

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO

ETNOGRAFÍA DE LA GUITARRA FLAMENCA

DIRECTOR: D. JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

DOCTORANDO: JUAN MIGUEL GIMÉNEZ MIRANDA

MAYO DE 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Juan Miguel Giménez Miranda
D.L.: GR 70-2013
ISBN: 978-84-9028-268-7



Agradecimientos

Mi más profundo agradecimiento a mi mujer Christine Hecht y a mi familia por su especial apoyo a la hora de realizar este trabajo y de todas aquellas personas que me han imbuido la valoración hacia el trabajo honesto y entusiasta. Al mismo tiempo tengo que hacer mención especial a las personas que me ha asesorado, rectificado y enseñado incansablemente, durante los años en el laborioso, dificultoso y a veces complicado camino de mi investigación, actuando con gran paciencia, pero con alto grado de exigencia y disciplina a fin de llevar a buen puerto el objetivo propuesto, nutriéndome de su alto grado de capacidad pedagógica y de su sapiencia: el profesor Catedrático de Antropología Social y Cultural D. José Antonio González Alcantud, director de esta Tesis Doctoral, al cual le quedo de por siempre sumamente agradecido, al Centro de Estudios Antropológicos del que fue su creador y director, donde se respiraba estudio y intelectualidad, para mi fue un centro que me marcó para la vida, fue pensar en la música pensar en el flamenco, gracias a Manuel Lorente Rivas que me introdujo y me presentó en dicho centro.

Finalmente agradecer a los diferentes personajes que a lo largo de mi vida, me han servido de inspiración y estímulo en el azaroso trayecto artístico por el mundo del flamenco, algunos de ellos como el malogrado Enrique Morente, el cual me introdujo en el mundo del flamenco en tiempos difíciles como fueron mis comienzos.

Por supuesto no quiero olvidar a Ramón Gonzalo, a Alicia González y Víctor Márquez por sus inestimable protagonismo en la realización de las Jornadas Didácticas de Flamenco celebradas en Granada con un notabilísimo éxito. También recordar a mis compañeros Antonio Vallejo, Nan Maro Babakhanian y a Reinaldo Fernández de Manzano. Rememorar asimismo a mis padres José y María Angustias y a mi abuela Agustias por su apoyo.

Asimismo mencionar a mi amigo José Javier por el ánimo impartido y paciencia y constancia.



TESIS DOCTORAL

1.- INTRODUCCIÓN GENERAL

Finalidades de la investigación.....	12
Diseño metodológico y análisis	12
Objetivos del estudio	14
Sistematización del estudio de la técnica de la guitarra flamenca	15
Hipótesis	16
Metodología del estudio	17

2.- BREVE INTRODUCCIÓN AL FLAMENCO

Etiología de la palabra flamenco	28
¿Qué es el cante flamenco? Su origen y evolución.....	30
Orígenes históricos de los gitanos.....	44
Cultura y costumbres	46
Sobre la música gitana.....	57
El flamenco como sentimiento.....	58

3.- CONOCER EL FLAMENCO

3.1.- Orígenes del flamenco	65
3.2.- Antecedente musical del flamenco	75
3.3.- Una visión más profunda sobre el origen del flamenco	77
3.4.- El baile: orígenes, historia e influencias.....	81
3.5.- La guitarra como instrumento. El toque: descripción, orígenes, historia, influencias. Escritura musical	82
La guitarra flamenca y clásica	82
Escritura musical en la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas.....	91
Guitarra flamenca	105
La guitarra flamenca a finales del siglo XIX y principios del XX	106



4.- PARTICULARIDADES DEL FLAMENCO

4.1.- El flamenco como expresión de sentimiento	115
4.2.- El cante flamenco	117
4.3.- La guitarra: orígenes, aspecto generales e influencias.....	119
4.4.- Diferencias entre la guitarra flamenca y la popular	122

5.- EL FLAMENCO EN LA CULTURA ANDALUZA

5.1.- Clases sociales y trabajo en el cante flamenco	131
5.2.- Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Origen post-romántico del género gitano-andaluz	131
5.3.- Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. Los “rituales flamencos”	137
5.4.- Tendencias igualitaristas y personalizadoras en los contextos flamencos	139
5.5.- La tendencia a la segmentación social.....	140
5.6.- El romanticismo del cante flamenco.....	142
5.7.- Manifestaciones del flamenco en la religiosidad popular	151
5.8.- Antecedentes preliminares al estudio de la Etnomusicología.....	157
5.9.- Cultura morisca y cante flamenco	158
5.10.- El sistema modal y la cadencia andaluza.....	164
5.11.- El sentido último de la música.....	180
5.12.- El flamenco como objeto de la transculturación a nivel global.....	181

6.- UNA VISIÓN SOCIOLÓGICA Y CULTURAL DEL FLAMENCO DESDE LA RESTAURACIÓN HASTA EL FRANQUISMO

6.1.- Relación entre la Generación del 98 y el flamenco. El flamenquismo y el antiflamenquismo. Eugenio Noel y otros antiflamenquistas.....	207
---	-----



6.2.- El concurso de Cante Jondo de 1922	233
6.3.- La Generación del 27 y el flamenco	259
6.4.- La Dictablanda y el fin de la Monarquía	265
6.5.- El flamenco durante el franquismo	277

7.- EL FLAMENCO Y SUS MOVIMIENTOS. ESTUDIO DEL TOQUE FLAMENCO

7.1.- Compás flamenco.....	284
7.2.- Estudio del toque flamenco	286
Compás binario	287
Compás ternario	292
Compás de 12	297

8.- LA GUITARRA FLAMENCA

8.1.- Rasgos físicos de la guitarra flamenca.....	307
8.2.- El toque flamenco.....	307
8.3.- Estructuras y formas del toque flamenco.....	310
8.4.- Diferentes formas de tocar	310
Guitarra con acompañamiento al baile	310
La guitarra con acompañamiento al cante	312
Diferentes afinaciones de la guitarra flamenca	314
Guitarristas antiguos.....	314
8.5.- La guitarra solista o de concierto.....	317
Maestros de la guitarra	318
8.6.- Formaciones musicales	319
8.7.- Visibilidad de la guitarra flamenca	320
8.8.- Características de la guitarra Granadina	324



9.- VISIÓN ANTROPOLÓGICA DEL FLAMENCO. PSICOLOGÍA DEL ARTISTA FLAMENCO. ESTRUCTURA TRIBAL GITANA. SOCIALIZACIÓN DEL COLECTIVO GITANO A TRAVÉS DEL FLAMENCO. EL FLAMENCO Y EL JAZZ: SIMILITUDES SOCIOCULTURALES

9.1.- Visión general del término Antropología.....	329
9.2.- El alias o apodos y el mote en el mundo del flamenco	332
9.3.- Psicología del artista flamenco	333
9.4.- El gitano y su estructura tribal.....	336
9.5.- El flamenco y el jazz: similitudes socioculturales	338

10.- ARTISTAS, ESTUDIOSOS Y PROFESIONALES DEL MUNDO DEL FLAMENCO

10.1.- Hugo Schuchardt y Gerhard Steingress	345
10.2.- Eduardo Ocón y sus cantos españoles.....	349
10.3.- Albéniz, Falla, Granada y el Flamenco	359
Contexto histórico.....	359
¿Qué es el flamenco? Concepción aceptada por Falla y Albéniz	360
Albéniz: Granada. El flamenco como inspiración.....	362
Obra de Albéniz de inspiración flamenca y popular	367
Falla: Granada. El flamenco como folclore	371
Obra de inspiración popular y flamenca	374
Cómo transcribir de la música de piano de Albéniz o de Falla a la guitarra clásica ..	375
10.4.- Visión holística del mundo del guitarrista flamenco	376
10.5.- Guitarristas flamencos consagrados	379
Ángel Barrios.....	379
Román el Granadino	381
Manuel Cano Tamayo	382
Julián Arcas.....	383
Ramón Montoya Salazar	386
Juan Carmona "Habichuela".....	387
Juan Maya Marote.....	390
Niño Ricardo	390
Niño Miguel	393



10.6.- Otros personajes del mundo del flamenco relacionados con Granada	394
Salvaora	394
Enrique el Canastero	396
Niño de las Almendras.....	397
José López Bellido	401
Alan Fouchet	406

11.- EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO

11.1.- Sobre la génesis y evolución del flamenco.....	413
11.2.- La incipiente modernidad reflexiva: Concurso de Cante Jondo del año 1922	419
11.3.- Un caso particular: las zambras, una forma de vida	421

12.- TÉCNICA DE GUITARRA. SISTEMATIZACIÓN DEL APRENDIZAJE DE LA GUITARRA FLAMENCA

12.1.- Introducción	441
12.2.- Técnica de la guitarra. Sistematización del aprendizaje de la guitarra flamenca.....	442
Posición de la guitarra	442
Posición de las manos.....	444
Mano derecha	444
Mano izquierda	452
Formas flamencas y su relación rítmica. Cuadro general	458
Ritmo y compases (palmas y cajón)	464
Toques básicos y su relación rítmica y armónica. Estudios de guitarra flamenca	468
Guitarra acompañamiento	519
Acompañamiento al cante.....	519
Acompañamiento al baile	520
Relación de obras maestras de guitarra del flamenco	526

13.- EL FLAMENCO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS. INCIDENCIA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

13.1.- El flamenco y las nuevas tecnologías	531
13.2.- El flamenco en los medios de comunicación.....	535



14.- DE LA IGNORANCIA AL CONOCIMIENTO

14.1.- La escritura musical 540

CONCLUSIÓN..... 547

BIBLIOGRAFÍA..... 559

GLOSARIO 569

ANEXO: CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA



Introducción General

Es fundamental para toda sociedad que se precie, reconocer la importancia de proteger su patrimonio cultural, no sólo referido a sus obras arquitectónicas, su literatura, etcétera –esto es su patrimonio tangible–, sino también su cultura tradicional y popular. Partiendo de esta idea y en relación al tema que vamos a tratar –el mundo del flamenco en general y en particular la guitarra flamenca– este arte conforma un elemento perceptible de la cultura española y andaluza, digna de protección en todos los ámbitos sociales, culturales y de los poderes públicos. Así la UNESCO reconoce también como patrimonio a la cultura artística tradicional intangible, esta es, la que conforma la música, la danza, el teatro, por nombrar algunas. Este organismo, en su Conferencia General celebrada el 15 de noviembre de 1989, manifiesta: “Cada pueblo posee derechos sobre su propia cultura, y su adhesión a esa cultura suele perder vigor bajo la influencia de la cultura industrializada que difunden los medios de comunicación de masas”. Por otra parte continúa diciendo: “la creatividad, parte importante de la identidad cultural de los seres humanos, se expresa de distintos modos. Reproducidas y multiplicadas mediante procedimientos industriales y difundidas mundialmente, las obras de la creatividad humana se convierten en productos de industrias culturales, que pueden llegar a constituir un recurso económico muy importante para un país». Todas estas manifestaciones han desembocado en el merecido reconocimiento de este arte por esta Organización, traducido en que durante el mes de noviembre de 2010, el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, durante la reunión celebrada en Nairobi (Kenia), concedió su reconocimiento al flamenco, considerándolo como “Patrimonio de la Humanidad” por su carácter no localista con un ámbito de influencia que traspasa las fronteras peninsulares. Ahora bien, aunque este reconocimiento es satisfactorio para el flamenco, debemos considerar que ciertos sectores sociales mundiales consideran de relativa importancia por los criterios seguidos en la consideraciones de otras expresiones culturales.

En lo que respecta al ámbito andaluz este producto cultural popular y de gran vitalidad lo constituye el flamenco, arte fundamental y medio de afirmación de la identidad andaluza, reconocido a nivel mundial y germen de inspiración artística de nuestra comunidad. Partiendo de la idea de arte fundamental o manifestación cultural de primer orden, el flamenco constituye un fenómeno sociológico y comercial que genera cada vez mayor plusvalía y rentabilidad económica.

Mi vida en el flamenco es una vida de amor a este arte. Empecé relativamente joven, me enamoré de unos discos que tenía en mi casa sobre una Antología de Bulerías y otro sobre Fandangos



Verdiales; este fue mi primer contacto con el flamenco pero no con la música pues ya mientras estudiaba en el colegio, tuve contacto con la música a través de la escolanía *Los Niños Cantores de la Catedral de Guadix*, en donde sentí la emoción de cantar a Tomás Luís de Victoria, marcándome profundamente. Un amigo a la edad de 15 años me puso una guitarra en mis manos y me emocionó. Seguidamente me llevó a quien le había enseñado a tocar, su tío Cándido Ortiz, que enseñaba sus propias composiciones. Cándido tenía como ídolo a Andrés Segovia y poseía una fotografía donde aparecían ambos y de la que se sentía orgulloso. Fue profesor de Carmelo Martínez, hoy catedrático de guitarra clásica en Granada. Al año entré en contacto con la guitarra flamenca que me cautivó también, por lo que quise aprender a tocarla y poder acompañar al baile y al cante. A partir de este momento conocí a diversos personajes que me influyeron de manera notable. Así por ejemplo, el guitarrista Carlos Pérez, el cantaor Antonio Moreno y Torcuato de Guadix, también conocido por el nombre de El Canuto, y sin apoyo prácticamente de nadie, dando palos de ciego, fuimos aprendiendo con la práctica. Posteriormente conocí a Enrique Morente en el año 1988 y a Pepe Habichuela en 1989, los cuales me fascinaron y aprendí de ellos.

En aquellos años, resultaba muy difícil aprender flamenco, en cualquiera de sus facetas, no había academias de enseñanza, no se tenía constancia de la existencia de partituras, era un ambiente noctámbulo y bohemio, que en esos años todavía no se veía con buenos ojos por parte de la sociedad, los ambientes en el que se desenvolvía esta manifestación cultural. Posteriormente al cabo de pocos años, la sociedad se interesó por el mundo del flamenco, primero a través de las sevillanas y gracias a programas como Ritos y Arte del Cante presentado por Arcadio Larrea, que supuso un punto de inflexión en la manera de percibir el flamenco por un público heterogéneo. A partir de la aceptación y valoración de las sevillanas, observamos un progresivo interés por acercarse al resto de palos que conforman este estilo musical.

Mi ídolo en la guitarra era Paco de Lucía y los Habichuelas. Siempre hubo en mi un dilema entre la guitarra clásica y flamenca, decantándome por las dos. Estudié guitarra clásica cuando tenía 30 años, con dos hijos, terminé con 38 y me coloqué como guitarrista acompañante de flamenco en el Conservatorio de Danza de Granada. Hago mención de la no existencia de titulación en guitarra flamenca por parte de los conservatorios españoles. Así mismo por aquellos años, fui profesor de la Escuela Municipal de Flamenco de Granada y de Guadix. Actualmente soy el actual programador de los eventos flamencos del Auditorio La Chumbera en la capital granadina y profesor de guitarra flamenca y de flamenco del Conservatorio Superior de Música. He trabajado como concertista prácticamente en toda Europa y en países de la ribera del Mediterráneo y acompañado de mi cuadro



flamenco junto con Antonio Vallejo, compañero de mis andanzas en el Sacromonte. Más tarde impartí clases y conciertos en el Conservatorio Mannes School en Nueva York, uno de los mejores conservatorios del mundo y en el Conservatorio Tchaikowsky de Moscú, así como en otros centros.

Mi estudio de doctorado quiere reflejar el trabajo realizado durante todos estos años en el mundo de la guitarra flamenca, parte de mi vida, de mi quehacer diario y fuente de inspiración. Esta investigación pretende introducir una serie de reflexiones sobre el mundo de la guitarra flamenca desde la perspectiva de un músico, de alguien que se dedica de manera profesional al toque y a la didáctica de la guitarra, y es aquí donde marco una diferencia con otros autores y estudiosos de esta corriente artística, no músicos profesionales, sino antropólogos, etnomusicólogos, profesores de Universidad y en general todos aquellos estudiosos de esta música.

De todo lo expuesto, quiero manifestar que mi vida ha sido la de un músico que en sus inicios aprendió a la manera tradicional, esto es oral, y con el transcurso de los años ha evolucionado hasta la consecución de estudios superiores de música, que me hacen analizar el flamenco desde una perspectiva musical y científica. Este trabajo es la consecuencia de la dedicación de mi vida en el mundo del flamenco, a caballo entre la frescura y naturalidad de la ignorancia hasta de desembocar en la modernidad y el conocimiento. Con ello no quiero decir que reniegue de mis inicios orales, pues más bien, me han enseñado mucho de este mundo que conforma el arte del flamenco. No sólo es importante saber interpretar los estilos flamencos sino conocer el por qué de esta música y sus raíces. Esta reflexión nos conduce a unificar el criterio de interpretar –labor inherente al músico– y el del conocimiento y esencia de este estilo musical a lo largo de los lustros, labor competente a los etnomusicólogos y antropólogos en general y siendo para mi, la unión entre ambas disciplinas, las que conforman el conocimiento profundo de este arte. Si como decía Heráclito que de la nada no puede salir nada, cada palo o estilo del flamenco tiene su razón de ser o su pertenencia a un rito de paso, por eso esa humanidad que encierra y esas emociones que despierta.

Mi trabajo no pretende realizar grandes descubrimientos, si bien se trata de recopilar unos estudios en su mayoría inéditos sobre el flamenco producto de mi conocimiento, siendo el hilo conductor la guitarra flamenca y concretamente la guitarra flamenca granadina. Esta labor va dirigida principalmente a todas aquellas personas que le interese conocer el flamenco desde un punto de vista etnomusicológico, antropológico y estrictamente musical (como músicos y guitarristas). Los temas están siempre estructurados y relacionados entre sí, así como reivindicar muchos personajes desaparecidos que en esencia han hecho el flamenco a los que debemos un agradecimiento y merecen el homenaje que se merecen.



Cada día se mejoran los trabajos relacionados con el arte flamenco, ya no son aficionados cuenta anécdotas, sino profesionales de determinados campos del saber, que aunque con algunas carencias, aportan una visión racional y científica a este arte, no dejándose llevar por elucubraciones. Este es y será el trabajo de mi vida y siempre servirá de referente para mis clases en la Universidad y en el Conservatorio. Como arte universal interesa a mucha gente de distintos ámbitos, no sólo el musical, por lo que busco acercarme a todos aquellos interesados en conocer un poco más de este arte; con ello quiero decir que deseo exportar mi conocimiento no sólo a guitarristas y otros músicos, bailaores y cantaores, sino también a todas aquellas personas a las que le ha llegado al alma este arte.

El motivo por el que realizo mi tesis dentro del contexto de la etnomusicología y no dentro de la musicología se debe principalmente a dos motivos: 1) Lo normal es que hubiese hecho mi tesis doctoral sobre la guitarra flamenca en el tercer ciclo de los Estudios musicales de guitarra flamenca, si bien no existe el tercer de estudios musicales en los conservatorios musicales españoles, un anacronismo que sólo se produce en España, puesto que en el resto de Europa, sí existe este tipo de estudios. 2) No lo he hecho en la Facultad de Musicología dado que esta disciplina estudia la música clásica occidental; en cambio la etnomusicología, campo de la antropología, estudia los otros estilos musicales, donde queda englobado el flamenco.

En un último aspecto de mi trabajo, me introduciré en el estudio de grabación dentro del ámbito de la música popular flamenca.

Finalidad de la Investigación

Describir, analizar y rememorar la cultura musical flamenca en el ámbito granadino a lo largo de su historia, rompiendo con algunas ideas estereotipadas ancladas en las conciencias de las personas ajenas a esta manifestación artístico-cultural. Conocer y comprender cómo se fue gestando la cultura popular y profesional flamenca en nuestra provincia así como la proyección que tuvo al exterior, tanto en el campo sociológico como musicológico, en el que sin duda ha influido en otras músicas y, otros estilos musicales han incidido en él. Sobre las premisas antedichas voy a realizar mi trabajo de doctorado, si bien, al ser músico guitarrista de flamenco y clásico voy a focalizar el contenido de mi estudio en la guitarra flamenca, tratando temas íntimamente relacionados con este instrumento como son la danza y el cante.



Diseño Metodológico y Análisis

Este estudio es eminentemente descriptivo basado en la evolución tanto física como social y cultural, sociológico, etnomusicológico y antropológico, didáctica y pedagógica, sujeto a una serie de reflexiones y matices. En el proyecto solaparé todos estos conocimientos de la guitarra, con los restantes aspectos que engloban el flamenco, esto es, el baile y el cante, dando una especial proyección antropológica a esta triada que conforman el cante, el baile y la música. Para una mejor asimilación por parte del lector de la información recogida, en primer lugar expondré las características propias de la guitarra, –tanto clásica como flamenca–, para continuar con una detallada descripción de los tipos de bailes y cantes que conforman este estilo musical, acompañado de su estudio histórico-evolutivo y de raíz cultural, social y afectiva. En la comunión existente entre el flamenco (sus palos) y la guitarra (cordófono primordial en la ejecución de este arte), expondremos una serie de conocimientos musicales y antropológicos introductorios, a fin de comprender el tránsito e influencia de los diferentes estilos musicales que componen el ámbito del flamenco, así como su orígenes e influencia respecto de otras toda la información más el estudio de la documentación referida al tema, voy a realizar una serie de entrevistas a diversos profesionales, tanto estudiosos, músicos, cantaores, bailaores y constructores de guitarras y otras gentes de este “mundo”, los cuales me darán una perspectiva personal de nuestra temática. Por supuesto, bajo todo este entramado propondré mis teorías sobre la guitarra flamenca como instrumento musical utilizado en el marco de esta corriente artístico-musical y desde una perspectiva del pasado, el presente y su futura evolución en la que confrontaré y analizaré opiniones e ideas. Mi experiencia vivida con la cultura gitana me han permitido conocer su idiosincrasia y de sus rasgos musicales, permitiéndome profundizar en este pueblo y en el flamenco, arte que no cabe duda que se afianza con el pueblo calé, si bien, no queremos decir que los “payos”, tanto aficionados como profesionales, no hayamos ejercido una gran influencia a este estilo musical. El carácter etnomusicológico del flamenco, entendido como el estudio de este arte desde una perspectiva musical tanto didáctica como pedagógica, nos va a ayudar a comprender sus peculiaridades e influencias en otras músicas y en la cultura de nuestro país.

Mención especial merece el estudio de la guitarra flamenca granadina. Cuando nos referimos a ella, no queremos hacer una distinción física de la guitarra con respecto a la de Andalucía occidental o la de otros lugares, pues son idénticas, sino más bien, queremos constatar las diferencias existentes en cuanto a la manera de interpretar el flamenco. Como instrumento en sí, su toque no viene marcado sólo por una interpretación solista, sino que además conforma un bloque homogéneo e



íntimamente coordinado con el arte del baile y el cante flamenco. En este estudio que me propuse realizar no sólo abordo cuestiones técnicas del toque, sino que voy más allá, esto es, realizo un trabajo sistematizado del toque de la guitarra así como de su construcción organística, para una finalidad didáctica y pedagógica, pues mi experiencia como profesor me ha demostrado que para comprender algo no hay mejor forma que explicarlo y enseñarlo.

Mi interés por la etnomusicología se debe al carácter bifronte a la hora de tratar la materia; por un lado estudia la música desde un prisma musical y por otro, realiza un concienzudo análisis de su sentido cultural, pero solapando e interrelacionando ambas vertientes intercambiando materiales y recursos.

No existe en la actualidad ningún trabajo que profundice en la guitarra flamenca y más concretamente de la granadina y espero que esta tesis sirva al lector como un breve referente de estudio de la materia.

Objetivos del Estudio

Objetivos generales

Haremos una somera descripción del origen del flamenco, su relación con el folclore andaluz, el mostrarlo como un modo de expresión y manifestación cultural de las gentes que a lo largo del siglo XIX y XVIII vivieron en nuestra tierra. También se hace una breve exposición de la situación actual. Por otro lado considero muy importante reconocer al flamenco como una manifestación musical cultural genuinamente del Sur peninsular.

Una vez concretada en la introducción el origen del flamenco, donde se hace mención a sus influencias, tanto árabes, judías, occidentales... Acto seguido bajo esta perspectiva y método nos introduciremos en los **estilos del arte flamenco**, tanto del cante, del baile y la guitarra. Este apartado nos dará una visión general de lo que debemos entender por arte flamenco.

Objetivos específicos

Como el motivo primordial de la tesis es la guitarra flamenca, debemos hacer una especial mención a este instrumento, desde las siguientes perspectivas:

- Origen de la guitarra, sus antecedentes.
- Instrumento utilizado como elemento de acompañamiento al cante y al baile, que repercute en la expresión del pueblo.



- Cómo es el toque flamenco: descripción, improvisado, diferentes formas de interpretar, sencillo, complejo.
- Estudio genérico de las partituras musicales de los diversos palos flamencos, mostrando sus orígenes, influencias y sobre todo su sentido y razón de ser.
- La guitarra solista.
- La guitarra acompañante al baile.
- La guitarra acompañante al canto.
- El sentido de los toques.

Rememorar el sentido antropológico de la guitarra y su similitud e influencia con otros estilos musicales.

Desde otra perspectiva también abordaremos otras cuestiones como:

Artistas y profesionales del flamenco, así como de los lugares donde se hizo cuerpo el cante jondo

Hablaremos de las zambras (típicamente granadino), los tablaos, cafés cantantes, escuelas y peñas flamencas. Asimismo trataremos de los personajes relevantes del mundo del flamenco, como Falla, Albéniz, Ángel Barrios, Manuel Cano, Julián Arcas, sin olvidar los siglos XVIII y XIX la Escuela Bolera, Tonadilla Escénica, los cancioneros de Eduardo Ocón y Felipe Pedrell, y los elementos de los múltiples viajeros extranjeros que recorrieron nuestra tierra e hicieron eco de la cultura andaluza. Por otro lado vamos a incidir sobre los cantaores, bailaores y guitarristas que a lo largo de los últimos 200 años aportaron sus conocimientos y experiencias al mundo del flamenco. Por supuesto no debemos olvidarnos de los constructores de guitarras que a lo largo de los años incidieron en la evolución y proyección de este instrumento, como en el del toque.

Sistematización del estudio de la técnica de la guitarra flamenca

Con el enfoque de la guitarra clásica desmenuzamos la técnica de la guitarra flamenca.

Estudio del toque granadino

Donde analizaremos los matices intrínsecos y diferenciadores de otras corrientes dentro del flamenco.

Estudio antropológico y etnomusicológico del flamenco



Aunque tanto el estudio antropológico y etnomusicológico van a ser tratados en todos los apartados anteriores, debemos incidir en un apartado específico, donde se recopilen todos los datos aportados, aunque profundizando mucho más. Aquí nos referiremos a la conjunción del baile, al canto y a la guitarra y sus similitudes e influencias con otras culturas que han convivido en Andalucía y el resto de España. Expondremos las relaciones entre el gitano y el “payo” y cómo se han influido en el ámbito cultural musical y artístico. Por último, hablaremos de la etnicidad y el flamenco: de lo universal a lo humano.

Evolución del flamenco

Aquí tratamos cómo era el flamenco en la antigüedad y cómo evolucionó a través del tiempo. Nos referiremos a las zambras, tablaos y peñas. También expondremos un poco de historia, haciendo una mención especial al concurso del año 22. Por último hablaremos cómo es el flamenco en la actualidad. Cómo es un estilo musical abierto, entendiendo que puede verse influido por otros estilos musicales a la vez que él puede influenciar a otros.

El flamenco las nuevas tecnologías

Estudio de grabación.

Conclusiones

De la ignorancia al conocimiento. De lo oral a lo escrito, otros métodos de aprendizaje.

Vocabulario

Palabras del argot flamenco

Relación detallada de conceptos musicales tanto genéricos como flamencos.

NOTA: Utilizaremos la escritura musical para ilustrar los estilos flamencos así como para facilitar un mejor y exhaustivo análisis de éstos.

Hipótesis

Las hipótesis que vamos a plantear son:

1. Corroborar lo manifestado por muchos autores sobre la procedencia del arte flamenco.
2. Mostrar que el origen del flamenco y preflamenco se encuentra en los sedimentos culturales andaluces, en los llamados estilos nacionales que encontramos en la Escuela Bolera, Tonadilla Escénica.



3. Abocar el llamado cante primitivo andaluz a las terminologías y conceptos musicales contemporáneos.
4. Demostrar que el origen de la guitarra flamenca es una sucesión de la guitarra clásica a la que se le suma la guitarra popular y los estilos nacionales.
5. Revindicar a los albaicineros Rodríguez Murciano y a Juan Hidalgo “El Ovejilla” como alguno de los artífices de la guitarra granadina.

Metodología del Estudio

Estudio interdisciplinar del flamenco con una base de etnomusicología, antropología e historia, y de Musicología, pues a fin de cuentas este arte es música y danza del que profundizaremos para saber su origen e interpretación. También hemos hecho uso lógicamente de la intertextualidad nombrando todas las referencias bibliográficas como es lo lógico y normal.

2.- INTRODUCCIÓN AL FLAMENCO



INTRODUCCIÓN AL FLAMENCO

Desde los principios de la humanidad el hombre usó la voz, la música y la danza para expresar sus sentimientos, su dolor penas y alegrías y pasiones vitales. Esas manifestaciones musicales colectivas han ido conformando el folclore de los pueblos.

La palabra folclore tiene su origen en 1846 como fruto del romanticismo utilizada por primera vez en la revista "The Ateneum" por William John Thoms amparado en el pseudónimo de Ambrosio Merton. El primer folclorista español fue Antonio Machado y Álvarez, quien en una carta a su amigo Luis Montoto manifiesta: "En el folclore no caben prejuicios. Se recoge todo, lo que es bueno y lo malo. Estamos todavía en la labor primera: la de acopiar materiales".

El flamenco es un fenómeno de origen intrínseco en el ámbito andaluz y en cierta medida relacionado con el folclore andaluz, si bien debemos de realizar algunas disquisiciones. Hay una serie de diferencias entre el flamenco y el folclore andaluz. Para diferenciar el flamenco del folclore, en particular el andaluz, debemos incidir que aquél, está sujeto a una continua evolución; en cambio, el folclore se mantiene de manera inalterable con el discurrir del tiempo. Ello no quiere decir que en sus orígenes no estuviese íntimamente ligado al folclore andaluz. Son músicas que acompañan a las manifestaciones de la vida colectiva. El flamenco es un arte -danza, baile, toque y cante- que surgió en ambientes urbanos a principios del siglo XIX y que poco a poco fue abriéndose paso para terminar independizándose en gran medida.

Para comprender el flamenco es necesario entender los términos arte y folclore y para dilucidar claramente el sentido de ambos conceptos, haremos un análisis comparativo que pondrá en relieve las diferencias entre ambos. Así lo destacamos en la siguiente tabla:

Folclore	Arte
Local, identitario	Universal
Lenguaje inmovilista	Lenguaje. evolutivo
Colectivo	Individual
Hermético	Abierto
Ritos de paso, temporal y estacional	Intemporal
Rural	Urbano
Pureza, unidad	Diversidad
Artesanal, repetitivo	Diferente, intuitivo
Anacrónico, pasado	Presente

El flamenco es una expresión un sentimiento que constituye un lenguaje dinámico. Es mestizaje inspirado en otras fuentes artísticas y culturales. Como dice Lévi Strauss constituye colage



de culturas. El flamenco aunque de origen endémico, hoy lo adquieren otras gentes y de otras culturas sin pensar en sus señas de identidad.

El folclore es uno de los orígenes del flamenco, El folclore en España es de una variedad riquísima, fundamentalmente han sido los fandangos la forma más popular. Con el paso del tiempo, esas expresiones de música colectiva, se fueron transformando en formas individuales y de allí nace lo que hoy llamamos flamenco. Son muchos los que ven la gran similitud y sostienen que el origen de las soleares, un pilar del arte flamenco, tienen su origen en el fandango, al igual que las malagueñas, granainas... lo que se viene a llamar flamenquización. También en algunos casos, agitanamiento de músicas como el folclore. Tal como hemos visto, el folclore y el flamenco como arte, aún siendo diferentes, guardan muchos puntos en común por ser un origen del flamenco, siendo la razón por lo que fácilmente muchos lo confunden.

El cante y baile andaluz adquirió un carácter artificial de “lo popular”, cuyo contenido cultural había perdido su función social y sentido racional con respecto a la organización de la vida cotidiana. Ello provocó un decreciente interés por el “género andaluz” y a partir de ahí, apareció el “cante y baile flamenco”, por el año 1856 en un ambiente artístico-moderno y de corte subcultural. El nuevo género se “forjó” en el ámbito de las numerosas academias de baile sevillanas que ya por tradición, tenían lazos estrechos con los cuerpos de baile y ballet de las compañías de teatro. Junto con las flamencas apareció un nuevo tipo de “toque”, ejecutado por músicos académicos y profesionales, y el “cantaor” que transformó el “cante andaluz” en “cante jondo”. Era en esta época un ambiente artístico reducido, innovador y provocador, el ambiente de la “bohemia andaluza”, donde confluían las tradiciones de la música ambulante, con los “romances de ciego”¹, el modo de vida de los pícaros y las modas del gitanismo y casticismo andaluz. Aquellos cantes y bailes flamencos no resultaron ni populares ni nacionales, como ya señaló Demófilo, pero el folklorista sevillano explicó esta impopularidad de los cantes flamencos recurriendo a un misterioso y oscuro origen gitano, confundiendo el género gitanesco (agitanado) o “a lo gitano”, que se había desarrollado en España en el siglo XVIII, con una manifestación auténtica y autóctona de los gitanos andaluces. Consecuentemente definió los cantes flamencos como la “mezcla” de dos poesías: una andaluza y otra gitana. Lo que no vi es que el gitanismo era en aquel momento una moda cultural romántica en toda Europa, que poco o nada tenía que ver con la realidad de los gitanos verdaderos. Igual que Borrow y otros, Demófilo partía de una postura humanista que intentaba respetar la creatividad y

¹ Con respecto a este personaje y su importante influencia en la formación del género flamenco, podemos ver el estudio de Julio Caro Baroja sobre la literatura de cordel.



singularidad de cada pueblo y su papel en el proceso de la evolución de la cultura. Desde esta perspectiva confundió las tendencias de la cultura urbana moderna con la cultura tradicional y perdió de vista las transformaciones que la cultura moderna estaba operando sobre la herencia cultural de cada pueblo y cada región. Aquel “gitanismo sin gitanos” preparó y facilitó sin duda la entrada en los escenarios a aquellos gitanos y gitanas que se ganaban la vida como músicos y bailadoras. Su participación en el género flamenco pronto los convertiría en artistas profesionales y populares. Por lo tanto, el género flamenco no es el producto de la decadencia de un “cante gitano”, sino que éste es el producto artístico de la transformación del género agitanado en una cada vez más auténtica expresión cultural de artistas gitanos.

Si bien hemos dicho que el flamenco nació a mediados del siglo XIX, éste debía tener un predecesor. Las raíces de este arte son inciertas aunque las primeras manifestaciones conocidas surgen a finales del siglo XVIII, se supone que ya existía mucho antes. El arte flamenco nació en Andalucía en el seno de una comunidad marginal, intercultural y hostigada, en la que convivían judíos, árabes, cristianos y gitanos, y a la que se sumaron, durante el siglo XVI, los ritmos de la población negra, que hacía escala en el puerto de Cádiz, antes de partir hacia las plantaciones americanas.

El arte del flamenco pasó desde una expresión adscrita al mundo de las artes populares y efímeras a tomar relevancia como patrimonio social, cultural e histórico de Andalucía. Durante los siglos XVIII y XIX tenía un marcado carácter popular con un soporte músico-oral y dancístico que reflejaban las experiencias y vivencias directas de los sectores de población más modestos. Por tanto, cabe considerar a flamenco como una expresión de sentimiento de las circunstancias, dilemas, ambiciones y añoranzas que el pueblo quería expresar mediante el canto y el baile. Su nacimiento se produjo en las ciudades a principios de este siglo en los ambientes suburbanos donde había andaluces mezclados con gitanos. Desde sus inicios fue arte netamente andaluz y unido a los gitanos adquiere sus rasgos particulares. Los gitanos desde el siglo XV estaban instalados en Andalucía, de donde aprendieron el folclore andaluz y le dieron su interpretación personal. Encontramos una evidente prueba de que el flamenco *no es gitano* exclusivamente en las comunidades gitanas que hay repartidas por Europa y Asia: ninguna conoce o practica el flamenco.

El flamenco nació como reacción ante el folklorismo andaluz y supo acentuar los elementos más castizos y tópicos de la cultura andaluza momento. En este sentido, el canto flamenco es la primera manifestación autóctona de un arte popular andaluz en el sentido moderno, es decir, sentido de “popularizado”, dirigido al pueblo como elemento cultural para su identificación con la región. Su lugar de aparición no fueron los ominosos “hogares calés” sino el ambiente subcultural y suburbano



de los grandes núcleos urbanos de la Andalucía occidental. Se puede suponer, que la extensión del género a toda Andalucía y más tarde a toda España tuvo lugar no sólo por la fascinación que provocaba en el público, sino también por su enorme capacidad de sugestión, por ser evidentemente un medio y un elemento fundamental en el que asentar una identidad cultural española acorde con las tendencias ideológicas y políticas de las últimas décadas del siglo pasado. A su desarrollo también colaboraron los cafés cantantes, las tabernas y tablaos así como en el siglo XX las peñas flamencas.

Los primeros documentos históricos que nos hablan de algo que podemos entender como fiesta flamenca son de Sevilla (Triana). Y es que el flamenco tiene más importancia en Andalucía occidental, en este orden: Sevilla y Cádiz primero, Málaga, Granada y sur de Córdoba, Almería, Jaén y Huelva después. A pesar de los avances en la investigación sobre el origen de este arte, son muchos los que hoy piensan que las ciudades andaluzas orientales no tuvieron nada que ver en la creación; considero esto un error.

El flamenco es patrimonio irrefutablemente adscrito a unas condiciones históricas, un contexto socioeconómico y unas circunstancias política e ideológicamente marcadas como coordenadas únicas en la Andalucía del siglo XIX, y gracias a su expansión progresiva como una marca propia, una estética precisa que se percibió como tal por los públicos desde temprana hora, el flamenco consiguió trascender artísticamente hacia un mercado universal.

Esta evolución de este ámbito popular a uno más universal, implica una globalización, entendido como una ampliación de su ámbito de influencia en lo meramente cultural, entrando en el mundo de la creación artística. Esta circunstancia ha provocado procesos de apropiación externos, bien como objeto de consumo, bien como elemento de propaganda o escaparate publicitario de una presunta «identidad española». El denominado «nacional-flamenquismo» no fue sino continuación de un conjunto de estereotipos fomentados desde fuera popularizados en el seno del movimiento romántico, produciendo cierto ranciamiento y distorsión de la esencia tradicional y ancestral del cante y baile jondo. El referente romántico se transmuta a formas musicales más complejas con el fin de abrirse paso a otros mercados potenciales pero que implican un empobrecimiento progresivo del acervo cultural por desaparición de muchos matices locales y formales.

Con el transcurrir el tiempo y sobre todo a finales del siglo XX y principios del XXI, el flamenco ha sido víctima de permanentes deformaciones interpretativas, en el que se le da un carácter global y no como una seña de identidad local, si bien no quiere decir que tenga relevancia universal.

El mercantilismo al que se ha visto sometido el mundo del flamenco ha degradado su sentido de expresión cultural por la anulación de algunos componentes de su significado étnico y de clase y su



transmutación a otros contextos situacionales en los que se desenvuelve convirtiéndose en un modelo occidental de canción estereotipada y repetitiva, mucho más apta para el marketing.

Si bien, no tiene por qué ser siempre así, el tránsito a un “nuevo flamenco” no debe implicar necesariamente una ruptura con sus raíces, con su forma de entender la vida y el arte como «algo efímero», su sentido de la improvisación. Mas aún, diré que el referente romántico intrínseco del flamenco no entra en conflicto con la natural evolución de esta corriente musical, pudiendo coexistir y evolucionar a la par, sin que ello suponga la pérdida de su identidad. El flamenco hoy conocido es un arte moderno, con no más de dos siglos de existencia. El debate contemporáneo sobre su «pureza» resulta insignificante, ya que el rasgo principal de esta manifestación cultural es la mezcla de prácticas, técnicas y modelos musicales superpuestos y combinados en contextos cambiantes, pero cristalizó en un género artístico con una codificación propia bien avanzado el siglo XIX.

El término pureza, como sinónimo de autenticidad, refiriéndonos al flamenco es una idea poco reflexiva y madurada. Al igual que hemos visto en la comparación entre folclore y arte, la pureza es una característica más cercana al folclore tal y como lo veía García Lorca y Manuel de Falla, pues estos autores, erróneamente veían al flamenco como un folclore que se estaba adulterando y perdiendo por culpa de su profesionalización, idea que como se ha demostrado con el tiempo es errónea y a lo largo de esta tesis se demuestra su falsedad. Para García Lorca el flamenco se nutre del primitivismo, es decir, que el origen de su pureza se remonta al pasado, a lo primigenio. La creencia de muchos gitanos de que la autoría del flamenco es genuinamente de ellos, les lleva a creer que el auténtico flamenco es el que ellos realizan, esto es, el considerado por este colectivo como "el flamenco puro". Estos no reconocen, bien por ignorancia o interés, que el flamenco, constituye un colage de elementos diferentes donde ellos son un elemento más del entramado. La defensa por parte de algunos individuos de la defensa de la pureza calé, busca esconder la deficiencia o falta de éxito y rigor a la hora de la interpretación, argumentando que el flamenco elaborado por ellos es el "auténtico" y el público no alcanza a comprenderlo, no apreciándolo. El flamenco es un arte expresivo, de emociones y muchos artista no son capaces de transmitir ni la estética, ni la emoción.

Existen sectores para los cuales el flamenco es una muestra folclórica fosilizada susceptible de exhibirse como recurso exótico de una «cultura popular» o un pasado prácticamente perdidos.

Debemos entender el flamenco no sólo como música y espectáculo, pues quería reducido a la categoría de objeto, sin considerar que constituye un sujeto dinámico con varias dimensiones culturales con un amplio significado social. Reducirlo a un simple espectáculo conllevaría perder sus señas de identidad.



Las influencias ejercidas sobre el flamenco pasan por tradiciones de la escala llamada dórica hasta el sistema musical hindú, los cantos salmodiales hebraicos, las músicas mozárabes, la música andalusí y algunas formas musicales castellanas, y sin olvidarnos de las influencias americanas y de las músicas más antiguas árabes que por su particular manera organizativa, influyeron en los cantos andaluces flamencos. Todas estas corrientes musicales han ejercido una notable influencia sobre el flamenco, conformando un entramado musical complejo y queda reflejado en las variopintas modalidades que presenta: tonás, soleá, seguiriya, verdiales entre otras.

El progreso del cante baile y toque flamenco han ido evolucionando paulatinamente a partir del uso repetitivo de recursos aprendidos por tradición oral debido al gran número de personas iletradas en la Andalucía de los siglos XVIII y XIX, cuya forma de transmisión de este arte no podía ser de otra manera. El músico no conoce la escritura en pentagrama para reflejar su arte en papel, sino que utilizan la copla como partitura, utilizando la voz del cantaor para marcar la melodía. Ello no quiere decir que no sepan música, más bien utilizan un método músico-oral donde la partitura es la copla. A todo ello podemos añadir que la expresividad, el sentimiento, la sutileza de los tonos, difícilmente son transcribibles al papel.

Un elemento inherente en el flamenco es la guitarra, instrumento de pequeño tamaño y fácil de transportar, del que se hizo poseedor la cultura jonda por la versatilidad demostrada, aunque no podemos desdeñar otros instrumentos, también usados como los laúdes, bandurrias, panderos, crócalos, palillos, castañuelas..., que acompañan al cante. Aunque la guitarra constituye un instrumento musical fundamental en este arte, no siempre fue así, ya que en los inicios del flamenco, la guitarra constituía un simple elemento secundario del cante jondo, pero que sin embargo, con el tiempo fue adquiriendo protagonismo hasta alcanzar el protagonismo de hoy en día.

El cante flamenco no es un arte puro o inmutable, sus orígenes no son estrictos, es decir, no proceden de un único patrón artístico, marcado por términos como “instintivo”, “espontáneo”, “primario”, “racial” y otras definiciones adulteradas, sino que debemos entenderlo como un arte “tradicional”, producido durante largo tiempo, producto de la evolución y de las influencias ejercidas por el entorno social de los diversos periodos históricos y de la búsqueda de mezclas y fusiones con otras artes musicales.

Por tanto debemos considerar al flamenco, no como una expresión arcaica perdida de viejas civilizaciones, sino como un fenómeno reciente, moderno, que forma parte del presente histórico andaluz. Su nacimiento data desde la mitad del siglo XVIII hasta finales del XIX. Con esto queremos decir que no es un arte primitivo, sino contemporáneo, producto de una evolución constante e



influido por las circunstancias sociales de las épocas donde se desarrolló y se desarrolla, tanto positivas, expresión popular de sentimiento, añoros, dilemas; como negativas, mercantilización de las artes populares.

El flamenco está en continua evolución que impiden considerarlo como un producto acabado e inmovilizado –«puro»–, sino que está en una continua evolución marcado por las evoluciones sociológicas las cuales marcan las pautas de su desarrollo y transformación. Todo esto deriva en una transformación de los contenidos musicales y letrísticos, influenciados, como hemos dicho, por el entorno social y cultural del momento. Bajo este marco discurre paralelamente la evolución de la guitarra flamenca, caracterizada tanto desde una perspectiva física de mejora del instrumento en sí – mejores materiales de construcción, perfeccionamiento de las tecnologías acústicas– así como de la forma de tocarla y que representa una continua metamorfosis iniciada en los orígenes de este arte hasta nuestros días. Queremos decir: pasamos de unos comienzos en donde la guitarra simplemente era un instrumento de acompañamiento, con un valor secundario, a alcanzar un gran protagonismo en el arte jondo, en donde cobra especial relieve la individualización creadora e interpretativa.

Ahora bien, desde un ámbito global en donde consideramos conjuntamente el cante, el baile y la música, debemos discernir entre el flamenco considerado como género artístico y la práctica popular como experiencia socializada en donde se manifiestan las realidades y situaciones cotidianas de los individuos y que lo expresan a través del flamenco.

Este carácter bifronte, es decir, como género artístico y como manifestación popular, nos lleva a dilucidar la necesidad de continuar con su análisis científico, pues no es una expresión espontánea, sino sujeta a una evolución lógica en donde se entrecruzan el carácter artístico como la expresión popular debido a que en cierta medida la manifestación artística se ve influida por la expresión popular. Su estudio abarca ámbitos literarios, socio-antropológicos, lingüísticos y musicológicos y por tanto, el estudio del flamenco no debe acotarse al ámbito estrictamente musical, sino que debemos entenderlo como un arte global.

Bajo este contexto creado a partir de mediados del siglo XIX, multitud de estudiosos, cantaores, guitarristas, bailaores y críticos del arte flamenco aportaron un peldaño al desarrollo de este estilo musical, aunque también hubo detractores como muchos de los escritores de la Generación del 98 y autores como Eugenio Noel.



Etiología de la palabra flamenco

El origen etimológico de la palabra “flamenco” presentan diferentes teorías apoyadas por los siguientes autores:

Primera.-Teoría de George Borrow

El escritor y viajante inglés Borrow, recorrió Andalucía a mediados del siglo XIX y sus experiencias las recogió en su obra *Los Zincales*. En ella manifiesta literalmente:

“El apelativo de flamencos con que se conoce a los gitanos en varias partes de España no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados sinónimos por los ignorantes”.

“En su tiempo era opinión común entre el pueblo llano que los gitanos eran descendientes de antiguos moriscos escapados, huidos a los montes, que habían logrado eludir la expulsión del siglo XVII”.

Sobre esta opinión es de advertir que el vocablo “flamenco” no se emplea para designar los cantos interpretados por los gitanos hasta bastantes años después. Estébanez Calderón, en sus famosas *Escenas Andaluzas* (año 1847) y concretamente en el Capítulo *Un baile en Triana*, para nada utiliza el término flamenco.

Segunda.-Teoría arabista:

Defendida por Blas Infante², mantiene, sin demasiada seguridad, que flamenco deriva de los vocablos árabes *felao-mengu* (campesino tráfuga) o *felai-kunz* o *felahmen ikum* (labriego) y *felagenkum* o *fabencou* (cantos moros de las Alpujarras). Esta teoría se asienta en la opinión de que los gitanos, a quienes se les aplicaba el vocablo, descendían de los moriscos expulsados de España a principios del siglo XVII.

Tercera.-Teoría de los cantos sinagogales:

Medina Azara (seudónimo de Máximo José Khan, nacido en Frankfurt del Main, 1897 y muerto en Buenos Aires en 1953, hebreista y escritor safardí) afirma que se dio el nombre de flamencos a los cantos sinagogales de los judíos españoles emigrados a los Países Bajos y que el posterior apelativo de jondo proviene de una deformación del hebreo *jom tod*. que equivale, en castellano, a día de fiesta.

² Considerado como padre de la patria andaluza y como diría José Antonio Alcantud, dentro del imaginario de Andalucía como patria. Fusilado en la guerra civil por el bando nacional. Es falso que como aboga el Partido Islamista Andaluz que este personaje se convirtiera al Islám y adoptara la Sharia como manera de resolver los conflictos sociales.



Cuarta.-Teoría de Rodríguez Marín:

Francisco nació en Osuna en 1855 y murió en Madrid en 1943. Este erudito decía que la palabra flamenco, aplicada al arte andaluz, provenía de la semejanza que existe entre el hombre vestido con chaquetilla corta y pantalón estrecho y el ave palmípeda del mismo nombre. Teoría audaz y de poca credibilidad.

Quinta.-Teoría de García Matos:

Nace en Plasencia (Cáceres) en 1912 y muere en Madrid en 1974. Este musicólogo manifiesta que la palabra flamenco procede del argot del siglo XVIII y significaba farruco, pretencioso, fanfarrón.

Esta teoría es compartida por Ricardo Molina y también, en parte, por los que, como Caballero Bonald, entienden que *flamenco* es una palabra jergal de la germanía derivada de *flamancia* (flama llama), que se usaba como sinónimo de fogosidad o presunción y que solía aplicarse a los gitanos de acuerdo con esos supuestos rasgos de su temperamento.

Sexta.-Teoría de Carlos Almendros:

Este abogado barcelonés escribió en su libro *Todo lo básico sobre el Flamenco*:

“En la Corte de Carlos V, nuestro rey flamenco (de Flandes), los cantores de su Capilla eran todos de Flandes. Tanto de las Casas de la Nobleza como de las diversas Catedrales se acudía a los cantores flamencos para nutrir sus respectivas Capillas. Por ello, el pueblo acostumbraba a considerar al flamenco (de Flandes) como sinónimo de “cantor”. En los libros de Coro de la Casa de Medinaceli aparece consignada la palabra FLAMENCO y FLAMENCO PRIMERO al principio del pentagrama -y precisamente en el lugar destinado a las “voces” o cantores. Queda así patentizado que el término flamenco llegó a tomar tal carta de naturaleza como sinónimo de “cantor” que se empleaba en las partituras musicales. Y fácil fue ya el paso o aplicación de la denominación flamenco a los cantores populares por parte de las gentes.

Los cantores que intervenían en las solemnidades religiosas emplearían, sin duda, en ellas, melodías más o menos disfrazadas, parecidas a las que usaban fuera de las iglesias. Existe gran semejanza entre las melodías gregorianas y los cantes flamencos primitivos, en particular, con las tonás de un marcado sabor litúrgico.

No desconocemos la realidad de que, por lo general, se considera al gitano como sinónimo de flamenco. Esto, lejos de contradecir la teoría expuesta, viene a confirmarla. En efecto: Es cosa notoria la gran disposición que los gitanos tienen para el cante y lo dados que son a exteriorizarlo. Para



calificar esta especie de afán cantador, el pueblo les vendría aplicando la denominación del cantor en boga: el flamenco-cantor.

Al gitano se le suele llamar, asimismo, flamenco, por ser poseedor de un garbo y un desplante especiales. Se admite comúnmente que ello obedecería al hecho de que los flamencos que vinieron en tiempos de Carlos V a España se conducían con el pueblo con cierto tono de superioridad y altanería; y las gentes, al constatar la actitud de arrogancia y garbo que los gitanos imprimen al arte (y que muestran hasta en su marchoso modo de caminar) los llamarían flamencos por su semejanza, en tal aspecto, con los flamencos dominantes. Podemos decir: el gitano es dos veces flamenco: por cantor, en primer lugar, y por rumboso, después”.

Desde mi perspectiva, considero la teoría de Carlos Almendros muy acertada, pues a mi parecer el pueblo llano los denominaba así por el garbo, la chulería y el desparpajo que mostraban en sus cantes, comparándolos a modo de chanza, con aquellos otros cantores provenientes de Flandes que ejercían su profesión artística en las iglesias y monasterios en la época de Carlos V, y que mostraban una postura altanera frente al resto de cantantes, artistas y las masas populares. En un principio este termino se refirió a los gitanos, no a su arte musical y dancístico, incorporándose más adelante este concepto al mismo arte en sí.

Toda esta explicación sobre el origen de la palabra flamenco, no tienen nada que ver con su esencia musical, ya que como veremos en próximos apartados, viene de las interconexiones culturales de las diversas culturas que se asentaron en la península y que arraigaron en la sociedades de la época.

¿Qué es el cante flamenco? Su origen y evolución

Según Joaquín García Lavernia el cante flamenco es una³:

“Manifestación músico-vocal aparecida en la Andalucía Baja a mediados del siglo XVIII e integrada por el sedimento folclórico de dicha área geográfica recreado e interpretado por los gitanos y por los andaluces”.

El origen del flamenco proviene de la influencia de todas los pueblos que pasaron por Andalucía, incorporando su germen idiosincrático al acervo cultural andaluz, esto es, integrando su cultura, su arte, y folclore a nuestra tierra, tal y como queda testimoniado en los múltiples vestigios que nos quedan, no sólo a través de sus construcciones, sino además de un glosario de términos incorporados a nuestro lenguaje, sin olvidarnos del folclore. Todo este cúmulo y variopinto

³ GARCÍA LAVERNIA, J. *El libro del cante flamenco*, Libros de Música, Ed. Rialp, 1991



cancionero va formando progresivamente el conjunto de cantares existentes en Andalucía a finales del siglo XV.

A lo largo de su historia, por Andalucía han pasado multitud de civilizaciones que han redundado en su tradición cultural. Desde la cultura fenicia, griega, judía, cartaginense, tartesa, romana, visigoda, árabe, por nombrar algunas, todas ellas han aportado su “grano de arena” al acervo cultural de nuestro pueblo. Refiriéndonos al ámbito estrictamente musical y por lo que respecta al arte flamenco, arte, que por así decirlo, es originario y típico de nuestra tierra, tiene una notable influencia, primero de la música mozárabe y además de otras corrientes musicales procedentes de otros pueblos asentados en Andalucía durante el transcurrir de los tiempos. Mucho antes de la entrada de los árabes en la Península Ibérica, la tradición cultural pasaba por la música griega, en íntimo contacto con la poesía y la danza helena, tal y como lo refería el griego *Estrabón* de que un personaje egipcio del siglo II a.C., *Eudoxos*, embarcó desde Cádiz hacia otras zonas del Atlántico, parece que de África, a muchachas músicas (¿bailarinas, cantantes, instrumentistas, bailarinas con crótalos?), posiblemente las primeras referencias históricas sobre bailarinas andaluzas, siguiendo con las tradiciones fenicias, cartaginenses, tartesas, turdetanos y bastetanos y romanas. Esta situación propició el intercambio de danzas y canciones entre las diferentes culturas con carácter eminentemente melismático⁴. Posteriormente, tras la caída del Imperio Romano en el año 476 de nuestra era, y con las convulsiones geopolíticas ocurridas en toda Europa, con frecuentes guerras entre las distintas tribus, pueblos..., entraron en España los visigodos tras ser derrotados por los francos. Una vez allí, se encontraron con diferentes pueblos indígenas, con los cuales convivieron, entrelazando su forma de vida, costumbres, conocimientos, pero sin tener unidad política ni militar. En este período de la Edad Media (s. V al VII) en España al igual que en el resto de Europa, hay textos) que aluden a narraciones o cuentos, a relatos en versos, a cantos de amor, a cantos femeninos o de doncellas, de hilanderas o tejedoras, burlescos, fúnebres, de boda... Estos cantos iban acompañados de música, y a veces de danzas que realizaban muchachas especializadas, y eventualmente de rudimentarias representaciones escénicas. Estas actividades se desarrollaban en las ciudades, en sus barrios, en las encrucijadas de sus calles o en sus plazas, en las casas principales e incluso en el pórtico de las iglesias, en su atrio y aun en el interior del templo. Cantos, danzas y representaciones escénicas se celebraban en los días de Navidad, en la Pascua de Semana Santa, en las

⁴ Hipólito Rossy *Teoría del Cante Jondo*. Un melisma es un grupo de notas cantadas sobre una misma sílaba. Tradicionalmente, se aplicaba el término especialmente para el canto gregoriano, ya que incluso designaba un estilo dentro de ese género: el estilo "melismático", que se oponía al más sobrio estilo "silábico" (una nota por sílaba). Modernamente, se habla de melismas dentro de cualquier estilo: ópera, pop, flamenco...



solemnidades de los santos o en celebraciones familiares. Más adelante, con la invasión árabe en el año 711 por *Tariq*, se incorporaron al entorno ibérico en general y andaluz en particular, nuevas corrientes artísticas y musicales, impuestas en mayor o menor medida, desplazando a las que prevalecía hasta el momento, aunque si bien, no fueron totalmente borradas, sino que quedaron en el subconsciente del pueblo, pues aunque el dominio era árabe, coexistían otras culturas –hebraica y cristiana (mozárabes)–, bajo la influencia musulmana. Bajo esta situación, esta manifestación cultural popular se realizaba en lengua romance (lengua popular de uso cotidiano distinta al latín, utilizado en ámbitos más cultos) en los territorios cristianos, y el mozárabe para los cristianos que vivían en territorios musulmanes del sur de la Península (debemos considerar que el mozárabe utilizaba el vocabulario romance y términos árabes, incorporados a nuestro glosario en la actualidad), ambas permanecieron durante siglos ‘en estado latente’ (es decir sin constancia escrita) afloraría poco después en las jarchas mozárabes.

Con el comienzo de la Reconquista, unos territorios quedaron en manos cristianas y otros en árabes, si bien, los primeros fueron poco a poco ganando terreno, culminando en la conquista de Granada en 1492 por los Reyes Católicos. Los poetas musulmanes fueron atraídos por lo exótico de algunas de estas canciones en el sur de España, y al construir con ellas sus *moaxajas* nos dejaron constancia escrita de su tradicionalidad y popularidad. La receptividad de los poetas árabes o hebreos de Al-Andalus posibilitó que casi por azar, nos hayan llegado algunas de estas jarchas o cancioncillas populares. Por eso poseemos en España los testimonios escritos más antiguos de esta lírica tradicional, común a toda la Romania, anterior a la de los trovadores, según defendieron ya hace años numerosos críticos, más bien filólogos que musicólogos: Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, E. García Gómez, Margit Frenk, Paul Zumthor, A Roncaglia, I.M Cluzel, P. Le Gentil o P. Dronke. En conclusión: el estudio del repertorio ‘folklórico’ peninsular a lo largo de la historia arroja luces interesantes no sólo sobre el Flamenco como tema, sino sobre otros: la música en Al-Andalus, la música sefardita etc.

Por otro lado, entre 1425 y 1447 entran en la Península tribus gitanas, portadoras de su propia cultura y cantes, si bien, no influyeron demasiado en los cantos del resto de los andaluces, debido a que quedaban relativamente restringidos a su ámbitos familiares, por ser esta una cultura muy perseguida hasta el año 1783, cuando una Ordenanza de Carlos III acaba con esta discriminación. Estos al llegar a Andalucía se encontraron con un conjunto de músicas y canciones procedentes de los diversos pueblos que se asentaron en nuestra tierra, a saber: Bizantino o griegos, cuyos cantos enraizaron en Andalucía y contribuyeron a la formación del folclore andaluz (eran cánticos litúrgicos



bizantinos –música gregoriana–, cuyos aspectos melódicos y la escala que usa (la escala menor o descendente), también aparecen en el flamenco. Retazos de música melismática (canciones o melodías breves) siria e hindú, tal vez a través de Ziryab, músico, cantor y poeta de oriente, transmisor de las canciones de su país y que vivió en la corte de Abderraman II. Canciones y músicas musulmanas ejercen una gran influencia sobre los fandangos tal y como corrobora Julián Ribera⁵. Las melodías salmodiales judías muestran su influencia en algunas seguiriyas y saetas. Las Jarchas o jarchyas mozárabes. Así mismo la influencias de la música fenicia y cartaginense en el pueblo llano tal y como lo corrobora la siguiente afirmación en la que se recuerda a bailarinas de Cádiz (Puella gaditanae) que aparecen reflejadas en los escritos de Juvenal y Marcial. Estos autores nos hablan de sus bailes rítmicos, que acompañaban con los Crótalos, y de sus cantos (Cantica gaditanae). Se datan en el s. I a. C. A socaire de todas músicas se fue gestando el germen de la música popular andaluza y más adelante del flamenco.

Tras la Reconquista se sucedieron una serie de hechos y situaciones ante el nuevo orden social establecido. Los moriscos, andaluces musulmanes que permanecieron en la Península tras la expulsión árabe, fueron obligados en 1502 a convertirse o marcharse: la mayoría prefirió quedarse y se convirtió sin duda tan solo para cumplir. Las clases altas musulmanas prefirieron irse de estos territorios, levándose la música culta de las cortes musulmanas hacia los países del Maghreb, donde tuvo descendencia. Los árabes que se quedaron, despertaron una gran incertidumbre entre el resto de la población debido al nerviosismo existente por la amenaza turca, con un creciente poder en el Mediterráneo y que podían obtener apoyo de los moriscos. Todo ello provocó un clima de desconfianza, de represiones, situación que desencadenó en 1568 la sublevación de los moriscos en el Albaicín y las Alpujarras, en la serranía de Ronda, aquí muchos se hicieron bandoleros. Una vez sofocadas las revueltas, muchos de ellos fueron diseminados por el oeste de Andalucía, valle del Guadalquivir pero estos se agruparon en ciudades, particularmente en Triana. Más adelante serían expulsados, si bien algunos grupos permanecieron por la necesidad de mano de obra para el campo. Durante los primeros años después de la Reconquista se mantuvo la música popular bajo formas múltiples, públicas y privadas. Era muy solicitada, particularmente en las zambras; durante aquellas fiestas moriscas, que duraban a veces una semana, se celebraban esponsales y matrimonios a puerta cerrada. En 1526, un edicto de Carlos V prohíbe esas zambras y obliga a mantener abiertas las puertas durante los esponsales y las bodas. En 1530, un segundo edicto prohíbe las zambras y la propia

⁵ Julián Ribera y Tarragó nació en Valencia en 1858 y murió en 1934 en Madrid. Filósofo arabista y musicólogo español. Estudio música hispano árabe y arábigo-andaluza. Analizó las músicas de las Cántigas de Santa María en 1922.



esposa del Emperador se conmueve con ello. En 1567, la Pragmática de Felipe II recuerda de modo conminatorio la obligación de dejar abiertas las puertas, y es ésta la que provoca la rebelión del Albaicín y la guerra de la Alpujarras.

A esta situación generada respecto a la convivencia con los moriscos, debemos añadir la particular política del reino respecto con los gitanos. Éstos junto con los moriscos, eran los grandes marginados de la sociedad, los primeros por sus costumbres que no concordaban con los cánones que establecían la sociedad y los otros por sus orígenes musulmanes –independientemente que se hubiesen reconvertido al cristianismo–. Las persecuciones contra los gitanos comenzaron en el año 1499, prohibiendo el nomadismo, su idioma y la indumentaria tradicional. Estos asentamientos generaron un contacto con los moriscos pues ambos colectivos, sin la menor posibilidad de integrarse en la sociedad de la época, trabajaron en los grandes cortijos de los terratenientes y utilizados como mano de obra, pero además coincidían los perseguidos –en las galeras, los presidios, las minas, las cárceles. Entre ambos grupos surgió una relación de cierta fraternidad alimentada por esa marginalidad. Todos estos contactos influirían en el pueblo gitano. Existen muchos detalles que corroboran la influencia del morisco sobre el gitano en su arte, producto de esa convivencia, y en donde los ritos moriscos influyen en el acervo cultural gitano. Así por ejemplo, las analogías que existen entre el *Iqâma*, la segunda llamada a la oración, que dentro de la mezquita precede inmediatamente a la oración, y dos tonás gemelas, entre las más antiguas, recogidas por Chacón, transmitidas por Perico del Lunar a Rafael Romero y luego cantadas (y algo ampliadas) por otros.

Las características comunes son las siguientes: 1) un ambiente intimista, como para sí mismo o para uno o dos oyentes, en el polo opuesto a todo estilo elocuente; 2) una línea melódica sostenida por una respiración, sin compás y enriquecida con inflexiones modulantes; 3) frases descendentes más fuertemente bemoladas, lo que crea una atmósfera nostálgica, elegíaca o apaciguada.

Desde luego, el carácter confidencial del *Iqâma* convenía más a un contexto de práctica religiosa clandestina o discreta que la primera llamada a la oración, el *Adhán*, que lanza el almuecín –con idéntico texto– desde lo alto del alminar y cuyo ambiente es público y elocuente, pero también ha dejado grandes huellas en el repertorio jondo.

Una vez expulsados los moriscos, los gitanos comenzaron a practicar los oficios abandonados por los moriscos, se preservaban los gitanos de la prohibición sobre el nomadismo, pero las demás prohibiciones no les dejaban ningún espacio libre para sus particularismos, excepto sus domicilios. Detrás de las puertas cerradas, podían preservarse costumbres, tradiciones, cultura, identidad. Así hacían los moriscos, y su ejemplo era tanto más digno de ser meditado cuanto que demostraba que, al



volverse hostil el medio, no tardó en ser vulnerable su sociedad aunque tuviera unos cimientos, una estructura y una cultura ancestral. Viajeros ellos desde hace siglos, desprovistos de todo bagaje cultural análogo y ahora sedentarios por fuerza, los gitanos se hallaban amenazados aún más. El ejemplo morisco fue sin duda el punto de apoyo esencial en un proceso de aculturación defensiva respecto al medio que permitió a los gitanos sobrevivir hasta nuestros días, en torno a algo que era preciso proteger y mantener. Los oficios ejercidos por los gitanos tenían fama de viles, o “mecánicos” y eran desdeñados por el resto de la población cristiana: herrería, calderería, cestería, espartería...; se dedicaron también a oficios relacionados con la alimentación: carnicería (donde tomaron el relevo después de prohibida la matanza ritual -el hallal-, y donde hoy siguen siendo numerosos), fabricación y venta de buñuelos, y de modo general frituras en los puestos ambulantes, lo mismo que en los zocos. Principal consecuencia: estas actividades introdujeron a los gitanos en el circuito económico de la pequeña producción y favorecieron su asentamiento.

También los gitanos sustituyeron a los moriscos en materia de romances. Asimismo lo hicieron con las danzas ceremoniales delante o dentro de las iglesias. En un primer momento las autoridades aumentaron la vigilancia sobre los divertimientos de origen extracristiano, pero más adelante este estado de cosas cambió, el pueblo se acostumbró a mirarlos sin recelo o espanto, a valorar su arte y a acostumbrarse a ellos.

Ahora bien, la esencia del flamenco, como veremos, tiene a su vez otras raíces tanto cristiana como de otras culturas. Estos tuvieron también una interrelación con la población cristiana. Huelga decir, a partir de esta nueva situación surgida, los gitanos comienzan a interrelacionarse con los andaluces cristianos, y ambos colectivos se ven influenciados entre sí, provocando una interconexión entre sus respectivos cantares. Es en este momento cuando aparecen los primeros cantadores gitanos, como referencia citar a “Tío Luis el de la Juliana”, primer cantaor que registra la historia. Un ejemplo evocador lo constituye el descubrimiento de Luis Suárez Ávila⁶, un abogado del Puerto de Santa María que encontró treintena de romances gitanos de tradición oral, cánticos de unas familias gitanas del Puerto de Jerez, de la bahía de Cádiz, Lebrija y Triana. Estos eran una derivación popular de la tradición de los cantares de gesta y estuvieron muy en boga desde principios del siglo XV hasta mediados del XVII, particularmente en los mercados y las plazas públicas. Estos cantares introducen y mantienen en las representaciones imaginarias cotidianas del oyente unos personajes históricos o épicos cuya magnitud no alcanza lo fabuloso, un maravilloso atenuado todavía próximo a la

⁶ LEFRANC, P. *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, referencia encontrada en p. 42. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.



experiencia ordinaria, y pasiones y emociones que experimentan y comparten todos. Otra característica que los mantuvo de moda en España fue su apertura permanente a la actualidad reciente o del momento, por ejemplo en los llamados «romances fronterizos». Tres contextos permiten situar esta tradición de los romances respecto a la problemática que nos ocupa. El 13 de febrero de 1492, en Granada, seis semanas después de la toma de la ciudad, los Reyes Católicos mantienen el statu quo y nombran a un musulmán superintendente de los juglares⁷ que son los principales divulgadores de romances. En 1608, en una de sus Novelas ejemplares, escrita aquel año, titulada «La Gitanilla», y cuya acción se desarrolla en latitudes al norte de Andalucía, Cervantes muestra con todo detalle que los gitanos se dedicaban con éxito a este tipo de actividad, recitando, cantando y bailando romances antiguos o de actualidad, por las plazas, en las iglesias y en fiestas privadas, en Madrid o en otros sitios; evoca cantes acompañados de bailes, o bailes con mezcla de cantes, y fondo sonoro a base de tamboril, castañetas, y sonajas. Por fin, en 1842, en un texto célebre titulado “Un baile en Triana”, Estébanez Calderon describe un espectáculo dado por unos gitanos en una casa particular en Triana y en el que se cantaban romances. Se cantaban sobre aires tradicionales de origen morisco, cantado por una sola voz y acompañados de guitarra o una pequeña orquesta y sobre los cuales se incorporaban baile a modo de intermedios.

Con todo ello, diremos que durante los reinados de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, en los siglos XV y XVI, convivieron las culturas cristiana, árabe y hebrea en un mismo lugar y tiempo a los que se unieron los grupos de gitanos. Esta situación generó una insoslayable influencia en las formas de vida, hábitos o costumbres, formas de proceder, inquietudes artísticas de las diversas culturas, que han perdurado hasta nuestros días.

De cualquier manera, podemos considerar como música andaluza la existente a partir de los siglos IX o X, con identidad propia y gestada a partir de la música árabe, pero con la incuestionable influencia de la tradicional cultural musical de los sustratos populares que habitaban esta tierra cuyo origen se remonta a la música cristiana de los primeros siglos y más lejanamente a las diferentes civilizaciones que poblaron la península.

Bajo todo este elenco de civilizaciones, la música andaluza fue tomando cuerpo, adoptando formas o maneras de todos aquellos pueblos asentados en esta región, dando un especial protagonismo al pueblo mozárabe, cristianos que vivían bajo la dominación musulmana en al-

⁷ Fernandez Manzano, R, “El flamenco: del exotismo europeo a la ciencia actual”, *La Caña, Revista de Flamenco*, 4, Madrid, 1993, pp. 9-13.



Andalus, los cuales tomaron elementos de la cultura árabe y cristiana, pero sin desdeñar otras corrientes artísticas anteriores.

Hacia el 1600, cuando la expulsión de los moriscos, se estructura una lírica y unos melos que quizás fueran definitivos de las entonaciones gitano-andaluzas. También predomina ya en el folklore la cuarteta romanceada y al unísono de la pragmática de Carlos III, en 1783, se empieza a registrar la estructura melódica y estilística de lo que conocemos actualmente por arte flamenco.

De la música popular andaluza se derivó el flamenco a mediados del siglo XVIII, aunque si bien, no era el flamenco tal y como lo conocemos hoy, sino un cante arcaico, primigenio de actual estilo musical.

Es en este siglo cuando ya se conocen determinados estilos del flamenco, incluso los nombres de algunos de sus más afamados intérpretes de entonces, Andalucía, en medio del declive español de la época y tras la expulsión de los moriscos y de los judíos y la emigración americana, aumentó no obstante su población al igual que el resto de España, llegándose a alcanzar la cifra de doce millones de habitantes en 1778. Y algunas capitales andaluzas sobrepasaban los cuarenta mil. La ciudad más populosa era Sevilla, con unos cien mil pobladores, seguida de Granada y Cádiz. Según V. Palacio Atar, en su ensayo “Los españoles de la Ilustración”, la población andaluza se había duplicado a lo largo del mismo siglo. Y Ricardo Molina, en su libro “Misterios del Flamenco”, comenta lo siguiente sobre aquella época andaluza en relación con su población: “Constituían la los más diversos elementos, que formaban un grupo heterogéneo estratificado en castas determinadas principalmente por la riqueza: nobleza, clero, burgueses, artesanos, jornaleros, gitanos extranjeros y el detritus social calificado por los historiadores y reformistas ilustrados con el nombre genérico de “mal asimilados”, esto es, de judíos, mendigos y vagabundos. Los movimientos demográficos peninsulares repercutieron notablemente en Andalucía originando una continua corriente migratoria del pueblo y de la aldea a la ciudad, y recibiendo una oleada de gentes del norte de España: gallegos, asturianos, santanderinos, sorianos, levantinos, catalanes”.

La situación del pueblo andaluz, sin embargo, respondía a unas circunstancias concretas, víctima del caciquismo y sumido en la pobreza, como ha quedado testimoniado en abundantes textos de escritores españoles y extranjeros. Y es en ese ambiente cuando el flamenco cobra definitiva relevancia, e incluso se empieza a interpretar como espectáculo público y se inicia también la profesionalización de sus cultivadores, a pesar de que algunos autores sostengan que hasta 1860 el flamenco no salió del hogar gitano. Como ha afirmado José Blas Vega: “Hoy en día sabemos que hay cientos y cientos de datos, que nos permiten conocer con detalle como fue el presumible flamenco



desde 1760 a 1860, y ahí están las fuentes documentales: el movimiento teatral desde sainetes y tonadillas, los cancioneros y los pliegos poéticos populares, los relatos y descripciones de viajeros y costumbristas, los estudios técnicos de bailes y toques, las partituras musicales, los periódicos, y la documentación gráfica de los cuadros, dibujos y grabados, y ello sin pintura alguna, con continuidad y evolución de unas mismas líneas para el ritmo musical, la métrica y la ambientación. Todo dentro de las características sociales, políticas y económicas que suscita cada época y con unas medidas antropológicas, lingüísticas, fisiológicas y psicológicas concretas, que contribuyen a formar un género artístico, coreográfico y musical, llamado hoy flamenco”.

Los primeros documentos históricos que nos hablan de algo que podemos entender como fiesta flamenca son de Sevilla (Triana), si bien, su importancia e incidencia varía de unas provincias a otras. También debemos considerar que su proyección trasciende fuera de las fronteras andaluzas, tal y como lo podemos ver reflejado en el festival de las Minas de Murcia.

El flamenco como base del actual nació en estas ciudades a principios del XIX en los ambientes suburbanos donde había andaluces mezclados con gitanos. Es un arte desde sus inicios y es netamente andaluz y unido a los gitanos adquiere sus rasgos particulares. Los gitanos desde el siglo XV estaban instalados en Andalucía, de donde aprendieron el folklore andaluz y le dieron su interpretación personal. Encontramos una evidente prueba de que el flamenco *no es gitano* exclusivamente en las comunidades gitanas que hay repartidas por Europa y Asia: ninguna conoce o practica el flamenco. Las interacciones de este pueblo con el resto de la población andaluza, marcaron de manera cardinal la raíz de esta corriente musical y su posterior efervescencia.

Con todo ello, queremos decir: el flamenco es un producto de diversas influencias artísticas, donde han jugado un papel fundamental los cantes, bailes y la música morisca, pero tal y como defienden F. Pedrel y H. Rossy, en la década de los años 60. Ésta estuvo inspirada en bases musicológicas ya asentadas y éstos aportaron detalles ornamentales. Por citar algún ejemplo, nos podemos referir a las conexiones rituales de las pandas de verdiales con arcaicas fiestas mediterráneas precristianas. Estas pandas son cuadrillas de músicos tradicionales de los montes de Málaga que cantan coplas de fandangos verdiales, música para el baile del mismo nombre y que presenta elementos preflamencos con una similitud entre los instrumentos, la manera de actuar y la vestimenta de estas pandas y un grupo de músicos representado en una pintura conservada en el Museo de Nápoles, catalogada como *Scena comica con suonatori ambulanti*, copia en mosaico romano del siglo I de una pintura helenística del siglo III a.C. También sabemos que al final de la guerra de Sertorio contra Cecilio Metelo, hacia el 74 a.C, poetas cordobeses compusieron himnos y canciones para la ocasión,



(victoria del cónsul Metelo sobre Sertorio, a orillas del Turia, Valencia). Marcial –poeta hispano-romano de origen aragonés- y el historiador Polibio escribieron que para entretener al general Metelo durante las guerras sertorianas, varias doncellas y mancebos cordobeses le cantaban canciones. Hipólito Rossy sugiere que su estilo debería no andar muy lejos del actual cante flamenco. El Cónsul Metelo entró triunfalmente en Roma tras su victoria, y cuenta Marcial que en la comitiva danzaron unas muchachas andaluzas que llamaron la atención por sus “traviesos y retozones pies” y por sus **castañuelas** de metal, *crusmata baetica*. Desde entonces contamos con referencias del uso de las castañuelas, instrumento idiófono de acompañamiento al baile. El baile flamenco de mujer hace uso de ellas eventualmente.

No cabe duda que la música andalusí, arabo-andalusí, hispanomusulmana o cualquier otra acepción, tal y como lo corroboran investigadores como M. Menéndez Pelayo y E. García Gómez, ha influido sobremanera en la música popular andaluza en general y en el flamenco en particular. Ciertos rasgos de la música árabe han sido tomados por el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otra, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética común. Los parentescos no son sólo en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos.

Antes de llegar los gitanos a Andalucía, no podemos hablar de cante flamenco, si bien, en ningún otro lugar del mundo los gitanos cantan flamenco. De todo ello podemos concluir que el flamenco surgió del inevitable solapamiento de los cantes andaluz y gitano. Ahora bien, podríamos preguntarnos: ¿por qué el flamenco es un fenómeno intrínseco del pueblo andaluz?, o lo que es lo mismo ¿por qué no se desarrolló un flamenco fuera del ámbito andaluz?

Podemos decir, que las condiciones socio-económicas vigentes en los siglos XVIII y XIX, es decir, el flamenco es patrimonio irrefutablemente adscrito a unas condiciones históricas, un contexto socioeconómico y unas circunstancias política e ideológicamente marcadas como coordenadas únicas en la Andalucía en estos siglos. Nació producto de la sensibilidad romántica española, un sentido expresivo de dolor del pueblo oprimido.

La evolución del cante baile y toque flamenco han ido desarrollándose paulatinamente a partir del uso repetitivo de recursos aprendidos por tradición oral debido al gran número de personas iletradas en la Andalucía de los siglos XVIII y XIX, cuya forma de transmisión de este arte no podía ser de otra manera. El músico no conoce la escritura en pentagrama para reflejar su arte en papel, sino que utilizan la copla como partitura, utilizando la voz del cantaor para marcar la melodía. Ello no quiere decir que no sepan música, más bien utilizan un método músico-oral donde la partitura es la



copla. A todo ello podemos añadir que la expresividad, el sentimiento, la sutileza de los tonos, difícilmente son transcribibles al papel.

Como dijimos anteriormente, con la evolución del flamenco se fueron incorporando instrumentos musicales de acompañamiento al canto y al baile, siendo el más importante la guitarra, instrumento fácil de transportar, de pequeño tamaño, del que se hizo poseedor la cultura jonda por la versatilidad demostrada, aunque no podemos desdeñar otros instrumentos, también usados como los laúdes, bandurrias, panderos, crócalos, palillos, castañuelas..., que acompañan al canto.

El flamenco aunque no es estrictamente originario del gitano, sí podemos decir que ha estado y está marcadamente influido por éste. Así en el año 1971, Luis Suárez Ávila, un abogado del Puerto de Santa María descubrió una treintena de romances gitanos de tradición oral, cánticos de unas familias gitanas del Puerto de Jerez, de la bahía de Cádiz, Lebrija y Triana. Estos eran una derivación popular de la tradición de los cantares de gesta y estuvieron muy en boga desde principios del siglo XV hasta mediados del XVII, particularmente en los mercados y las plazas públicas. Estos cantares introducen y mantienen en las representaciones imaginarias cotidianas del oyente unos personajes históricos o épicos cuya magnitud no alcanza lo fabuloso, un maravilloso atenuado todavía próximo a la experiencia ordinaria, y pasiones y emociones que experimentan y comparten todos. Otra característica que los mantuvo de moda en España fue su apertura permanente a la actualidad reciente o del momento, por ejemplo en los llamados «romances fronterizos». Tres contextos permiten situar esta tradición de los romances respecto a la problemática que nos ocupa. El 13 de febrero de 1492, en Granada, seis semanas después de la toma de la ciudad, los Reyes Católicos mantienen el *statu quo* y nombran a un musulmán superintendente de los juglares⁸ que son los principales divulgadores de romances. En 1608, en una de sus Novelas ejemplares, escrita aquel año, titulada «La Gitanilla», y cuya acción se desarrolla en latitudes al norte de Andalucía, Cervantes muestra con todo detalle que los gitanos se dedicaban con éxito a este tipo de actividad, recitando, cantando y bailando romances antiguos o de actualidad, por las plazas, en las iglesias y en fiestas privadas, en Madrid o en otros sitios; evoca cantes acompañados de bailes, o bailes con mezcla de cantes, y fondo sonoro a base de tamboril, castañetas, y sonajas. Por fin, en 1842, en un texto célebre titulado “Un baile en Triana”, Estébanez Calderon describe un espectáculo dado por unos gitanos en una casa particular en Triana y en el que se cantaban romances. Se cantaban sobre aires tradicionales de origen morisco, cantado por una sola voz y acompañados de guitarra o una pequeña orquesta y sobre los cuales se incorporaban baile a modo de intermedios.

⁸ Véase Fernandez Manzano, 1993,



Otro gran elemento de preservación de los romances, y de su transmisión siglo tras siglo, es el repertorio de las bodas gitanas, fiestas de gran rumbo que duran entre tres y nueve días, a puerta cerrada, y durante las cuales la tradición de los romances está asociada a la de las alboreás, el cante de bodas propiamente dicho.

Aquí estamos en presencia de un fenómeno polifacético. La fiesta privada de las bodas es ocasión de un gran ritual colectivo de identificación, en el que lo que está claramente en juego es la preservación de la pureza étnica gitana. De esta manera, el punto culminante del ritual es la demostración pública de la virginidad de la novia. Las alboreás proclaman la virginidad y todos se alegran.

El paso del romance narrativo al romance de las bodas gitanas se caracteriza por una aceleración del tempo y el nacimiento de un ritmo acompasado, que se encuentran en el origen de las soleares y cantes emparentados. Estas modificaciones enmarcan la melodía, favoreciendo la formación de unidades más cortas: cuaretas, tecertos, dísticos.

Por otro lado, las llamadas a la oración (*iqâma* y *adhán*), como hemos dicho antes, van a derivar las tonás y las siguiiriyas, lo que nos lleva a concluir que los gitanos fueron testigos directos de la forma de vida de los moriscos. Tras su expulsión, los gitanos adoptaron algunos de los hábitos de aquéllos, sobre todo en materias laborales (práctica de los oficios dejados por los moriscos) favoreciendo su asentamiento. También se apropiaron de las danzas ceremoniales que practicaban bien en sus domicilios o en plazas o alrededor y dentro de las iglesias. La gente se acostumbró a mirarlos sin recelo y a valorar su arte.

A continuación reproduzco una toná de Rafael Romero apodado “El gallina” cuya melodía se inspira en el Iqâma (llamada a la oración en el Islán) de Mohamed Aboutoufik. El autor recogió este canto popular para inspirarse en la elaboración de su pieza musical. Esto corrobora la idea primigenia de la influencia de los estilos musicales árabes religiosos en las composiciones flamencas.



TONA

No te re be les se rra na aun que__ te ma te tu gen__ te yo ten go e chao ju ra men

6 to de pa gar te con la muer te Vi nie ron y me di je ron que tu ha bia ha blao mal de

11 mi i y mi ra mi pen sa mien to que no lo creo en ti

Trascripción de Juan Giménez Miranda

En el ámbito musical adoptaron las zambras, fiestas moriscas caracterizadas por celebraciones esponsales y matrimonios a puerta cerrada. En 1526, un edicto de Carlos V prohíbe esas zambras y obliga a mantener abiertas las puertas durante los esponsales y las bodas. En 1530, un segundo edicto prohíbe de en las zambras y la propia esposa del Emperador se conmueve con ello. En 1567, la Pragmática de Felipe II recuerda de modo conminatorio la obligación de dejar abiertas las puertas, y es ésta la que provoca la rebelión del Albaicín y la guerra de la Alpujarras. No cabe duda de que las puertas cerradas gitanas suceden a las puertas cerradas moriscas, en doble contexto: la certeza de seguir casándose a espaldas de las autoridades por medio de una fiesta reservada exclusivamente al grupo y el contexto más general de la defensa de una identidad cerrando las puertas sobre una cultura interna.

Con el comienzo de las persecuciones contra los gitanos, sobre el año 1499, para eliminar algunas de sus peculiaridades culturales, les quedaba poco margen de acción por lo que sus rituales se celebraban a puerta cerrada en sus domicilios. De esta manera preservaron sus costumbres al igual que lo hicieron con anterioridad los moriscos. ¿Cómo adoptaron los gitanos costumbres moriscas? Al ser ambos pueblos perseguidos, existía cierta fraternidad entre ellos, tal y como lo refería Demófilo en su libro. La cultura morisca influyó sobremanera en el acervo cultural gitano, tal y como lo podemos refrendar en la segunda llamada a la oración, el *Iqâma*, que dentro de la mezquita precede



inmediatamente a la oración, y dos tonás gemelas, entre las más antiguas, recogidas por Chacón, transmitidas por Perico del Lunar a Rafael Romero y luego cantadas (y algo ampliadas) por otros.

Las características comunes son las siguientes: 1) un ambiente intimista, como para sí mismo o para uno o dos oyentes, en el polo opuesto a todo estilo elocuente; 2) una línea melódica sostenida por una respiración, sin compás y enriquecida con inflexiones modulantes; 3) frases descendentes más fuertemente bemoladas, lo que crea una atmósfera nostálgica, elegíaca o apaciguada.

Desde luego, el carácter confidencial del *Iqâma* convenía más a un contexto de práctica religiosa clandestina o discreta que la primera llamada a la oración, el *Adhán*, que lanza el almuecín -con idéntico texto- desde lo alto del alminar y cuyo ambiente es público y elocuente, pero también ha dejado grandes huellas en el repertorio jondo.

Aparece una estructura ascendente, que es independiente de la extensión del ámbito melódico, del tono elegido y del estilo vocal. La voz empieza por apoyarse cinco veces en una nota baja, luego sube sin transición hacia lo más alto del ámbito, donde la estructura se acaba en una sucesión ascendente de tres notas generalmente separadas por un semitono: una tercera disminuida.

La misma frase corta, combinada con modulaciones insistentes sobre las notas finales, vuelve a aparecer tres veces en el martinete de origen, que es el cante de las fraguas gitanas y la forma viva más antigua del conjunto de los repertorios preservados.

Además se observan pormenores importantes en el tratamiento de la nota culminante. En general, es una nota sostenida y seguida de una pausa en el *Adhán*: en esta altura se proclama y detiene una fe. Pero, en la sucesión de los cantes que repiten este motivo se descubren variaciones. Ora se destaca esa nota terminal y el cante se orienta hacia la afirmación, la protesta, la rebeldía, el modo mayor, ora se esboza apenas o la reemplaza una inflexión de la nota precedente y el cante se orienta hacia la queja, la tristeza, la melancolía, el modo menor. Como vemos la temática del dolor y del sufrimiento está muy arraigado en las mentes del colectivo gitano reflejados en sus cantes. Ellos utilizan la palabra procedente del caló "duquela", término que significa dolor en un sentido figurativo. Esta divergencia inicial, amplificadas por las modulaciones que siguen, atraviesa una parte de las formas antiguas del cante.

Ahora bien, encontramos de nuevo la misma frase ascendente en la siguiriya más antigua conocida, que se puede atribuir a Frasco El Colorao, de Triana: cuatro veces, como en el *Adhán*, luego cuatro veces en la segunda mitad en forma de motivo descendente que da una imagen invertida de dicha frase.



En resumen, la frase corta ascendente del *Adbán*, ora en mayor ora en menor, se presenta de nuevo como frase de arranque y motivo fundamental: 1) del martinete más antiguo y frecuente; 2) de la seguriya de Triana más antigua conocida y 3) de la seguriya de Jerez más antigua.

Al-Farabi, maestro de Avicena (Ibn-Sina) refiriéndose a este tipo de música árabe, dice: La música más perfecta, más excelente, y más eficaz es [...] la que la voz humana expresa. La música instrumental posee a veces algunas de esas cualidades. Afirma también Al-Farabi que los sonidos pueden ser la perfección de una pasión, magnífico tema, y que parece muy oportuno; es idea suya también, fundamental en la esfera jonda, la de que la música debe conmover ante todo y no agradar.

A continuación vamos a exponer algunos aspectos referente a esta etnia.

Orígenes históricos de los gitanos

Los gitanos son un pueblo comunal y muy unido con una herencia biológica, cultural y lingüística común, actualmente disperso en pequeños grupos por todo el mundo. Los gitanos llevaban en Europa más de 500 años, pero hasta finales del siglo XVIII no se logró identificar definitivamente su origen en el noroeste de la India, al descubrirse la relación entre la lengua romaní y las lenguas indoeuropeas de dicha región.

La antigua historia de los gitanos sigue siendo un tema controvertido. Se desconoce si eran un grupo de parias que vivían en la periferia de la civilización india, si eran miembros de una o varias castas hindúes o si pertenecían a diferentes clases sociales y grupos indígenas. Parece ser que abandonaron su patria original en el norte de la India en oleadas sucesivas que comenzaron a principios del siglo V. Sin embargo, las emigraciones más importantes parten en el siglo XI, probablemente como resultado de las invasiones musulmanas de la India. Viajaron en un principio hacia el oeste, atravesaron Irán hasta Asia Menor y el Imperio bizantino; desde allí, la mayoría continuó hacia Europa, a través de Grecia a principios del siglo XIV. Su ruta por Europa se puede seguir mediante el estudio de los vocablos prestados que aparecen en los dialectos romanís europeos; todos ellos contienen palabras de lenguas tales como el persa, el kurdo y el griego. Tras residir unos 100 años en Grecia, los gitanos se dispersaron por Europa. A comienzos del siglo XVI habían llegado a todos los rincones del continente, incluida Rusia, Escandinavia, las islas Británicas y España.

Leblon retiene que durante este periplo recibieron influencias de la música turca, pues los turcos desempeñaron un papel importante en la gran mezcla cultural, musical, que afectó a toda el área situada entre la península balcánica y Hungría entre los siglos XV al XVIII.



En el XV se les detecta en Croacia, en la corte de Hungría, Rumania, en la del rey de Bohemia, Transilvania... Un dato que aflora de los escritos de esta época es que *interpretaban la música a gusto del cliente, lo que demuestra su gran capacidad de adaptación.*

Al pueblo gitano lo observamos como buen intérprete de la música persa, árabe, india y turca. En este sentido, Leblon destaca *el papel que han desempeñado en la difusión y contaminación de las músicas populares desde el oriente al occidente* y de los Balcanes hasta Rusia. En estos países citados buena parte de los músicos populares que tocaban en las bodas y las fiestas de los habitantes autóctonos llegaron a ser de etnia gitana.

En Hungría, la *música zíngara* fue adquiriendo relevancia desde los siglos XV y XVI. Las orquestillas de cíngaros, compuestas generalmente de violines, un contrabajo y el czimbalón, animaron tanto bailes populares como fiestas señoriales. Ya entre los siglos XVIII y XIX, dejaron su sello en los géneros populares, especialmente en la música instrumental llamada *verbunkos* –danza del enganche usada antiguamente por el ejército austro-húngaro para el reclutamiento de jóvenes–. Los reclutadores del ejército austro-húngaro se sirvieron de orquestas cíngaras compuestas de violinistas, czimbalistas, clarinetes y gaiteros.

Por lo general, *los gitanos transforman cuanto tocan en el terreno musical, hasta hacer difícilmente reconocible la música que tomaron en préstamo* (así en música húngara, flamenco, jazz manuche, canciones rusas y rumanas, griegas, turcas...). Fenómenos de este tipo encontramos en los Balcanes, Moldavia, Moravia, Macedonia búlgara, Grecia, Rumania, Yugoslavia... Si los cíngaros rusos cantan polifonía, música coral, es porque en Rusia se encontraron con un tipo de polifonía ‘folklórico-tradicional’. “Los coros cíngaros de Rusia no alcanzan la maestría ni el genio de los eslavos, pero tienen ese fuego salvaje (...) y una ternura que no pertenece a ningún otro pueblo” (Leblon, 1991: 30).

Concluye Leblon que sea en Rusia como en Hungría, Rumania o Turquía, *los cíngaros encarnan la fiesta.* Y no hay fiesta verdadera sin ellos.

Los gitanos fueron bien recibidos en Europa, pero no tardaron en surgir ciertas enemistades debido a las marcadas diferencias en cuanto estilo de vida y tipo de sociedad. En España, donde gozaron de total libertad bajo el dominio musulmán, su situación cambió después de la Reconquista cristiana en 1492; entre 1499 y 1783 se aprobaron al menos una docena de leyes que prohibían la vestimenta, la lengua y las costumbres gitanas para forzar su asimilación. La primera represión oficial contra los gitanos en Francia tuvo lugar en 1539, con la orden de su expulsión de París. De forma análoga, en 1563, los gitanos se vieron obligados a abandonar Inglaterra bajo amenaza de muerte.



Durante el siglo XVII, en Hungría y Rumania muchos fueron esclavos; en Rumania, su liberación definitiva no se produjo hasta 1855.

Los gitanos no recibieron un trato hostil en todas partes de Europa. En la Rusia zarista, por ejemplo, sus circunstancias eran muy similares a las de los grupos de campesinos. En los Balcanes, durante los casi 500 años de dominio turco, muchos gitanos disfrutaron de privilegios especiales al convertirse al islam. En algunas repúblicas de la antigua Yugoslavia, su situación fue análoga a la de otras minorías.

Hoy, en muchas zonas de Europa la discriminación del pueblo gitano aún existe aunque la persecución alcanzó su punto máximo durante la II Guerra Mundial, cuando unos 250.000 gitanos hallaron la muerte en los campos de concentración nazi.

En la **actualidad**, la cifra total de gitanos en el mundo es de varios millones. Sólo en Europa se calcula que hay entre 12 y 12,5 millones. Los censos no son exactos porque muchos de ellos no están registrados. Las mayores concentraciones se dan, con diferencia, en los Balcanes (especialmente Rumania), Europa central y las repúblicas de la antigua URSS, y existen grupos menores dispersos por Europa Occidental, Oriente Próximo, el norte de África y América.

Los gitanos están divididos en grupos que a veces reciben el nombre de *naciones*, definidas generalmente por el área geográfica de asentamiento o de procedencia reciente. Las naciones europeas incluyen a los gitanos de España, los manouche de Francia, los sinti de Alemania y Europa central, los romnichales de Gran Bretaña y los boiash, arlie, gurbeti, lowara y kalderash de Europa del Este y los Balcanes. Bajo la influencia del nacionalismo, que pone especial énfasis en la unidad cultural y étnica, la palabra *gitano* se está sustituyendo por la de *romaní* (la gente).

Cultura y costumbres

Debido a la dispersión de los gitanos, su cultura y organización social varía ampliamente. Sin embargo, una de las características sobresalientes es cualquier parte es su arraigado sentido de cohesión de grupo y de exclusividad, y el marcado carácter sagrado de las tradiciones gitanas en contraposición a las del mundo exterior. El contacto con gentes no gitanas se considera en principio como potencialmente 'contaminante', un concepto derivado tal vez de las creencias religiosas de sus antecesores hindúes, aunque admiten en su seno a cualquier persona que acepte sus leyes y costumbres. La influencia de la lengua gitana, que está compuesta por varios dialectos pertenecientes a la rama índica de las lenguas indoeuropeas, es otro factor de unificación. La mayoría de los



individuos gitanos hablan algún tipo de romaní, y otros utilizan dialectos de lenguas locales con abundancia de términos romaníes prestados.

En el aspecto religioso, algunos han adoptado la religión del país en que viven; por ello hay católicos, ortodoxos, protestantes y musulmanes. Sin embargo, prefieren realizar sus ritos en sus propios templos, en sus hogares o durante la celebración de sus fiestas, aunque realmente son incrédulos y perciben la religión de una manera particular y superficial, carente de introspección.

Las diferentes naciones gitanas se dividen en clanes, compuesto cada uno de ellos por diferentes familias emparentadas mediante una ascendencia común o una asociación histórica. Los clanes tienen jefes nominales, que a veces adoptan el título de *rey* o *reina*.

Los gitanos tienen una organización familiar en la que los ancianos ocupan posiciones de respeto y autoridad. Los matrimonios se suelen concertar y son la expresión de un deseo por crear alianzas entre familias o clanes. Existe una moral sexual muy estricta y es todavía frecuente que las muchachas solteras salgan acompañadas. Algunos grupos mantienen la costumbre del *precio de la novia*, un pago realizado por la familia del novio como indemnización por la pérdida de la hija y como garantía de que recibirá un buen trato.

Otra institución importante es el *keris*, un juzgado informal que dirime las disputas y asuntos relativos al derecho común y a las costumbres gitanas. En general, los gitanos apenas dependen de las estructuras sociales formales de las sociedades en que viven, ya que tales funciones están duplicadas en el seno de sus propias comunidades.

En casi todas partes, y con las lógicas excepciones, los gitanos ocupan posiciones de escaso prestigio y tienden a dedicarse a actividades económicamente marginales. Suelen buscar ocupaciones tradicionales, entre ellas las musicales y recreativas, la chatarrería y la metalistería, la trata de caballos y ganado, la venta ambulante y minorista, la adivinación y la curandería, y la artesanía.

Los gitanos están mejor integrados, cultural y económicamente, en las regiones menos industrializadas del sur de Europa, los Balcanes y Oriente Próximo. En los antiguos países comunistas algunos padecen la actual penuria económica; muchos han intentado cruzar las fronteras hacia Europa Occidental, donde es evidente el rechazo. En casi todas partes están sometidos a fuertes presiones para que abandonen su tradicional estilo de vida. En España la mayoría de los gitanos vive en los suburbios de las grandes ciudades. Aunque la Constitución de 1978 ampara la igualdad sin discriminación de raza ni condición social, la convivencia con este colectivo muestra brotes de racismo y segregación por parte de algunos sectores de la sociedad.



Una cuestión a abordar para comprender la cultura gitana es entender la importancia que tiene el sexo y los grupos de edad. Como decimos se le da gran importancia al colectivo de mayores, y por lo que respecta al sexo de cara al exterior, la mujer queda relegada a un segundo plano, si bien en el entorno familiar, ésta adquiere una mayor importancia.

La primera y principal obligación del gitano es respeto a su familia, luego respeto a la externa, y finalmente respecto a cualquier gitano frente a los no gitanos.

Por el carácter tribal del gitano hace que éste se instale en localidades o barrios periféricos en donde las condiciones de vida resultan un tanto marginales, buscando un alejamiento o distanciamiento del resto de la ciudad. Las comunidades constituidas por este colectivo son impenetrables o cerradas. Otro aspecto lo constituye el hecho de que la unidad familiar conforma un todo, es decir, todos los miembros se protegen unos a otros, de manera que si alguno se ve perjudicado por miembros de otro clan, el resto de los componentes de la familia intentarán tomarse la justicia por su mano, actuando a modo de "vendeta". La familia o clan perdedor se verá abocado al destierro o expulsión de la localidad o barrio, e instalándose en lugares o zonas donde puedan pasar desapercibidos y sin poder retornar a sus orígenes o lugares donde antes estuviesen afincados.

Sistema de parentesco *(familia): ningún gitano lo es realmente si no puede decir cuál es clan. Para saber si pertenecen a un mismo clan o "rai" (como dicen las gitanas) deben tener un antepasado en común. Dos personas que coincidan en un antepasado se consideran del mismo clan.

Para los gitanos la pureza la encarna el "macho". Un "gallipavo" hijo de gitano y de payo, será más puro si el padre es gitano. Existen los payos que se han agitanado o se han hecho gitanos, los llamados "**mencheros**" (sentido peyorativo). Estos adoptan las costumbres y maneras gitanas, incluso llegando a potenciar ese talante calé. En muchas comunidades gitanas son muy temidos. Los "**cuarterones**" son hijos de un gallipavo y un payo.

La legitimidad del poder

La persona más respetada será la más poderosa. El prestigio no se tiene, hay que ganarlo. En el caso del líder gitano el incremento del prestigio proviene sobre todo de dos condiciones:

- El cumplimiento de las obligaciones, la prudencia y el amor a la paz, el conocimiento de la tradición, el despilfarro y la ostentación del desinterés por acumular indefinidamente. El honor forma parte de este prestigio. El honor es una condición masculina que puede perderse ante otro hombre.
- Y por otro lado, la riqueza que permite la generosidad y el despilfarro.



La distribución del poder

Lo distribución de los roles viene definida por el sexo y la edad.

1.- El varón

Los roles sociales son básicamente cuatro:

- Vara: todo hombre o muchacho con capacidad de luchar. La fuerza de una familia se mide por el número de varas que dispone.
- Bató: es un hombre casado, preferentemente según los viejos ritos, y es responsable de una familia
- Tío: es un gitano de edad que, por sus años, su poder y su comportamiento conlleva el respeto de las demás.
- Patriarca: el jefe reconocido y cabeza visible de una familia extensa. El poder del patriarca no es absoluto. Se asienta en su autoridad moral y el respeto que el gitano siente por sus mayores, de forma que el patriarca actúa como el Tío más importante. Es el encargado de interpretar la ley tradicional y velar por ello.

En esta estructura el parámetro de la edad juega un papel primordial y esto se explica por el carácter ágrofo de la cultura gitana, es decir, es una cultura cuyos códigos y pautas de comportamiento se transmiten oralmente.

2.- El papel de la mujer

La mujer también presenta un papel importante aunque secundario. Es la encargada del cuidado de la familia

La niña gitana empieza muy pronto, hacia los ocho años, a ayudar a su madre en las tareas de la casa y a cuidar a sus hermanos pequeños.

El padre y los hermanos ejercen sobre la vida de la mujer un estricto control, especialmente en la temporada de juventud hasta el matrimonio. Debe obediencia a sus hermanos, aunque sean más pequeños que ella.

La virtud de la gitana moza depende de su laboriosidad, su virginidad y su fidelidad a su marido.

Otro aspecto valorables en la mujer gitana es el tener hijos y si estos son varones mejor, su influencia y su prestigio aumenta.



De forma parecida al hombre, la mujer gitana, en la madurez, puede ser "Tía", si cumple las siguientes condiciones: Ha respetado y cumplido la ley gitana. De moza fue virgen, se casó por el ceremonial de boda gitana, fue fiel a su marido toda la vida, colaboró con él económicamente, trajo al mundo muchos hijos (sobre todo varones) y cuando enviudó se quedó sola, a la que los gitanos llaman "la santa". Su consejo puede llegar o tener gran influencia en la familia.

Se está experimentando una lenta evolución que pone en cuestión el papel asignado a la mujer dentro la estructura social gitana. Ahora hay fenómenos como la soltería, los matrimonios mixtos entre gitanas y payos.

Ceremonias

La ceremonia del matrimonio

Aunque el matrimonio se basa en la permanencia de la pareja, se acepta la posible separación de los cónyuges por distintos motivos. El divorcio puede producirse por mutuo consentimiento; entonces ambos quedan libres para contraer una nueva unión.

En el matrimonio tradicional, el noviazgo es corto. Aunque la elección del futuro cónyuge es ahora casi libre, los padres suelen dar un consejo sobre cuál es, a su juicio, la persona más conveniente o adecuada.

Si la boda es por el ritual gitano, toda la ceremonia girará en torno a la virginidad de la novia.

Es típico el baile de los hombres de la novia en brazos, la separación espacial de ambos sexos durante este momento.

En el banquete, los invitados van pasando uno por uno y dan billetes a los novios. Después, las mujeres ofrecen claveles a quienes han depositado dinero.

Tras el banquete comienza el ritual propio de la boda gitana en sí, el yeli. Es el objetivo del día del enlace: comprobar la virginidad de la novia. Mientras en el salón los invitados bailan, algunas mujeres se desplazan hasta una pequeña sala para preparar el ritual del pañuelo.

Sobre una cama o mesa colocan una sábana y una almohada, las mujeres arrojan pétalos de rosas y claveles. Todo listo para comprobar la pureza de la novia. Es ahora cuando un gran número de mujeres mayores entran en la sala acompañando a la novia. Junto a ella la "ajuntaora", una de las más ancianas gitanas y la encargada de comprobar la pureza de la novia. Estas mujeres cobran hasta 600 euros por hacer la prueba. Con un pañuelo dispuesto con tres pliegues envuelven una navaja. Se introduce por la vagina. La sangre mancha los tres pliegues ("las tres rosas"). Las "ajuntaoras" juran



por Endivé (Dios) que no se puede falsear , pero todo es cuestión de dinero y de poder. La sangre nunca falta si la familia es poderosa. Si el pañuelo no se mancha, el novio puede rechazarla. No habría matrimonio. A este acto pueden asistir todas las mujeres mayores que lo deseen y es preferible que no tengan relación directa con la novia, ya que si no es virgen la familia lo podía esconder.

La “Ajuntaora” muestra el pañuelo al grupo de patriarcas que estaban esperando en los alrededores. Una vez corroborado por ellos ya se puede mostrar al resto de los invitados.

Walter Starkie en su libro *Don gitano* (1935)⁹ llama a la "adjuntaora" con el nombre "la picaora", término que lo recoge de la expresión utilizada por los gitanos granadinos. Comenta: el uso del pañuelo es común en los gitanos europeos al que le llaman *diklo*, pañuelo que a su vez suelen colocarse en la cabeza las mujeres. Este libro de viajes escrito por él, violinista y profesor de literatura inglesa y conocedor de la lengua romaní, constituye un documento de primera mano y plenamente adaptado a la realidad, pues nuestro autor se implicaba y sumergía en el entramado gitano y marginal, principalmente, incorporándose como un miembro más del colectivo.

Religión

En el aspecto religioso, algunos han adoptado la religión del país en que viven; por ello hay católicos, ortodoxos, protestantes y musulmanes. Sin embargo, prefieren realizar sus ritos en sus propios templos, en sus hogares o durante la celebración de sus fiestas.

El ritual funerario

Se trata de una ceremonia parecida a las que conocemos. Salvo que ellos deben llorar y exhibir públicamente el dolor.

El entierro es, probablemente, el ritual gitano más impresionante y espectacular, cuando se trata de un varón adulto y sobre todo de un Tío.

Arte

Tienen una estética de raíz oriental, que se manifiesta en pequeñas cosas, como son: el vestir, la música, lo danza y sus poesías

La música folklórica India es modal y los gitanos la mezclan con las músicas folklóricas de los países que visitan, que también tienen un aire modal.

⁹ WALTER STARKIE, *Don gitano*, 1935 Publicado en España en 1944. Ed. Diputación de Granada. Colección Biblioteca de Bolsillo.



El baile flamenco es muy importante en la cultura gitana, con voces, movimientos bruscos, y complicadas melodías de la guitarra. Expresar los sentimientos, es importante en el flamenco; los gitanos bailan el flamenco para expresar su tristeza y felicidad. No es importante si un bailarín del flamenco no tiene técnica perfecta. Los bailarines dotados deben poder expresar sus sentimientos por medio del flamenco y transmitir esos sentimientos a su audiencia. En la música gitana hay un marcado individualismo de la danza, que suele ser más de hombre que de mujer. No sólo su baile es intimista, de peso, de tierra, sino que además lo es aéreo, alegre, extrovertido y sensual.

Unos aficionados del flamenco dicen que el flamenco popular no es una forma "verdadera" de flamenco, porque el bailarín no trata de expresar sus emociones. En lugar, él o ella trata de entretener y impresionar a la audiencia.

Los gitanos al abandonar la India se fueron asentando en Irán y Persia, en donde se quedan bastante tiempo. Prueba de ello es la cantidad de términos persas que tiene el lenguaje romaní. Persia e India han tenido constantes intercambios culturales. El "dastgah" es equivalente al "raga" indio (se trata de una escala) sólo que el primero es de Persia. Irán por su parte aportó muchos instrumentos. El laúd es de origen persa, pero principalmente se utiliza en la música culta árabe (aunque también en el renacimiento se utilizó en Europa). Hay otros instrumentos importantes: el tambour, tambura, tampura o saz, que es más utilizado por los gitanos. También es persa el rebad o ravel y la citara. Se trata de instrumentos de cuerda percutida, rasgada, pinzada o frotada.

También utilizaban un instrumento de viento parecido al oboe (con lengüeta). La zurna o el surnay. Hay diversos tipos de flautas, percusión...

Los gitanos que hacen polifonía son únicamente los rusos. Esto se debe a una adaptación especial de los gitanos a los gustos del pueblo ruso, que tenía buena capacidad para la polifonía.

En resumen final, estas son las costumbres que nos han parecido más características:

- Especial respeto a los mayores
- La familia siempre está unida para todo
- En general se valen por ellos mismos y los gitanos que no tienen trabajo se buscan la vida poniendo puestos ambulantes
- Les gusta la libertad.
- Cuando una pareja gitana desea casarse, ella debe ser virgen y eso se sabe una vez después de casados y en el convite a través de la "juntaora". Esta mujer es la encargada de sacarle comprobar si es virgen o no.
- En sus celebraciones, por ejemplo Navidad, siempre acaban cantando y bailando.



Danza flamenca

El estudio de la fiesta fue iniciado por los folkloristas de finales del siglo XIX y principios del XX.

El estudio de la fiesta, como momento extraordinario u opuesto a lo cotidiano, fue iniciado por los folkloristas de finales del siglo XIX y principios del XX al encontrar en ella el fenómeno más exótico de la vida rural. Para ellos, la fiesta, constituía el punto máximo de cooperación local y uno de los pocos momentos durante el año en los que se podía transgredir la vida cotidiana. Los antropólogos, en cambio, condicionados por toda una serie de paradigmas y marcos teóricos, tardaron en ver la fiesta como algo más que un epifenómeno de la cultura diaria. De hecho, el interés de la antropología por la fiesta surge de la inquietud despertada por el estudio de los ritos.

En esta progresiva sistematización del estudio de la fiesta desde el punto de vista ritual, no podemos dejar de considerar la obra de un autor tan importante como Arnold Van Gennep, considerado hoy uno de los pilares fundamentales en este tipo de estudios. Ya que su división temporal del proceso ritual ha contribuido al análisis del papel desempeñado por los individuos dentro del grupo a lo largo del desarrollo de la fiesta. Deudor de las teorías del anterior, Víctor Turner, es el actual referente de la antropología, en lo que al estudio de la fiesta y el proceso ritual se refiere, introduciendo términos en la literatura especializada como liminalidad y *communitas*, siguiendo la línea marcada por Van Gennep, que hoy retomamos y aplicamos al ritual flamenco.

En opinión de ambos, todos los rituales constan de tres fases o momentos claramente diferenciados, a saber, fase de separación, fase intermedia y fase de reintegración o reincorporación. Fases que como podremos ver a lo largo de este capítulo, servirán para marcar la diferencia entre la vida cotidiana y el tiempo festivo. Asimismo, procedente del campo de la lingüística y posteriormente adoptado por la antropología, el concepto de *performance* nos ayudará a entender a través de la fiesta, toda una serie de comportamientos simbólicos que reviven el allí y el entonces, existiendo solamente aquí y ahora; haciéndonos ver como podemos ser nosotros mismos, mientras jugamos a ser otro. En este sentido, Enrique Gil Calvo¹⁰ nos apuntará una explicación al argumentar. “Los seres humanos hacemos fiestas porque gracias a ellas nos sentimos mejor y llegamos a hacernos mejores: tanto en capacidad de trabajo y organización social como en bienestar corporal y capacidad de hacernos felices unos a otros. Esa es la razón por la que hacer fiesta es una necesidad antropológica y biológicamente evolutiva”.

¹⁰ Nació en Huesca en 1946, profesor titular de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid.



Aunque los estudios sobre la Fiesta también han comportado una reflexión sobre el tiempo, ya que el carácter cíclico de la rueda anual hace alternar periodos de trabajo con momentos festivos. De esta forma, el desarrollo del ciclo anual puede servirnos de ayuda a la hora de guiarnos a través del fenómeno festivo y de los diferentes elementos y motivaciones que lo integran. No obstante, huelga decir que tras la urbanizadora industrialización, al arcaico ciclo agrario ha dado paso a un nuevo ciclo capaz de regular los periodos laborales y productivos de las sociedades contemporáneas. El tiempo de fiesta es un tiempo fuera del tiempo, o una especie de paréntesis dentro de lo que hemos dado en llamar vida cotidiana. Así que, para poder llegar al significado central de la fiesta, habremos de tomar en consideración dos aspectos capitales en el desarrollo de la misma, como serán: el componente iniciático y la manifestación identitaria. La iniciación cumple un papel privilegiado dentro de la fiesta, al ser el momento y lugar en el que se producen las condiciones necesarias para que el grupo pueda transmitir su conocimiento y experiencia a las nuevas generaciones. De tal forma que, los presentes son invitados a trascender el nivel ordinario del tiempo para adentrarse en la alteridad liminal, como individuos y como grupo, para conducirlos a un estado de *communitas* –comunidad– que los devolverá transformados a la vida diaria. El aprendizaje y transmisión del flamenco ha estado fuertemente vinculado al ámbito doméstico. Casas, patios de vecinos y corrales fueron durante años su único espacio de desarrollo. Por aquel entonces el flamenco cumplía una función social básica, servir como diversión y liberación personal de sus oficiantes. Si pensamos en las condiciones de habitabilidad de este tipo de viviendas, comprobaremos que la distribución del espacio estaba marcada por una clara segmentación de género, ya que los espacios relacionados con las diferentes faenas domésticas estaban reservados exclusivamente a la mujer. Esa ha sido una de las razones por las que el ámbito doméstico y la familia, han cumplido un papel destacado en la transmisión y desarrollo de este género musical, pues no son pocos los artistas que reconocen haberse iniciado en los brazos de sus progenitoras. Esta función, aparentemente invisible, de la mujer ha de ser tenida en consideración a la hora de explicar las pautas de aprendizaje seguidas por muchos artistas durante su infancia. De hecho, con frecuencia nos encontramos nombres artísticos relacionados con dicha figura materna. Paco de Lucía, Manuel de Paula, Niño de Pura, etc.

En cuanto a la manifestación identitaria, sabemos que la fiesta sirve como elemento catalizador de la identidad del grupo. Ya que durante el transcurso de la fiesta, la comunidad se muestra a sí misma, a los nuevos miembros del grupo y a los invitados, resumiendo simbólicamente su identidad. Sin embargo, el poder ve en la fiesta el peligro de un competidor, pues sabe que la manifestación festiva representa una reflexión sobre la sociedad, en la que individuo y grupo se



piensan a sí mismos. Las fiestas son modelos de la sociedad: representaciones simbólicas de las relaciones sociales, pero a la vez son un modelo para, porque también es una ocasión para expresar, sin temor a represalias, la sociedad que se desea. Posiblemente sea esa la razón por la que el poder ha tratado de prohibir o limitar la fiesta, e incluso dirigiéndola, devolverla a la comunidad convertida en espectáculo. Sin embargo, la fiesta necesita independencia, igual que el individuo y la sociedad necesitan la fiesta. Una fiesta dirigida, reavivada o mantenida por las instituciones oficiales, tiende a decaer, y en el peor de los casos a desaparecer.

En los últimos años, los clásicos lugares en los que se solía celebrar la fiesta han sido desplazados por toda una serie de nuevas localizaciones que han sustituido el clásico espíritu festivo de tiempo fuera del tiempo, por un espacio fuera del espacio cotidiano. No obstante, todo estudio de la fiesta en un grupo social y una cultura determinada, ha de tener presente siempre la cotidianeidad de la que procede. Ya que, si entendemos la fiesta no sólo como expresión o parte de una cultura, sino como interpretación de la misma, observaremos cómo reproduce la estructura e interacción de sus componentes.

Si entendemos la interacción social como el conjunto de acciones por medio de las cuales unos individuos se relacionan con otros en el seno de una sociedad, habremos de convenir que el flamenco ha sido y es mucho más que una música; constituye uno de los marcadores más claros y específicos de la cultura andaluza. Ya que las concretas condiciones económicas, sociales, políticas y culturales por las que atravesó el pueblo andaluz, a lo largo de su historia, hicieron que el flamenco surgiese y se desarrollase en un amplio sector popular –trabajadores agrícolas, lumpenproletariado urbano y la minoría gitano-andaluza- bajo una situación de fuerte opresión y marginación.

Sin embargo, pese a ser uno de los aspectos menos tratados en los ensayos e investigaciones al uso, las formas de sociabilidad canalizadas a través del flamenco y a las que éste ha dado lugar en muchos casos, es uno de los pocos elementos con los que los investigadores contamos para explicar por qué surge y se desarrolla en tan concreto marco geográfico.

Es cierto que el flamenco constituye una experiencia personal íntima, pero no individualista. En gran cantidad de textos periodísticos y trabajos con pretensión de científicidad se ha aducido que cante, baile y toque, constituían acciones y expresaban sentimientos exclusivamente individuales. Éste postulado pseudocientífico surgido, al igual que otros tantos, durante la etapa Neoromántica o Neojondista nos obliga a tener que replantear hoy toda una serie de preceptos, formulados durante aquellos años.



La música por sí misma no posee nunca significaciones, sino que le son socialmente otorgadas. Por ello, el conjunto ritualizado de sentimientos, pensamientos y acciones que giran alrededor de la música, aunque siempre desde el mundo de la mostración, se manifiesta en la intención, el propósito y el deseo expresado. Fuerza de expresión que, a su vez, producirá efectos en la audiencia: (sentimientos, pensamientos, acciones).

Que el protagonista central de la acción sea una persona concreta no significa individualismo, ya que los ámbitos de interacción social y cultural, en los que se desenvuelve el flamenco ponen en contacto a toda una serie de individuos, utilizando para ello redes, grupos y cuasi-grupos que pueden ser relativamente estables y excluyentes a partir de un cierto nivel, tal y como sucede en muchas expresiones de la cultura andaluza.

No obstante, una fiesta deja de ser fiesta cuando se convierte en espectáculo y los participantes en espectadores, aunque también es cierto que en toda fiesta existen espectadores, siendo éstos tan necesarios como los propios oficiantes. El éxito de la celebración viene determinado por la gente de fuera que acude y que pone de manifiesto el grado de atracción de la celebración. Es frente a estos espectadores ante quienes se reafirma la identidad grupal.

Desde las proto-juergas narradas por los viajeros románticos, las fiestas en reservados, cuartos, tablaos y casetas de feria, hasta las zambombas, romerías y ritos de paso –pedimentos, bodas y bautizos- han sido varios y muy diferentes los ámbitos que nuestra música ha utilizado como vehículo de expresión en su vertiente de uso. Así pues, el flamenco no puede ser entendido como “**hecho social total**”¹¹ si no incorporamos su dimensión de sociabilidad colectiva fuera de los ámbitos de la industria artística, es decir, la manera de compartir socialmente unas determinadas formas musicales.

¹¹ Hecho social: casi todos los fenómenos que ocurren en el seno de una sociedad. Se trata de modos de actuar, de pensar y de sentir que exhiben la notable propiedad de que existen fuera de las conciencias individuales. Esto es, va más allá de la conciencia individual, una conciencia colectiva.

Estos tipos de conducta o pensamiento no sólo son exteriores al individuo, sino que están dotados de un poder imperativo y coercitivo en virtud del cual se le imponen, quiéralo o no.

La conciencia pública se opone a todo acto que la ofende mediante la vigilancia que practica sobre la conducta de los ciudadanos y las penas especiales que puede aplicar.

La palabra "social" tiene sentido definido sólo si designa los fenómenos que no pertenecen a ninguna de las categorías de hecho ya constituidas y designadas. Son el dominio propio de la sociología.

En las sociedades primitivas la denominada conciencia colectiva está íntimamente relacionada con la solidaridad, surge de la conciencia colectiva y a ésta la denomina solidaridad mecánica. la identificación con un grupo social se produce por las condiciones de igualdad, está en boga la idea de comunidad en tanto los individuos tienen «cosas en común», que producen un fuerte compromiso. En cuanto a la división del trabajo, no hay especialización, pero sí ascenso (Durkheim da dos ejemplos de sociedades primitivas en un contexto moderno: la Iglesia y el Ejército, fuertemente verticalistas ambas). En las sociedades modernas, esa conciencia colectiva es más débil y la solidaridad que existe en ellas es orgánica, puesto que surge de las diferencias producidas por la división social del trabajo, que es en general la respuesta que el siglo XIX da a la pregunta sobre el origen de todo hecho social. La solidaridad es, más particularmente, por necesidad en este tipo de sociedades, en las que las pasiones son reemplazadas por los intereses.



Sobre la música gitana

La música folklórica India es modal y los gitanos la mezclan con las músicas folklóricas de los países que visitan, que también tienen un aire modal.

Demuestran los gitanos romanís una predisposición especial al ritmo. En la música gitana hay un marcado individualismo de la danza, que suele ser más de hombre que de mujer. La danza "Catac" se parece bastante al zapateado andaluz. También usan las palmas y la expresión facial del bailarín. La danza occidental sin embargo, trabaja más los pies y las piernas mientras que la oriental todo el cuerpo con especial énfasis de la cara. Se acompañaban estos bailes de un grupo de instrumentistas.

Los gitanos al abandonar la India se fueron asentando en Irán y Persia, en donde se quedan bastante tiempo. Prueba de ello es la cantidad de términos persas que tiene el lenguaje romaní. Persia e India han tenido constantes intercambios culturales. El "dastgah" es equivalente al "raga" indio (se trata de una escala) sólo que el primero es de Persia. Irán por su parte aportó muchos instrumentos. El laúd es de origen persa, pero principalmente se utiliza en la música culta árabe (aunque también en el renacimiento se utilizó en Europa). Hay otros instrumentos importantes: el tambour, tambura, tampura o saz, que es más utilizado por los gitanos. También es persa el rebad o ravel y la citara. Se trata de instrumentos de cuerda percutida, rasgada, pinzada o frotada.

También utilizaban un instrumento de viento parecido al oboe (con lengüeta). La zurna o el surnay. Hay diversos tipos de flautas, percusión... En Hungría, Checoslovaquia, Polonia y Rumania y Rusia los gitanos encarnaron las fiestas cortesanas. Siempre había algún gitano en esas fiestas.

Los gitanos que hacen polifonía son únicamente los rusos. Esto se debe a una adaptación especial de los gitanos a los gustos del pueblo ruso, que tenía buena capacidad para la polifonía.

Los gitanos en España

Entraron por el Pirineo. Los primeros testimonios de la entrada de los gitanos datan de 1425. Se consideraban a sí mismos Egipcios (del pequeño Egipto). Entraban en grupos de entre 40 y 100 con un jefe autodenominado Conde o Duque. Iban exhibiendo cartas del rey de Francia o bulas del papa (probablemente falsas) afirmando que les habían impuesto una penitencia hasta Santiago de Compostela. Llamaban la atención por su tez morena, pelos, pendientes... Nos los encontramos en el corpus en el siglo XV con danzas como la zarabanda o la chacona. Diversas teorías argumentan la entrada de los gitanos andaluces, esto es, los flamencos, por el norte de África, sin pasar por los pirineos.



El flamenco como sentimiento

El flamenco es un fenómeno de origen intrínseco en el ámbito andaluz y su periferia. El arte del flamenco pasó desde una expresión adscrita al mundo de las artes populares y efímeras a tomar relevancia como patrimonio social, cultural e histórico de Andalucía. Durante los siglos XVIII y XIX tenía un marcado carácter popular con un soporte músico-oral y dancístico que reflejaban las experiencias y vivencias directas de los sectores de población más modestos y marginales. Por tanto, cabe considerar a flamenco como una expresión de sentimiento de las circunstancias, dilemas, ambiciones y añoranzas que el pueblo quería expresar mediante el cante y el baile. Representa una expresión poética, lírica y filosófica del ser humano, contemplándose a sí mismo y en relación a sus circunstancias geográficas, históricas y sociales. Constituye uno de los marcadores culturales más claros y específicos de una cultura fuertemente específica: la cultura andaluza, faceta fundamental de la identidad cultural, nuestra etnicidad¹² como pueblo. La cultura andaluza flamenca es producto de una evolución de diferentes factores: económicos, sociales –marginación, opresión...–, políticos y culturales, combinados e interrelacionados a lo largo de muchas décadas y que han marcado de manera singular a Andalucía.

Entre los diversos autores estudiosos del flamenco se encuentra el antropólogo Machado y Álvarez (Demófilo), cabecilla del movimiento folclorista antropológico flamenco en Andalucía durante el último tercio del siglo XIX, y principal descubridor de la etnicidad andaluza. El movimiento folclorista español, tuvo escasa publicidad debido al menosprecio que diversos sectores del poder político, económico e intelectual ejercían sobre este arte, quedando relegada a pequeños círculos intelectuales.

Este autor tenía una fuerte formación krausista¹³, traductor del antropólogo Edward B. Tylor, su labor no fue realmente reconocida en su época, y tras su temprana muerte, fue relegado al olvido.

Ahora bien, la identidad andaluza no ha sido reconocida durante mucho tiempo, encontramos la negación de la existencia de Andalucía como una formación social diferenciada con cultura

¹² Etnicidad, pertenencia a un grupo cultural particular cuyos miembros comparten la lengua, las creencias, costumbres, valores e identidad. El concepto de etnicidad no debe ser confundido con el de raza, ya que aquél se refiere a las distinciones culturales y éste a las distinciones puramente físicas.

¹³ El krausismo, corriente intelectual que impulsó la renovación y crítica social de la sociedad española y tuvo una notable representación en la Institución Libre de Enseñanza. Impulsada por Francisco Giner de los Ríos, que de profesor de Filosofía del Derecho se convirtió muy pronto en verdadero filósofo de la educación, la Institución fue, a partir de 1876, el movimiento educativo no oficial más importante nunca desarrollado en España. Su labor fue reconocida por los sectores más liberales de la monarquía, fue la creación en 1907 de la Junta para Ampliación de Estudios, con sus numerosos centros e institutos (antecedente directo del que más tarde se llamó Consejo Superior de Investigaciones Científicas), la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela.



propia¹⁴. El flamenco no queda fuera de esta situación, pues representa una expresión de sentimiento, añoranza, conflicto, penas..., debido a que sectores fácticos de la sociedad española, no reconocían a este colectivo de individuos – gitanos andaluces – como una entidad con una cultura innata en ella; esto es, desposeerlo de su carácter étnico y de clase, y relegándolo a un mero rasgo pintoresco.

¿Podríamos considerar al flamenco como un fenómeno específico del pueblo gitano andaluz? Pues bien, según palabras de Machado y Álvarez: “son los cantes flamencos una mezcla de elementos heterogéneos aunque afines, un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano”. De esta idea podemos deducir que “no”, más bien se produce una interacción entre el gitano y el no gitano, de sus condiciones de vida y de una expresión de sentimiento que muchas veces eran semejantes, aunque el “gitano” constituya una etnia dispersa por el mundo, nada tienen que ver los gitanos de otros lugares del mundo con los gitanos andaluces y aquellos, nada tienen que ver con el flamenco. Cabe decir: el arte flamenco representa un fenómeno mestizo, modelado a partir de rasgos y elementos propios de la cultura andaluza, de procedencia morisca, hebrea, gitana, romana y castellana, todos ellos transformados dentro del marco andaluz.

Otra cuestión es considerar si el flamenco como una manifestación popular o no, o lo que es lo mismo folclore o no. El folclore es una manifestación del pueblo de tipo artístico que permanece inmutable a lo largo del tiempo. En cambio, el flamenco es un *complejo cultural* compuesto de una multitud de elementos, la mayoría de los cuales, aisladamente considerados, deberían ser definidos como tradicionales, y que constituyen un fenómeno cultural moderno, producto de su evolución desde el siglo XVIII y XIX hasta nuestros días. El flamenco como marcador de la identidad andaluza actual y patrimonio simbólico fundamental de Andalucía como pueblo, está compuesto realmente por elementos culturales y expresión de la interpretación de unos grupos sociales determinados.

En este orden de cosas, el antropólogo Nector García Canclini, manifiestan que los diversos aspectos de la cultura de las clases populares respondían a una de las tres categorías siguientes: a) elementos tradicionales que reflejan o expresan simbólicamente condiciones de vida, estilos, nivel de conocimientos, etc., conservados en las clases dominadas en virtud de su escasa posibilidad de acceso a ámbitos y desarrollos de la cultura monopolizados por la clase dominante y los especialistas de la ciencia y la cultura al servicio de esta; b) elementos provenientes de la cultura hegemónica popularizados, es decir, difundidos “de arriba abajo”, desde aquella a la cultura de las clases populares, o elaborados expresamente para estas, como producción de consenso social y de consentimiento de la

¹⁴ L Moreno: “Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz”, Revista de Estudios Andaluces, n.º5 pp. 13-38. Universidad de Sevilla, 1985.



propia estructura de dominación; y c) elementos y producciones culturales que, bien sea de manera directa o simbólica, consciente o inconsciente, expresan la interpretación de las vivencias de quienes pertenecen a las clases subalternas desde su propia posición de clase, con arreglo a los valores que dimanen de dicha posición¹⁵.

Considero que el flamenco entendido de manera global, pertenece a la tercera y primera categoría. Hay que dar importancia no sólo a los elementos verbalizados del flamenco, sino también al metalenguaje y lenguajes no verbalizados para llegar a comprenderlo, en una palabra, juega un papel fundamental la expresión de sentimiento de sus personajes. Estos son los quejíos, los tonos, los silencios, la fuerza, los gestos, los sonidos producidos por la guitarra, mucho más importantes que lo que dicen las letras¹⁶.

El flamenco representa a la vez una manifestación individual y colectiva. El papel del cantaor, o de la bailaora, semeja más al del director de orquesta: en este también podrá aflorar el genio, que es sin duda intransitivo, pero ello no es posible sin el coro orquestal; en nuestro caso, el coro de silencios y/o de jaleos en su momento formado por los cavales que saben escuchar y hacerlo no pasivamente sino participando de forma activa en una comunión de sentimientos con el o la oficiante. Por decirlo de otra manera, se busca el dominio del compás o soniquete, actuando como un director de orquesta (por ejemplo a través de las palmas), anticipándose al tiempo, el sentirlo antes de realizarlo, en una palabra, adquirirlo a través de la experiencia.

También debemos ser conscientes de la importancia del ritmo en este arte (al igual que en la música árabe e hindú), mucho más que la armonía (aspecto que juega mucha más importancia en la música clásica).

El sentimiento del flamenco, en sus oficiantes y en el coro activo de los que saben utilizar los silencios y los jaleos, es radicalmente individual, porque conecta con las raíces de nuestra dimensión humana, pero no es una experiencia y una expresión a la vez individual y colectiva.

El flamenco, sí, constituye una experiencia personal íntima pero no individualista. El flamenco no es una experiencia para tenerla de manera aislada, individual, sino para compartir la pena honda, o la alegría exultante con quienes sean capaces de interiorizarla y compartirla. De ahí que para que el flamenco sea verdadero y no un mero espectáculo, se debe producir una comunión de sensaciones y sentimientos. El fuerte antropocentrismo de la cultura andaluza, se refleja en el flamenco nítidamente, y de ello se deriva la presencia en él de otras varias características, también fundamentales, de nuestra

¹⁵ I. Moreno: *Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna*. En Manuel Luna (coord.): *Cultura tradicional y Folclore. Primer Encuentro en Murcia*, pp. 69-83. Ed. Regional, Murcia, 1981.

¹⁶ El flamenco en la cultura andaluza, Isidoro Moreno Navarro, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro andaluz de flamenco, p. 23, 1996.



cultura, como la importancia de las relaciones profundamente personalizadas y no anónimas. o el predominio de los pequeños grupos que segmentan la sociedad sin seguir estrictamente las líneas de división en clases.

El flamenco sólo puede entenderse en el marco de la etnicidad específica y de los sectores sociales concretos en los que se ha generado y desarrollado. Lo que no quiere decir que no haya alcanzado una dimensión que cada día es más universal.

El flamenco constituye hoy uno de los marcadores más evidentes y significativos de la cultura andaluza; una cultura que, como el flamenco mismo, es mestiza en cuanto al origen de sus elementos componentes que es única y diferenciada, e inseparable de la identidad de un pueblo específico: el andaluz. A este pueblo la minoría gitano-andaluza, que no es un pueblo distinto sino una parte de aquel, con peculiaridades propias que también se reflejan en la forma de vivir y entender el flamenco.

El flamenco expresa, en su estructura, formas y buena parte de su contenido, la experiencia colectiva y su forma de percibir, sentir e interpretar la vida y el mundo por parte de un amplio sector de las clases oprimidas andaluzas, especialmente jornaleros agrícolas de zonas de latifundios, mineros y minorías gitano-andaluzas. El flamenco, en el cante, el baile, la guitarra y la vivencia, contiene tanto la interpretación alienada y enajenante, producida desde los valores de la cultura hegemónica tanto en términos de clase como de sexo-género

El flamenco, como producción cultural específica de Andalucía, y precisamente por expresar y ser producido por las experiencia percepciones de hombres y mujeres pertenecientes a unas clases y sectores sociales concretos de un pueblo específico, ha llegado a adquirir su dimensión que es crecientemente universal.

El flamenco contiene valores y expresa sentimientos e interpretaciones de las relaciones interpersonales, de la vida y del mundo que son incompatibles con la dominación de lo mercantil, con la sacralización del mercado que tiende a controlar hoy todos los ámbitos de la existencia. Por ello, suponen hoy, potencialmente importantes elementos de resistencia frente a la creciente macdonalización¹⁷ de la vida social y de la cultura. Si a esto añadimos su potencialidad universalista,

¹⁷ Es el proceso mediante el cual los principios que rigen el funcionamiento de los restaurantes de comida rápida han ido abarcando, acaparando y dominando cada vez más aspectos de la sociedad norteamericana, así como de la del resto del mundo. Para ello, describiremos la **macdonalización** como un proceso globalizante.

La globalización ha traído el hiperdesarrollo de empresas transnacionales y la pérdida progresiva del papel de los estados dentro del sistema mundial. Los estados se encuentran debilitados y sin capacidad de control de estas grandes empresas.

La globalización tuvo su origen en el neoliberalismo y propugna que los estados no intervengan en la economía de los mercados ya que estos se regulan por si mismos, en consecuencia los estados pierden poder. La economía parece ser llevada por una mano invisible que es la que regula el mercado y hay libre cambio de mercancías y capitales desapareciendo fronteras, pero sin que ello suponga movimiento de personas.



debemos concluir que se hace preciso valorizar el flamenco, profundizar en su conocimiento, difundirlo adecuadamente y fomentar que continúe vivo, sin rechazar por principio evoluciones e incluso ciertos sincretismos pero sin aceptar de forma bobalicona o snobista cuanto se nos presente como evolución del flamenco. Y todo lo anterior será sólo posible a condición de que dejemos a un lado los falsos problemas, desvelemos los interesados objetivos de mucha palabrería vana o manipuladora, y no tratemos de fosilizar las formas en una peculiar vía de fundamentalismo.

De todo lo dicho podemos decir, si bien el flamenco no es folclore aunque está íntimamente ligado. Son músicas que acompañan a las manifestaciones de la vida colectiva. El flamenco es un arte -danza, baile, toque y cante- que surgió en ambientes urbanos a principios del siglo XIX y que poco a poco fue abriéndose paso para terminar independizándose en gran medida.

A principios del siglo XIX los géneros de bailes de salón, folclore rural andaluz y flamenco estaban mezclados. El flamenco es más una manifestación artística y el folclore es más una manifestación encorsetada y contextualizada. Por tanto el flamenco tiene desde sus orígenes algo de personalidad.

Aunque el flamenco procede de Andalucía y debido a su universalización, debemos tener en cuenta, que este arte se desarrolló principalmente en Madrid debido a la emigración de los artistas flamencos a la capital, pensar en el flamenco como un marcador étnico específico e idiosincrático de Andalucía ajeno a la periferia de Murcia y Extremadura, y tal y como refleja el artículo 69 del Estatuto de Autonomía Andaluza, considero esta percepción como un grave error.

La globalización económica enfrenta a los mercados financieros internacionales con las legislaciones nacionales (que han quedado obsoletas). El resultado es un sistema financiero estatal muy inestable, con crisis financieras que escapan al control de los gobiernos e instalan a la población en un marco de incertidumbre económica muy característicos de las sociedades postmodernas. De esta forma la globalización es un proceso que es considerado:

- ° Insolidario: no redistributivo por que pertenece a la lógica del capital.
- ° Dirigido y sectario: porque es un proceso dirigido e impulsado por las élites económicas.
- ° Clasista: porque favorece y reproduce situaciones de desigualdades.

Estas transformaciones económicas tienen un impacto directo sobre las formas de la vida urbana: en lo cultural, en lo social, movimientos geográficos, en el medio ambiente, etc.

La globalización se caracteriza por la movilidad creciente de los factores de producción y productos, con un grado mayor de estandarización de las estructuras y las culturas. Globalización significa uniformidad cultural, menos diversidad, menos simbiosis, menos resistencia. Si bien es el futuro inmediato y símbolo del progreso.

3.- CONOCER EL FLAMENCO



3.- CONOCER EL FLAMENCO

3.1.- Orígenes del flamenco

La raíz del flamenco procede de la evolución histórica y cultural de nuestro pueblo, emanado de los diversas culturas que han colonizado esta tierra: cartaginenses, romanos, griegos, hispano-visigodas, románica, judía, cristiana, árabes, tartesos, turdetanos..., pueblos que fueron ahondando paulatinamente en nuestra identidad socio-cultural. Todas estas identidades culturales han aportado su influencia musical primero a la música popular andaluza y española y, posteriormente al flamenco, ejerciendo sus influencias tonales e instrumentales, aunque haya finalmente alcanzado unos sonos y expresiones verdaderamente propias, superando en matices y densidad artística a las meramente folklóricas. Pero no debemos considerar que la génesis geomusical del flamenco, sólo sea producto del influjo de estos pueblos, pues antes debió existir un germen musical genuino entre los primeros andaluces con su propia concepción musical. De esta manera podemos hacer referencia a ciertas crónicas clásicas, como la del poeta latino Décimo Junio Juvenal, el satirizador de Roma, no disimuló su admiración por las muchachas gaditanas (*puellae Gaditanae*) que bailaban unas danzas enervantes, vibrátiles, repiqueteando castañuelas de bronce, cantando, para divertir a los intelectuales contemporáneos de Tito y de Trajano, unas coplas graciosas llamadas por los entendidos “*cantica Gaditanae*”, cantes gaditanos, tan populares que la juventud romana los cantineaba y los bailaba cuando quería divertirse, mientras admiraban a la mítica Telethussa, que así lo cuenta Domingo Manfredi en su “Silueta folklórica de Andalucía”.

La mayoría de las lucubraciones acerca del origen del flamenco proceden del siglo XVIII (alrededor de 1780 en la baja Andalucía en el triangulo Sevilla, Lucena, Cádiz), si bien sus defensores apoya su raíz primigenia en la interrelación moriscos, gitanos y resto de la población andaluza, no teniendo en cuenta las influencias anteriores a esta época y dando por tanto, un salto muy amplio en el tiempo debido a que no consideran las influencias anteriores a este período.

El Mediterráneo ha estado colonizado por diversas civilizaciones a lo largo de la historia. Todas ellas han mantenido un intercambio cultural durante el transcurso de los siglos y por lo que respecta a la música han dejado una profunda y fuerte estela musical, una tradición que no por antigua deja de tener una viveza enorme. Muchos de estos pueblos (por ejemplo los árabes), han sido influenciados por otras culturas foráneas a la cuenca mediterránea – baste decir por ejemplo, la antigua Persia –, que ejerció un gran influjo a la cultura árabe del norte de África y por ende también a la Península Ibérica, constituyendo un destilado trasvase de otra entidad estética mucho más vieja y



rica de matices. El musicólogo Sabas de Hoces, que sitúa el fenómeno musical del flamenco entre Oriente y Occidente, ha desarrollado este comentario o teoría: “Grecia –los modos griegos- no fue sino una sistematización eticocientífica, el *ethos*, de lo que le llegaba o tomó del Oriente antiguo, y a partir de la civilización grecorromana, los tetracordos helenos –escalas tipo de cuatro notas descendentes- calaron culturalmente tanto en todas las orillas del Mediterráneo que la primera Iglesia acabó apropiándose de ellos, convirtiéndolos para su liturgia en los ocho modos eclesiásticos, si bien trastocando sus nombres griegos por un error de inversión escalística, hacia el siglo IX. Durante los primeros seis o siete siglos de nuestra era –prosigue S. De Hoces-, no fue la iglesia la que liturgomusicalizó los territorios mediterráneos, sino que fue aquel profundo sedimento mediterráneo heleno oriental el que musicalizará primero al paganismo y después a la iglesia a través de los elementos musicales de la himnica –contrapuesto a la salmodia-, como queda meridianamente claro ya en las Etimologías de Isidoro, inteligente Obispo sevillano...”.

Con todo ello, podemos considerar que fue en el siglo VIII cuando la iglesia romana decidió, contra toda la riquísima variedad litúrgica europea, imponer su rito romano, “aconteciendo –escribiendo la llamada unificación litúrgica eclesiástica, pretendida desde Gregorio I, y originando uno de los mayores genocidios culturales de la historia europea, silenciada por los musiclericos”. Y asegura: “Es precisamente en esta estratificación musical explicada de los griego-bizantino en el Mediterráneo y lo visigótico-mozárabe en España donde está el verdadero substrato de la cultura musical de nuestro pueblo para buscarle al flamenco sus más lejanos, pero ciertos, antepasados por parte de madre, es decir, española, y que es imprescindible tener presente para conocer y resolver el viejo problema del origen del flamenco...”

Más si así se quiere descubrir la llamada por él, maternidad española del flamenco, desde esa creencia de integridad musical mediterránea. La paternidad se le aplica conjuntamente a árabes y gitanos, por aquello de que aquí lo engendraron sobre la simbiosis materna bizantina y goda. La teoría, en gran medida, es compartida actualmente por otros estudiosos, y da pie a considerar una génesis geomusical del flamenco mucho más lejana de los que hasta ella se venía contemplando. Y posiblemente por esa larga afluencia de tradiciones musicales variadísimas, pero todas crecidas en un mismo ámbito geográfico, el flamenco tiene la riqueza de estilo que luce y la variedad de matices en cada uno de ellos. Es por lo tanto un género musical múltiple, con el significado de que algunas de sus vertientes están continuamente en plena evolución.

A parte de esto y en relación con el trasfondo de la musicalidad andaluza, debemos considerar el cántico hispano pagano-latino, considerado el canto profano más antiguo de Europa y



contemporáneo de la salmodia judía y de las himnodia griega, siriolibanesa y bizantina. Y, naturalmente, no se puede dejar de reseñar los siguientes movimientos y fenómenos musicales hispanos, si queremos llegar algún día a dilucidar de una vez por todas esa génesis geomusical del flamenco, en la que tanto estamos empeñados determinados amantes del cante, el baile y la guitarra andaluza. Para ello, hasta la fecha lo más valioso que se nos ha ofrecido es el cuadro cronológico sobre el particular realizado por Sabas de Hoces.

El aludido esquema empareja, entre los años quinientos y setecientos, desde la invasión bizantina hasta la árabe, el canto visigótico de la España cristiana con la poesía árabe preislámica y añade seguidamente la aparición en la España musulmana de la primera lírica de lo que podría señalarse como protoflamenco, mientras que coetáneamente surge en Arabia-Siria el Libro de las Canciones y en la India-Persia denominadas escuelas premodernas indoiraníes. A renglón seguido aparecen las escuelas poético musicales de Medina-Bagdad-Mosul, a la que pertenecen el legendario Abulhasan Alí Ben Nafi, o sea, el gran músico conocido como Ziryab, que enseñó música en Córdoba, en la época de Abderramán II, en un período comprendido entre los años 822 y 852. Sí, en el emirato cordobés, la expansión musical árabe tuvo su máximo esplendor, a la par que por otra parte la iglesia difundía el canto gregoriano. Es este el ciclo histórico en el que Sabas de Hoces sitúa la existencia de la línea melódica árabe indoiraní y de los primeros melos protoflamencos y, así mismo, lo que llama estribillo modulante del fandango. Después, durante el Califato de Córdoba, mientras que en la España cristiana escribe sus Cántigas el Rey Alfonso y se registran los más antiguos villancicos, allá en el siglo XIII todo ello, se crean las composiciones autóctonas mozárabes: moxaja (Muwaššahas)¹, jarchya y zéjel. Y, posteriormente, a partir del año 1000, cuando históricamente se producen en España hechos tan trascendentales como la Reconquista, las invasiones almorávide y almohade, la prohibición de cantos árabes y judíos en las iglesias, etcétera, musicalmente se van gestando giros como el Cancionero de Palacio, con la influencia de los villancicos cristianos y los zejeles mozárabes, se revela el Cancionero de Avencuzman y las danzas arabigoandaluzas, culminando toda la época con los cantares de gestas, romanceros y lo que se empieza a distinguir como música clásica andaluza desde una concepción arábica. Y es tras la rendición de Granada,

¹ Música muy libre que no respeta ningún tipo de cuadro o esquemas preestablecidos. El único criterio constructivo es el buen gusto, como dice Sanā' al-Mulk, lo que el oído musical acepta como bueno. Ahora bien, la música por lo general, no está justificada por ningún tipo de métrica, ni islámica ni romance. Es característico que puede estar acompañado de percusión y de varios instrumentos. La música no respeta ningún tipo de métrica, ni siquiera las palabras del verso. Introduce períodos de vocalización donde se le antoja; corta palabras, repite otras, realiza transformaciones. FERNÁNDEZ MANZANO, R. *Algunas notas sobre la estructura musical de las Muwaššahas*. Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes. Ed. Gredos, Madrid, 1985, pp. 613 y ss.



cuando en la música popular andaluza se denotan unos segundos melos que se asocian a los árabes, son los melos gitanos, dado que ya la inmigración gitana se encuentra en Andalucía, coincidiendo también con el auge del romancero español, que se puede considerar segunda lírica del preflamenco, en la apreciación de Sabas de Hoces, dando lugar al romancero morisco y gitano.

La génesis musical del flamenco proviene del mestizaje de todas estas culturas, y podemos considerarlo normal pues permanecieron mucho tiempo en la península. Los ocho siglos de dominación musulmana dejaron en Andalucía una muy variada y manifiesta raigambre cultural. El clima expresivo de una vieja melodía tunecina puede crear un placer estético muy parecido al que suscita un canto gitano-andaluz. Del mundo árabe proviene claramente la zambra. Así mismo la guitarra flamenca alterna el rasgueado, característico de la guitarra castellana, con el punteado, proveniente de la guitarra morisca.

También podemos considerar que los judíos contribuyeron a su conservación. Existen claras semejanzas entre ciertos rasgos del canto sinagogales y las más antiguas variantes de siguiriyas. No deja de ser revelador que algunas modalidades de oración cantada por los sefarditas conserve una manifiesta similitud con las tonás de donde brotaron las saetas. Otro canto cuya procedencia hebrea sería muy difícil de negar es la petenera. Por otra parte el baile flamenco, su cabalístico lenguaje a través del gesto y de las manos, conserva una clara analogía con las danzas sagradas hindúes.

Todas estas civilizaciones que colonizaron nuestro territorio, dejaron testimonios de su presencia a través de los múltiples restos arqueológicos, nombres de topónimos, vocablos y diversas manifestaciones culturales, y que todas ellas a su vez se vieron influenciadas entre sí. Por así decirlo, los árabes se vieron influenciados por la cultura griega clásica, por la romana, los romanos a su vez por los griegos... Con ello quiero expresar que la influencia sobre la cultura de un país por antiguas civilizaciones, se puede reflejar bien de manera directa, mediante su presencia física, o de manera indirecta, a través de otros colonizadores, y ello puede ser aplicado al ámbito del flamenco o preflamenco.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos decir, cuando los gitanos llegan a Andalucía a finales del siglo XV, se encuentran con un conjunto de músicas y canciones procedentes de los diversos pueblos que se asentaron en nuestra tierra. Estos eran:

- Bizantino o griegos, cuyos cantos enraizaron en Andalucía y contribuyeron a la formación del folclore andaluz.
- Retazos de música melismática (canciones o melodías breves) siria e hindú, tal vez a través de Ziryab, músico, cantor y poeta de oriente, transmisor de las canciones de su país y que vivió en la corte de Abderraman II.



- Canciones y músicas musulmanas ejercen una gran influencia sobre los fandangos tal y como corrobora Julián Ribera.
- Las melodías salmodiales judías muestran su influencia en algunas seguiriyas y saetas.
- Las Jarchas o jarchyas mozárabes.

Por supuesto todos estos estilos musicales influyeron en la gestación del flamenco. Decir también la importancia de la música modal en la gestación cultural-musical occidental. Esta música tiene una procedencia griega y latina caracterizada por el uso del tetracordo y que es responsable de la existencia de los distintos modos griegos (frigio, lidio, mixolidio, dórico, jónico...). Ahora bien, no tenemos testimoniado ejemplos de la antigua música griega, sí podemos defender la idea de su influencia musical en la occidental, gracias al conocimiento de la teoría musical de las escalas griegas estudiadas entre otros por Pitágoras y recogidas en diversas fuentes escritas. Por otro lado, las melodías salmodiales hebreas son el origen de la música cristiana, en particular el canto gregoriano, donde se aplican las escalas griegas modales. En la península ibérica existía el rito mozárabe con su particular manera de interpretar el gregoriano gracias a la influencia de los melismas árabes. El Papa Gregorio I en el siglo VII supone el inicio de la tradición musical europea a través del canto eclesiástico medieval, también llamado *canto gregoriano*. Asimismo se recopiló y unificó las diferentes escalas griegas utilizando más el modelo del que se llamaría canto gregoriano romano y prohíben las demás formas. Volviendo a la música mozárabe y sus melismas, esta significativamente demostrado su influencia en la música flamenca y el resto de la música occidental. Ej. Melisma flamenco visualizado en cualquier quejío en los ay, ay, ay... donde la palabra cede el protagonismo a la expresión musical y a la vocalización. Esta circunstancia hace que exista una diferenciación con la música eminentemente silábica típica de los actuales estilos contemporáneos modernos.

Según Reinaldo Fernández del Manzano la aportación musical más importante de la música andalusí y árabe a la música occidental es la moxaja (Muwaššahas) o céjel. Representan el origen de la canción, es decir, una voz interpreta un texto acompañada por instrumentos o a capella (sin acompañamiento). Estos estilos tuvieron gran influencia sobre las formas primitivas flamencas.

En la partitura siguiente apreciamos la estructura musical de una moaxaja antigua recogida por Reinaldo Fernández Manzano en su trabajo *Estructura musical de las moaxajas*.



- Poesía antigua
 - Música antigua

} Andalusí

Maḡām el-Bast

- Muwaššaha - Man ḥabbar (quien te quiso)
 - Música - al Sammāi Taḡil -

- Ritmo : { $\begin{matrix} \uparrow & \uparrow \\ p & & s\bar{y} & & p & p & s\bar{y} & \end{matrix}$ }

$\text{♩} = 96$

CANTO:

MELODÍA:

RITMO:

à h man ḥab

baK i'is à b à ti h à h à ti hiṭṭaḡā



Fi-----à-----h sil şab bak ima ä-----d ya-----li-----l

كأنه

à-----h yuş li h Fi ta----- Fi----- mā ä ta ba-----

Ki'ä-----lä'ä la'sz bi-----ka bi-----li-----ttasä-----

قفلة

Fi-----à-----h kē Fah tā l' wa ti-----ial māülä-----



Eran responsables de la aparición del estilo villancico caracterizado por el uso de un estribillo, tal y como lo demuestran los anteriores ejemplos.

A socaire de todas músicas se fue gestando el germen de la música popular andaluza y más adelante del flamenco, con la correspondiente influencia de todas estas culturas musicales y, por lo que respecta al pueblo gitano, con la consabida influencia de la cultura morisca de la que adoptó hábitos de vida, no sólo costumbres sociales, actividades laborales, sino también una indiscutible influencia musical tal y como vimos en el apartado anterior.

Hacia el 1600, cuando la expulsión de los moriscos, se estructura una lírica y unos melos que quizás fueran definitivos de las entonaciones gitano-andaluzas. También predomina ya en el folklore la cuarteta romanceada y al unísono de la pragmática de Carlos III, en 1783, se empieza a registrar la estructura melódica y estilística de lo que conocemos actualmente por arte flamenco.

En torno al último cuarto de siglo XVIII, cuando ya se conocen determinados estilos del flamenco, incluso los nombres de algunos de sus más afamados intérpretes de entonces, Andalucía, en medio del declive español de la época y tras la expulsión de los moriscos y de los judíos y la emigración americana, aumentó no obstante su población al igual que el resto de España, llegándose a alcanzar la cifra de doce millones de habitantes en 1778. Y algunas capitales andaluzas sobrepasaban los cuarenta mil. La ciudad más populosa era Sevilla, con unos cien mil pobladores, seguida de Granada y Cádiz. Según V. Palacio Atar, en su ensayo “Los españoles de la Ilustración”, la población andaluza se había duplicado a lo largo del mismo siglo. Y Ricardo Molina, en su libro “Misterios del Flamenco”, comenta lo siguiente sobre aquella época andaluza en relación con su población: “Constituían la los más diversos elementos, que formaban un grupo heterogéneo estratificado en castas determinadas principalmente por la riqueza: nobleza, clero, burgueses, artesanos, jornaleros, gitanos extranjeros y el detritus social calificado por los historiadores y reformistas ilustrados con el



nombre genérico de “mal asimilados”, esto es, de judíos, mendigos y vagabundos. Los movimientos demográficos peninsulares repercutieron notablemente en Andalucía originando una continua corriente migratoria del pueblo y de la aldea a la ciudad, y recibiendo una oleada de gentes del norte de España: gallegos, asturianos, santanderinos, sorianos, levantinos, catalanes”.

La situación del pueblo andaluz, sin embargo, respondía a unas circunstancias concretas, víctima del caciquismo y sumido en la pobreza, como ha quedado testimoniado en abundantes textos de escritores españoles y extranjeros. Y es en ese ambiente cuando el flamenco cobra definitiva relevancia, e incluso se empieza a interpretar como espectáculo público y se inicia también la profesionalización de sus cultivadores, a pesar de que algunos autores sostengan que hasta 1860 el flamenco no salió del hogar gitano. Como ha afirmado José Blas Vega: “Hoy en día sabemos que hay cientos y cientos de datos, que nos permiten conocer con detalle como fue el presumible flamenco desde 1760 a 1860, y ahí están las fuentes documentales: el movimiento teatral desde sainetes y tonadillas, los cancioneros y los pliegos poéticos populares, los relatos y descripciones de viajeros y costumbristas, los estudios técnicos de bailes y toques, las partituras musicales, los periódicos, y la documentación gráfica de los cuadros, dibujos y grabados, y ello sin pintura alguna, con continuidad y evolución de unas mismas líneas para el ritmo musical, la métrica y la ambientación. Todo dentro de las características sociales, políticas y económicas que suscita cada época y con unas medidas antropológicas, lingüísticas, fisiológicas y psicológicas concretas, que contribuyen a formar un género artístico, coreográfico y musical, llamado hoy flamenco”.

Los primeros documentos históricos que nos hablan de algo que podemos entender como fiesta flamenca son de Sevilla (Triana), si bien, su importancia e incidencia varía de unas provincias a otras. También debemos considerar que su proyección trasciende fuera de las fronteras andaluzas, tal y como lo podemos ver reflejado en el festival de las Minas de Murcia.

El flamenco nació en estas ciudades a principios del XIX en los ambientes suburbanos donde había andaluces mezclados con gitanos. Es un arte desde sus inicios y es netamente andaluz y unido a los gitanos adquiere sus rasgos particulares. Los gitanos desde el siglo XV estaban instalados en Andalucía, de donde aprendieron el folklore andaluz y le dieron su interpretación personal. Encontramos una evidente prueba de que el flamenco *no es gitano* exclusivamente en las comunidades gitanas que hay repartidas por Europa y Asia: ninguna conoce o practica el flamenco. Las interacciones de este pueblo con el resto de la población andaluza, marcaron de manera cardinal la raíz de esta corriente musical y su posterior efervescencia. Sobre esta reflexión debemos decir: si el flamenco fuese un arte genuinamente gitano, entonces, los gitanos de otras regiones



extrapeninsulares, tendrían arraigado en su cultura este estilo musical, como sabemos esto no es así: no hay flamenco original fuera de nuestras fronteras.

Sus raíces de este arte son inciertas; aunque las primeras manifestaciones conocidas surgen a finales del siglo XVIII, se supone que ya existía mucho antes, un flamenco primigenio, llamémosle protoflamenco. El arte flamenco nació en Andalucía en el seno de una comunidad marginal, intercultural y hostigada, en la que convivían judíos, árabes, cristianos y gitanos, y a la que se sumaron, durante el siglo XVI, los ritmos de la población negra, que hacía escala en el puerto de Cádiz, antes de partir hacia las plantaciones americanas.

Con ello y a modo de esquema, las influencias ejercidas sobre el preflamenco son:

1. Influencia oriental: de fenicios y cartagineses.
2. Germen que se encontraba en la Andalucía antigua: recordar las Bailarinas de Cádiz (Puella gaditanae) que aparecen reflejadas en los escritos de Juvenal y Marcial. Estos autores nos hablan de sus bailes rítmicos, que acompañaban con los Crótalos, y de sus cantos (Cantica gaditanae). Se datan en el s. I a. C.
3. Influencia griega: sobre todo de los cantos litúrgicos bizantinos (música gregoriana), cuyos aspectos melódicos y la escala que usa (la escala menor o descendente), también aparecen en el flamenco.
4. Aires hindúes (por los sirios).
5. Influencia árabe (jarchas y zambras).

Estos factores pueden o no haber incidido en mayor o en menor medida en el origen del flamenco.

En próximos apartados nos introduciremos concienzudamente en el instrumento musical por antonomasia en el cante jondo, la guitarra, instrumento de gran versatilidad y de por sí es como ejercer la función de una pequeña orquesta. La perspectiva de estudio de este instrumento la vamos a realizar desde dos vertientes: primero como instrumento en sí y su relación con el cante y el baile, desde una perspectiva estrictamente musical y etnomusical, sociológica y antropológica.

Para la comprensión de los epígrafes siguientes es fundamental introducirnos someramente en una serie de conceptos musicales necesarios para una correcta conducción del tema.



3.2.- Antecedente musical del flamenco

Hemos expuesto una serie de “evidencias” a cerca del origen del flamenco, de la amalgama musical generadora del cante jondo, fenómeno musical, a caballo entre Oriente y Occidente tal y como corrobora el musicólogo Sabas de Hoces.

En la evolución de la música mediterránea en general y en particular podemos destacar la influencia de los siguientes géneros:

Música de la Grecia clásica, los modos griegos², cuya base es el **tetracordo**, la sucesión de cuatro notas en sentido descendente, (es muy importante destacar el sentido descendente de estas escalas, pues posteriormente, en la época medieval en Occidente, se adoptan estas mismas escalas pero en sentido ascendente), comprendidas en una cuarta justa.

Posteriormente la colonización romana permitió asentar estos conocimientos musicales en la península. A ellas debemos añadir las aportaciones de los pueblos iberos, entre los que podemos destacar la civilización turdetana, considerados los sucesores de los tartesios y habitaban en todo el valle de Guadalquivir, pueblo con un alto nivel cultural. Estos convivían otros pueblos de procedencia oriental: fenicios, egipcios, judíos..., todos ellos formando en cierta medida una misma estructura musical mediterráneo-oriental. Todo este enjendro cultural caló en la población, en su subconsciente generando una base musical popular.

También debemos considerar la música litúrgica de procedencia hebrea, ya en la Edad Media, basada en la teoría musical griega. Toda la teoría musical medieval hasta el siglo XI procede más o menos modificada de la teoría griega, que fue absorbida por Roma, pasó a Bizancio (generando la música bizantina: música de la iglesia ortodoxa griega y emperentada con el canto gregoriano), y desde allí a Occidente. Estos modos griegos sufren una serie de transformaciones, desde el sentido ascendente de la escala, hasta su nomenclatura.

Los modos eclesiásticos, también llamados “Gregorianos”, en honor a San Gregorio Magno, Papa entre los años 590-604 a quien la tradición popular le atribuye la organización de la Misa, los Oficios, y los cantos que acompañan la Misa, no fueron patrimonio exclusivo de la Iglesia, y los trovadores y juglares también los utilizaban en sus músicas. Pero fue la Iglesia quien empleó estos modos de forma sistemática y organizada, y contribuyó a su implantación y difusión. La adopción del cristianismo por el Imperio Romano resultó esencial para el desarrollo de esta religión y expansión de la música cristiana. Los modos eclesiásticos también parten de un tetracordo, pero **ascendente** y a

² Para entender nuestro actual sistema tonal, nuestra armonía y nuestro sistema de modulación, debemos remontarnos hasta la antigua Grecia y estudiar brevemente su sistema de escalas y de modos.



partir de la nota **Re**. El primer modo eclesiástico parte de Re, y asume el nombre de Dórico, como el primer modo griego, aunque no tiene nada que ver. A los modos mayores se les denomina **Auténticos**, a los relativos menores, **Plagales**.

Con todo ello podemos concluir que nuestra música pasada estaba basada en el triángulo formado por: la música greco-persa (debido a la influencia persa en la música griega), un sustrato popular (procedente de los diversos pueblos iberos – tales como los tudertanos –, fenicios, judíos...) y de la música litúrgica de procedencia hebrea (cantinela), en el rito cristiano, pues la mayoría de los textos del canto llano cristiano están basados en los Salmos, uno de los libros de la Biblia que comparten judíos y cristianos (tanto cristiano occidental como bizantino). Todo ello conforma el sustrato musical de la Península Ibérica en general y por ende a Andalucía, por lo que debemos decir, el germen musical de esta tierra tiene un consabido origen oriental. Debemos añadir además, el canto del Corán en la música islámica es similar a la cantilena judía. En ambos casos se trata de un recitativo ornamentado y florido, sin acompañamiento, centrado sobre una misma nota y que se mueve dentro de un registro muy estrecho de alturas musicales. Ambas tradiciones musicales derivan, en definitiva, de las mismas raíces orientales. En ambos casos, este tipo de canto llano ha sido la principal forma histórica de presentación pública de sus respectivos textos sagrados.

Cuando hablamos de la presencia de la música oriental en Andalucía nos referimos a la presencia semítica de ésta, ello es, de procedencia hebrea, griega, persa..., los elementos musicales salmódicos o hímnicos judíos en la liturgia musical romana, así como al litúrgico bizantino a partir del siglo VI con la conquista de Justiniano, ejerció su influjo sobre la liturgia mozárabe.

A partir de la colonización árabe, se sucedieron una serie de elementos culturales musicales procedentes de Oriente Medio y enraizados a través de diversos personajes entre los que podemos referirnos a Ziryâb, músico persa contemporáneo y súbdito de Abderraman II entre los años 822 y 852. Esta música arábico-andaluza, no se construyó sobre breves fórmulas musicales, sino en torno al gran modelo musical de la *nuba* (*nawba*). La *nuba*, su máxima expresión, se nos presenta como una forma de *suite* musical vocal e instrumental con orígenes orientales del siglo VIII y creada en el siglo X por el músico Ziryâb. La *nuba* andalusí es una forma musical del Magreb pero que una vez expulsados los moriscos de España a principios del siglo XVII, esta cultura musical se extendió por el norte de África y generó una serie de “escuelas locales” que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*³. La forma musical de la *nuba* consta de varias piezas vocales e instrumentales. La parte vocal

³ Acerca de la huella andalusí en las escuelas del Magreb y Oriente, se puede consultar Manuela Cortés, 1996, capítulo X. Las *nubas* actuales son el resultado de la combinación entre las cuatro grandes tradiciones (marroquí o andalusí-magrebí, argelina o *garnatí* y tunecina y libia, ambas reconocidas como *maluf*) y las pequeñas tradiciones locales, que se manifiestan en un repertorio popular mucho más abierto y sensible.



que lleva acompañamiento instrumental, predomina siempre. Todas las secciones de la nuba se basan en el mismo *tab'*. El concepto de *tab'* y *maqam*⁴ designan fenómenos muy semejantes. Cada sección, además dispone además del texto *tab'*, de una forma rítmica propia (*mizán*)⁵.

Más adelante y como explicamos en la génesis del flamenco intervendrían las costumbres moriscas y flamencas hasta derivar en el estilo musical jondo.

No cabe duda que la música arábigo-andaluza ha constituido un puente entre las culturas oriental y occidental, de modo que una vez expulsados los moriscos de España a principios del siglo XVII, se extendió por el norte de África y generó una serie de “escuelas locales” que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*. Ciertos rasgos de la música árabe han sido tomados por el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otro, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética unitaria. M.I. Osuna dice que los parentescos no son sólo estructurales, en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos.

3.3.- Una visión más profunda sobre el origen del flamenco

Hemos realizado un breve repaso de los orígenes arcáicos del arte flamenco, de todas aquellas civilizaciones que pasaron por Andalucía y nos dejaron su influjo cultural. Es incuestionable la influencia de la cultura árabe, a través de los moriscos, no sólo en sus costumbres, sino también en el forjado cultural jondo. Quiero decir con ello, rasgos culturales y costumbres moriscas fueron adoptados por los gitanos y han permanecido a lo largo de los siglos. Además, desde una perspectiva artístico-musical, las composiciones musicales jondas presentan un tinte, más o menos profundo, de la música popular árabe.

La mayoría de las lucubraciones acerca del origen del flamenco proceden del siglo XVIII (alrededor de 1780 en la baja Andalucía en el triángulo Sevilla, Lucena, Cádiz). Recordemos, los moriscos que no fueron expulsados de la península, y tras la rebeliones de las Alpujarras y el Albaicín, fueron hacia zonas del bajo Guadalquivir; a su vez los gitanos llegaron a la península en el siglo XV y

⁴ Fenómeno de improvisación del arte musical árabe clásico. Toda estructura musical viene determinada por el espacio (factor tonal-espacial) y el tiempo (factor rítmico-temporal). En la estructura de una pieza musical resulta decisivo si estos factores son libres o están rígidamente organizados. En el *maqam* el componente tonal-espacial está expresa y minuciosamente conformado y el factor rítmico-temporal no está sometido a una organización determinada. Esto es lo contrario a lo que ocurre con formas musicales occidentales como el vals. Ahora bien, en sinfonías y sonatas clásicas el compositor tenía que observar una firme organización tonal-espacial

⁵ HASSAN TOUMA, HABIB. *La música de los árabes*. Trad. Ramón Barce. Ed. Alpuerto. Junta de Andalucía, 1998, p. 87. Mizan es cada una de las partes en la que se divide una nuba.



muchos de ellos fueron a parar a esas comarcas. Allí el pueblo calé adoptó hábitos y costumbres de estas gentes, así como parte de su cultura musical. Con la expulsión de los moriscos, sobre el año 1600, los gitanos quedaron desprovistos de esta fuente de influencia, pero quedó en su arraigo cultural el influjo morisco. Muchos moriscos para no tener que marcharse se hicieron pasar por gitanos, favorecidos por el color de su piel y su similar semblante.

Ambos colectivos eran marginados, unos por su religión y otros por sus hábitos (nomadismo, cultura cerrada en sí, maneras de percibir la vida...), generando entre ellos una complicidad de grupos que se veían desplazados del entorno social y que hacían frente común a sus deseos y añoranzas.

Antes del siglo XVIII, podemos decir que existía un protoflamenco procedente del “género musical andaluz”, un flamenco primigenio de raíz profunda, producto de la influencia no sólo de los moriscos, sino también de la población judía, cristiana, los propios gitanos, a la que podemos sumar los ritmos de la población negra de ultramar que hacían escala en el puerto de Cádiz, antes de partir hacia las plantaciones americanas.

El flamenco nació en estas ciudades a principios del XIX en los ambientes suburbanos donde había andaluces mezclados con gitanos al abrigo de “género andaluz”. Es un arte desde sus inicios y es netamente andaluz y unido a los gitanos adquiere sus rasgos particulares. Los gitanos desde el siglo XV aprendieron el folklore andaluz y le dieron su interpretación personal. Este género supo ganarse adeptos entre el resto de la población no gitana, adoptando también como suyo el cante jondo. De esta manera podemos decir que el cante flamenco no es patrimonio exclusivo de los gitanos, encontramos una evidente prueba de que el flamenco *no es gitano* exclusivamente en las comunidades gitanas que hay repartidas por Europa y Asia: ninguna conoce o practica el flamenco. Las interacciones de este pueblo con el resto de la población andaluza, marcaron de manera cardinal la raíz de esta corriente musical y su posterior efervescencia.

El cante y baile andaluz adquirió un carácter artificial de “lo popular”, cuyo contenido cultural había perdido su función social y sentido racional con respecto a la organización de la vida cotidiana. Ello provocó un decreciente interés por el “género andaluz” y a partir de ahí, apareció el “cante y baile flamenco”, por el año 1856 en un ambiente artístico-moderno y de corte subcultural. El nuevo género se “forjó” en el ámbito de las numerosas academias de baile sevillanas que ya por tradición, tenían lazos estrechos con los cuerpos de baile y ballet de las compañías de teatro. Junto con las flamencas apareció un nuevo tipo de “toque”, ejecutado por músicos académicos y profesionales, y el “cantaor” que transformó el “cante andaluz” en “cante flamenco”. Era en esta época un ambiente artístico reducido, innovador y provocador, el ambiente de la “bohemia andaluza”, donde confluían



las tradiciones de la música ambulante, con los “ciegos romances”⁶, el modo de vida de los pícaros y las modas del gitanismo y casticismo andaluz. Aquellos cantes y bailes flamencos no resultaron ni populares ni nacionales, como ya señaló Demófilo, pero el folklorista sevillano explicó esta impopularidad de los cantes flamencos recurriendo a un misterioso y oscuro origen gitano, confundiendo el género gitanesco (agitanado) o “a lo gitano”, que se había desarrollado en España en el siglo XVIII, con una manifestación auténtica y autóctona de los gitanos andaluces. Consecuentemente definió los cantes flamencos como la “mezcla” de dos poesías: una andaluza y otra gitana. Lo que no vi es que el gitanismo era en aquel momento una moda cultural romántica en toda Europa, que poco o nada tenía que ver con la realidad de los gitanos verdaderos. Igual que Borrow y otros, Demófilo partía de una postura humanista que intentaba respetar la creatividad y singularidad de cada pueblo y su papel en el proceso de la evolución de la cultura. Desde esta perspectiva confundió las tendencias de la cultura urbana moderna con la cultura tradicional y perdió de vista las transformaciones que la cultura moderna estaba operando sobre la herencia cultural de cada pueblo y cada región. Aquel “gitanismo sin gitanos” preparo y facilitó sin duda la entrada en los escenarios a aquellos gitanos y gitanas que se ganaban la vida como músicos y bailadoras. Su participación en el género flamenco pronto los convertiría en artistas profesionales y populares. Por lo tanto, el género flamenco no es el producto de la decadencia de un “cante andaluz”, sino que éste es el producto artístico de la transformación del género agitanado en una cada vez más auténtica expresión cultural de artistas gitanos. A veces utilizamos el sinónimo de flamenco como el de gitano.

El flamenco nació como reacción ante el folklorismo andaluz y supo acentuar los elementos más castizos y tópicos de la cultura andaluza momento. En este sentido, el cante flamenco es la primera manifestación autóctona de un arte popular andaluz en el sentido moderno, es decir, sentido de “popularizado”, dirigido al pueblo como elemento cultural para su identificación con la región. Su lugar de aparición no fueron los ominosos “hogares calés” sino el ambiente subcultural y suburbano de los grandes núcleos urbanos de la Andalucía occidental. Se puede suponer, que la extensión del género a toda Andalucía y a toda España tuvo lugar no sólo por la fascinación que provocaba en el público, sino también por su enorme capacidad de sugestión, por ser evidentemente un medio y un elemento fundamental en el que asentar una identidad cultural española acorde con las tendencias ideológicas y políticas de las últimas décadas del siglo pasado.

El interés de los intelectuales por el cante flamenco comenzó en el siglo XIX. Un autor de gran renombre, uno de los máximos forjadores del interés por el flamenco fue el austriaco Hugo

⁶ Con respecto a este personaje y su importante influencia en la formación del género flamenco, podemos ver el estudio de Julio Caro Baroja sobre la literatura de cordel.



Schuchardt. Llegó a España en 1879 y estuvo varios meses en nuestro país, tiempo suficiente para conocer parte de nuestra cultura, y en particular en su libro *Die Cantes Flamencos*, de 1881, pretendió sentar las bases de una revolución en la apreciación de qué cosa fuera “lo flamenco”. Pero esa revolución, por desgracia, no se produjo. Aquel artículo, publicado en alemán en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, no tuvo inmediata traducción al español: en realidad, ha habido que esperar ¡a 1990! para contar con una traducción íntegra (y además anotada y comentada). Pero lo poco que los folkloristas españoles del círculo de Sevilla conocieron de su contenido les espoleó y les animó a seguir adelante en su empresa. Así Demófilo publica en Madrid los *Cantes flamencos y Cantares* en 1887, y anteriormente la *Colección de cantes flamencos*, en 1881⁷. Por desgracia Schuchardt, a su regreso a Austria, se había distanciado del flamenco como objeto de su interés, había pasado a ocuparse de otras materias, no puso ningún empeño en verter al castellano su decisivo artículo, que, por lo tanto, quedó sin ser decisivo, hasta que en 1993, aparece el libro de otro profesor austriaco: la *Sociología del Cante flamenco*, de Gerhard Steingress (Salzburgo, 1947). Al contrario que Schuchardt, las estancias de Steingress en España han sido prolongadas, incluso antes de establecerse definitivamente en ella. Ya desde los años sesenta recorre como turista la geografía peninsular y comienza su interés por el flamenco. Este sociólogo salzburgués, con una sólida posición académica en su país, sentirá, como tantos otros, la fascinación de España, y en especial, la mágica llamada de Andalucía. En 1989, sus inquietudes, y los imprevisibles azares de la vida, le hacen dejar atrás su país natal para volver y establecerse definitivamente en el sur. Siente la llamada de Andalucía en su corazón; pero también en su cabeza acoge el desafío intelectual que representa comprender un arte considerado por casi todos como arcano, irracional, incomprensible y vagorosamente mítico. En los ochenta, Steingress recorre la geografía flamenca de Andalucía. En vivo o en disco, escucha religiosamente a los cantaores; asiste a los festivales de verano; pero entra también en las juergas y los reductos íntimos. Si las noches están dedicadas a la música, el día lo ve entrar en bibliotecas, en archivos, en hemerotecas de Jerez y Sevilla, donde se abisma en el misterio con la luminosa linterna de la sociología dialéctica. En 1990, traduce y anota *Die Cantes flamencos* de su compatriota Hugo Schuchardt, cuya publicación corre a cargo de la Fundación Machado, institución heredera de los ideales de Machado y Álvarez, el amigo sevillano de Schuchardt. Y en 1993, aparece su *Sociología del Cante flamenco*, que no pocos consideran ya la biblia de la nueva flamencología científica. Al contrario que el célebre artículo de Schuchardt, este libro aparecerá primero en español, y no tendrá versión alemana (y corregida, y aumentada) hasta 1997.

⁷ Signatura Ediciones, Sevilla.



A partir de los trabajos de Steingress, ya no es posible seguir fabulando sobre la “etapa hermética” o los presuntos orígenes gitanos (o judíos, o moriscos...) del flamenco ni, menos aún, defendiendo purismos sin mezcla en nombre de no se sabe qué insostenible ortodoxia. El flamenco es un arte romántico europeo, en sus inicios, y un arte universal, vivo y cambiante, hoy.

3.4.- El baile: Orígenes, historia, influencias

Los orígenes del baile flamenco se remontan a la música popular y posteriormente ésta se refinó en la Escuela Bolera en el siglo XVIII. Posteriormente surgen las primeras academias de baile responsables de la aparición de los cafés cantantes. El aflemancamiento de los bailes generó una manera muy particular de entender el baile debido a la peculiar personalidad de muchos de estos bailaeros y bailaoras que a finales del siglo XIX mostraban su arte en todos los recintos donde se celebraban espectáculos artísticos. Es a partir de este momento cuando podemos hablar de baile flamenco.

De manera más particular podemos considerar como origen tanto del baile como del cante flamenco al fandango popular. También debemos considerar que en la península ibérica se bailaba la chacona y la zarabanda (ambos bailes sevillanos con influencias hispanoamericanas). En estos bailes encontramos un ritmo hemiolico tan usado en los estilos de 12 tiempos flamencos (soleares, bulerías, guajiras...). Alrededor de 1750 surgen el polo, derivado de la jácara y el fandango popular⁸. En la década de los años 1740 el baile de la seguidilla y el fandango fueron estilizados y sometidos a reglas fijas, esto es, se le da una mayor carta de identidad escolástica⁹, hecho principalmente producido por la escuela bolera años más tarde, en la década de los 80. La escuela bolera tenía influencia en las escuelas clásicas europeas francesas, italianas y rusas, lo que puede explicar este refinamiento.

A mediados del siglo XIX aparecen las primeras soleares de las que se tiene constancia al baile, son las llamadas soleares de Julián Arcas bailadas y popularizadas por Trinidad Huertas (La Cuenca), la cual adaptó al baile este estilo. Por su parte el martinete lo bailó por primera vez Carmen Amaya al son de un yunque por seguiriya. Vicente Escudero y Pilar López fueron los primeros bailaeros que interpretó las seguiriya con castañuelas.

En el siglo XVIII tuvo lugar una reacción contra las modas francesas e italianas, época del majismo reflejadas en las pinturas de Goya y los atuendos de las típicas corridas goyescas donde las

⁸ HURTADO TORRES, A. Y D. *La llave de la música flamenca*. Ed. Signatura Ediciones, 2009, p. 23.

⁹ DON PRECISO (JUAN IGNACIO DE IZA Y ZAMÁCOLA. *Colección de las Mejores Coplas de Seguidillas, Tarantos y Polos* que se han compuesto para cantar a la guitarra. Publicado entre 1799 y 1802.. Reeditado por “Candil” II, Peña Flamenca de Jaén, 1982, p. 13.



costumbres se aplebeyan. También podemos valorar que los sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800), es patente tal y como aboga Julio Caro Baroja, *esa gitanofilia que había provocado un proceso de agitanamiento de lo popular*. Este proceso costumbrista tuvo su culmen en el siglo XIX con el denominado género andaluz. Todos estos acaeceres incidieron de manera patente en la creación de la identidad del flamenco, en donde la Escuela Bolera es el germen principal de su aparición así como también del baile clásico español.

Los cafés cantantes aparecieron 1850 con cierta similitud a los existentes en París. A partir de 1870 comienza un paulatino desarrollo a la vez que entran en decadencia las academias y los salones de baile. El café de Silverio se creó en Sevilla al acondicionar un antiguo salón de recreo. La época de esplendor de los cafés cantantes flamencos comprende el período 1880 a 1910. En la época de la opera flamenca surgida a partir del Concurso de Cante Jondo de 1922, y denominada así por los empresarios del espectáculo como Vadrines y Montserrat que la denominaron así para burlar la ley de espectáculos y pagar así menos impuestos. Es por aquellos años cuando podemos considerar que el baile flamenco está perfectamente conformado.

3.5.- La guitarra como instrumento. El toque: Descripción, orígenes, historia, influencias. Escritura musical

Cuando hablamos del toque nos referimos al uso que hace el músico de la guitarra, de su particular manera de tañer. El uso de este instrumento musical va íntimamente relacionado con el cante jondo y se ha convertido por antonomasia en la herramienta fundamental para acompañar el cante y el baile flamenco. En el epígrafe “El flamenco y sus movimientos” realizaré un concienzudo estudio de los toques y su relación con los palos. Ello vendrá dado por una doble vertiente: primero, relación del toque con el cante y con el baile; segundo, origen o antecedentes históricos. Más adelante en otro epígrafe nos centraremos en la evolución del cante jondo y las influencias de otros estilos musicales, así como de su proyección artística sobre la música en general.

La guitarra flamenca y clásica

Denominamos guitarra al instrumento musical de la familia de los cordófonos (instrumento que emite sonido por vibración de sus cuerdas utilizando cuerdas. Una cuerda tensa entre dos puntos si es golpeada o frotada, vibra con una determinada frecuencia que depende del **grueso, largo** y la **tensión** de dicha cuerda). Hoy sin duda, es el instrumento musical más extendido y podemos distinguir diferentes tipos: guitarra clásica, flamenca, eléctrica, acústica, etcétera; cada una de unas con



unas características intrínsecas. Por ser un instrumento muy versátil en la música, ha sido y es utilizado en la interpretación de muy diversos estilos musicales.

Refiriéndonos a las guitarras clásicas y flamenca, están constituidas por un cuerpo plano y entallado, con un agujero redondo (oído o boca) y un mástil con trastes, a lo largo del cual hay seis cuerdas sujetas por un extremo con clavijas de tornillo y por el otro a un puente pegado a la caja del instrumento. Las tres cuerdas agudas son normalmente de tripa o nailon; las otras de metal.

Detallando de una manera más específica los elementos que componen este tipo de guitarras, podemos apreciar los siguientes elementos:

Cuerpo o caja de resonancia: es la parte principal y fundamental de la guitarra, está formado por la tapa superior o tapa armónica, la tapa inferior, exactamente iguales en cuanto a forma, y los costados. Es el encargado de amplificar los sonidos que se producen al tocar las cuerdas, cuando estas se golpean se produce una vibración que es recogida por el puente y se transmite a la tapa del cuerpo (que debe ser de una madera blanda), la vibración que produce esta tapa es recogida y amplificada por el cuerpo de la guitarra, sonido que sale a través de la boca. En la calidad del sonido influyen muchos aspectos, calidad de la madera, barnices, calidad de las cuerdas, dimensiones del cuerpo, etc.

La **tapa armónica** es la superficie delantera de la caja de resonancia, la parte principal de la guitarra, las maderas obligadas son pino abeto o cedro del Canadá. Es importante observar que las vetas estén totalmente rectas y que la distancia entre ellas sea lo más estrecha posible; hasta 2 mm de anchura podemos admitir en maderas de primera clase, en la periferia de la tapa lógicamente la anchura es mayor que en el centro, debido a la constitución de la madera. Debemos observar también con detenimiento la perpendicularidad de las vetas respecto al plano de la caja armónica, detalle que comprobaremos por la boca central.

El **mástil** se observará detenidamente la altura de las cuerdas respecto al diapasón, en el traste 12. Con una gran altura de las cuerdas (10 mm) se podrán realizar sonidos de mayor intensidad, pero se tendrá más imprecisión al tocar y la afinación será más imperfecta. Lo recomendable para una guitarra clásica de concierto es de 4 mm para la 6.^a cuerda y 3 mm para la 1.^a cuerda, tomando esta medida entre el lomo del traste 12 y la parte inferior de la cuerda estando la guitarra afinada. Los flamencos usan la mayor altura y los clásicos la menor, aunque entre los interpretes no hay unanimidad de criterios en este sentido.

Puente: Pieza alargada y estrecha de madera situada sobre la Tapa Armónica a poca distancia de la Boca, en el tercio inferior de la tapa aproximadamente. En el puente es donde se fijan las



cuerdas antes de colocarlas y tensarlas en el clavijero. La misión del puente es sujetar las cuerdas y transmitir sus vibraciones a la tapa. El sistema de colocación es similar al del clavijero: se introduce el extremo de la cuerda por los agujeros que hay situados en el puente, este extremo se vuelve sobre si mismo con 2-3 vueltas sobre la cuerda, de manera que el extremo quede situado en la parte inferior del puente con la punta hacia abajo. Tensando la cuerda para que no se suelte del puente se lleva el otro extremo hacia el clavijero y se tensa como se explicaba anteriormente. Para graduar la altura de las cuerdas en la parte superior del puente nos encontramos con una pieza de hueso o pasta llamada **Selleta**.

Es deseable que puente y tapa sean una misma pieza, para ante la complejidad, se une mediante un buen adhesivo, rígido y resistente. Para la construcción de puente se utiliza madera de palosanto, de gran resistencia y belleza. Los seis agujeritos que presenta el puente para soporte de las cuerdas fueron ideados por Dionisio Aguado en el año 1824.

El fondo es igual que la tapa armónica. Su misión como parte de la caja de resonancia, estriba en contener el volumen de aire y recibir el choque de las ondas sonoras, para reflejarlo hacia fuera. La elección de las maderas para la construcción del fondo no obedece a exigencias técnicas de sonoridad, sino más bien dirigida hacia la mayor ornamentación del instrumento, y por lo tanto, se exigen maderas de gran belleza, como el palosanto, jacaranda, caracolillo o ciprés.

Diapasón o mango de la guitarra: Es una pieza alargada de madera y forma aplanada que cubre el **Mástil** por la parte superior. Requiere una madera de gran estabilidad dimensional, de baja densidad para que pese poco. El diapasón exige una madera muy dura, pues el golpear de los dedos y el roce constante de las cuerdas acaban por producir huellas relativamente profundas. Ninguna madera cumple mejor estas condiciones que el ébano de Guinea (llamado ébano carbonero, por su aspecto mate).

Está dividido en espacios delimitados por unas barritas incrustadas de metal llamadas "**Trastes**", generalmente a estos espacios también se les llama Trastes. Cada traste representa una nota musical, al igual que ocurre por ejemplo en un piano, donde cada tecla representa una nota (blancas = notas naturales, negras = sostenidos). La progresión dentro de la escala musical que siguen los trastes es de un semitono o 1/2 tono. Lo podemos ver más claramente en el siguiente gráfico:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI



Esta sería una representación gráfica con sostenidos del Diapasón desde el traste 1.º hasta el 12, se podría realizar uno igual sustituyendo los sostenidos por su bemol correspondiente (por ejemplo en lugar de Fa# sería Solb). Podemos observar que al llegar al traste 12 se repiten los sonidos pero a una octava más alta.

Un dato muy importante a tener en cuenta con respecto a los trastes, es que cuando se pisan con los dedos, se debe hacer lo más cerca posible a la varilla metálica, ya que lo que hace obtener el sonido de la nota deseada no es el contacto de la cuerda con el traste, sino el contacto de la cuerda con la varilla metálica.

Por ejemplo si queremos obtener el sonido Fa en la 6.ª cuerda, el lugar correcto donde se debe pisar es el marcado con un círculo rojo, cómo se puede ver el círculo está lo más cerca posible a la varilla, con lo que la presión es muy suave y el sonido más limpio que si se hiciera más al centro del traste.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI
SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	DO#	MI	FA	FA#	SOL
RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE
LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA
MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI	DO	DO#	RE	RE#	MI

Los trastes también tienen su desgaste; cuando este desgaste es muy superficial, se puede recurrir a quitar todas las cuerdas y lijar ligeramente la superficie de los trastes con papel de lija fino (metálica), teniendo la precaución de que el lijado sea por igual, quedando los trastes todos al mismo nivel. Pero cuando el desgaste es más profundo se debe recurrir a cambiar todos los trastes, normalmente se deben cambiar una vez al año (dependiendo del uso de la guitarra), y esto es conveniente que lo realice una persona con experiencia.

Cuerdas: La guitarra clásica consta de seis cuerdas que toman su nombre según el sonido que producen cuando se tocan al aire y se enumeran desde abajo hacia arriba (tomando como referencia la posición normal de coger la guitarra para tocar), de la siguiente forma:

- 1ª Cuerda: Sonido al aire Mi
- 2ª Cuerda: Sonido al aire Si
- 3ª Cuerda: Sonido al aire Sol
- 4ª Cuerda: Sonido al aire Re
- 5ª Cuerda: Sonido al aire La
- 6ª Cuerda: Sonido al aire Mi



La 1ª cuerda es la de grosor más fino. El grosor va aumentando progresivamente desde la 1ª a la 6ª, siendo esta la más gruesa. Antiguamente se fabricaban a partir de tripa de animal, pero en la actualidad el material que se utiliza es el nylon. La 4ª, 5ª y 6ª son de hilos muy finos de nylon envueltos en metal. La 1ª cuerda (por ser la más fina) y la 4ª cuerda (por tener la envoltura de metal más fina), son las que más tienden a romperse por la tensión que adquieren.

El tiempo de vida de las cuerdas es muy variable, dependiendo de la calidad de las cuerdas, uso del instrumento, etc. Por lo general, unas cuerdas en buen estado pueden durar unos 4-5 meses si son de buena calidad y se le da bastante uso al instrumento. Se pueden utilizar algunos trucos como el de frotar las cuerdas con un paño impregnado en jabón de sosa cáustica y luego secarlas bien cuando las cuerdas están un poco sordas, con esto se consigue alargar un poco más su buen estado, pero lo ideal es cambiarlas completamente.

Un aspecto muy importante de las cuerdas es su correcta **afinación, tema que desarrollaré más adelante**. Otro aspecto muy importante a tener en cuenta es que si se va a guardar el instrumento sin utilizarlo durante algún tiempo, conviene aflojar las cuerdas, ya que si se guarda con las cuerdas tensas nos podemos encontrar, al ir a cogerlo, que la tensión ha hecho que el puente se haya despegado unos milímetros de la caja. También se debe colocar la guitarra en posición vertical inclinada unos 15.º hacia atrás, de manera que la boca y las cuerdas queden de frente.

Clavijero: Su función es la de sostener y tensar las cuerdas, para ello consta de un mecanismo compuesto por un tornillo (sin fin) que hace girar un eje donde van enrolladas las cuerdas. Estos ejes poseen un agujero central por el que se introduce el extremo de la cuerda, de manera que sin hacer ningún nudo, se vuelve a introducir por el agujero. De esta forma al darle vueltas a la clavija, la cuerda se va tensando sobre sí misma repartiendo el tensado sobre toda la extensión de la misma, con lo que es más difícil que se rompa que si la tensión estuviera solamente repartida en un punto.

Es muy importante mantener en buen estado las clavijas, es una zona muy delicada ya que soportan una gran tensión. Para mantenerlos limpios y suaves se puede emplear cualquier spray de aceite desengrasante, teniendo la precaución de secar bien después para que el aceite no penetre en la madera y no queden restos, para que las partículas de polvo no formen ninguna masa de suciedad.

Cejuela: Es una pieza de forma alargada que va incrustada entre el clavijero y el mástil de hueso o madera dura. Sirve de puente a las cuerdas, permitiendo la separación entre ellas y fijándolas gracias a unas ranuras que lleva en su parte superior. La mayor o menor altura de la Cejuela regula la suavidad o dureza del instrumento. Es muy importante que las ranuras de este puente estén en perfecto estado, su deterioro por el tiempo, etc. ocasiona que las cuerdas se aproximen más hacia el



mástil, lo que puede ocasionar que al vibrar las cuerdas rocen con los trastes (cerdean) produciendo distorsiones en el sonido.



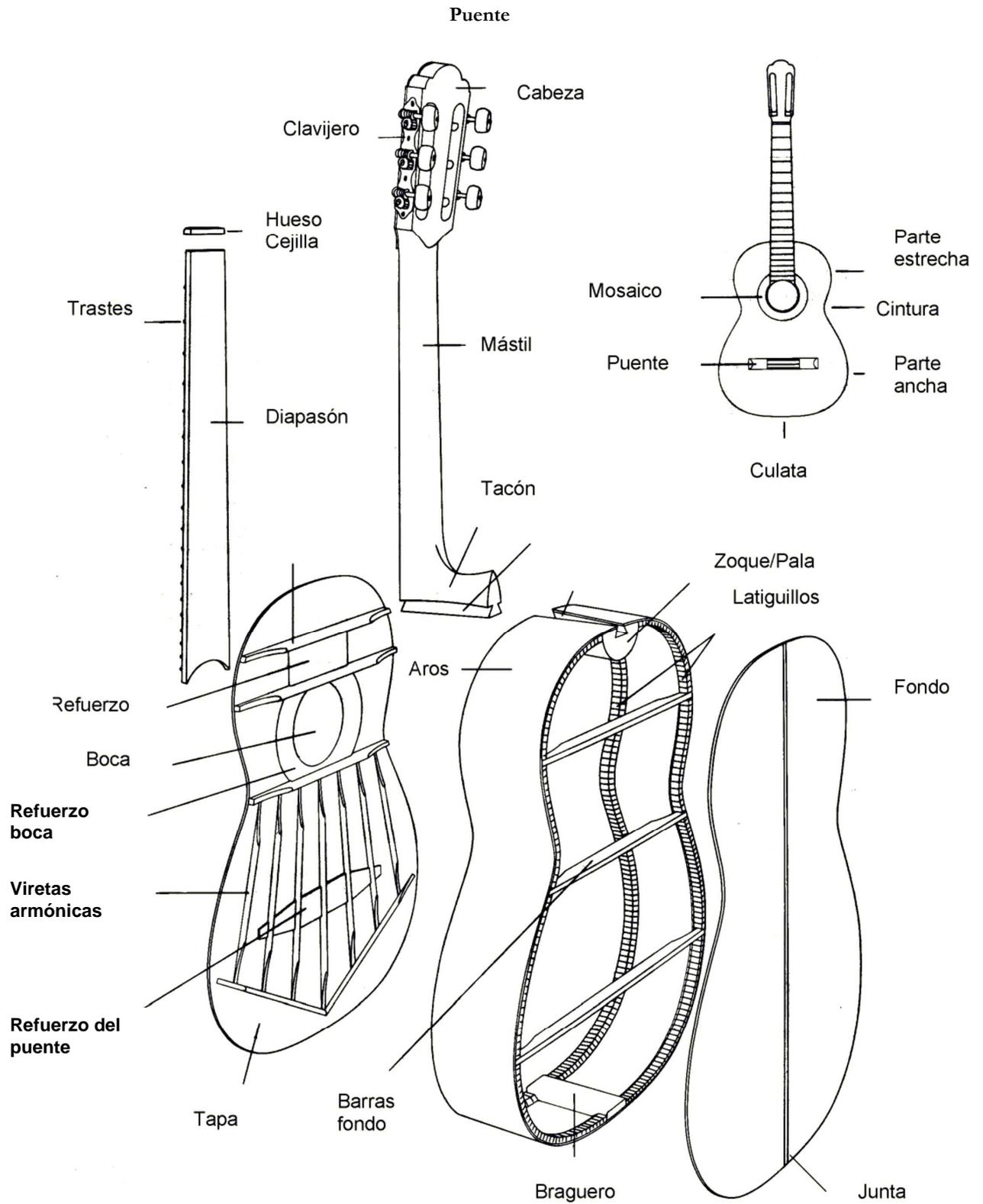


Clavijero



Mosaico o Roseta







Aunque estos elementos descritos son comunes tanto para la guitarra clásica como flamenca, ambas presentan una serie de diferencias que las caracterizan. Así, la altura de las cuerdas con respecto a la tapa, en la guitarra flamenca estas están más cerca de la tapa que en la clásica. El contacto de la mano derecha del guitarrista con la tapa es la cualidad más importante de la guitarra flamenca. La caja es aproximadamente 1 cm más estrecha; también la guitarra flamenca es más ligera que la clásica.

El guitarrero granadino Miguel Ángel Bellido establece entre las características técnicas de sus guitarras las siguientes:

- **Tiro:** Normal 650mm.
- Opciones: 640mm, 660mm, 665mm.
- **Ancho de cejuela:** Normal 52,5mm.
- Opciones: 50mm, 54mm.
- **Gruoso mango:** guitarra clásica 22mm. Guitarra flamenca 21mm.
- Anchura de caja: clásica 100mm aproximadamente. Flamenca 90mm aproximadamente.
- Barnizado a goma laca, a mano a muñequilla.

En cuanto a las maderas éstas serán:

- Tapa: pino abeto alemán (picea abis) o cedro de Canadá (thuya plicata).



- Aros y fondo: Palo Santo de India (*dalbergia latifolia*), Palo Santo de Río (sustitutos de *dalbergia nigra*), ciprés español, etc.
- Mástil: cedro de honduras (*cedrela odorata*), con doble refuerzo interior de ébano.
- Puente: Palo Santo de Río con marco de nácar auténtico.
- Forro de cabeza en ébano.
- Diapasón de ébano.

Escritura musical de la guitarra flamenca: historia, evolución y problemas

El concepto de toque flamenco

La guitarra flamenca se fundamenta en tres parámetros musicales: **melódico**, **rítmico** y **armónico**. Estos parámetros ya estaban presentes en el “toque”, es decir en sus tradicionales funciones de acompañamientos de danzas y cantos.

El **melódico** se desarrolla dentro del concepto de “**heterofonía**” que caracteriza el acompañamiento del canto flamenco, es decir, un ligero adorno melódico que completa la melodía del canto a modo de respuesta orientativa y que los aficionados suelen llamar “**contrapunto**”¹⁰, sin que este término tenga relación con el contrapunto de la música polifónica.¹¹

El **rítmico**¹² se desarrolla dentro del concepto de “**compás**”¹³, es decir, de los ciclos rítmicos característicos de la música flamenca.

El compás se representa gráficamente mediante un espacio en el pentagrama delimitado por las “barras de compás”. Este espacio, o compás, se escriben las **figuras**.

En la música flamenca el compás está dividido en 12 partes.

¹⁰ El concepto de **contrapunto** en el mundo del flamenco se produce cuando, por ejemplo, en un recital el cantaor recita, interrumpe y, seguidamente el guitarrista responde con unos acordes. No es realmente un contrapunto desde el punto de vista de la música polifónica.

¹¹ La palabra **contrapunto** en música es una técnica de composición que consiste en escribir varias melodías (voces) independientes entre sí y superpuestas para que se oigan simultáneamente. El canon y la fuga forman parte de la técnica de **contrapunto**. Este concepto está relacionado con la música **polifónica**, esto es, conjunto de sonidos simultáneos, en que cada uno expresa su idea musical, conservando su independencia, formando así con los demás un tono armónico. Al término de polifonía se opone al de **homofonía**, varias voces sin contrapunto.

¹² **Ritmo** es la ordenación y proporción del tiempo musical en patrones o esquemas regulares. Es la agrupación de los tiempos o pulsos fuertes y débiles de la música.

¹³ **Compás**: la ordenación del ritmo se realiza a través del compás. Se podría decir compases son las unidades de medida del tiempo en música. No es exactamente la medida del ritmo, pues aunque hay ritmos que coinciden con los compases también hay otros esquemas rítmicos que no se encajan en ningún compás.



El **armónico** se desarrolla dentro de los conceptos de **modalidad**¹⁴ y **tonalidad**¹⁵, es decir, como fondo sonoro de acordes en modo por ejemplo de *Mi* o en tonalidades Mayor y menor, siguiendo las inflexiones de la melodía del cante.

El “**tocaor**” o persona que acompaña al cante, al baile o a ambos, tiene que controlar en constantemente estas tres funciones: mantener el compás, dar respuestas al cante o al baile, armonizarlos. Por ello, el aprendizaje de la guitarra flamenca requiere tiempo y práctica, no sólo para adquirir los reflejos de digitaciones o “mecánica”, sino para aprender a simultanear estas funciones, con el entorno del cante y del baile. Así muchos concertistas actuales insisten en que antes de ser un buen solista, se debe conseguir dominar los acompañamientos del cante y del baile.

La guitarra flamenca de concierto sería una evolución o grado más en estos ciclos de aprendizaje, con vocación de emancipación y de visualización, así como de reflejar sola lo que ocurre entre cante, baile y guitarra, a través de un mayor virtuosismo instrumental y musical. En su búsqueda de la perfección en el toque, estos profesionales se han valido de varios recursos técnicos y musicales: en el aspecto rítmico por ejemplo una sofisticada técnica de baterías rítmicas llamadas “rasgueos” o “rasgueados”¹⁶ que da gran parte de la llamada “sonoridad flamenca”, golpes en la tapa, un virtuoso toque de pulgar que también define la “sonoridad flamenca”, además con una elaborada utilización como plectro llamada “alzapúa”, en el melódico, el apoyado en escalas y melodías con el pulgar o con los dedos índice-medio alternando (“picado”), trémolo¹⁷ de cuatro notas, ligados abundantes en la mano izquierda, en lo armónico posiciones de acordes perfectos, “imperfectos” y de séptimas sobre la cadencia andaluza, enriquecidas por cuerdas al aire y más tarde por posiciones invertidas.

En cuanto al orden de importancia de estas funciones, el rítmico aparecería en primer lugar pues condiciona a los demás. Lo podemos observar si comparamos la guitarra clásica con la flamenca. Esta última ha incorporado varios recursos de la primera, pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyado en las escalas, trémolo de cuatro notas, más rítmico y brillante, en lugar del trémolo

¹⁴ **Modalidad**, colocación de los intervalos (mayores y menores) dentro de los 7 sonidos de la escala. **Intervalo** es la distancia entre dos notas, esto es, altura de sonido o lo que es lo mismo, la frecuencia. La mínima distancia en la música occidental es el tono y el semitono (la segunda mayores y menores). Si la distancia es de medio tono – un solo traste en el caso de la guitarra – es menor; y si es mayor, hay un traste entre medios de los dos sonidos. Los sonidos más agudos en la guitarra clásica y flamenca se producen cuanto más nos aproximamos a la boca.

¹⁵ **Tonalidad**: Es un grupo de sonidos que forman un sistema y están regidos por una nota principal llamada tónica. La tonalidad se define en una pieza musical, a partir de la escala y acordes que se utilicen. Para poder averiguar la tonalidad debemos fijarnos en la armadura, que es el grupo de alteraciones que acompañan a la clave al principio de la pieza musical. Podemos encontrar estas alteraciones, todas sostenidos o todas bemoles, en grupos de uno, dos, tres, cuatro... La tonalidad puede tener dos modalidades, mayor y menor.

¹⁶ Recurso en el toque de la guitarra consistente en tocar las cuerdas con la mano derecha desplegando todos los dedos uno detrás del otro sobre las cuerdas.

¹⁷ **Trémolo**: nota rápidamente batida que produce un efecto de temblor. En cierta medida, es la imitación del vibrato de la voz humana.



de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido, con una fundamental presencia del dedo índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que alternando con el pulgar permite sentir mejor la pulsación rítmica, etc.

En el aspecto melódico, destacamos que por influencia del cante, la guitarra flamenca no suele utilizar intervalos disjuntos¹⁸ en sus melodías. Tanto en las falsetas, como en las respuestas al cantaor, el guitarrista utiliza melodías con intervalos conjuntos, o lo que es lo mismo, siguen en el orden de la escala, evitando los saltos. Ahora bien, no siempre es así, a veces algunos “tocaos” utilizan intervalos disjuntos, tal es el caso del maestro Paco de Lucía, con el objeto de destacar alguna nota en especial.

En el aspecto armónico, el toque parte de la armonización de los cuatro grados del tetracordio¹⁹ descendente La Sol Fa Mi, con los acordes siguientes: La menor, Sol Mayor, Fa Mayor, Mi Mayor. A partir de transposiciones de esta armonización, los guitarristas han establecido varios toques, cada uno con su color característico. A partir de la nota Mi dada por la sexta cuerda al aire²⁰, el toque llamado “por arriba”: La menor, Sol Mayor²¹, Fa Mayor, Mi Mayor. A partir de la nota La dada por la quinta cuerda al aire, el llamado toque “por medio”: Re menor, Do Mayor, Sib Mayor, La Mayor. A partir de la nota Si dada por el segundo traste de la quinta cuerda, el llamado toque “por granaína”: Mi menor, Re Mayor, Do Mayor, Si Mayor. A partir del segundo traste de la sexta cuerda, el llamado toque “por Levante”: Si menor, La Mayor, Sol Mayor, Fa# (Fa sostenido), Mayor.

Además de estas transposiciones, el guitarrista se ha valido de una armonización clásica en tonalidades Mayores y menores, con los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante, para acompañar estilos de más reciente incorporación en el repertorio flamenco, como la familia de las cantiñas o los llamados estilos de “de ida y vuelta”. Las tonalidades elegidas han sido las más eficientes para la guitarra, dada su afinación: Do Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mí Mayor, y las tonalidades menores de La, Re y Mi. Por el uso cómodo de cuerdas al que permiten, estas tonalidades

¹⁸ **Intervalo disjuntos**, las notas no se suceden, es decir, que puede ser una nota Do y después una Mi. Por el contrario los **intervalos conjuntos**, las notas se disponen de manera sucesiva (o segunda mayor o segunda menor).

¹⁹ **Tetracordio**, escala de 4 notas

²⁰ **Cuerda al aire**, la mano izquierda no pisa las cuerdas, portanto, sólo se pueden tocar las 6 cuerdas de la guitarra de una única manera, produciendo sólo 6 sonidos diferentes.

²¹ **Sol mayor**, es la tonalidad que consiste en la escala mayor de Sol, y contiene las notas **sol**, **la**, **si**, **do**, **re**, **mi**, **fa** sostenido y **sol**. Su tonalidad relativa es Mi menor, y su tonalidad homónima es **Sol menor**. **Mi menor** es la tonalidad que consiste en la escala menor de **Mi**, y contiene las notas **Mi**, **Fa** sostenido, **Sol**, **La**, **Si**, **Do**, **Re** sostenido y **Mi**.

La **tonalidad relativa** menor de una particular tonalidad mayor (o el relativo mayor de una tonalidad menor) es la tonalidad que tiene la misma armadura pero una tónica diferente, como opuesta menor o mayor, respectivamente. Por ejemplo, Sol mayor y Mi menor tienen un solo sostenido en su armadura; entonces podemos decir que Mi menor es la relativa menor de Sol mayor (y que Sol mayor es la relativa mayor de Mi menor). La relativa menor de una tonalidad mayor siempre tiene su tónica una tercera menor descendente (y viceversa).



son en efecto las predilectas en la guitarra de cualquier género. Tendremos así los acordes de Do Mayor (tónica), Sol7 (dominante) y Fa Mayor (subdominante) si la tonalidad utilizada es la de Do Mayor, por ejemplo en el acompañamiento actual de las cantiñas. De la misma manera tendremos La menor (tónica), Mi7 (dominante) y Re menor (subdominante) si la tonalidad empleada es la de La menor, por ejemplo en el acompañamiento de farruca.

Estas cinco transposiciones de la armonización guitarrística del segundo tetracordio descendente frigio y los acordes de las tonalidades Mayores y menores señaladas (DoM, ReM, LaM, MiM, Lam, Rem, Mim) han constituido el material “clásico” de los tocaores para acompañar y desarrollar sus solos, hasta el período que llamamos “guitarra contemporánea”, a partir de los ochenta del siglo pasado.

Aunque hemos descrito las armonizaciones de la guitarra flamenca, con acordes perfectos Mayores o menores. En realidad los tocaores utilizan numerosas disonancias, es decir notas ajenas a esta armonía “perfecta”, por el uso reiterativo de cuerdas al aire en sus posiciones de acordes. La razón obedece en primer lugar a una cuestión de comodidad para la mano izquierda, buscando posiciones más cómodas que las perfectas, especialmente las que implican el uso del dedo índice en cejilla y el esfuerzo físico que ello requiere. Pero más allá de esta cuestión puramente física, existe otra razón: el oído del tocaor gusta de “enturbiar” su acompañamientos o solos con disonancias, dado el carácter no armónico y oriental de no pocas melodías del repertorio flamenco, valiéndose, como hemos dicho de su oído y también de su buen gusto. En conclusión, utiliza de manera frecuente la disonancia, hacer un toque más moderno.

A todo ello, debemos añadir que como el “tocaor” se mueve a la vez en lo modal y en lo tonal, gusta de utilizar ambos a la vez en una misma falseta o acompañamiento. Sustituirá a menudo el modo frigio de referencia por tonalidades mayor y menor homónimas y desarrollará con ello un sistema particular de modulación.

Problemas de la escritura musical de la guitarra flamenca

Emanan de los siguientes rasgos del toque flamenco:

- De su vocación rítmica, con una utilización percusiva ausente en otros tipos de guitarra y que define en gran parte su tímbrica y peculiaridad. La escritura rítmica de algunos estilos flamencos, de la guitarra flamenca y de su vocación como instrumento de percusión es el primer problema que han encontrado.



- De su técnica propia elaborada a partir de esta vocación rítmica con usos específicos como los rasgueados, el alzapúa y otros efectos, apropiación de otras técnicas (especialmente de la guitarra clásica) con adaptación a ella.
- Del pensamiento musical del ejecutante supeditado al instrumento. El guitarrista de flamenco o “tocaor” piensa en “posturas o acordes propios del género”, y no en una armonización clásica. No habla de tonalidades, sino de toques con sus “posturas” características: toque “por arriba”²², “por medio”²³, “por Levante”, etc. y cuando tendrá que buscar una tonalidad adaptada a la tesitura de los cantaores, hablará de “tonos” y lo seguirá haciendo pensando en toques, utilizando la cejilla para subir o bajar su altura. El guitarrista debe conocer totalmente la estructura del toque, de manera rítmica, gráfica, los rasgueados, conocer y ejecutar perfectamente el compás para una buena lectura e interpretación de la partitura flamenca.

Evolución de la escritura musical de guitarra flamenca

Los antecedentes los podemos encontrar en la literatura decimonónica de influencia nacionalista. Los tendremos en obras de concertistas compositores como Julián Arcas, Tomás Damas, Juan Parga, Luis Soria, Bernardo Troncoso, Antonio Cano, Jaime Bosch, etc., o en cancioneros como el de Ocón.

Vemos en el primer caso que la escritura es más bien académica, la usada en la llamada guitarra romántica de salón. También los toques y el canto eran diferentes a los actuales.

El toque flamenco se caracteriza por la no escritura su función rítmica y la ausencia de rasgueados, cuando este uso específico es lo que llama la atención a los que escuchan a los primeros tocaores, los famosos viajeros románticos.

El rasgueado, su anotación y utilización en obras orquestales será por otra parte uno de los recursos predilectos de compositores que se acercarán a la guitarra flamenca, entre ellos el propio Manuel de Falla. Sin embargo esta técnica propia del uso popular y luego del flamenco, salvo excepciones, no aparece en este repertorio de salones finiseculares que opta por la forma “punteada” de la guitarra. Obedece a la función de acompañamiento de danzas y cantos de esta guitarra popular, que luego seguirán practicando los primeros “tocaores” cuando el género flamenco hará su aparición en el contexto profesional de los cafés cantantes. Consideramos de capital importancia este punto ya que esta función rítmica de acompañamiento con el uso de rasgueados determinará gran parte de la estética y dinámica propia de la guitarra flamenca, y que incorporará mecanismos y recursos de la

²² El guitarrista toca todas las cuerdas en horizontal.

²³ Se desarrolla más en las cuerdas centrales, 4.^a, 5.^a 3.^a



guitarra “punteada” o guitarra “clásica” a partir de su vocación rítmica. El uso de la guitarra rasgueada dota en efecto al que lo practica de cierta soltura de mano derecha que se reflejará en otra comprensión rítmica de la música que la que se consigue con la guitarra “punteada” o arpegiada.

Un caso interesante entre las excepciones es el del cancionero de Ocón. Es de las primeras veces que vemos escrito los rasgueados. Este autor subraya los dos usos, punteado y rasgueado, que se practican en España, especialmente el segundo: “Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama punteado, que es la conocida y usada en todas partes: la otra rasgueado, y la creo peculiar de este país. Se llama rasguear a la acción de pulsar el instrumento en esta forma y puntear a la de hacerlo en la primera” (Ocón, 1888: 148). Ocón opta por escribir los acordes en el pentagrama y describir en una nota preliminar cómo deben de ejecutarse: Manera de rasguear en la guitarra, aplicada al fandango.

El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también a veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo índice, que generalmente sólo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo arriba. Aunque hay varios modos de rasguear, éste es el más común, y conociéndolo puede formarse una idea aproximada de los demás (Ocón, 1888: 148).

En cuanto al uso punteado de la guitarra, vemos que consiste en arpegiar los acordes “rasgueados” en el otro estilo.

Historia de la guitarra como instrumento: organología. Breve referencia histórica

Iconografía de la “guitarra” medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos

Los antecedentes de la guitarra acústica europea se remontan a la aparición de los cordófonos de cuerdas punteadas por plectro cuyo auge se remonta en nuestro continente a los siglos XIII y XIV, y que guardan una evidente similitud con la actual guitarra (contorno entallado), constatado a través de los registros gráficos y escultóricos recogidos en el evidente patrimonio escultórico medieval europeo. Ahora bien, estos cordófonos medievales tienen según muchos autores, un origen remoto centroasiático, entrando en Europa a socaire de la cultura islámica.

Con el transcurso del tiempo, este instrumento experimentó una paulatina transformación física, originando en el siglo XV, entre otros cordófonos, el cistro italiano y la guitarra española.



El antiguo cordófono medieval de los siglos XII y XIII al que hacemos referencia, es un tipo específico de laúd de largo mango, contorno entallado y amplias escotaduras en los costados. Otras de sus características vienen detalladas en el artículo “Iconografía de la guitarra medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos”²⁴.

Para muchos autores este instrumento se denominaba “guitarra latina” en referencia a la denominación que el Archipreste de Hita en su obra *El libro del buen amor* hacía de este cordófono e inspirado en las miniaturas representadas de este instrumento en las *Cántigas de Santamaría* de Alfonso X el Sabio. Esta concepción ampliamente aceptada por la mayoría de los autores, se vio significativamente denostada por la idea defendida por Laurence Wright en 1977, el cual trató de demostrar que su nombre era de *cítola*.

Volviendo a la hipótesis sobre su origen podemos discernir dos corrientes: una aboga por una procedencia europea, debido a su nombre “guitarra latina”, y otra, decantada por su origen oriental. A su vez, dentro de la primera corriente o tendencia apreciamos dos posturas: la primera dice que deriva de la cítara romana de origen griego y mesopotámico, introducida en España bajo el nombre de *fidicula*, antes de la entrada de los musulmanes en la península ibérica, basado en los dibujos de liras y laúdes largos encontrados en el Salterio de Utrecht, manuscrito del año 825 en la abadía de San Pedro de Hautvillers. Otros estudiosos se inclinan por un origen en Alejandría en los siglos V y VI.

Por lo que respecta a su origen oriental, defendida por la mayoría de los investigadores, lo corroboran diversos hechos entre los que se encuentra el relieve hitita (pueblo situado Turquía central, hace aproximadamente 1.500 años antes de Cristo) de un laúd, y de registros persas y egipcios.

A todas estas teorías debemos añadir la que se inclina por un origen en Asia central, entre el mar de Aral y Afganistán, y abarcando Uzbequistán y parte de Tadshikistán, región en donde la música tenía una alta consideración y los cordófonos similares a los estudiados, tenían un gran protagonismo. Esta región estaba en el punto de confluencia de los caminos de Oriente, Occidente e India, recibiendo multitudes de influencias culturales. Es en esta región donde podemos encontrar figuras de pequeño tamaño de músicos con sus instrumentos, entre los que encontramos algunos tocando 4 tipos de laúdes: de mástil largo, laúd corto, el de cordal frontal (más tarde utilizado por los árabes), y los de contorno entallado; todas estas figuras de los siglos IX-III a.C. y IV d.C.

²⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. “Iconografía de la guitarra medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos”. *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*. Coord. Carlos Villanueva. Ed. Junta de Galicia. Consejería de Cultura y Deporte, 2005, pp. 224-225.



Tras el advenimiento del Islam, este instrumento pasó a dejar de circunscribirse a Asia central y Persia para expandirse hacia Occidente. No quiere esto decir que fueron los árabes los que trajeron este instrumento a Europa, sino que contribuyeron a su popularización y reconocimiento. Ya en la sociedad bizantina hubo instrumentos frotados con cajas entallada y clavijeros doblados hacia atrás, o la existencia de códice de la baja Antigüedad que sirvió de modelo al Salterio de Utrecht. Ahora bien, es indudable la manifiesta influencia de la cultural islámica en la proyección del cordófono por la cultura occidental a través de diferentes canales: influencias culturales auspiciadas por los viajeros, el intercambio de mercancías favorecidas por las rutas comerciales, y las invasiones musulmanas en los países de la ribera del Mediterráneo. Todo lo dicho está suficientemente demostrado gracias a los registros y exponentes culturales recogidos en diversos países. Así conocemos en un panel de madera del antiguo palacio fatimita de El Cairo (siglo X), conservado en el Museo de Louvre, está tallado un cordófono de contorno semejante a los citados del Asia Central y a los de los códices de las Cántigas de Alfonso X el Sabio. La caja presenta los típicos entrantes en la cintura y su final es ancho y redondeado, con hombros rectos y ligeramente inclinados hacia el mango. Ejemplos semejantes los encontramos en el artículo titulado “Iconografía de la guitarra medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos”²⁵, y que corroboran la idea de la existencia de un puente entre Oriente y Occidente, también en el ámbito cultural musical, tal y como lo demuestran la existencia instrumentos musicales cordófonos en la antigua cultura egipcia fatimita (siglo X), con gran similitud a los que posteriormente existieron en el ámbito europeo y recogidos a través de fuentes escultóricas y bibliográficas.

Posteriormente se han recogido pruebas de la existencia de estos cordófonos entallados en Italia (entro a través de Sicilia) y en la Península Ibérica a finales del siglo XII en las iglesias que jalonaban todo el Camino de Santiago, y que en el siglo siguiente las representaciones de estos instrumentos se hicieron más patentes a lo largo y ancho de toda la geografía española. Estos instrumentos musicales como el laúd con cordal frontal fueron muy utilizados en Al-Andalus por lo menos desde el siglo IX, y de aquí se extendió a los territorios cristianos peninsulares a finales del siglo XIII a través de las fronteras de los reinos de Taifas, y que éstos a su vez, lo recogieran del antiguo Egipto fatimita.

En el siglo XIII el número de muestras iconográficas de la “guitarra” se hace cada vez más patente, aunque presentan claras diferencias respecto a los laúdes entallados considerados sus antecesores. En este mismo siglo, a partir de la segunda mitad del siglo XIII se introducen en las

²⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. op. cit. pp. 336 y ss.



guitarras una serie de innovaciones, dando lugar a dos tipos de guitarras: uno tradicional, con el final de la caja redondeado y el clavijero recto o curvo, doblado hacia atrás y sin talla; el otro, con el final de la caja apuntado, talla de cabeza de animal en el clavijero y esporádicamente un cordal triangular o trapezoidal como el de las vihuelas.

En cuanto a las cuerdas, éstas se sujetaban al final de la caja por medio de botones, de entre tres y cinco cuerdas, aunque algunos instrumentos presentan tres dobles. Respecto a los trastes oscila entre cinco y seis. Clavijero ligeramente curvado y doblado hacia atrás y rematado con una cabeza de animal

En el siglo XIV las “guitarras” disminuyen su presencia iconográfica de manera patente. En este siglo podemos apreciar una “guitarra” diferente vinculada a los instrumentos europeos de este siglo, que han sufrido modificaciones en su forma, tal y como queda reflejada en el Retablo de San Millán, del monasterio de San Millán de Suso. Este tipo de guitarra llamado “de hoja de muérdago” por investigadores ingleses, posee un mástil muy corto y el clavijero es curvo, doblado hacia atrás y dejando un orificio para introducir el pulgar de la mano izquierda. Posee tres cuerdas dobles, puente y cinco puntos que configuran un sencillo rosetón.

La guitarra debió pasar a Europa occidental desde la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XIII, desglosándose en varios modelos significativamente diferentes producto de las modificaciones realizadas por los músicos y artesanos constructores de estos instrumentos²⁶.

Resumiendo, durante los siglos XIII y XIV en Europa principalmente, la “guitarra” se vio continuamente afectada por cambios y modificaciones encaminadas a perfeccionar las cualidades sonoras del instrumento. Es en estos dos siglos cuando comienzan a desaparecer las muestras iconográficas de este instrumento en toda Europa, ya no se veía como un instrumento digno de ser tocado por los monjes y músicos profesionales, pasando ahora a ser un instrumento musical utilizado por pastores y gentes llanas. Es a partir de ahora, ya en el siglo XV, en un marco renacentista, cuando vemos surgir dos nuevos instrumentos derivados de la “guitarra medieval”: el cistro y la guitarra, pero con manifiestos cambios estructurales, cordófonos que comienzan a ser utilizados primeramente en Italia y España.

En referencia a la guitarra española no existe un consenso general en cuanto a su origen. Laurence Wright proponía la denominación de cítola a la “guitarra” medieval, y el nombre de guitarra al laúd corto, opinión que a partir de ese momento no fue debatida, y dejando la anterior ideal de denominar “guitarra” a la “guitarra latina”. Este autor y Juan José Rey no explicaban como en el siglo

²⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. op. cit. pp. 348 y 349



XV surgió la guitarra-vihuela, ni por qué a la vihuela se la conocía también como guitarra en este mismo siglo.

El criterio defendido por Álvarez Martín y otros autores es que la guitarra del siglo XV es una transformación de la “guitarra” medieval, homologándose a la vihuela de mano, en su perfil y en su dorso, cordófono que desde el siglo XIV había adoptado la forma entallada que encontramos durante su auge en el siglo XVI. Ahora bien, aunque la mayoría de los autores considera que ambos instrumentos – guitarra y vihuela – eran exactamente iguales, y que sólo diferían en el número de cuerdas, para Álvarez Martínez existen diferencias estructurales de los clavijeros (clavijero doblado hacia atrás para la guitarra, y clavijero plano en forma de pala y clavijas frontales, para la vihuela).

En resumen, y simplificando lo anterior, podemos decir que la guitarra existe desde tiempos muy antiguos tal y como hemos explicado, parece ser que según diversas teorías para unos tiene un antepasado en laúd caldeo-asirio (sin merma de reconocer su origen centroasiático), y en cambio para otros proviene de la cítara griega. Etimológicamente el término proviene de kithara (egipcio)²⁷ o de kezarah (asirio). Para Franz Jahnel, historiador que realizó un estudio concienzudo de la historia instrumental de la guitarra, mostró que un caparazón vacío de tortuga, podía haber servido de “caja tañida” a las que fibras duras del propio animal dispuestas transversalmente, podrían actuar como una primitiva cuerda, que al pulsarla, daría un sonido amplificado por la resonancia provocada por la forma cóncava del caparazón.²⁸ La mitología griega se ha referido mucho a los antecesores de este instrumento. Así una de fábulas clásicas griegas, atribuye la invención de la “Kithara, Cítara o Kithart”, al infante Hermes, quien saltó de su cuna para encontrar y robar el ganado del dios Apolo. De vuelta con el ganado robado tomó una tortuga que encontró en la hierba, vació su contenido dejando sólo el caparazón al cual adaptó unos palos que preparó a medida y los insertó en agujeros practicados en el mismo. Cubrió con piel de vaca dicho caparazón, fijó los brazos, los unió con un yugo y ató cuerdas de tripa a ellos. El sonido producido por este instrumento, despertó al dios Apolo el cual, con su presencia, hizo confesar de su robo al infante Hermes. Hermes mostró a Apolo su recién invento e interpretó con él encantadoras notas con los dedos y con la ayuda de un plectro también inventado

²⁷ Kithara cítara griega lira adaptada por los griegos antiguos a partir de modelos del Oriente Próximo y el norte de África. El cuerpo estaba formado por una caja delgada de madera con forma trapezoidal de unos 41 cm de alto y 36 cm de ancho en la base. Dos brazos de madera se elevaban verticalmente desde cada lado con una envergadura que doblaba a la del instrumento. Las siete cuerdas de la cítara clásica se sujetaban en un extremo al fondo de la caja y en el otro a una barra horizontal o travesaño situado en el extremo de los brazos. Se tocaba de pie, apoyada en la cadera izquierda y atada por la parte de atrás a la muñeca izquierda. Los dedos de la mano izquierda estaban libres para puntear, apagar o rasguear las cuerdas mientras la mano derecha las pulsaba por delante con un plectro. Un modelo más pequeño con el fondo redondo se sostenía en el regazo. Término recogido de la Enciclopedia Microsoft Encarta.

²⁸ *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1986, p. 2.



por él, cantando al mismo tiempo en alabanza a la nobleza, inteligencia y generosidad de Apolo, el cual complacido otorgó su inmediato perdón. Hermes llevó al sorprendido y deleitado Apolo a Pylus, tocando y cantando todo el camino y allí le entregó el resto del ganado que había escondido en una cueva.²⁹

Por otro lado Alejandro III de Grecia, mejor conocido como “Alejandro Magno”, en una de sus múltiples invasiones, se percató de los muchos instrumentos musicales encontrados por las tierras que invadía (Egipto, Persia, India...) y que posteriormente fueron incorporados a la cultura clásica griega. Entre ellos, y como no, nos referimos a la “Khitara Asiria”.

Por otro lado, existía otro instrumento, el “Nefel” (instrumento precursor del laúd), una especie de laúd de cuello largo, monocorde de procedencia sumeria e introducido en Egipto por las invasiones procedentes del oeste de Asia en tiempos de los Hyksos (2400 años a.C.) a las que se les incorporó posteriormente una o dos cuerdas más. Este instrumento se incorporó a la cultura musical de los faraones del antiguo Egipto y alcanzó una gran popularidad en esta civilización, tal y como lo demuestran los testimonios aparecidos en las tumbas egipcias.

Posteriormente conforme iba evolucionando la cultura egipcia, este instrumento fue acomodándose a los nuevos tiempos, sufriendo transformaciones tal y como fueron testigos e impulsores los gobernadores romanos durante la colonización de Egipto por parte de Roma y más tarde los misioneros cristianos. En los siglos III al VIII experimentaron modificaciones el antiguo laúd, los cuales tenían claramente definidas la tapa y el fondo, ambos lisos y separados por pequeños y curvados lados³⁰.

Otras modificaciones se presenta en lo que respecta a la unión entre el cuello y el cuerpo del instrumento, de manera parecida al llamado tacón en la guitarra española, aunque en este caso el cuello y el cuerpo están tallados en una sencilla pieza adicional al mango que los enlaza. La evolución siguiente pasa por múltiples cambios de contorno, tamaños, elementos accesorios, a fin de conseguir un mayor partido musical y acústico, y que la acercan cada vez más a la guitarra tal y como la conocemos en la actualidad.

No sólo ha evolucionado este instrumento, sino también la manera de tocarlos en donde se utilizan diferentes tipos de “plectros” y técnicas de toque.

²⁹ *Tratado sobre Mitología Griega. Inglés: “The Greek Myths”, Robert Graves.*

³⁰ Según los descubrimientos realizados en el siglo XX en las ruinas del monasterio de Apa (Saint) Jeremías, en Sakkara y en las ruinas del cementerio de Qarara. *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco.* Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada, 1986, p. 14.



En la Edad Media el concurso de estos instrumentos toma una especial importancia el uso que hicieron los juglares y trovadores. Los juglares (nombre que data del año 1100) eran artistas profesionales encargados del entretenimiento en la Europa medieval, dotado para tocar instrumentos –principalmente de cuerda–, cantar, contar historias y hacer acrobacias, así como otros trucos de la actuación. La nobleza solía emplear muchos juglares, pero la mayoría eran itinerantes. Los trovadores eran poetas líricos en lengua de oc (provenzal) y poetas líricos en lengua de oïl (francés antiguo). El término deriva del verbo trobar (componer versos). Su actividad se desarrolla en Francia entre finales del siglo XI y finales del siglo XIII. Los trovadores, afincados en la región de Provenza, se inspiraron en el antiguo concepto griego de poema lírico como composición vocal. La poesía de los trovadores figura entre las primeras muestras literarias en una lengua distinta del latín, lengua literaria por excelencia durante la Edad Media. Sus poemas emplean nuevas formas, melodías y ritmos, originales o copiados, de la música popular. El primer trovador del que se tiene noticia fue Guillermo IX de Aquitania. La mayoría de los 400 trovadores que vivieron en esta época fueron nobles o reyes para quienes componer e interpretar canciones era una manifestación más del ideal caballeresco. La música de los trovadores desapareció progresivamente a lo largo del siglo XIII con la destrucción de los reinos del sur de Francia durante las guerras religiosas, que culminaron con la derrota de los albigenses por el poder papal. Originalmente, los trovadores cantaban sus poemas en la corte y a menudo celebraban competiciones o torneos musicales; más tarde contrataron a músicos itinerantes, los llamados juglares, para interpretar sus obras. Entre sus temas predilectos figuran el amor, la caballería, la religión, la política, la guerra, los funerales y la naturaleza. Sus formas de versificación eran la cansón (por lo general de amor cortés), la tensón (diálogos o debates), el serventesio (canción política o satírica), el planto (canto fúnebre o endecha), el alba (canción matinal) y la serena (canción nocturna). El acompañamiento musical se interpretaba generalmente con instrumentos de cuerda como la viella (violín medieval) o el laúd. La notación indicaba el tono, pero no el tiempo o el ritmo.

Más adelante, en el siglo XIII tenemos referencias en el código del rey Alfonso X el Sabio “Las Cantigas de Santa María” del rey Alfonso X el Sabio, aparecen detallados y perfectamente ilustrados instrumentos utilizados en la época (muchos de ellos de cuerda) y constituyen un legado iconográfico de los instrumentos utilizados en la época. De entre los instrumentos hay un grupo considerado como de “tradición europea” y otro responde a un modelo tradicional “árabe-persa”, existiendo además otros instrumentos que responden a la vez a ambas tendencias. En esta influencia árabe-persa, no cabe duda que la invasión musulmana de España en el año 711 por el caudillo bereber



Tariq, y el posterior asentamiento de la cultura árabe en la península, derivó en un legado cultural que se conserva hasta nuestros días y en la que no falta su influencia musical.

Entre los instrumentos que detallan en este legado de Alfonso X el Sabio tenemos: la vihuela de arco, giga, rabé morisco (estos tocados con un arco); la vihuela de péñola, baldosa, mandurria, laúd, citola o cythara guitarra latina y guitarra morisca (todas estas punteadas con plectro o con los dedos).

Con el transcurrir de los siglos, ya en el siglo XVII se describen por Athanasius Kircher's³¹ los instrumentos musicales más utilizados en aquellos años, producto de la evolución de otros más antiguos, entre los que destacan por su relación con la actual guitarra, cythara común que tenía ocho órdenes de cuerdas dobles más una sencilla y forma más o menos compleja; la cythara germánica e itálica, con cinco órdenes dobles sujetos por su mayor tensión de afinación con suplemento adosado a la parte inferior del aro, también dispone de un suplemento de diapason sobre la tapa, para adicionar más sonidos agudos en la escala de valores tonales; la cythara hispánica (guitarra española), instrumento de cinco órdenes dobles con contorno definido y relacionado con las primitivas vihuelas, por lo que es su precursor y que se pretendía diferenciar este último instrumento del laúd árabe por la animadversión existente hacia lo oriental.

El laúd árabe se transmitió al resto de Europa, pero en España apenas se utilizó; su lugar lo ocupó la vihuela.³² Desde el siglo XV se emplea el término vihuela para designar a todos los instrumentos de cuerda con mango: vihuela de péñola, que se tocaba con una púa o plectro; vihuela de arco, las cuerdas eran frotadas; vihuela de mano, las cuerdas eran pulsadas con los dedos. La forma de la caja de todas ellas era semejante a la de la actual guitarra, aunque de menor tamaño y con las curvas del arco menos pronunciadas. El fondo era plano y el mástil, o diapason, corto y ancho, llevando en éste por lo general diez trastes.

Con el paso de los años la vihuela de mano sufre una serie de transformaciones, se suprimen la sexta y la prima cuerda, era un instrumento aristocrático de factura cuidada y lujosa, constituida con valiosos materiales y que darán origen a la guitarra.³³ Esta guitarra diseñada por los músicos y aficionados distinguidos, era el modelo popular, el instrumento en manos del pueblo destinado a

³¹ Diseño descriptivo de instrumentos. *Musurgia universales*, Athanasius Kircher's, 1650.

³² Vihuela, instrumento musical de cuerda de la familia del laúd. Presenta un cuerpo ovalado y un mástil con diez trastes, y su aspecto exterior es muy parecido al de la guitarra. Tiene seis cuerdas dobles afinadas en sol 1, do 2, fa 2, la 2, re 3, sol 3, que se puntean con los dedos, con la ayuda de un plectro o, en algunas ocasiones, con un arco. Aunque tiene su origen en el siglo XIV, alcanza su máximo esplendor durante el siglo XVI en España. La vihuela de mano era un instrumento muy difundido entre la aristocracia de la época en contraposición a la guitarra, más popular entre las clases media y baja. A finales del siglo XVI, ésta fue ganando terreno a aquella hasta desaparecer por completo.

³³ Juan Bermuda, *Declaración de Instrumentos*, Osuna, 1555.



acompañar cantarcillos o movidas danzas del pueblo. En estas guitarras predominaban el “tañer rasgueado”, a diferencia de la vihuela de mano donde la técnica era punteada, en que se pinzaban una a una las diversas cuerdas. El “tañer rasgueado” consiste en dejar resbalar con rapidez los cuatro dedos largos de la mano derecha sobre las cuerdas, para producir veloces acordes rítmicos, mientras que el dedo pulgar marcaba el bajo cuando tuvo cinco cuerdas.

Otro autor, Vicente Espinel (1550-1624) realizó un concienzudo estudio sobre la afinación de la guitarra, ya que hasta el momento, ésta estaba sin una afinación concreta y bajo la libre inspiración del ejecutante. Él establece la afinación de la guitarra en cuatro órdenes y adiciona por este sistema de afinación, la “quinta” cuerda, aunque él no la creó sino la difundió. Muestra el siguiente orden:

Quinta cuerda – (doble en octava)	LA diapasón
Cuarta cuerda – (doble en octava)	RE afinada
Tercera cuerda – (doble en octava)	SOL afinada.
Segunda cuerda – (doble en unísono)	SI afinada.
Primera cuerda – (sencilla)	MI.

Según Juan Bermuda, existen guitarras de cinco órdenes antes de la fecha del nacimiento de Vicente Espinel. Existe además un tratado de música de Al-Farabi, escrito a mediados del siglo IX en el que al hablar de la célebre Kitharat o Quitar árabe nos dice: *“Es instrumento de cinco cuerdas , tan célebre que puede compararse con el moderno laúd”*.

Vicente Espinel en sus frecuentes viajes por España e Italia, divulga su método de afinación de la guitarra, según lo confirma Nicola Doizi de Velasco,³⁴ donde referencia a esta quinta cuerda “prima” y al instrumento se le llama *guitarra española*.

Por tanto, la guitarra española en aquella época era un instrumento de cinco órdenes, caracterizado por reproducir múltiples efectos sonoros.

La guitarra se popularizó en otros países europeos en los siglos XVI y XVII, principalmente en España, Francia e Italia, desplazando de manera irremediable al laúd y a la vihuela. A mediados del siglo XVIII la guitarra adopta su forma moderna, cuando las cuerdas se hacen sencillas y se añade una sexta por encima de las otras, mérito debido al organista y músico Fray Miguel García o mejor conocido “Padre Basilio”, a la que incorporó de la notación musical moderna para la música de guitarra. Ya en el siglo XIX la guitarra continúa perfeccionándose. Se añaden dos técnicas más

³⁴ *Nuevo método de cifra para tañer guitarra*, Nicola Doizi de Velasco, Nápoles, 1630.



“portamento”³⁵ y el “vibrato”³⁶ que se añaden a las de rasgueado y punteado. Los guitarreros del siglo XIX ensancharon el cuerpo, aumentaron las escotaduras laterales, engrosaron la caja y cambiaron la barra armónica. Las viejas clavijas de madera fueron reemplazadas por tornillos metálicos.

Guitarra flamenca

La guitarra flamenca sólo ha llamado de forma marginal la atención de los estudiosos del flamenco, donde observamos un claro predominio del cante en sus escritos. Puede que la carencia de formación musical de los estudiosos del flamenco, haya propiciado un estado de marginación dentro de una música nacida desde la marginación, por lo que la guitarra flamenca ha sufrido hasta hace bien poco de un doble estado de marginación: desde fuera, por su consideración de “popular” y carente de reglas artísticas descifrables, desde dentro por ser considerada como elemento menor por los aficionados. Para Mairena A. y Molina A., los tocaores tienen la única misión de acompañar y nada más, no deben buscar ninguna otras pretensiones³⁷.

Por su parte Felix Grande, decía en defensa de la guitarra en el año 1970: “Es necesario haber escuchado la conferencia de Cano (tan imprescindible y tan solitaria) para saber que la música flamenca viene abriéndose camino lenta y testarudamente entre la cerrazón de los patriarcas: aún hoy abundan las -por llamarlas con tal contrasentido- sensibilidades inmóviles que se enojan ante el tránsito de la guitarra como elemento de acompañamiento estricto a la guitarra como instrumento de concierto y que, desde luego, consideran una herejía la introducción de “demasiadas” falsetas durante el rito del cante: preferirían retroceder al tiempo en que el servicio de la guitarra se limitaba al puro y escuálido “compás”. Cuando Paco de Lucía empezó a destacar, algunos detractores decían que no era flamenco puro, sino que se acercaba más a la guitarra clásica.

³⁵ Portamento, en el canto o en los instrumentos de cuerda, recurso expresivo por el que una nota se liga a la siguiente por medio de un deslizamiento, sin interrupción del sonido. Se trata de un término italiano que significa “porte” o “traslado de algo”. A veces se indica en la partitura mediante una ligadura que conecta las dos notas, pero normalmente lo efectúa de forma libre el intérprete. Sobre todo se utilizó en la primera mitad del siglo XX y en épocas anteriores, cuando la expresividad musical era más pronunciada.

³⁶ Vibrato, ondulación del sonido con el fin de dar mayor cuerpo y expresividad a la música a través de una leve y continua variación de la altura. Los instrumentos característicos de esta técnica son los de cuerda (especialmente los de cuerda frotada), los de viento y la voz humana. En el caso de los instrumentos de cuerda, el vibrato se produce a través del balanceo de la mano izquierda, con un punto de apoyo en el dedo correspondiente a la nota que se ejecuta; también existe una técnica de vibrato a través de la ondulación del arco. Para la mayoría de los músicos y teóricos que escribieron sobre el tema entre los siglos XVI y XIX, el vibrato era un recurso que sólo debía utilizarse en determinadas ocasiones, ya que aplicado en exceso podía deformar la música. Hoy día es una técnica obligada en la interpretación y sólo se evita en determinadas ocasiones por características especiales de la música.

³⁷ Mundo y Formas del Cante Flamenco, Librería Al-Andalus, Sevilla-Granada, 1979, p. 144, 1ª edición, Revista de Occidente, 1963.



Sin embargo, hay autores como Albéniz, Falla o Lorca, George Hilaire o D. Pohren han prestado una indudable atención a la guitarra flamenca y a sus tocaores, percatándose de su peculiaridad musical idiomática y han llamado la atención sobre ello, circunstancia que se sigue repitiendo en la actualidad por otros músicos y estudiosos del tema, formando un elenco de profesionales (periodistas, músicos, estudiosos del tema en general), encargados del disertación de las corrientes fronterizas que flirtean con el flamenco, de las nuevas generaciones de artistas flamencos o cercanos al flamenco, además de parte de los problemas de evolución actual de este género musical. El tratamiento de la guitarra flamenca cambia sustancialmente a partir de este momento en los escritos de lo que podemos calificar como “Nueva crítica flamenca”, con una atención especial a los “novísimos” y que rompe en cierto modo con los cánones de la llamada “flamecología tradicional”. A partir de ese momento entran en juego conceptos como “Jóvenes flamencos” o “Nuevo flamenco” y la entrada de este arte en el mundo de la mercadotecnia.

La guitarra flamenca a finales del siglo XIX y principios del XX

Antecedentes de la guitarra flamenca

Los tratadistas suelen señalar el tercer tercio del siglo XVIII como contexto propicio para la aparición del flamenco. El europeísta y gaditano José Cadalso Vázquez (1741-1782) en sus *Cartas Marruecas* (1789), describe la juerga cortijera del gitano carnicero “tío Gregorio” de “voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar” que desvela al viajero: “los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de cantar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban no me dejaron pegar ojo en toda la noche”. Para este autor y otros ilustrados, el uso popular de la guitarra choca con la sensibilidad didáctica y moralizante. Un autor anónimo francés escribía en 1765 que: “Los jardineros (de El Escorial) pasan descuidadamente todo su tiempo tocando la guitarra, instrumento que hace más daño a España que la sequía o el granizo”. Si bien, para otros contemporáneos de la época como el Marqués de Langle en 1784 indicará que: “Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche”, afición comprobada por Richard Ford ya entrado el siglo XIX: “En toda reunión de españoles -militares, paisanos, arrieros o ministros- siempre hay alguno que sepa tocar la guitarra mejor o peor [...]”.



Si la guitarra en España no ha dejado de estar presente en los estratos populares debido al gusto de los españoles por la danza (Reyes, 1978), después de cierto declive vuelve a gozar del favor de Europa en la segunda mitad del XVIII. Los numerosos métodos que se editan en este período respondiendo sobre todo a la demanda de un público aficionado, marcan el paso de la enseñanza oral y práctica empírica de entonces a un empleo razonado en métodos escritos donde los autores analizan y revisan el conjunto de su técnica para explicarla (Charnassé, 1985: 73).

La presencia de la guitarra popular en ambiente festivo gaditano ya “flamenco” o “pre-flamenco” en la descripción de Cadalso, viene ser completada por la publicación de la *Explicación de la guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzman* (Cádiz, 1773). Al igual que la guitarra clásica, la flamenca pasa de cinco órdenes a seis.

La importancia de la guitarra en el siglo XVIII en la zona de Cádiz queda reflejada por Medina y dice textualmente: “Esta ciudad andaluza fue, durante las últimas década del siglo XVIII, un centro comercial de primera magnitud mundial. Son muy numerosos los trabajos sobre el comercio atlántico de Cádiz, con ruta directa a Veracruz incluso. Ello determina una vida urbana dinámica, con presencia de viajeros y comerciantes de diversas naciones y con el subsiguiente intercambio cultural [...]”. Esta urbe de matiz eminentemente burgués y comercial, es un lugar idóneo para que muchos guitarreros un lugar y modo de vida en el que puedan subsistir.

En la edición del *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750* que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera, presentada en el XXIV Congreso de Arte Flamenco (Sevilla, 1996) podemos leer lo siguiente: “Para la danza son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos. Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de este pasó a otros bancos y de estos a otras galeras” (Bachiller Revoltoso, 1995, 22). También es de sobra conocido la importancia del gremio de violeros en Sevilla en la construcción de guitarras/vihuelas desde las Ordenanzas de 1502, y a mediados del XVII la labor del Francisco Sagüino en la evolución del sistema de de varetaje (Romanillos, 1988: 348-355). Antes de esta presencia de la guitarra en los primeros ambientes flamencos, cabe señalar que ha heredado una serie de particularidades todavía perceptibles en la ejecución del instrumento actual.



El toque de guitarra sigue un estilo rasgueado en un principio se añade otro estilo denominado punteado introducido por Paolo Giovanni Foscarini en el año 1630, intercalándose ambos, y que estarán definitivamente unidos y aparecerán a lo largo de la historia de la guitarra flamenca, mientras la guitarra “clásica”, en su afán de depuración del sonido, abandonará el rasgueado, quizás también, como en el caso de Andrés Segovia, para alejarse y diferenciarse de la guitarra popular.

La guitarra tenía como función primordial el acompañamiento de danzas, en estratos populares, teatrales y cortesanos, con unos valores musicales rítmicos exteriores y tonales armónicos en lo que Falla llamaba “El empleo popular de la guitarra”, acompañamiento de poesía cantada desde los villancicos y romances. La función de la guitarra popular en la primera mitad del siglo XIX pasa por el acompañamiento de bailes autóctonos entonces de moda como la jota aragonesa, el fandango, la rondeña, la seguidilla, el polo, el jaleo y demás bailes de la escuela bolera, etc., o numerosos bailes del Nuevo Mundo entrados principalmente por la metrópoli Cádiz desde el siglo XVI como las lascivas zarabandas y chaconas, hasta las sensuales habaneras que originarán más tarde el éxito de los tangos flamencos en los cafés-cantantes.

Guitarra clásico-romántica de salón y primeros “tocaors” del género flamenco. La guitarra flamenca en busca de su propia definición

En la segunda mitad del siglo XIX con la moda por “lo andaluz” anda gran parte de Europa y su perversa derivación en “el flamenquismo” español, con la ansiada búsqueda romántica del “alma de los pueblos” y la rebelde afirmación del “yo”, con el afán exhibicionista de una burguesía que triunfa definitivamente en el marco capitalista de la revolución industrial y la fascinación del mundo rural y obrero por este derroche, contexto simbolizado por el café-cantante en la literatura flamenca, es cuando el género flamenco parece iniciar el proceso para adquirir su fisonomía actual. Antes, lugares como salones y academias de bailes con “juergas” destinadas generalmente a turistas o notables, propiciaron cierta conciencia profesional que “cuajará” ahora definitivamente con la demanda de cafés-cantantes y espacios similares. Eusebio Rioja señala que el guitarrista aparece sobre todo como cantaor/guitarrista para acompañar bailes, luego elevar su status profesional hasta independizarse de su doble función de cantaor y guitarrista a la vez.

Ton y Mary Ann Evans³⁸ señalan que las primeras guitarras flamencas hechas por Torres en su período sevillano de los años 60, indican que este guitarrero tenía ideas precisas sobre las

³⁸ EVANS. Tom y Mary Anne, *Guitars*, Bass Pinters Limited, London, 1977.



diferencias esenciales que separan la guitarra flamenca de la clásica, así como sobre los métodos de construcción adecuados para cada instrumento, a saber: clavijero de madera en lugar de mecánicos, caja ligeramente más pequeña, utilización del ciprés español para los aros y el fondo, peso mucho más ligero que la clásica, construcción más simple con abanicos de cinco barras en lugar de las siete del modelo clásico, puente bajo y hueso también de poca altura para que las cuerdas estén más cerca del diapasón y facilitar a sí la rapidez de la mano izquierda, especialmente en la técnica de ligados (también las cuerdas bajas ayudan a realizar técnicas flamencas de la mano derecha como son los rasgueados o el alzapúa), protección de la tapa con el golpeador, reducción del grosor en las maderas de la tapa y de la caja.

El auge de los cafés cantantes provocó una demanda de instrumentos para acompañar al canto y el baile en dichos locales. Aunque hay que considerar factores de orden económico en las características actuales de la guitarra flamenca debido a las remuneraciones que cobraban los guitarristas de los cafés cantantes, D.R. Pohren indica que Torres empezó a experimentar entre otras razones porque “no estaba satisfecho con el poco y oscuro sonido de las guitarras de tablao tradicionales”. Era preciso dar al instrumento flamenco la potencia percusiva y la brillantez necesaria para poder acompañar las voces de los cantaores, y no dejarse cubrir por las palmas, el zapateado o el jaleo del cuadro. Torres conseguirá conservar en la guitarra flamenca esta sonoridad áspera y brillante (en particular en los agudos), este sonido percusivo y corto tan indicados para acompañar el arte que nos interesa, además de un tono y volumen sonoro muy superiores a los instrumentos que existían entonces. Las enseñanzas de Torres serán recogidas y ampliamente desarrolladas por una pléyade de constructores, destacando las diferentes escuelas andaluzas y en particular la escuela madrileña con constructores como José Ramírez, y sobre todo su hermano Manuel Ramírez que definirá el modelo actual de referencia de la guitarra flamenca.

Como hemos dicho, el papel que desempeña el guitarrista flamenco en aquellos años consistía en proporcionar acompañamiento al canto y baile, es decir producir acordes y ritmos sobre la melodía del cantaor. Con los acordes llamados también “posturas” por los tocaores o “tonos” por los cantaores, aparece un concepto fundamental en la música elaborada: la armonía³⁹.

Sobre los acompañamientos podemos decir, que según Rojas y Cañete el arte flamenco es un arte romántico y por tratarse de una manifestación evolucionada y que parte de los inicios del folclore popular andaluz, que usaba generalizadamente guitarras en su interpretación, parece ser que este arte

³⁹ La escritura de la melodía es horizontal, es decir que corresponde a sonidos emitidos sucesivamente. En el caso del canto y debido a sus particularidades, esta melodía será monódica, es decir interpretada a una sola voz, salvo el caso de algunos fandangos de Huelva, algunas sevillanas y recientemente estribillos en formas rítmicas como tangos, bulerías o alegrías. Al contrario, la escritura de la armonía es vertical, es decir que corresponde a varios sonidos emitidos simultáneamente.



inició sus primitivas formas también acompañadas con este instrumento. Existen abundantes referencias literarias que así lo pintan. En base a estas referencias literarias, afirman que los gitanos practicaban el toque de guitarra, como instrumento favorito, del cual se valieron para elaborar las formas flamencas de carácter “hermético” que ellos crearon.

Por otra parte, la guitarra aparece en otro grupo de melodías llamadas genéricamente aires de danza (fandangos, malagueñas, rondeñas...) en donde además de acompañar, destacan con solos, ausentes de cante, palmas y baile, donde los guitarristas hábiles procuran lucir la agilidad de sus dedos y su facilidad para improvisar variaciones, alargando la duración más allá de la que tiene la copla.

La guitarra flamenca a principios del siglo XX

La guitarra flamenca a principio del siglo XX viene caracterizada por una serie de aspectos que interrelacionan las diferentes corrientes del flamenco y que grosso modo la sintetizamos así:

El llamado “toque por granaína” (modo de mi sobre si) era el que utilizaban los guitarristas para acompañar fandangos del Levante andaluz como los verdiales de Juan Breva, la granaína que no es otra cosa que un fandango *abandolao* en sus inicios según el método de Marín, los llamados estilos de Levante en un primer momento, conocidos como “cantes de las minas” en la actualidad.

La superioridad del cante de Chacón⁴⁰ es manifiesta sobre la de sus contemporáneos, introduciendo técnicas respiratorias, ajustando las melodías a los acordes de la guitarra. Las diferencias de Juan Gandulla “Habichuela” y Ramón Montoya⁴¹ con los demás es debida creemos a las exigencias y afán perfeccionista de Chacón, que parece haber tenido pues influencia en la guitarra flamenca. Lo podemos comprobar en sus cartageneras donde el tocaor introduce acordes de paso. No sabemos aquí si es el cantaor que da fisionomía a su melodía escuchando los acordes de guitarra,

⁴⁰ Antonio Chacón García (1869-1929), cantaor español, una de las figuras más importantes de la historia del flamenco. Engrandeció estilos como la malagueña, la granaína o la cartagenera, que no serían lo que son en la actualidad sin su contribución. Nació en Jerez de la Frontera (Cádiz) y siendo aún muy joven se unió al guitarrista Javier Molina y a su hermano para probar suerte y dar a conocer su arte. Alcanzó gran popularidad cantando en el café de Silverio Franconetti, y pronto se ganó el trato de ‘don’ por el gran respeto y admiración que despertaba entre el público. Pocas figuras de la época pudieron hacerle sombra, sólo el gaditano Fosforito el Viejo (Francisco Lema) levantaba tantas pasiones como Chacón cuando actuaba en el café del Burrero. Poseía una habilidad natural y una musicalidad innata para todos los cantes, aunque destacó de forma especial en las cartageneras.

⁴¹ Ramón Montoya Salazar (1880-1949), guitarrista español de origen gitano que elevó la guitarra flamenca a la misma categoría que el baile y el cante. Creó una escuela que permanece hasta nuestros días. Nació y murió en Madrid. Parece que aprendió con el maestro Patiño y con Paco de Lucena, y posteriormente en Madrid con Miguel Borrull. Ya tocaba como profesional por los cafés cantantes sin haber cumplido los veinte años. Pronto empezó a imprimir un carácter personalísimo en su toque. Formó pareja artística con Antonio Chacón, y juntos se convirtieron en el paradigma del entendimiento entre cante y toque. Montoya inició una nueva época para la guitarra flamenca, dándole riqueza, grandeza y libertad. Dejó de ser el acompañamiento en la sombra para ocupar un lugar protagonista, con su propio mundo y decir flamenco. Incorporó todas las técnicas y fórmulas de la guitarra clásica.



o el guitarrista que busca los acordes adecuados escuchando la nueva melodía, con los préstamos de Chacón del belcanto, o ambas cosas.

Conexión entre malagueña/cartagenera/taranta por el ritmo *abandolao* presente en todas, (la noción de “cantes libres” siendo impropia en este período), por la misma función armónica utilizada en un Primer momento, la utilización del llamado “toque de taranta” en malagueñas.

A excepción de Chacón, desajuste entre canto y guitarra, problemas improvisatorios debidos a la forma de realizar los discos. ¿Falta de profesionalidad en los intérpretes? Eran ignorantes de su arte. Secuencias de seis tiempos en los jaleos en el en el acompañamiento del canto, doce tiempos en el baile.

Conexión entre jaleo/soleares/alegrías de la forma $6 + 6 = 12$.

Conexión guajira/bulería.

Acentuación irregular en las soleares, y falta de compás en otros casos. Podemos sospechar que el compás no estaba fijado todavía, como apreciamos en las partituras de Marín, y en lo registros sonoros.

Conexión habanera/tango por los dos golpes marcados en la tapa por todos los tocaores escuchados. No se aprecia diferencia entre tientos y tangos, y por el título de una de las partituras de Marín, podemos pensar que los tientos no han sido otra cosa que uno de los tangos entonces en boga. Luego los tangos que tenían un tempo bastante lento como la habanera, han acelerado su ritmo mientras que el tango “Los tientos” ha continuado a ser interpretado lentamente esta configurar un estilo, que los profesional hoy ejecutan como preludeo a los vivos tangos de ahora.

La observación de las fuentes iconográficas señala una serie constantes en la técnica de la guitarra popular a lo largo del siglo XIX: posición vertical del instrumento, instrumentos de pequeño tamaño, colocación de mano derecha entre la boca y el puente, generalmente con puntos de apoyo en la tapa (meñique o anular), pulgar de mano derecha bien separado del resto de la mano en aparentes técnicas apoyando, brazo derecho al lado y no por encima del aro, formando ángulo recto con dos partes bien diferenciadas, utilización de sillas anea con asiento bastante bajo.

Si las fuentes fotográficas indican que parte de los guitarrista flamencos siguen esta colocación de mano derecha ya entrado el siglo XX, observamos un cambio sustancial de esta mano que adopta un posición académica a partir de destacados profesionales como Rafael Marín, Miguel Borrull, Ramón Montoya y todos los que estarán después bajo la influencia de esta nueva escuela clásico-flamenca.



A pesar de ello, los registros sonoros delatan cierta limitación de la ejecución de falsetas con predominio del picado y del pulgar con y sin ligados, escasos arpeggios aunque ya escuchamos arpeggios dobles en Juan Gandulla “Habichuela”.

Aquí también cabe señalar que el flamenco entra en la época llamada “de revalorización” por la “flamencología tradicional” según expresión de Steingress, con imitación, recreación o invención de una supuesta tradición decimonónica idealizada. El gusto se orienta ahora por las voces desgarradas, por el grito, por el predominio del ritmo sobre la melodía.

Además de las informaciones propiamente técnicas y musicales que aporta el método de Rafael Marín, sus definiciones de términos flamencos reflejan la presencia de una sofisticada jerga entre los profesionales de este género (que sigue utilizando hoy sin grandes cambios), lo que deja intuir una ya consolidada presencia gremial de esta profesionalidad anterior a la publicación del método (1902).

La guitarra flamenca de principios de siglo era una guitarra en busca de su propia definición, explorando un compromiso entre la supervivencia de una larga tradición de acompañamiento de poesía cantada y de danzas que nos hemos ocupado de describir en otros lugares, con una serie de constantes observables a lo largo del siglo XIX someramente aludidas aquí, y la guitarra clásico-romántica decimonónica. Además de aportar por primera vez una reflexión razonada sobre el género flamenco, una serie de propuestas mixtas entre ambos estilos guitarrísticos.

Lo que entendemos hoy por flamenco es en gran parte resultado de la fijación de elementos estables seleccionados o rechazados por los profesionales de la época como Marín con su método, o guitarristas como Juan Gandulla “Habichuela” o Ramón Montoya entre otros. No hay que olvidar la influencia de Antonio Chacón en la fijación de estos elementos, no sólo en el cante, sino también en la guitarra, debido a la superioridad y afán perfeccionista de su profesionalidad con respecto a la de sus contemporáneos.

Quiero concluir este apartado diciendo que el flamenco se encuentra ante una disyuntiva entre tradición y contemporaneidad, con una reinvenición permanente de tradición, lo que suponen una continua y permanente evolución tal y como ha quedado reflejado en nuestros días.

4.- PARTICULARIDADES DEL FLAMENCO



4.- PARTICULARIDADES DEL FLAMENCO

4.1.- El flamenco como expresión de sentimiento

Hablar de la historia del flamenco es como hablar de la historia de Andalucía y de España. En sus umbrales hablamos de la música modal y mozárabe (música gregoriana cristiana en la España árabe), ambos de origen judío (salmos de David). El Papa Gregorio en el siglo VI recopiló las formas modales y a partir de entonces se denominaron canto Gregoriano, unificando los cantos litúrgicos y quedando prohibido el cante mozárabe (armenio, bizantino...). La música árabe a través del laúd, tuvo una gran influencia en la música occidental. La música sefardí de los judeos españoles influye en el flamenco. En el siglo XV tras la entrada de los gitanos en la península ibérica aportan desde la marginación una nueva forma de entender la música de una manera más intuitiva, viva y rítmicamente y no tan racional. De esta manera de entender la música surgió el flamenco gitano a mediados del siglo XIX. Desde una perspectiva contemporánea el gitano es acultural, se identifica con un flamenco en mayor medida propio, busca no parecerse al payo o gachó, alejándose de sus formas folclóricas, creando unas maneras más dinámicas y originales. El sonido de sus voces tienen unas particularidades propias que lo diferencian de las payas.

El flamenco constituye un crisol de culturas entre oriente y occidente, producto de la influencia de los diversos estilos musicales de los pueblos que colonizaron nuestra tierra. Surge, tal y como lo conocemos, a mediados del siglo XIX. Los cantaores flamencos aparecen en los primeros movimientos migratorios del campo a las ciudades mineras como La Unión (Murcia), siendo las tabernas un lugar donde expresaban su cante. Los cantos folclóricos distintos de cada pueblo, como son los fandangos (verdiales: fandangos campesinos), principalmente constituyen las manifestaciones musicales más importantes y uno de las raíces del flamenco. Las malagueñas son verdiales estilizados de Antonio Chacón. Fandangos y verdiales representan las formas más arcaicas del arte flamenco, así como lo son el zapateado, la farruca y el fandango en el toque y en el baile.

Bien entrado el siglo XIX aparecieron los cafés cantantes como el café del Burrero del mítico cantaoer Silverio Franconeti en la ciudad de Sevilla. En éstos centros de encuentro el baile por fandangos empieza a manifestarse de manera profesional al igual que el cante y la guitarra. Esta aparece acompañando al cante, limitándose en un principio a un mero instrumento de acompañamiento con lo que ya hemos formado los primeros cuadros flamencos profesionales. Es en esta época cuando se comienza a hablar de cuadros flamencos profesionales en Andalucía y Madrid.



La cejilla de la guitarra aparece curiosamente en la evolución de los cantadores y bailaores con tesituras más agudas. A principios del siglo XX surgen en los espectáculos itinerantes –como es la ópera flamenca– nombre que se usó para pagar menos impuestos por sus exenciones fiscales. Realmente eran espectáculos por “trupes” de flamencos a cargo de un empresario. Pedrines fue uno de estos empresarios más importantes de su época. Pepe Marchena, cantador de gran popularidad y gancho, formó una de las grandes compañías de flamenco y llevaba a los mejores profesionales de la época. Eran años en donde el cante por excelencia era el fandango personal o natural, esto es, libre de compás.

El concurso del año 22, organizado por Falla y Lorca, supuso un reconocimiento e impulso que la generación del 27 le dio al flamenco, arte no reconocido por la generación del 98.

Durante el Régimen de Franco aparecen los festivales de flamenco en las fiestas de los pueblos durante el período estival, por el interés que despertaba en el pueblo. Es la época del fandango, la milonga, caracoles y cañas. Aparecen las peñas flamencas que daban trabajo a los artistas durante el invierno y con un caché más reducido. También aparecen otros concursos de flamenco como el de Córdoba en los años 50 y los primeros artistas salen a trabajar al extranjero, principalmente a Japón, Alemania y Francia. Es la época de la solea, taranta y tarántos principalmente. Con la llegada masiva del turismo a España durante los años 60 y las divisas que aportó al país, comienza el boom de los tablaos flamencos principalmente en Sevilla, Madrid y en Granada las cuevas zambras. Es la época de los tangos, soleá y bujerías. Así mismo la industria discográfica influirá decisivamente como en todos los estilos de música, por la difusión que conlleva. Artistas como Manolo Caracol, Pepe Marchena, Camarón de la Isla y Paco de Lucía marcarán un auténtico hito en cuanto a las ventas de discos. Recordemos la labor de Carmen Amaya como difusora del flamenco en el extranjero, sin olvidar a Vicente Escudero, Antonio el Bailarín y Antonio Gades. El baile flamenco fue el gran difusor del flamenco en el extranjero.

De sus recorrido a lo largo y ancho del mundo, estos artistas conocen otros estilos musicales de lo que toman prestados facetas de ellas. Así vemos inspiraciones de blues, boxa nova, jazz..., producto de la globalización cultural. Hoy en día está muy bien visto el flamenco, ha pasado de la escuela de la noche del tablao al conservatorio, de las zambras a las salas de conciertos. Cada vez hay más adeptos deseosos de deleitarse en este arte. Hemos pasado del estigma de los flamencos que se buscaban la vida en las ventas, en los colmados, rodeados de todo lo que trae la noche, a institucionalizar y normalizar el flamenco, dándole la importancia y visibilidad que se merece.



La interrelación de culturas, favorecidas por los medios de comunicación, ha conllevado un incremento de la importancia de las músicas étnicas en la que se incluye el flamenco y está, constituye por antonomasia la más importante de Europa.

4.2.- El cante flamenco

Distinguimos “cante atrás” y “cante alante”. El “cante atrás” es el cantaor que canta para el baile y entre sus cualidades destaca el conocimiento del compás y las palmas. El “cantaor alante” es el que canta solo acompañado por la guitarra y tiene mayor prestigio y caché que el cantaor atrás, posee como cualidades mejor sonido de voz, su mayor vicio es la degeneración del compás.

Hay mitos difícilmente de entender, mitos falsos y sin sentido fruto del desconocimiento que llega a crear arquetipos que realmente niegan hasta lo evidente. La esencia en el cante flamenco es el compás. Un cantaor o un guitarrista sin compás es como una guitarra desafinada o un cuerpo sin cabeza, es la impotencia hecha patente en el flamenco. Un cantaor no sólo entona y canta, es un músico que sabe donde va, donde está en cada momento, donde empieza, donde acaba, acompaña a la guitarra al baile con las palmas y con el pie. A Manolo Caracol le criticaban que cantaba con orquesta, si bien, cantar con orquesta es mucho más difícil que cantar con guitarra, pues la guitarra te puede ayudar y tapar fallos del cantaor, y en cambio la orquesta no puede. Caracol impostaba la voz en la orquesta de manera genial, no hacía un flamenco ortodoxo, pero el resultado era sustancial y magnífico.

Hay que reconocer a estos cantaores de atrás que junto con los guitarristas, que a veces el público subestima, son tan músicos y profesionales como los primeros. Malo será para el artista flamenco el que no conozca el compás ni sepa actuar en un cuadro flamenco, será un artista imposibilitado en lo más esencial de este arte que es el sentido del compás.

Muchos cantaores arítmicos esconden su impotencia cantando alante porque cantando atrás es muy difícil disimularlo. Con esto no quiero decir que no haya cantaores alante que con un mínimo ritmo resuelvan de manera correcta. También existen cantaores muy rítmicos pero con un sonido o metal que no gusta, o son fríos transmitiendo como artistas.

El flamenco los recoge a todos pero el prisma del ritmo se va imponiendo como parte esencial de este arte.

Para cantar al baile son esenciales el dominio de las palmas y el compás, así como saber meter el pie en las partes fuertes o acentuadas de la pieza. El cantaor al baile, de esta forma, tiene un sentido



de grupo, acompaña como un instrumento más. Es un músico muy completo porque no sólo acompaña con el cante, sino que además ejerce funciones de percusionista.

Otro concepto que el profano en la materia habrá oído es el referido a los términos cante chico y cante grande, cante jondo, cante corto, entre otras acepciones.

El flamencólogo García Matos diferencia entre cante chico o cante liviano y cante grande para hacer una distinción entre ellos. Define al cante grande a aquel que tiene mayores melismas, con mayor ámbito melódico, así como la capacidad de expresar sentimientos más profundos. El cante grande es sinónimo de cante jondo. Por el contrario el cante chico es menos jondo, más superficial y posee menos melismas. Así un ejemplo de cante chico lo constituyen los fandangos, y las seguiriyas (no confundir con seguidilla) como un fiel ejemplo de cante grande¹.

Los cantes a palo seco como las tonás, martinetes, saetas, etc., son los que se realizan sin acompañamiento musical, también se denomina desde una perspectiva teórico musical *a capella*.

También este autor distingue entre cante corto y cante largo². El primero es aquel cuyos tercios no se prolongan y el cante largo prolonga los tercios, tal y como lo refleja el cante por malagueñas del Mellizo "Me la quitó Dios" .

Otras acepciones que utiliza son la de cante fiestero, gitano, cante para escuchar, para bailar, etc..

Desde mi percepción distingo diversos tipos de voces dependiendo de la tesitura de la voz y de su color o timbre. La música clásica clasifica principalmente la tesitura de las voces en bajos, tenores, sopranos y mezzosopranos, en cambio en el flamenco denominamos voces bajas a aquellas que tienen una tesitura baja es decir ronca o afillas por el mítico cantaor El Fillo; en cambio las voces altas, se suelen corresponder a la voces de mujer y tienen una tesitura más alta o aguda. No quiero olvidar la voz de falsete, esto es, que suena una octava más alta que la voz natural y se produce cuando el aire pasa por la mitad de la glotis, produciendo un sonido más agudo. Este recurso musical ha sido muy utilizado en el flamenco durante los últimos años de Chacón y en la época Pepe Marchena.

Respecto al timbre estoy de acuerdo con Enrique Morente que existen voces payas, voces serranas y folclóricas, voces gitanas, voces negras. Es indiscutible que la voz de un gitano tienen un color diferente, un sonido diferente, fácilmente distinguible, aunque hay voces que no son de esta

¹ JULIÁN PERMARTIN, *El cante flamenco, guía alfabética*, ed. Afrodisio Aguado S.A., Madrid, 1966, p.47.

² Op. Cit. p. 48.



etnia pero registran este color. El paradigma de la voz gitana es Camarón de la Isla. También hay gitanos que no tienen el color característico de la voz gitana. Esta misma circunstancia se da en las voces negras (las voces características de la raza negra como Areta Franklin), pues hay cantantes de color que poseen voces de blancos y blancos con voces de negros. Las voces payas están más cercanas al folclore, al campo.

Con todo esto lo que quiero expresar es que no existe un cante gitano y otro payo, aunque pudiera serlo en origen, realmente un gitano puede hacer cualquier estilo musical bajo este prisma (teniendo una voz paya).

Igualmente y siguiendo la misma lógica, no debemos discernir entre cantes chicos, grandes, jondos, largos, cortos, y toda esta terminología forzada. Para corroborar mi opinión diré: un cante chico como es la colombiana puede tener connotaciones alucinantes y grandilocuentes dependiendo de quien lo interprete. Por su parte un cante grande como es la soleá o la seguriya puede tener una interpretación nefasta y ridícula, convertirse como se dice en el argot flamenco “una paliza” y en este caso, llamarlo cante grande nos resultaría muy difícil. Según me contaba Enrique Morente, Pepe el de la Matrona le decía que una característica del flamenco es que en un segundo se pasa de lo sublime a lo ridículo tanto en la letra como en la música. Con todo ello diré que no debemos de calificar los estilos, pues no siempre se corresponde con la realidad.

Hay que mirar y escuchar el flamenco desde una perspectiva crítica favorable. Podemos observar algunas letras que no se adaptan a los tiempos que vivimos, pues han quedado fuera de contexto, si bien debemos entender que el flamenco surge de la ignorancia, refleja momentos y estatus sociales marginales, evocan la dura realidad de estas gentes y a veces no puedan resultar horteras y soeces. El profesional y el aficionado al flamenco debe saber discernir entre la calidad y aquellos otros que no merecen la pena ser considerados.

4.3.- La guitarra: orígenes, aspectos generales e influencias

Andrés Segovia empezó con la guitarra flamenca a comienzos del siglo XX. Su maestro fue el gran guitarrista Paco de Lucena, pero pronto se separó del flamenco y se decantó por la guitarra clásica. Su empeño por ensalzar la guitarra clásica a la categoría de instrumento clásico, objeto de estudio en los conservatorios como cualquier otro instrumento sinfónico o filarmónico, cuestión que con el tiempo consiguió. La guitarra clásica es herencia del laúd renacentista, de la vihuela, del laúd y la guitarra barroca, de la guitarra romántica. Autores como Millán, Gaspar Sanz, John Dowland, Johan Sebastián Bach, Silvius Leopoldus Vais, Fernando Sol, Tárrega, Albéniz, Falla, Eitor



Villalobos..., escribieron para este instrumento. También fue inspiración de muchos compositores si bien aunque no es un instrumento de la orquesta tradicional, recoge la herencia de la música occidental, conformándose como elemento fundamental de ésta.

Andrés Segovia conocía y comprendía perfectamente de la importancia de la guitarra y el valor que poseía en el entorno clásico de la música occidental, reflejándolo a través de sus conciertos. Hoy en día nadie duda del papel que juega este instrumento en la música por su gran belleza y dinámico. Este personaje separó la guitarra popular, folclórica y flamenca de la estrictamente clásica, conformando un ente independiente del resto de los instrumentos de cuerda.

La música clásica conforma un mundo cerrado, de gente culta y sensible que busca la perfección, rehuendo de la vulgaridad de otras músicas. Durante muchos siglos fue un jardín para pocos, pero no por ello era un jardín prohibido. Para su disfrute se requiere un entendimiento y conocimiento de ésta. En el siglo XX la música clásica se ha popularizado gracias a la labor de los conservatorios, tiendas de música, la tecnología, la distribución de sus contenidos, la radio y la televisión... A la vez, esto mismo ha ocurrido con el resto de estilos musicales, los cuales se han visto difundidos, al igual que la música clásica, gracia a los avances tecnológicos, estudios de grabación, los medios materiales de difusión.

Por lo que respecta a la música flamenca, su origen no es aristocrático. El flamenco es simbiosis, cruces de la música oriental y occidental, tal y como lo referimos en otros apartados. Nace en el lugar geográfico donde únicamente pudo ser, gracias a las influencias de los pueblos que colonizaron nuestra tierra y que aportaron su cultura para de esta manera, constituir nuestro legado cultural único e intrínseco, constituyendo su propio germen multicultural gestado gracias al solapamiento de sus culturas artísticas. Bajo esta perspectiva, podemos incluir el arte flamenco, pues representa un aporte muy importante a la cultura andaluza. La cultura andaluza en general, y el flamenco en particular, tiene un tinte multicultural gracias a esta herencia.

Aunque el cante jondo no tiene más de 200 años y es diferente de la música clásica, sí podemos observar que se han prestado tonalidades y muchos otros recursos musicales. La incorporación del flamenco en los conservatorios clásicos no va a suponer un detrimento de la calidad o pureza de este cante. Para algunos autores su inclusión en el conservatorio va a ir en detrimento de la pureza de éste, tal y como opina el guitarrista Víctor Monje “Serranito”, entre muchos otros, si bien, la mayoría son desconocedores del lenguaje musical. Debemos considerar y refiriéndonos a otros estilos musicales, al jazz que desde su incorporación a los conservatorios, se ha perfeccionado y difundido.



La incorporación de la guitarra flamenca al ámbito de los conservatorios ha derivado en su inclusión en el ámbito de la música clásica, ya no es música oral que se transmite a través de la memoria, sino que ha experimentado una evolución incorporando la escritura musical para su mejor aprendizaje. Su estudio y aprendizaje, con su idiosincrasia es paralelo a la de cualquier instrumento clásico, estableciéndose unos cánones similares: estudio del solfeo, la armonía, acompañamiento, formas musicales...

Negar la entrada del flamenco en el conservatorio supondría negarle su progresiva evolución y perfeccionamiento, así como su incorporación a las nuevas tecnologías (como el estudio de grabación) supondría un retroceso o paso atrás en el tiempo. Con el transcurso de los próximos años se verá si el flamenco mejorará la calidad de su música y la de sus artistas y que alcancen un lugar digno y merecido en nuestra cultura, o bien, suponga una pérdida de su esencia tal y como manifiestan algunos autores. Paco de Lucía respondía a la pregunta de que ¿cómo sería él si hubiese pasado por un conservatorio?, respondió que sería un “Paco de Lucía mejorado”. Ahora al guitarrista flamenco se le pedirá cultura y formación.

El músico clásico que se quiera acercar a esta música de origen tabernario, adquirirá la riqueza que esta le dará y que podrá aprovechar en su ámbito clásico, sobre todo en lo referente al ritmo y compás flamenco, así como a la armonía flamenca. Albéniz y Falla, músicos clásicos, no se entenderían si los aportes del flamenco y para su estudio y conocimiento recomendando el estudio de las formas flamencas.

Un artista no puede tener la mente cerrada y más si está seguro de lo que hace. Debe escuchar y comparar todo lo que pasa por su mano para configurarse o forjarse un idea y preparación global. En la actualidad nuestra sociedad está pidiendo flamenco, es un tiempo de jondura, de sonidos étnicos...

Lo que consiguió Andrés Segovia para con la guitarra clásica, esto es, llevarla a ámbito de los conservatorios y a las principales salas de conciertos, Paco de Lucía ha hecho lo mismo con la guitarra flamenca, elevándola y difundiéndola en los mejores eventos musicales.

Como dijimos, Andrés Segovia para mostrar al mundo la guitarra clásica tuvo que diferenciarla de la flamenca y de la popular y folclórica, la guitarra flamenca se ha tenido que diferenciar a su vez de aquellas a través de los guitarristas flamencos, alcanzando así un lugar en el conservatorio.

La forma de proceder de Andrés Segovia vino marcada por las circunstancias de la época, pues quería dignificar la guitarra clásica, separándola de la flamenca, no porque despreciara la



flamenca, sino porque aquella estaba más consolidada en estilos, autores y repertorio, mientras que la flamenca se encontraba en una situación latente. Él siempre amó el flamenco llegando a colaborar altruistamente en el concurso del año 22.

La guitarra flamenca en la actualidad goza de un repertorio de muchos estilos y autores similar a la clásica.

4.4.- Diferencias entre la guitarra flamenca y popular

La guitarra es el instrumento musical por excelencia en España. Antiguamente conservaba su protagonismo junto con el laúd y la bandurria, si bien, hoy en día sólo ha perdurado aquélla. La guitarra popular siempre estuvo en manos del pueblo, diferenciándose de la cortesana, cuyo origen era la vihuela y utilizada en entornos culturales como son las capillas tanto religiosas como no. La guitarra renacentista de cuatro órdenes, tres dobles cuerdas y una simple, era considerada como popular; en cambio la cortesana tenía 5 órdenes – 4 dobles y uno simple –, esta quinta cuerda parece ser que se debe a Vicente Espinel. Durante el Romanticismo la guitarras son de 6 cuerdas simples y se diferencian de la guitarra popular más en que la construcción está más elaborada, con materiales de mejor calidad.

La guitarra flamenca surgió en el campo y en la urbe, en un mundo marginal. Con el tiempo evolucionó hacia una música elaborada, más culta y pensada, con acordes más complejos. Por su parte la música popular es más simple, la guitarra se toca con las cuerdas al aire y sólo con los primeros trastes. La guitarra popular tiene un carácter eminentemente folclórico o rural, en cambio la flamenca pertenece a la urbe, siendo en los cafés cantantes donde evolucionó.

La guitarra, tanto clásica como flamenca, es un instrumento difícil de tocar por ser un instrumento muy sutil y particular. Las partituras para guitarra son muy difíciles de interpretar, tiene iguales equisónos en diferentes trastes y cuerdas por lo que puede tener distintas digitaciones. En un piano cada tecla corresponde a una nota que se pulsa con un dedo, en cambio en la guitarra hay que preparar esa nota con la mano izquierda y se resuelve el sonido con la derecha, ejecutándose por tanto dos movimientos con el consecuente aumento de su complejidad. El transporte es decir, cambiar de tonos, es muy complejo en la guitarra (salvo en el caso de utilizemos la cejilla, pues siempre limitará la tesitura y el ámbito musical de la guitarra). Por su escaso volumen, las razones argumentadas y por cuestiones técnicas (uso de uñas, longitud de las uñas), la hacen un instrumento muy ingrato y sutil, pues requiere un perfecto dominio del instrumento.



El piano es el instrumento más completo que existe, si bien no tiene tanta complejidad y el esquema mental musical es más sencillo. La guitarra es muy compleja y no tan completa musicalmente como el piano y el esquema mental y musical es muy enrevesado y cambiante.

La música culta le ha dado a la guitarra lenguaje, técnica y conocimiento, y la música popular le ha dado frescura a través del folclore y la música étnica. La guitarra es herencia de lo humano-culto y de lo primitivo-popular. Es sutil y compleja pero llega al espíritu humano en sus más profundos y superficiales sentimientos. Para hacer de ella un camino profesional se ha de tener buenas aptitudes musicales, trabajarla y estudiarla mucho, amarla y ser humilde, pues por su sutileza y características es un instrumento muy quebradizo e ingrato. Son muy pocos guitarristas los que consiguen un resultado aceptable e incluso muchos, a pesar de sus años de estudio, no llegan a alcanzar el nivel requerido para su ejecución.

En el flamenco distinguimos entre aquellos que popularmente se llaman tocaores de flamenco con escaso conocimiento musical y poca técnica, a los guitarristas solistas denominados guitarristas flamencos que imparten su arte por las salas de conciertos, están más formados y poseen un amplio conocimiento de su arte. Ha habido muchos guitarristas clásicos que han hecho incursiones en el mundo del flamenco tales como Julián Arcas y Ángel Barrios, y flamencos que se han inmerso en el mundo clásico como Juan el Ovejilla, Paco de Lucía o Manolo de Huelva.

Otra característica de la guitarra popular es que siempre ha sido rasgueada y la culta ha sido punteada y en muchas época rasgueada. La guitarra barroca mezclaba ambas técnicas. Andrés Segovia jamás rasgueaba la guitarra, para así diferenciarla de la clásica.

Un interprete puede conocer e interpretar los dos lenguajes musicales. Fernando Sol y Dionisio Aguado, aún siendo guitarristas clásicos del siglo XIX, conocían la tradición folclórica de la época tales como los fandangos, zapateados, seguidillas, y en la misma época los clavecinistas Boquerini y Scarlati que vivían en España conocían también esta tradición. Isaac Albéniz conocía sobradamente la tradición folclórica y flamenca, inspirándose mucho en la guitarra. Así mismo podemos decir lo mismo de Manuel de Falla, Enrique Granados y Joaquín Turina.

La guitarra granadina tiene más influencias de la guitarra clásica que la guitarra flamenca occidental, si bien nació en las zambas con un marcado toque al baile. Las guitarras gaditanas y sevillanas son más étnicas y más rítmicas, aunque hubo una época en que el toque al baile evolucionó más en las zambas con Juan Habichuela, Juan Maya Marote y Antonio Solera se desarrollo en sus toques rítmicos y fueron imitados por guitarristas de Andalucía occidental que se relacionaban en los tablaos de Madrid y allí compartieron experiencias y toques principalmente en la segunda mitad del siglo XX³.

³ Tal y como lo referimos en la entrevista realizada a Juan Habichuela.



Otra diferencia de la guitarra granadina con la occidental es que ésta realiza el toque de pulgar y las llamadas falsetas a cuerda pelá (con muy poca armonización). La guitarra granadina por su parte usa más los dedos de la mano derecha en arpegios, trémolos y cuida más la intensidad y calidad del sonido, cualidades más cercanas a la guitarra clásica. No debemos discernir entre ambas en lo referente a calidad y belleza, sólo es que una es más paya y otra más gitana, una menos étnica y otra más. La paya es más clásica y melodiosa y la gitana es más étnica y rítmica, teniendo como paradigma de ambas a Paco de Lucía, poseedor de ambas técnicas en su grado sublime. El guitarrista Rodríguez Murciano tocaba la guitarra clásica y Julián Arcas, guitarrista clásico y flamenco, tuvo contacto en Granada pues su soleá característica se bailaba en las zambras del Sacromonte.

5.- EL FLAMENCO EN LA CULTURA ANDALUZA



5.- EL FLAMENCO EN LA CULTURA ANDALUZA

El flamenco constituye uno de los marcadores culturales más claros y específicos de una cultura fuertemente específica: la cultura andaluza, faceta fundamental de la identidad cultural, nuestra etnicidad¹ como pueblo. La cultura andaluza flamenca es producto de una evolución de diferentes factores: económicos, sociales –marginación, opresión...–, políticos y culturales, combinados e interrelacionados a lo largo de muchas décadas y que han marcado de manera singular a Andalucía.

Entre los diversos autores estudiosos del flamenco se encuentra el antropólogo Machado y Álvarez (Demófilo), cabecilla del movimiento folclorista antropológico flamenco en Andalucía durante el último tercio del siglo XIX, y principal descubridor de la etnicidad andaluza. El movimiento folclorista español, tuvo escasa publicidad debido al menosprecio que diversos sectores del poder político, económico e intelectual ejercían sobre este arte, quedando relegada a pequeños círculos intelectuales.

Este autor tenía una fuerte formación krausista², traductor del antropólogo Edward B. Tylor, su labor no fue realmente reconocida en su época, y tras su temprana muerte, fue relegado al olvido.

Ahora bien, la identidad andaluza no ha sido reconocida durante mucho tiempo, encontramos la negación de la existencia de Andalucía como una formación social diferenciada con cultura propia³. El flamenco no queda fuera de esta situación, pues representa una expresión de sentimiento, añoranza, conflicto, penas..., debido a que sectores fácticos de la sociedad española, no reconocían a este colectivo de individuos – gitanos andaluces – como una entidad con una cultura innata en ella; esto es, desposeerlo de su carácter étnico y de clase, y relegándolo a un mero rasgo pintoresco.

¿Podríamos considerar al flamenco como un fenómeno específico del pueblo gitano andaluz? Pues bien, según palabras de Machado y Álvarez: “son los cantes flamencos una mezcla de elementos heterogéneos aunque afines, un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz

¹ Etnicidad, pertenencia a un grupo cultural particular cuyos miembros comparten la lengua, las creencias, costumbres, valores e identidad. El concepto de etnicidad no debe ser confundido con el de raza, ya que aquél se refiere a las distinciones culturales y éste a las distinciones puramente físicas.

² El krausismo, corriente intelectual que impulsó la renovación y crítica social de la sociedad española y tuvo una notable representación en la Institución Libre de Enseñanza. Impulsada por Francisco Giner de los Ríos, que de profesor de Filosofía del Derecho se convirtió muy pronto en verdadero filósofo de la educación, la Institución fue, a partir de 1876, el movimiento educativo no oficial más importante nunca desarrollado en España. Su labor fue reconocida por los sectores más liberales de la monarquía, fue la creación en 1907 de la Junta para Ampliación de Estudios, con sus numerosos centros e institutos (antecedente directo del que más tarde se llamó Consejo Superior de Investigaciones Científicas), la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela.

³ L Moreno: “Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz”, Revista de Estudios Andaluces, n.º 5 pp. 13-38. Universidad de Sevilla, 1985.



con el misterioso y desconocido pueblo gitano”. De esta idea podemos deducir que “no”, más bien se produce una interacción entre el gitano y el no gitano, de sus condiciones de vida y de una expresión de sentimiento que muchas veces eran semejantes, aunque el “gitano” constituya una etnia dispersa por el mundo, nada tienen que ver los gitanos de otros lugares del mundo con los gitanos andaluces y aquellos, nada tienen que ver con el flamenco. Cabe decir: el arte flamenco representa un fenómeno mestizo, modelado a partir de rasgos y elementos propios de la cultura andaluza, de procedencia morisca, hebrea, gitana y castellana, todos ellos transformados dentro del marco andaluz.

Otra cuestión es considerar si el flamenco como una manifestación popular o no, o lo que es lo mismo folclore o no. El folclore es una manifestación del pueblo de tipo artístico que permanece inmutable a lo largo del tiempo. En cambio, el flamenco es un *complejo cultural* compuesto de una multitud de elementos, la mayoría de los cuales, aisladamente considerados, deberían ser definidos como tradicionales, y que constituyen un fenómeno cultural moderno, producto de su evolución desde el siglo XVIII y XIX hasta nuestros días. El flamenco como marcador de la identidad andaluza actual y patrimonio simbólico fundamental de Andalucía como pueblo, está compuesto realmente por elementos culturales y expresión de la interpretación de unos grupos sociales determinados.

En este orden de cosas, antropólogos como Cirese, Lombarda Satriani o García Ganclini, manifiestan que los diversos aspectos de la cultura de las clases populares respondían a una de las tres categorías siguientes: a) elementos tradicionales que reflejan o expresan simbólicamente condiciones de vida, estilos, nivel de conocimientos, etc., conservados en las clases dominadas en virtud de su escasa posibilidad de acceso a ámbitos y desarrollos de la cultura monopolizados por la clase dominante y los especialistas de la ciencia y la cultura al servicio de esta; b) elementos provenientes de la cultura hegemónica popularizados, es decir, difundidos “de arriba abajo”, desde aquella a la cultura de las clases populares, o elaborados expresamente para estas, como producción de consenso social y de consentimiento de la propia estructura de dominación; y c) elementos y producciones culturales que, bien sea de manera directa o simbólica, consciente o inconsciente, expresan la interpretación de las vivencias de quienes pertenecen a las clases subalternas desde su propia posición de clase, con arreglo a los valores que dimanen de dicha posición⁴.

Considero que el flamenco entendido de manera global, pertenece a la tercera y primera categoría. Hay que dar importancia no sólo a los elementos verbalizados del flamenco, sino también al metalenguaje y lenguajes no verbalizados para llegar a comprenderlo. Estos son los quejíos, los

⁴ I. Moreno: *Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna*. En Manuel Luna (coord.): *Cultura tradicional y Folclore. Primer Encuentro en Murcia*, pp. 69-83. Ed. Regional, Murcia, 1981.



tonos, los silencios, la fuerza, los gestos, los sonidos producidos por la guitarra, mucho más importantes que lo que dicen las letras.⁵

El flamenco representa a la vez una manifestación individual y colectiva. El papel del cantaor, o de la bailaora, semeja más al del director de orquesta: en este también podrá aflorar el genio, que es sin duda intransitivo, pero ello no es posible sin el coro orquestal; en nuestro caso, el coro de silencios y/o de jaleos en su momento formado por los cabales que saben escuchar y hacerlo no pasivamente sino participando de forma activa en una comunión de sentimientos con el o la oficiante.

El sentimiento del flamenco, en sus oficiantes y en el coro activo de los que saben utilizar los silencios y los jaleos, es radicalmente individual, porque conecta con las raíces de nuestra dimensión humana, pero no es una experiencia y una expresión a la vez individual y colectiva.

El flamenco, sí, constituye una experiencia personal íntima pero no individualista. El flamenco no es una experiencia para tenerla de manera aislada, individual, sino para compartir la pena honda, o la alegría exultante con quienes sean capaces de interiorizarla y compartirla. De ahí que para que el flamenco sea verdadero y no un mero espectáculo, se debe producir una comunión de sensaciones y sentimientos. El fuerte antropocentrismo de la cultura andaluza, se refleja en el flamenco nítidamente, y de ello se deriva la presencia en él de otras varias características, también fundamentales, de nuestra cultura, como la importancia de las relaciones profundamente personalizadas y no anónimas. o el predominio de los pequeños grupos que segmentan la sociedad sin seguir estrictamente las líneas de división en clases.

El flamenco sólo puede entenderse en el marco de la etnicidad específica y de los sectores sociales concretos en los que se ha generado y desarrollado. Lo que no quiere decir que no haya alcanzado una dimensión que cada día es más universal.

El flamenco constituye hoy uno de los marcadores más evidentes y significativos de la cultura andaluza; una cultura que, como el flamenco mismo, es mestiza en cuanto al origen de sus elementos componentes que es única y diferenciada, he inseparable de la identidad de un pueblo específico: el andaluz. A este pueblo la minoría gitano-andaluza, que no es un pueblo distinto sino una parte de aquel, con peculiaridades propias que también se reflejan en la forma de vivir y entender el flamenco.

El flamenco expresa, en su estructura, formas y buena parte de su contenido, la experiencia colectiva y su forma de percibir, sentir e interpretar la vida y el mundo por parte de un amplio sector de las clases oprimidas andaluzas, especialmente jornaleros agrícolas de zonas de latifundios, mineros y minorías gitano-andaluzas. El flamenco, en el cante, el baile, la guitarra y la vivencia, contiene tanto

⁵ El flamenco en la cultura andaluza, Isidoro Moreno Navarro, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro andaluz de flamenco, p. 23, 1996.



la interpretación alienada y enajenante, producida desde los valores de la cultura hegemónica tanto en términos de clase como de sexo-género

El flamenco, como producción cultural específica de Andalucía, y precisamente por expresar y ser producido por las experiencia percepciones de hombres y mujeres pertenecientes a unas clases y sectores sociales concretos de un pueblo específico, ha llegado a adquirir u dimensión que es crecientemente universal.

El flamenco contiene valores y expresa sentimientos e interpretaciones de las relaciones interpersonales, de la vida y del mundo que son incompatibles con la dominación de lo mercantil, con la sacralización del mercado que tiende a controlar hoy todos los ámbitos de la existencia. Por ello, suponen hoy, potencialmente importantes elementos de resistencia frente a la creciente macdonalización⁶ de la vida social y de la cultura. Si a esto añadimos su potencialidad universalista, debemos concluir que se hace preciso valorizar el flamenco, profundizar en su conocimiento, difundirlo adecuadamente y fomentar que continúe vivo, sin rechazar por principio evoluciones e incluso ciertos sincretismos pero sin aceptar de forma bobalicona o snobista cuanto se nos presente como evolución del flamenco . Y todo lo anterior será sólo posible a condición de que dejemos a un lado los falsos problemas, desvelemos los interesados objetivos de mucha palabrería vana o manipuladora, y no tratemos de fosilizar las formas en una peculiar vía de fundamentalismo.

⁶ Es el proceso mediante el cual los principios que rigen el funcionamiento de los restaurantes de comida rápida han ido abarcando, acaparando y dominando cada vez más aspectos de la sociedad norteamericana, así como de la del resto del mundo. Para ello, describiremos la **macdonalización** como un proceso globalizante.

La globalización ha traído el hiperdesarrollo de empresas transnacionales y la pérdida progresiva del papel de los estados dentro del sistema mundial. Los estados se encuentran debilitados y sin capacidad de control de estas grandes empresas.

La globalización tuvo su origen en el neoliberalismo y propugna que los estados no intervengan en la economía de los mercados ya que estos se regulan por sí mismos, en consecuencia los estados pierden poder. La economía parece ser llevada por una mano invisible que es la que regula el mercado y hay libre cambio de mercancías y capitales desapareciendo fronteras, pero sin que ello suponga movimiento de personas.

La globalización económica enfrenta a los mercados financieros internacionales con las legislaciones nacionales (que han quedado obsoletas). El resultado es un sistema financiero estatal muy inestable, con crisis financieras que escapan al control de los gobiernos e instalan a la población en un marco de incertidumbre económica muy característicos de las sociedades postmodernas. De esta forma la globalización es un proceso que es considerado:

- ° Insolidario: no redistributivo por que pertenece a la lógica del capital.
- ° Dirigido y sectario: porque es un proceso dirigido e impulsado por las élites económicas.
- ° Clasista: porque favorece y reproduce situaciones de desigualdades.

Estas transformaciones económicas tienen un impacto directo sobre las formas de la vida urbana: en lo cultural, en lo social, movimientos geográficos, en el medio ambiente, etc.

La globalización se caracteriza por la movilidad creciente de los factores de producción y productos, con un grado mayor de estandarización de las estructuras y las culturas. Globalización significa uniformidad cultural, menos diversidad, menos simbiosis, menos resistencia



5.1.- Clases sociales y trabajo en el cante flamenco

Las condiciones sociales del campesinado (pequeños propietarios rurales), el proletariado rural (braceros, jornaleros) que debido a los bajos salarios, la miseria, el hambre y la falta de trabajo, y a la emigración forzada a las ciudades va transformado este proletariado en un proletariado rural y urbano profundamente desarraigado. El flamenco en su primigenia génesis del flamenco, las condiciones de este sector social deseaba expresar sus sentimientos, sus condiciones de vida, inquietudes y necesitaban transmitirlos y darlos a conocer como si fuera un desahogo.

Los temas tratados eran: Amor, Religión, Trabajo, Dinero, Pobreza, Muerte, Denuncia social... En todas se hace referencia a su condición social y de los conflictos intrínsecos que generan esta situación. Más adelante incidiremos en el contexto social en el que se desarrollaba el cante flamenco en el apartado **Visión Histórica del Flamenco**.

5.2.- Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Origen post-romántico del género gitano-andaluz

La bohemia fue un fenómeno social y estético de la Europa romántica, ubicado entre el ocio y la vida despreocupada por un lado y la pobreza y la miseria por otro. Mientras que sus raíces estéticas se hundían en el Romanticismo, sus características sociales se debían a la aparición de un nuevo modo de producción artística en el siglo XIX. Exceptuando a una minoría, la sumisión de una creciente cantidad de artistas bajo las condiciones del mercado omnipotente hizo aparecer el llamado “proletariado artístico”. La bohemia fue la cristalización de lo subcultural, lo heterodoxo y lo vanguardista; pero sobre todo fue el órgano sensible de una sociedad desgarrada y capaz de acoger y expresar sus problemas más esenciales.

El Romanticismo supuso una verdadera revolución en el mundo del arte y la cultura de toda Europa, y en el caso de España sus influjos sirvieron para cubrir el vacío cultural provocado por los acontecimientos históricos y la transición de la cultura tradicional agraria a la moderna urbana. El Romanticismo se estableció en Andalucía, estableciendo sus valores artístico – culturales, debido al éxito de la visión romántica de una Andalucía exótica, erótica y morisca y que se proyectaba al interior de Europa.

Con la desaparición del Antiguo Régimen, cuyas premisas principales eran Dios y Rey, y la consiguiente pérdida de fuerza del “Régimen Feudal o Absolutismo”; comienza un período de industrialización y la aparición de clases sociales dispares, con diferencias muy grandes en su poder



económico, si bien, aunque comenzó una leve modernización del país, en muchas zonas del país, entre ellas Andalucía, seguían existiendo las anteriores relaciones productivas basadas en el “señoritismo” tradicional, esto es, supeditación del obrero, trabajador, agricultor, al los deseos de su patrón. De cualquier forma se produjeron una serie de cambios sociales que provocaron un incipiente interés por la identidad andaluza, circunstancia no aparecida durante el período anterior, sociedad tradicional donde no se tenía ese interés por esta inquietud. Los conflictos sociales provocados por las diferencias en cuanto a privilegios, poder adquisitivo..., derivaron entre otros muchos aspectos en manifestaciones artísticas, entre las que citamos el cante y el baile flamenco, típico de nuestra tierra, y constituyó una manifestación incipiente de la identidad de Andalucía.

La cultura de las clases acomodadas se encontraba completamente alejada del pueblo llano y orientada hacia la opera italiana o las costumbres francesas. El “extranjero” de estas minorías dominantes y el empobrecido tradicionalismo del pueblo impidieron la aparición de una cultura adaptada a una sociedad que, independientemente de la voluntad de sus clases gobernantes y a pesar de la reacción antiliberal, había entrado necesariamente en un moderado proceso de modernización en la primera mitad del siglo XIX. Este proceso se concentraría en los impulsos de industrialización de ciertas regiones mineras y la urbanización de la vida que facilitó la aparición de nuevas capas sociales bien definidas y un cambio en las relaciones campo y la ciudad.

Ahora bien, existieron una serie de “agentes sociales”, o por decirlo de otra manera, “agentes socio-culturales” o “intelectuales” encargados de crear una identificación abstracta a base de algunos elementos culturales aceptados tanto por la mayoría del pueblo, como por las clases dominantes.

La forma de vida y costumbres de los españoles en general y de los andaluces en particular, fue objeto de una creciente literatura y pintura costumbrista, marcada por el interés por lo “castizo”. Esta incipiente “cultura popular”, hizo mella en un creciente nacionalismo español, en su lucha por sus señas de identidad, e intentaba separarse de las influencias culturales extranjeras de origen italiano y francés, si bien, tampoco valía los restos de la cultura nacional de origen agrario, cultura que venía sufriendo un progresivo deterioro desde el siglo XVIII y que se encontraba abandonada en manos de un pueblo incapacitado para hacerla evolucionar y adaptarse nuevas condiciones. Este proyecto cultural fue producto de agentes socio-culturales o “intelectuales orgánicos”, capaces de identificar unas amplias capas sociales y relacionarlas con el estado moderno y el sistema social en el que se basaba.

Todo lo relacionado con lo popular se constituyó en un valor ético e ideológico y sirvió, dentro del marco de la nueva sociedad moderna, en un modelo de fraternización e integración. Esta



cultura popular adoptó un carácter bifronte: por un lado expresa las necesidades culturales de las clases populares; y por otro, es un instrumento de control emocional e ideológico del pueblo, sustituto de su conciencia de clase.

Como consecuencia de ello, apareció el mito cultural de “lo popular”, como una manifestación de las tradiciones, de sus personajes estereotipados – el torero, la cigarrera, el eterno gitano, protagonista de la juerga en el cortijo -, y la posterior derivación a ámbitos más culturales como el teatro, donde se introduce la temática de la vida española, la idealización de sus personajes, el enfoque y solapamiento de la idea tradicional del pueblo con el género heroico de la lírica española del “Siglo de Oro”.

Como dijimos antes, la cultura popular no podía nacer del ámbito agrario por su alto grado de degradación y por la incapacidad de sus miembros de hacerla evolucionar y madurar. Esta ausencia de una rica y nutrida cultura popular hacia finales del Siglo de las Luces forzaría en el siglo venidero el proceso de reinterpretación y reconstrucción artificial de los valores y costumbres así como la reelaboración de los restos de la cultura tradicional del pueblo. Dicho proceso se ejecutó con el fin de crear una cultura nacional española (de tipo artificial, racionalista) que sirviera de elemento ideológico, imprescindible tanto para el estado nacional como para la identidad personal y cultural de cada uno de sus ciudadanos. La manifestación concreta del populismo en el teatro de finales del siglo XVIII marcaría la pauta para los profundos cambios que vendrían más tarde con el romanticismo, una cultura de corte popular como instrumento de la forzada integración social e ideológica. La nueva cultura la lo popular, expresada al principio en el sainete, en la tonadilla y en el bolero, más tarde daría lugar a la "canción andaluza" y a “los bailes nacionales”. En el siglo XIX no sólo se había transformado en una moda cultural sino en un movimiento artístico capaz de llenar el vacío cultural e ideológico que había dejado el Antiguo Régimen desaparecido, en un fenómeno, que Timothy Mitchell denomina “magia de emociones” (emotion magic), cuyo efecto fue el fatalismo como la fórmula característica de la vida cotidiana andaluza en la sociedad moderna del siglo XIX. La representación simbólica del pueblo se traduce en el costumbrismo, ritualización de las costumbres y valores, elementos que iban a permitir forjar una identidad nacional española y además coincidía con la necesidad del pueblo de hallar una identidad cultural propia.

El Romanticismo español fue una reacción tardía que respondía a las expectativas de una Europa que bajo el delirio romántico necesitaba a toda costa una visión agradable de la poco romántica realidad española. España y sobre todo Andalucía fueron, ya a comienzos del siglo XIX, el



manantial de innumerables viajeros románticos que deambularon por sus tierras ansiosos de viejas tradiciones y deseosos de descubrir a la Andalucía mora.

La cultura popular española se vio influenciada por la llegada del romanticismo europeo, sobre todo a los lugares más emblemáticos de nuestra geografía: Sevilla, Granada, Ronda, Málaga, Jerez... Y esta “cultura popular” expresó tanto las nuevas necesidades sociales e ideológicas de las nuevas capas sociales, como puso de relieve la alienación del individuo frente a un tipo de sociedad anónima y hostil. Así pues, “lo popular” entendido como sinónimo de “lo nacional”, comenzó a expresarse en el folklore como la peculiar forma de interpretación moderna de la más o menos desaparecida cultura tradicional andaluza. El costumbrismo literario pone de relieve esa confluencia de descripción realista y de imaginación interpretativa. Bajo la influencia de la moda costumbrista, los contenidos del concepto artístico de “lo popular” actuaron no sólo como estereotipos literarios sino también como modelos de conducta y margen de identificación para amplias capas sociales y bajo él, surgieron las ideas del “pueblo” y su “alma” como entidades sobrehumanas en las que se apoyarían ideológicamente la posterior “psicología de los pueblos”, la pseudoantropología y toda la gama de los nacionalismos modernos.

Junto con el Romanticismo apareció también un nuevo tipo de artista cuya existencia no dependía ya del antiguo “mecenas” complaciente, sino del mecanismo anónimo de un mercado en el que su mercancía sería aceptada con mayor o menor éxito. Esta dependencia económica del mercado sometió la existencia del artista profesional moderno a las necesidades, gustos y modas de un público anónimo, adaptándose a las necesidades estéticas de la sociedad.

El Romanticismo supuso una revolución en el mundo del arte y la cultura de toda Europa, y por lo que respecta a España, sus influjos sirvieron para cubrir el vacío cultural provocado por los acontecimientos históricos y la transición de la cultura tradicional agraria a la moderna urbana. El Romanticismo pudo establecer sus valores artístico-culturales en la Península, debido al gran éxito que la visión romántica de una Andalucía exótica, erótica y morisca había alcanzado en metrópolis como París, Viena, Londres o San Petersburgo. Desde luego, París, centro cultural de la Europa romántica y agitanada, allí se fundieron las tendencias estéticas imaginables y en sus escenarios aparecieron con los célebres gitanos húngaros, los nuevos “bailes nacionales” o “bailes españoles” otorgándoles gran fama a las bailarinas de “seguidillas”, “gueñas”, “rondeñas”, “cañas”, “polos” y “fandangos”.⁷ Ya hacía 1850, el “arte español” se extendía por toda Europa, tanto que muchas de las más prestigiosas bailarinas de teatro se convertirían en “gitanas” o “andaluzas” artificiales, como lo

⁷ Tal y como lo detalla Vaux de Foletier, 1977, 152.



demuestran los casos de las vienasas Fanny Elssler y Marie Geistinger⁸, esta última, la “reina de la opereta” de la época, la Taglioni, la Guy-Stephan o la Eliza Gilbert alias “Lola Montes”. Todo este fenómeno fue amplia y suficientemente documentado por Luis Lavour en su “Teoría romántica del cante flamenco”. estudio publicado en 1976⁹.

El “arte popular español”, cuyos inicios se retrotraen hacia finales del siglo XVIII, se nutrió del arte escénico de los sainetes de Ramón de la Cruz¹⁰ y de la aparición de los nuevos bailes populares de la ecléctica o escogida “escuela bolera” formada bajo las influencias de escuelas de baile extranjeras. Pero aquel “arte popular” no podía crear una “cultura popular” adecuada a las necesidades de la sociedad española. El costumbrismo sería el encargado de perfilar los supuestos rasgos “castizos” de la llamada “raza andaluza”, y la moda del “gitanismo” (apego por lo gitano) aportaría la concepción romántica del origen oriental de la cultura andaluza. Andalucía y el resto de España se presentó a los ojos de los románticos como una tierra singular, cuyas gentes presentaban un carácter desenfadado, fuera de los cánones que el capitalismo y la sociedad moderna imponían en el resto de Europa; una nueva identidad transmitida a través de su arte, constituido principalmente por sus “sainetes”, “tonadillas”, las zarzuelas, por nombrar algunos elementos singulares de su expresión musical.

El “género flamenco” nació al abrigo del “género andaluz” en la primera mitad del siglo XIX. El cante y baile andaluz adquirió un carácter artificial de “lo popular”, cuyo contenido cultural había perdido su función social y sentido racional con respecto a la organización de la vida cotidiana. Ello provocó un decreciente interés por el “género andaluz” y a partir de ahí, apareció el “cante y baile flamenco”, por el año 1856 en un ambiente artístico-moderno y de corte subcultural. El nuevo género se “forjó” en el ámbito de las numerosas academias de baile sevillanas que ya por tradición, tenían lazos estrechos con los cuerpos de baile y ballet de las compañías de teatro. Junto con las flamencas apareció un nuevo tipo de “toque”, ejecutado por músicos académicos y profesionales, y el “cantaor” que transformó el “cante andaluz” en “cante jondo”. Era en esta época un ambiente artístico

⁸ Marie Geistinger, famosa bailarina y actriz, nacida en 1836 en Graz (Austria) en 1903 en Magenfurt (Austria). empezó su carrera artística en 1852 con el papel de "La Pepiyta figida", pieza que se basó en el triunfo de Catalina Ortega, supuesta gitana granadina, que recorrió las grandes ciudades europeas bajo el seudónimo de "Pepitas de Olivas", bailando "El Olé" y otros bailes de la época. (Véase Pirchan, 1947: 5 - 6).

⁹ Con respecto a estas bailarinas “agitanadas” o “andaluzadas” veáse Lavour, 1976: 127 ss.

¹⁰ El sainete moderno tiene una clara misión pedagógica e ilustrativa dirigida hacia el pueblo: "Para copiar acciones vulgares y ridiculizarlas, debe el poeta pensar como los sabios y hablar como el vulgo", escribió el mismo Don Ramón. y más: "El majo en los sainetes de Cruz debe entenderse como expresión colectiva de la baja sociedad de la época" (Cruz, 1980: 12-13). El “Manolo” es un personaje ficticio, que en la segunda mitad del siglo XIX sería sustituido y reinterpretado como el personaje del “flamenco”. Véase también el estudio crítico sobre los majos de Julio Caro Baroja (Baroja, 1980: 15-101).



reducido, innovador y provocador, el ambiente de la “bohemia andaluza”, donde confluían las tradiciones de la música ambulante, con los “ciegos romances”¹¹, el modo de vida de los pícaros y las modas del gitanismo y casticismo andaluz. Aquellos cantes y bailes flamencos no resultaron ni populares ni nacionales, como ya señaló Demófilo, pero el folklorista sevillano explicó esta impopularidad de los cantes flamencos recurriendo a un misterioso y oscuro origen gitano, confundiendo el género gitanesco (agitanado) o “a lo gitano”, que se había desarrollado en España en el siglo XVIII, con una manifestación auténtica y autóctona de los gitanos andaluces. Consecuentemente definió los cantes flamencos como la “mezcla” de dos poesías: una andaluza y otra gitana. Lo que no vi es que el gitanismo era en aquel momento una moda cultural romántica en toda Europa, que poco o nada tenía que ver con la realidad de los gitanos verdaderos. Igual que Borrow y otros, Demófilo partía de una postura humanista que intentaba respetar la creatividad y singularidad de cada pueblo y su papel en el proceso de la evolución de la cultura. Desde esta perspectiva confundió las tendencias de la cultura urbana moderna con la cultura tradicional y perdió de vista las transformaciones que la cultura moderna estaba operando sobre la herencia cultural de cada pueblo y cada región. Aquel “gitanismo sin gitanos” preparo y facilitó sin duda la entrada en los escenarios a aquellos gitanos y gitanas que se ganaban la vida como músicos y bailadoras. Su participación en el género flamenco pronto los convertiría en artistas profesionales y populares. Por lo tanto, el género flamenco no es el producto de la decadencia de un “cante gitano”, sino que éste es el producto artístico de la transformación del género agitanado en una expresión cultural y auténtica de artistas gitanos.

El flamenco nació como reacción ante el folklorismo andaluz y supo acentuar los elementos más castizos y tópicos de la cultura andaluza momento. En este sentido, el cante flamenco es la primera manifestación autóctona de un arte popular andaluz en el sentido moderno, es decir, sentido de “popularizado”, dirigido al pueblo como elemento cultural para su identificación con la región. Su lugar de aparición no fueron los ominosos “hogares calés” sino el ambiente subcultural y suburbano de los grandes núcleos urbanos de la Andalucía occidental. Se puede suponer, que la extensión del género a toda Andalucía y a toda España tuvo lugar no sólo por la fascinación que provocaba en el público, sino también por su enorme capacidad de sugestión, por ser evidentemente un medio y un elemento fundamental en el que asentar una identidad cultural española acorde con las tendencias ideológicas y políticas de las últimas décadas del siglo pasado.

¹¹ Con respecto a este personaje y su importante influencia en la formación del género flamenco, podemos ver el estudio de Julio Caro Baroja sobre la literatura de cordel.



5.3.- Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía. Los “rituales flamencos”

El término sociabilidad está englobado en la disciplina de las Ciencias Sociales y trata de las relaciones e intercambios entre las personas e instituciones desde el momento en que el hombre deja de ser - como decía Hobbes - el hombre es un lobo para el hombre, capaz de crear el horror. La sociabilidad tiene su origen en los estudios de los franceses e italianos como Maurice Agulhon, G. Gemelli y María Malatesta. En el mundo del flamenco la sociabilidad representa un nexo entre el payo y el gitano, entre la homo y heterosexualidad y en donde la mujer comparte un rol de bailaora y cantora principalmente, como un miembro más de cuadro, e incluso llegando a mandar (ej. caso de la zambra de la "Capitana"). El arte une, no separa, si bien existen intereses identitarios y parentescos que han provocado cierta separación.

La relación existente entre los actores flamencos denota una patente evolución, recogiendo varias vertientes evolutivas, así observamos como el aprendizaje y la relación mediante el sistema oral de comunicación, en donde los aprendices se "apegan" a los que ya saben dentro del cuadro flamenco. Generalmente son familias pues no quieren transmitir sus conocimientos a otros, pues estos los asociaban al trabajo y a la comida en concreto, y el transmitir a otros, suponía una competencia laboral y con la consecuente posibilidad de perder trabajo y contratos. Actualmente, las relaciones son más profesionales entre profesores y alumnos en los Conservatorios. Una forma nueva de aprendizaje y transmisión del flamenco, a mi juicio y por mi experiencia, al ser de implantación reciente los estudios de estudios de flamenco en la enseñanza reglada, es interesantísimo las relaciones entre el profesor-alumno y profesores-profesores en un sistema de educación LOGSE que prima la igualdad, crea unos conflictos donde la envidia y la delación está latente en el ambiente, generando un estado de cosas muy difícil para el desarrollo del aprendizaje. No se prima el currículum sino más bien la mediocridad y el pasar desapercibido, en donde la incompetencia y los incompetentes llegan más lejos hasta ocupar puestos de dirección que les sirve para mantener el sistema y machacar si es preciso al que destaque o no siga las directrices marcadas por lo mediocridad de los que mandan. Se hace muy difícil el respeto entre los profesores y que prosperen los mejores, a los cuales se les anula. Los alumnos copian los moldes que viven y observan y no sólo entran en una mal entendida y malsana competencia, sino que a sus propios maestros ya no guardan el respeto de antaño, los tratan como meros competidores sin prejuicio ninguno a tener que denigrarlos si es preciso, a fin de conseguir un puesto de trabajo. Aquí no prima el esfuerzo y el haber conseguido un cénit, una calidad artística, sino la nómina al final de mes, con lo que la sensibilidad artística va quedando en un plano secundario,



creando trepas en vez de artistas. Afortunadamente siempre hay profesores y alumnos que se escapan de esta dinámica descrita y confiemos en que un cambio de plan de estudios, en el que se reconozca la calidad a esta ficticia igualdad, demoledora de las facultades humanas.

Tipología de los rituales flamencos

Las formas rituales flamencas han sido el resultado de condicionantes étnicos, históricos, y políticos, y no deben clasificarse como una simple descripción de situaciones: cuartos, colmaos, tablaos, cafés cantantes, reuniones íntimas, peñas, festivales flamencos y otros. La pluralidad de ritualizaciones del flamenco requiere un marco metodológico que contemple y analice su nivel de institucionalización y formalización; el grado de participación y los vínculos entre las partes que los integran; la distinción entre lo que denominaremos el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez que ésta se convierte en mercancía.

1.- Respecto al nivel de institucionalización y formalización que se alcanza en dichos rituales, hablamos de sociabilidad flamenca **institucionalizada** cuando la interacción social se manifiesta en el seno de marcos predeterminados. Por contra, la sociabilidad flamenca **no institucionalizada** se presenta, al menos en forma aparente, sin otro objetivo que la propia búsqueda de interacción. Debemos diferenciar dentro de la sociabilidad no institucionalizada la sociabilidad formalizada, que se presenta de forma explícita (caso de las asociaciones, en nuestro caso, y de manera muy destacada, las peñas flamencas), o no formalizada, lo que, en ocasiones, se ha venido en llamar “espontánea” o no vinculante,¹² en momentos cuya característica fundamental es la inmediatez, su carácter irrepitible o único, no proyectado, es decir, no institucionalizado, ni formalizado. Tal podría ser el repetido ejemplo de una reunión en un bar, o en el patio de una casa.

La segunda variable es lo que denominamos clasificación de los rituales flamencos, es el grado de participación de los individuos que los integran. En este extremo, en el flamenco-espectáculo, encontraríamos la figura del exclusivo espectador, sin intervención activa en el espectáculo, sin participación en el ritual; y por otro lado la absoluta participación, caso de una fiesta familiar, donde todos participan y tiene un alto contenido emocional¹³.

La tercera variable es la distinción entre el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez ésta se convierte en mercancía. La primera, para algunos, es la verdadera substancia

¹² Esta terminología proviene del profesor Javier Escalera.

¹³ Flamenco y Sociabilidad colectiva en Andalucía. Los “rituales flamencos” Cristina Cruces Roldán, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, p. 115, Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.



de toda riqueza de esta expresión musical, encaminada a satisfacer una necesidad inintercambiable. Algunos palos flamencos son incluso concebidos específicamente con esta finalidad de uso, como la trilla, en el ejercicio de una actividad agrícola, o la “alboreá”, cante que en origen se justifica por el momento ritual en que se desenvuelve (la boda gitana); otros son específicos para ser manifestados en un ambiente público, palos más sencillos, fáciles de asimilar para los profanos en este mundo del flamenco, si bien puede provocar un empobrecimiento progresivo del acervo cultural por la desaparición de muchos matices locales.

Ambas tendencias – flamenco espectáculo y flamenco privado – o por denominarlo de otra forma, “flamenco público” y “flamenco privado” se intercalan de manera que rituales concebidos para su manifestación en un ambiente familiar y privado, se extrapolan a un entorno de fiesta pública y de tipo comercial. Además, un espectáculo flamenco público, como el ofrecido en una peña flamenca, puede continuarse con otro privado, para unos asistentes restringidos – amigos y familiares – más íntimo y ritualizado.

Los rituales flamencos son una expresión más, junto a otros contextos sociales, de ciertos componentes de nuestra identidad, como la importancia de la personalización de las relaciones sociales y el sentido igualitarista concedido a las mismas, la tendencia a la formación de grupos segmentarios, y la importancia lo local como referente identitario. Asimismo, además de servir como marco para la interacción, estos rituales cumplen una serie de funciones sociales, de alto sentido integrador, que van más allá de lo estético o de la “activación de la emocionalidad”.

5.4.- Tendencias igualitaristas y personalizadoras en los contextos flamencos

El flamenco no requiere de un contexto explícito de sociabilidad para su ejecución, y su uso se manifiesta de manera muy clara en su realización individual, cuando se hace o se dice en el pueblo, entre aquellos que, sin ser profesionales, recuerdan y son capaces de reproducir la tradición músico-oral en las tareas cotidianas, cuando están guisando o labrando, y a veces sin ser conscientes del modo en que han sido capaces de aprenderla. Pero esta forma de ejecución, en tanto que llevada a efecto en el marco de procesos de aprendizaje y enculturación más amplios, es necesariamente social, colectiva. El hecho de que hayan sido pocos los grupos que han sabido o querido transmitir el flamenco intergeneracionalmente (hay que subrayar sin discusión a los gitanos junto a ciertos sectores profesionales, como los mineros del oriente andaluz y el levante murciano) no anula o minimiza el carácter altamente socializado del flamenco y la importancia de su uso colectivo, ni tampoco su carácter integrador para la identidad andaluza. Sin todo ello no se explica el uso individual del cante.



Algunos rasgos destacados de los modelos de sociabilidad prevalentes en Andalucía tienen un claro reflejo en el flamenco: su concreción en contextos inmediatos que facilitan las relaciones sociales directas y personalizadas, o la tendencia – claramente constatable en sus letras religiosas– a llevar a escala humana los fenómenos e ideas más abstractos. La divinidad, las tragedias, las grandezas, las eternas abstracciones y preguntas, se conducen en el flamenco a formas cercanas comprensibles, en muchos casos humanizadas, a través de sencillos procedimientos metafóricos y el empleo de referentes de la vida cotidiana. Así la sociabilidad en el flamenco se puede expresar en un autorreconocimiento del “yo colectivo” y general un acercamiento social entre los contrayentes, una expresión de sus señas de identidad y una denuncia de las condiciones y desigualdades sociales inherentes en la sociedad andaluza.

El ritual flamenco se basa en auténticas relaciones recíprocas, en que es central la noción de símbolos y significados, incluidos lenguaje y gestos compartidos e internalizados. No se trata pues de “estar con”, sino de “ser como”, a través de una verdadera metamorfosis ceremonial que no incorporarse a una cultura estandarizada de masas.

Los “espacios privados” son más proclives a la vivencia completa y socializada del flamenco y no guarda relación con la cantidad de asistentes, sino con la capacidad empática del conjunto, si bien, estas relaciones directas e igualitarias se pueden presentar en peñas y festivales de carácter más formalizado e institucionalizado, de manera que la peña se convierte en un terrenos socializado donde se evidencia la primacía de vínculos tenidos por directos e igualitarios en la acción social.

5.5.- La tendencia a la segmentación social

Las relaciones sociales o sociabilidad en el entorno del flamenco están segmentados en muchos aspectos. La interacción social que conforman tienden a expresarse y canalizarse a través de redes, grupos y cuasi-grupos que pueden ser relativamente estables y excluyentes a partir de un cierto nivel, tal como sucede en muchas expresiones de la cultura andaluza. Y es en los entornos privados donde esta circunstancia es más palpable.

Esta segmentación radica en la **afinidad**, la afición común, expresada en la mutua cualidad de “ser flamenco”, y no sólo “entender de flamenco” o ser capaz de interpretarlo. Como algunos aficionados “saber cantar es menos que saber escuchar”, emocionarse con el baile, el cante o el toque, porque la situación evoca experiencias personales y comunes previas.

Existen otros dos criterios que determinan la segmentación: el carácter étnico y la segmentación de género. Así, la etnia gitana defiende a ultranza, casi como su más elevado bien



patrimonial, el peso y la singularidad de su papel en la génesis, evolución y actual pervivencia del flamenco.

Por esto, en sus rituales no profesionalizados, la diferenciación frente al otro, frente al “gachó”, es una forma de establecer una barrera entre “nosotros/ellos” de clara utilidad identitaria. La toma de conciencia de la frontera que separa a los gitanos del resto de los andaluces, se canaliza a través del flamenco como estratégico alegato de autoestima y representación de una minoría que, en prácticamente todas las otras esferas sociales, esta subordinada y desposeída.

En lo que refiere a la segmentación de género, en una situación de subordinación de las mujeres gitanas con respecto al hombre ha apartado a muchas mujeres de la posibilidad de profesionalizarse en este mundo.

Mientras que la posición de las mujeres gitanas en sus rituales flamencos privados es de pleno derecho, si bien, están supeditados a la voluntad del hombre al igual que en otros aspectos de la vida social.

En definitiva, las mujeres no tienen una participación autónoma en estas situaciones ceremoniales, sino que su presencia pasa necesariamente a través de la línea de los hombres. Pero la combinación de atributos segmentarios para las mujeres gitanas y no gitanas tiene que ver con el papel que desempeña el flamenco en la vida cotidiana y las marcas de identificación de estos grupos. En el caso de la etnia gitana, no existe una contradicción entre las cualidades asignadas a los géneros y la percepción, social de lo que representa el flamenco, no tanto como expresión musical, cuanto como “forma de vida”. Para los gitanos, el flamenco ha formado y forma parte de la sociabilidad colectiva en el marco familiar o de vecindad. Y es así que, en las localidades donde ha existido una pauta de coresidencia entre gitanos y no gitanos en el mismo entorno, como es el caso de Jerez de la Frontera, la experiencia común de las familias amplía la reflexión anterior hacia estos otros grupos que también hacen del cante algo perfectamente arraigado en su cultura.

La presencia femenina en las primeras profesionales del baile ha sido una constante desde las academias y hasta los espectáculos popularizados de los cafés o los masificados escenarios de plazas de toros, teatros y festivales. En este caso, y siempre estigma del oficio de “artista”, los atributos tenidos por naturales se han ajustado a la sensualidad, estética y gracilidad que se asigna a la danza flamenca, que también diferencia oportunamente entre patrones de baile femeninos y masculinos.

La matrilinealidad es la secuencia preferente de difusión y conservación de las estructuras musicales básicas y sus variantes comarcales, e incluso familiares, de su ejecución, dado que la localidad femenina ocupa muy frecuentemente el marco de las relaciones informales, las costumbres y



hábitos que forman parte de lo cotidiano y lo doméstico, mientras que la posición del varón prevalece en los ámbitos formalizados y públicos de la vida social. Mientras el hombre es el ser temido respecto al cual los hijos adoptan actitudes de distanciamiento, la mujer está imbuida de afectividad e identificación para los hijos en la cultura andaluza. La mujer madre, que se convierte en centro referencial de otras prácticas y ritos sociales, adquiere en el flamenco una relevancia inestimable que se manifiesta a la hora de forjar nombres artísticos, que denotan la filiación por vía materna: Paco de Lucía, Pepe el de la matrona ..., y las líneas de máxima relación social entre parientes suelen marcarse, más o menos informalmente, en torno a, y a través de la familia de la esposa, que suele ser eje de prácticas de comensalismo, festivas, etcétera.

Y es así que, si profundizamos más allá de la epidermis social, comprobamos que, tanto en los rituales privados como en los públicos, la participativa condición de la mujer gitana tampoco la aparta completamente del ámbito de la domesticidad y del binomio “familia” e “iguales”. Aunque se les confiera una cierta libertad en las fiestas familiares, suelen formar grupos con quienes son tenidos por parientes directos, o bien entre sí, entre iguales, irremediamente sin desocuparse del cuidado de los hijos. El mismo entorno y dedicación las ocupan en caso de acudir a un festival o un recital.

Los rituales flamencos va más allá por tanto de lo puramente cognitivo o emocional. Sirven de marco para la expresión de la sociabilidad colectiva, de roles y papeles sociales, permite el establecimiento de redes y relaciones de poder y prestigio, y son contextos sociales en que se ponen claramente de manifiesto los vínculos identitarios. Estas y otras funciones quedan por debajo de las manifiestamente artísticas, musicales y festivas, pero, llegado el caso podrían interpretarse como de mayor relevancia para la cultura andaluza.

5.6.- El romanticismo del canto flamenco

Los orígenes del flamenco comienza como una manifestación folklórica insoslayable, pero con el transcurrir del tiempo y por su inherente evolución supo sacudirse de este enconsertamiento para convertirse en un arte dinámico, en continua evolución por lo que se aleja del sentido preconcebido que entendemos por folclore.

No cabe duda que desde sus orígenes, el flamenco ha estado inmerso, más o menos visible, en la vida cultural de nuestro país con un alto contenido romántico. Este fenómeno, tan social como musical, ha horadado en las mentes populares de los siglos XVIII y XIX en las urbes de Andalucía.



El cante andaluz o flamenco, se mueve por un amplio repertorio temático – temas de amor, problemas de la vida cotidiana, la muerte, las pesadumbres, temas de cariz religioso por citar algunos – constituyendo un cóctel de ingredientes que han perdurado hasta nuestros días¹⁴.

Este arte no pasó desapercibido por el exotismo romántico burgués que invadió Europa y España durante esta época, tal como reflejaron múltiples estudiosos y viajeros que recorrieron los caminos de Andalucía durante las postrimerías del nacimiento del cante flamenco. Pero, ¿qué es lo que atraía a ciertos sectores burgueses de este arte? Tal vez, la expresión de sentimiento generado por éste, el tono emocional, el ánimo y la fiesta que implicaban, la expresión manifestada en el cante y el baile (a la vez salvaje e improvisada como expresiva y armoniosa), el alto componente erótico del baile, la salida del contexto tradicional en que se desenvolvían las gentes atraídas por lo jondo.

Un tema muy tratado en el flamenco es el de la “muerte”, elemento que de perceptible manera se proyecta en el “cante” a través de la imagen recurrente del sepulcro y cementerio. Este interés tiene su origen en la lírica andaluza y en general de su tiempo. El funeral impregna a nuestra poesía romántica más representativa, es una de las notas que por su intensidad confiere su sello peculiar a los más logrados frutos del movimiento sobre suelo español. De aquí lo unánimemente compartido el criterio de que cuando nuestra lírica romántica adquiere tono nacional es a partir de 1837, en ocasión en que en un camposanto madrileño el joven Zorrilla electrizó el aterido duelo congregado en torno al ataúd de Larra, leyéndole metáforas como aquella de:

... la voz funeral de la campana
vano remedo del postrer lamento
de un cadáver sombrío y macilento,

escena enlazada por sutilísimos nexos románticos con otra nada disimilar sucedida cien años más tarde (en 1935), en la que en circunstancias no menos literarias y fúnebres, y con otra sepultura de por medio, dos figuras importantes del “flamenco” coinciden en un cementerio barcelonés. El hecho ocurrió cuando García Lorca leyó ante una tumba aquel su “Epitafio a Isaac Albéniz”, que comenzaba:

Esta piedra que, ve levantada
sobre hierbas de muerte y barro, oscuro
guarda lira de sombra, sol maduro,
urna de canto solo y derramado...

Ambos ejemplos constituyen una muestra inequívoca de romanticismo y “jondura”.

¹⁴ Díaz Plaja, *Introducción al estudio de romanticismo español*, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1936.



También nos podemos referir a la obra “Don Juan Tenorio” de Zorrilla, estrenada en 1844, la cual influyó de manera palpable entre los flamencólogos y sus cantes, toma incorporando esta temática en sus coplas.

Por poner un ejemplo, citamos la “petenera” 268 de Balmaseda:

Una losa levantá
en el cementerio había
y al acercarme a mirarla
vi la sepultura mía,

más discursiva y menos ambientada que la “soleá” recogida por “Demófilo”:

Una nochesita e luna
He visto ar seporturero
Cavando mi seportura

Otras obras que han influido en la lírica del cante flamenco es la obra “Los Amantes de Teruel” (1837) de Hartzenbusch. También la obra de Gustavo Adolfo Bécquer que inspiró a artistas flamencos, a la vez que él fue inspirado en sus viajes por los ventorrillos de su Sevilla natal y donde recopiló cánticos e ideas sobre el óbito, tal y como lo refleja en su obra “La venta de los gatos”.

El cantaor refleja sus personales problemas. Y no pudieron ser de índole más estrictamente privada los alusivos a la enfermedad típica del romántico (el amor) aireados a través de no pocas coplas.

Tal y como describe Ortega: “Música y poesía del romanticismo han sido una inacabable confesión en que cada artista refería con notable impudor sus sentimientos de ciudadano particular¹⁵.”

El flamenco es más casero que campero, rehuye la intemperie y se gesta en penumbras bajo techo y a puerta cerrada, no hay ingrediente de los que a la temática romántica le son propios, y en su exaltada expresión casi distintivos, que no se den en el “jondo” y de manera acusada. Constan entre ellos el nocturno lunar y sobre todo el sentimiento de la soledad, que aguanta mal el hombre andaluz.

Al igual que el romanticismo, el flamenco es “conciencia de soledad”, un soliloquio triste y solitario, especialmente reflejado en la “soleá”. Ella domina a un importante grupo de “cantes” y proporciona el relativo intimismo indispensable a la “juerga flamenca”, extraño rito social que aglutina la soledad de varios que en compañía se congregan para evadirse temporalmente de la cotidiana realidad, por cierto, y según sus analistas, otra de las querencias más agudas de la sensibilidad romántica.

¹⁵ J. Ortega y Gasset, “Musicalia”, El Espectador.



Para conocer y entender de veras el “cante” hay que considerarlo desde un punto de vista superior incluso al musical, desde un plano espiritual, psicológico y a través del temperamento de las gentes que lo cultivan y en cuyo mundo artístico nació. Se da un mayor valor al sentimiento que a la razón. Desde un punto de vista psicológico, constituye un régimen particular y angustioso de vivencias, sin las cuales el cante resulta inexplicable, un sentido visceral que emana de artista y lo irradia a su entorno inmediato, y cuyo colofón es transmitir su filosofía al mundo.

Los artistas “jondistas” durante el siglo XIX adoptaron posturas – duplicar, imitar, repetir, acentuar hasta la exageración – los mismos ademanes teatrales e idénticas angustias, utilizadas en la ópera romántica, tan en boga en aquella época. Este manera de proceder posibilitó al “flamenco” la aparición de una forma de cantar inaudita en Andalucía, que por su agrio sentimentalismo y el enorme énfasis de expresión resultó perfecta hechura de los melodramáticos gustos del tiempo en materia de melodías. Todo ello sazonado por las circunstancias sociales de la época, de esa fatalidad, preocupación, desasosiego generados por las condiciones en las que vivía la población y de las que se nutría el romanticismo. Y así fue que, entre emoción y sentimientos, combinados con un tanto de bético jolgorio, el “flamenquizante”, transformó a la taberna y al colmado en un escenario donde prosiguió estremeciéndose al absorber por sus oídos los mismos ingredientes emocionales de una ópera, y entrecortada por los “jondos” sollozos del jipío, fue una ópera tan romántica, pesimista, desmelenada y melodramática como la italiana que en aquel momento privaba por doquier.

El cante andaluz “flamenco”, está dotado de una alta carga emocional, permiten al “cantante” expresarse dentro de enormes márgenes interpretativos.

El flamenco presume de un profundo enraizamiento popular, aunque surge al abrigo de un grupo de “iniciados” congregados en torno a lo que llaman una “juerga” respetable y seria. Lo malo es que, como sucede en todo acto institucionalizado sobre un cimiento mercantil lo característico de la “juerga”, como una buena ópera romántica, ha sido siempre en sustancia acto regido por un ritual privativo encuadrado dentro de una rigurosa arquitectura escénica. Es decir, una función destinada a servir de marco ambiental para una serie programada de cantos cultivados por intérpretes profundamente profesionalizados. Ello lo separa de un grupo de gente trabajadora andaluza que canta espontáneamente en una taberna. El episodio que precisamente una cosa hierática o solemne y envarada como la “juerga”, y a través de una estereotipada escenificación, trata futilmente de reproducir. Ahora bien, lo que marca el éxito y la eficacia de la juerga, así como de su importancia, dependen del grado de intensidad con que se sientan ligados los concurrentes al espectáculo, de la carga psíquica que todos generan. Se trata de una liturgia delirantemente romántica, de un



psicodrama, como la nomenclatura del más esotérico neo-romanticismo de la actualidad denomina a sus manifestaciones escénicas, distinguidas por un patetismo e irracionalidad bastante más que presuntos.

Los antecedentes que posibilitaron la implantación del “cante flamenco” entre ciudadanos y sectores de la población andaluza se remontan a épocas anteriores al advenimiento del romanticismo, donde las gentes y las circunstancias en las que se desenvolvían constituyeron el caldo de cultivo de este espectáculo artístico, en los centros urbanos y que mostraban un cierto rechazo por la música foránea. Aunque se dejaba la música operística romántica a los estratos sociales más altos, algunos de sus miembros se fueron interesando por el flamenco; estos burgueses se trasladaban a las tabernas y se incorporaban a la fiesta. Es allí donde el interés por lo “jondo” caló en otros miembros de sectores sociales holgados por el simple hecho de la publicitación. No sólo personajes españoles se vieron hipnotizados por este duende – el arte flamenco – sino también viajeros extranjeros tales como George Borrow (1803-1881) en su obra *The Bible in Spain* (1842), donde analiza la influencia de esta corriente artística en la población española.

Otra cuestión es el aporte hecho por los gitanos al “cante flamenco”. Para ellos es una expresión artística, emotiva, de expresión de la conciencia colectiva de su raza, si bien con un carácter pasivo y subsidiario en el nacimiento y desarrollo del “flamenco”. Su intervención en el cante fue resultante de un vaivén en la sensibilidad estética y en un cambio del sistema de valores sociales de la población urbana andaluza. Un cambio de actitud respecto al tipo específico de gitano que le era más contiguo, adjudicándole como regalo la paternidad de un arte estructurado en ambientes extra-gitanos.¹⁶ Es un hecho de que no son gitanos los epílogos claves del arte, fueron andaluces los que gitanizaron este arte, siendo agitanamiento sinónimo de aflamencamiento. El alzapúa (toque de pulgar) es muy característico del flamenco y del toque gitano, inventado por Manolo de Huelva (no gitano). Otro ejemplo sería el caso de Paco de Lucía.

Ahora bien, los cantaores primigenios eran un grupo minoritario de intérpretes románticos, específicamente gitanos, gitano suburbial, aunque si bien no era el autor de las obras, sí lo era como intérprete predestinado a elaborar nerviosamente, y con ingredientes vernáculos fácilmente identificables en el plano melódico, una parodia inconsciente y quintaesenciada (excelente) de las arias que polarizaban la emoción consustancial a la ópera romántica. Como dato, no tiene desperdicio que entre profesionales “saberse quejar” tuviera valor sinónimo al de “saber cantar”, naturalmente, “por lo hondo”, y en los andaluces tiempos a los que nos referimos, ¿quién sino un gitano se hubiera

¹⁶ *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, Luis Lavaur, ed. Signatura de Flamenco, 1984, p. 69.



alquilado para deambular de madrugada venteando por tabernas trianeras o ventorrillos gaditanos de la Puerta de Tierra?

Por tanto, cabe indicar que bajo el “disfraz del flamenco”, se introdujo lo gitano en la canción andaluza por la puerta trasera. El gitano se encontró con un cante prefabricado por las apetencias de la afición, impregnado de densas connotaciones gitanas, como no pudo ser menos, surgió a la luz en tiempos concreto determinables.

El beneplácito de la burguesía andaluza hacia su gitano radicó en la oportuna explotación, por parte de este último, de las poderosas facultades miméticas inherentes a su raza –imitación y creación son funciones incompatibles – que por lo común se despiertan en minorías étnicas que coexisten al flanco de otros pueblos por largo tiempo y de manera culturalmente parasitaria.

Max Nordau observa:

“En, España no se desprecia al gitano como en otros países, incluida Hungría, no, obstante forman un rasgo, esencial de su fisonomía nacional. El más encumbrado caballero de Sevilla no desdeña personarse al otro lado del Guadalquivir para invitar a su palacio a algún cantaor famoso; porque cuando el andaluz quiere divertirse de veras, con garbo y con chic, se esfuerza en obtener el concurso de los gitanos”.

Sin embargo, es difícil para el lector moderno percibir caracteres particularmente distintivos en un "cante" descrito en los términos siguientes:

Desde una perspectiva diferente a la actual, para los contemporáneos de la época, no era precisamente un canto, sino un recitado, ya apasionado, ya soñador, en el que las palabras tienen mayor importancia y la música únicamente coopera para darles mayor énfasis.

Como hemos dicho, muchos autores del siglo XVIII, XIX y XX estudiaron el flamenco, pero no se centraron en los aspectos musicales del “cante”, sino más bien de la verdadera naturaleza del fenómeno. Tal postura fue aplicada por Machado y Schuchardt, interesados por la “sustancia literaria” del “flamenco”, así como su prosodia o fonología. Éste último, en su magistral estudio *Die Cantes Flamencos* (1881), publicado en Halle, en una de las más prestigiosas revistas filológicas de la época, el célebre lingüista aportó pruebas concluyentes de que el denominado “cante flamenco” era en su esencia producto directo de la “gitanización” impuesta a la letra de cantos andaluces en boga. Schuchardt se fijó en que la misma afición por lo “calé” indujo a los cantaores payos a sentirse gitanos, impulsándoles a redactar en "caló" composiciones propias. Por tanto, no se puede decir de la existencia de una contundencia de que el gitano efectivamente típico e incontaminado de corrientes externas, de la influencia externa del ambiente en el que se desenvolvía, sino que existe un



solapamiento de corrientes artísticas, cantes populares, ritmos foráneos..., dando un tinte policromo a esta expresión musical.

En contrapartida, mucho contribuiría a la interpretación ortodoxa de los testimonios literarios que sobre las manifestaciones primerizas que sobre el arte contamos, fechadas todas ya bien entrado en años el siglo XIX, en manifiesto contraste con la radical amusicalidad de las presencias gitanas en referencia anteriores al siglo XIX, si se mantuvieran las debidas distancias conceptuales entre “cantes gitanos” y gitanos que cantaran, que son dos cosas distintas.

Para García Lorca, con el apoyo de Falla, asevera: “Los hechos históricos que tanto han influido sobre los cantos andaluces son tres: La adopción por la Iglesia española del canto litúrgico, la invasión sarracena y la llegada a España de numerosas bandas de gitanos”.

Indagaciones menos exaltadas y mejor documentadas, pero desprovistas entre convencidos de la difusión que merecen, coinciden en exonerar de responsabilidad en la gestación del “flamenco” a presuntos influjos musulmanes, noción cuya romántica progenie filo-orientalista se dilucida por sí sola, pero que hasta no hace mucho circuló sin oposición ni tropiezo, disfrutando de un prestigio y solvencia tan indiscutidos como desnuda de sustanciación, implicando la génesis del “cante” a cordobeses, granadinos y almerienses, gentes todas domiciliadas tierra adentro en territorios del ex reino de Granada, única parcela de nuestro entorno a la que con fundamento de causa pueden aplicársele esos ocho consabidos siglos de dominación musulmana. Desde otra perspectiva, hay otra corriente que no involucra a los moros en la gestación de la modalidad musical andaluza, apoyando su origen en las zonas de Cádiz, Sevilla y Jerez, que históricamente llevan mucho más tiempo dentro de la orbita cristiana y occidental. De cualquier manera, a mi parecer, el flamenco tiene una clara influencia árabe gestada en la convivencia entre los moriscos y los gitanos, ambos colectivos marginados y que convivieron y adoptaron formas de vida con cierta similitud.

Si, como venimos propugnando, se acepta como premisa básica que el comienzo del “cante flamenco”, como tal, se inicia en el preciso y documentado momento en que, bajo el magisterio del ejemplo de “Silverio”, una promoción andaluza de artistas se dedica conscientemente a la explotación profesional sobre “tablaos” más teatrales cada vez, de las posibilidades abiertas por unos gitanos a quienes un caprichoso vaivén del gusto romántico, y con los cuartos por delante, incitó a actuar al modo juglaresco y danzados, obligado corolario a la premisa el considerar al imaginativo sevillano como el creador auténtico de lo que a lo sumo podría ser descrito como una estilizada imitación de una imitación, pero sin lugar a dudas vino a constituir una nueva modalidad lírico-musical, que precisamente desde entonces se denominó entre sus adeptos “cante flamenco”.



Para Demófilo, Silverio creó el género flamenco, mezcla de elementos gitanos y andaluces, al calificar simultáneamente un arte y describir, al mismo tiempo, un suceso del que era testigo presencial.

Según Antonio Machado y Álvarez: “Los cantes flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantaores. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados desconoce estas coplas; no sabe cantarlas y muchas de ellas ni aún las ha escuchado”.

Los organizadores de la apoteosis jondista pudieron salir de su sima particular perpetrando una especie de parricidio léxico, bautizando al “cante” que se disponían a eliminar la popular denominación de lo que Machado calificó claramente de impopular.

Una vez engendrado el “cante jondo” en el ámbito semántico restaba lanzarlo en el artístico, de modo adecuado, aprovechando la insuperable ocasión que brindaban las fiestas del Corpus de Granada del año siguiente. Con escasas dificultades tropezó Falla, en 1922, para reclutar a la vera de la Alhambra, bajo su bandera, a un selecto grupo de admiradores nacionales y extranjeros. Densos románticos fermentos revivieron tan pronto como para animar el trasfondo musical del “flamenco”, impregnado de un gitanismo convencional, se le inyectó como savia vivificadora una trilogía conceptual y de importación abiertamente “Jonda”; que un romántico rezagado y contumaz concretamente Maurice Barrés, uno de los amigos parisiense de Manuel de Falla, quintaesenció o depuró al frente de un libro de gran éxito con pretensiones de símbolo definitorio de lo español. Podemos decir que ha sido un culmen del “jondismo” al que denominamos “neojondismo”.

Las nuevas tendencia “neojondista” presenta respecto a sus antecesores son meramente de rango intelectual, así como su empeño el “despopularizar” el “ente gitano” a fuerza de sublimarlo, estilizarlo y aristocratizarlo, eso sí, sin el menor contacto con el de carne y hueso que a pocos pasos de la plaza de los Aljibes siguió reparando peroles y trasquilando sus burros sin que los asistentes al Festival le invitaran a participar en un acto dedicado a exaltarle como símbolo. Lo que, el cambio, no supuso novedad alguna es que, sin apearse este refinado popularismo ni un solo peldaño de su trono intelectual, intentara establecer contacto musical con el pueblo cercando, al mismo tiempo con una infranqueable demarcación. Es decir, soslayando cuidadosamente “tablaos” y “colmaos” en cuyo interior el pueblo flamencamente se congregaba en torno a su “flamenco” particular. Los intelectuales que acudieron a Granada bajo la directriz de Falla, trataron de encontrarse con el pueblo, prescindiendo de intermediarios en un mundo ideal de formas musicales, “jondo” o “flamenco”, para el caso es lo mismo, absolutamente asépticas y totalmente incontaminadas por el “divismo”



profesional. Lógico que con arreglo a semejantes utopías las posibilidades del encuentro con el pueblo resultaran más que problemáticas.

De los escritos del maestro Falla y de García Lorca sobre el tema se desprende el alto grado con que compartían las teorías de Herder (1774-1803), el abuelo paterno del folklorismo, romántico. Para este filólogo alemán, los fundadores del “neojondismo” albergaban la convicción de que cada pueblo, fuese gitano o andaluz, o una amalgama entre los dos, poseía una especie de alma colectiva que imponía a sus miembros poco menos que la obligación de manifestarse en todo dominio artístico, especialmente en el musical, a través de una manera de sentir y decir privativa e intransferible.

El festival de flamenco constituyó un momento estelar del “flamenco”, trascendiendo su función de simbolizar una identidad regional y el acto levantó el telón de un espectáculo inaudito en el mapa de la cultura europea, superando el mero hecho de las dificultades que entrañaba el estudio de un arte eminentemente de intérpretes.

Ahora bien, según manifiesta Machado en 1881, hay que reconocer que este género, es entre los populares, el menos nacional de todos, cuestión corroborada por Demófilo el cual critica la idea propalada en Europa por algunos *touristes* de que el cante flamenco es genuinamente español.

Los nuevos cánones neojondistas tienden a desalojar el “cante” del ámbito melódico que al canto le es normalmente habitual para reinstalarlo sobre extramusicales pedestales. La permuta evidencia el extremo grado de dramatismo y teatralidad, factores puramente literarios, que le son exigidos, pero que para quienes gustan gozarlo bajo tales ropajes constituyen el atractivo fundamental del nuevo “cante”.

El subalterno papel que el “neojondismo” adjudica a lo musical supone uno de los principios capitales de su estética privativa y nadie mejor capacitado para enunciarla que su máximo implantador al facilitar un excelente par de prototipos expositivos a guisa por ejemplo. Encárguese de hacerlo a García Lorca al evocar a Pastora Pavón “en una tabernilla de Cádiz” actuando ante la competente atención de un egregio auditorio de “cantaoras”, profesionales. Cuando a juicio del poeta, por otra parte, no desdeñable compositor, el “cante” de “La Niña de los Peines” ascendió a cumbres de suprema belleza, fue cuando la cantaora “se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada.... pero con duende¹⁷.”

Con todo el “duende” que se desee, o que la capacidad de fabulación de cada quisque en trances parejos le permita destilar, pero indudablemente, sin canción.

¹⁷ F. García Lorca, *Teoría y juego del duende*, Obras completas, Aguilar, Madrid, p. 39.



5.7.- Manifestaciones del flamenco en la religiosidad popular

Entre los temas tratados en el cante flamenco destacamos entre otros la religiosidad. No cabe duda de la importancia que para la religión ha tenido la música a lo largo de la historia musical. La religión es un fenómeno humano estudiado por la Antropología de la religión, englobada dentro de la Antropología general. Se ocupa del estudio de los hechos religiosos, de sus creencias, de los ritos y de sus símbolos. La religión, como ninguna otra cuestión, marca las civilizaciones y las culturas, el pensamiento y la vida de los hombres.

El flamenco aborda el tema de la religiosidad popular suponen una relación personal e inmediata de los individuos o pequeños grupos con lo divino, fuera de la vista de los demás o en un espacio reservado, y se contraponen a la religiosidad oficial desarrolladas en lugares considerados sagrados y están casi siempre sometidas a ciertas reglas que indican el modo cómo se debe efectuar la comunicación con lo sobrenatural. Las prácticas religiosas colectivas adoptan generalmente la forma de liturgia y rituales, procesiones, romerías, etc., precisan de la participación activa de grupos o comunidades y tienen una significación que supera los límites de lo estrictamente religioso. La religiosidad popular tiende a establecer relaciones más directas con lo divino, y sus expresiones subjetivas y emotivas responden al deseo y a la necesidad de relacionarse con lo sagrado mediante promesas, novenas y toda una serie de prácticas devocionales que se encaminan hacia ese fin. Una subjetividad que no es solamente individual, sino que abarca a un nosotros colectivo, de los habitantes de una región o pueblo.

En las creencias y prácticas religiosas participan la mayoría de los miembros de la sociedad hasta el punto de ser aquéllas, rasgos identificadores más que otras formas culturales. En definitiva, la religiosidad popular es algo vivo cuyas modalidades varían históricamente y a pesar de ello, las formas populares permanecen aun cuando se produzcan cambios pastorales y doctrinales.

Cuando hablamos de rituales nos acercamos a la definición que de rito nos ofrece Marcel Mauss (1970). Este, entiende por ritos, en primer lugar actos y en segundo término, actos tradicionales o dicho de otro modo, realizados según una forma adoptada por la colectividad o por una autoridad. Ahora bien, no todos los actos tradicionales son ritos. Un rito tiene una verdadera eficacia material.

Marcel Mauss distingue entre ritos mágicos y ritos sagrados. Los primeros descansan en la fuerza o potencia que en sí mismos tienen: *Él es el que crea y el que hace. Posee la virtud intrínseca de constreñir directamente las cosas. Se basta a sí mismo.* Los segundos, al lado de la fuerza especial que, como sucede con los ritos mágicos, es inmanente a su acción, se caracterizan por que sólo producen sus



efectos por *intervención de ciertas potencias que existen según se cree*, fuera de ellos. *Se trata de potencias sagradas o religiosas, dioses personales, principios generales (...). Se considera que el rito debe actuar sobre ellas, y a través de ellas, sobre las cosas.* Los ritos religiosos consisten en *solicitaciones por vía de ofrendas o de peticiones.* Cuando la acción se ejerce por un intermediario, “el ser sobre el que se ejerce la acción no es inerte (...)”.

Los ritos religiosos son los que nos afectan en esta ocasión, unos rituales caracterizados por la naturaleza exclusivamente sagrada de las fuerzas a las que se aplican. Así, se pueden definir como actos tradicionales eficaces que versan sobre cosas llamadas sagradas. Desde este punto de vista podría considerarse el ritual, en palabras de Durkheim como *reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas.* De este modo, los ritos suponen un cauce de actuación que permite a los hombres el acceso a lo sagrado. Y lo sagrado es para Durkheim la expresión ideal de esa entidad moral que es la sociedad.

Las fiestas entendidas como rituales, son una ocasión propicia para la concurrencia y participación variada de las personas. Una de las características más importantes de los rituales festivos es el ejercicio de comunicación que se desprende de la interacción regular de los participantes en ellos. *Todo festejo propicia la intensificación de la comunicación social y del intercambio de valores. Se intensifican y activan los contactos entre los individuos y grupos, la emisión y recepción de mensajes, la utilización combinada de la reserva de códigos culturales*¹⁸. La convivencia entre los participantes y el establecimiento de una serie de relaciones interpersonales entre ellos favorece la fluidez del sistema de intercambio simbólico. Este sistema de comunicación se articula en *una estructura de símbolos de significados compartidos, desde los elementos puramente instrumentales dentro de la organización ritual..., hasta los brotes de acción expresiva que conforman el ambiente necesario -cantes, aplausos, silencios, sonidos-*¹⁹. Asimismo, la fiesta es también uno de los momentos donde se puede expresar la religión. Podríamos incluso añadir que casi toda fiesta andaluza colectiva tiene una motivación religiosa. Las fiestas religioso-populares contribuyen a revivir las raíces del pueblo, constituyendo un reflejo de una identidad colectiva manifestada en sus nostalgias y sus esperanzas. De esta manera, parte de la experiencia personal y colectiva de los miembros de una comunidad encuentra sentido dentro de la fiesta, al concebirse éstos como pertenecientes a un universo simbólico-significativo que existía antes de que ellos nacieran y seguirá existiendo después de su muerte, al participar en ella. Esta pertenencia, se ve como eje central al mantener por sí misma “la identidad, la integración y la participación” (Rodríguez Mateos, 1998:286).

¹⁸ Gómez García, P. *El ritual como forma de adoctrinamiento*. Editorial Universidad de Granada, 1991, p. 49.

¹⁹ J. Rodríguez Mateos, 1998:250



La fiesta es uno de los momentos cumbre para el estudio de una determinada comunidad, pues constituye una realidad donde se pone en evidencia la competitividad y la lucha de las personas y los grupos en torno al ritual y objetos simbólicos constitutivos de la fiesta.

Finalmente, si fiesta y religión van unidas como dice Salvador Rodríguez Becerra, podemos añadir que unida a la fiesta va la música y en Andalucía unido a muchas fiestas está el flamenco. La música en general y el flamenco en particular funcionan en Andalucía como elementos que, presentes en las fiestas, contribuyen a informar sobre los valores y la socialización religiosa andaluza. Asimismo, si la religión y la fiesta constituyen elementos constructores de identidad, la religiosidad popular, la fiesta y el flamenco constituyen tres grandes marcadores de identidad andaluza.

Las **sevillanas**, género bailable original de Sevilla, se cantan y bailan según la estructura de las siguidillas, y aunque no están consideradas como palo flamenco propiamente dicho funcionan como género aglutinador de elementos flamencos y por ello se configuran como prototipo de la canción folklórica aflamencada. En el siglo XVIII aparecen ya las sevillanas como un estilo independiente de siguidillas, estilo documentado en todos los bailes celebrados en la Sevilla del siglo XIX, influido por la escuela bolera de esa época.

Existen numerosos tipos de sevillanas, diferenciándose fundamentalmente entre sí por la melodía sobre la que se cantan y el modo de acompañarlas, aunque todas mantienen la estructura de cuatro letras de siguidillas separadas entre sí por la posición del baile. La estructura formal de las sevillanas es común a todas las variantes: introducción-salidavuelta-salida-vuelta-salida-cierre, y entre las líneas más cultivadas destacan las boleras (tradición de la escuela bolera), las de las cruces de mayo, las corraleras (patios de vecinos), las bíblicas (con las letras referentes al Antiguo Testamento), las camperas, las marineras (de los barcos que bajan a Sanlúcar de Barrameda), las litúrgicas (Nuevo Testamento), las de feria, las rocieras (dedicadas a la Blanca Paloma, con gaita-flauta y tamboril), las toreras, las romeras, etc. Las sevillanas se suelen acompañar con guitarra, palmas y castañuelas, instrumentos que sustituyen al pandero y las sonajas que parece ser, fueron en su momento los instrumentos de las primitivas siguidillas sevillanas.

Otro de los palos que, aunque no necesariamente es de carácter religioso, si está presente en las romerías, es el **fandango**. En su origen el fandango fue una danza cantada que se comenzó a popularizar a partir del siglo XVIII en Andalucía. No se conoce la etimología de esta palabra, cuya acepción primera es la de “cierto baile antiguo y común en España”, aunque Ricardo Molina nos dice que es posible que el término derive del vocablo portugués “*Fado*”, que designa un cante y un baile típico del país vecino. No obstante, a pesar de las dudas respecto al término, si podemos admitir que



en el árbol del fandango, se pueden distinguir numerosas variantes que nos permiten diferenciar entre los fandangos populares y los propiamente flamencos. Los fandangos populares, aunque muchos han sido ascendidos a la categoría de flamencos por determinados intérpretes, se diferencian de los flamencos en que se interpretan sobre un metro ternario (3x4) mientras que gran parte de las versiones flamencas se realizan sobre una métrica libre. Entre los fandangos “a compás”, destacan las numerosas variantes de Almería, Huelva, Granada, Lucena o los verdiales, versión malagueña del fandango popular. En cuanto a la versión flamenca propiamente dicha surge en el último tercio del siglo XIX, durante el nacimiento de los Cafés Cantantes, donde los aficionados se reunían para escuchar flamenco. Por otra parte, derivados del fandango están los *fandanguillos*. Para los flamencólogos el fandanguillo por antonomasia nace y vive en los pueblos sometidos a la influencia de la sierra del Andévalo onubense. Y sin lugar a dudas podemos afirmar que Huelva es una provincia muy rica en las variadas formas y estilos de fandanguillos y raro es el pueblo onubense que no tenga el suyo propio. Destacamos así, los fandangos de Almonaster la Real, los de Valverde del Camino, los de Calañas, los de Encinasola, El Cerro de Andévalo, Alonso, etc. La estrofa sobre la que se cantan los fandangos es de cuatro o cinco versos octosílabos de los que se repiten uno o dos versos respectivamente para formar los seis de los que consta su estructura melódica. Algunos fandangos, preferentemente los de Huelva, suelen comenzar con una palabra extraída del primer verso, siendo ésta la que define el tema sobre el que se desarrollará la copla. Los fandangos suelen ser interpretados en muchas fiestas andaluzas y en las romerías, son bastante frecuentes y aunque con letras de diversa temática, en estas celebraciones predominan también las de carácter religioso. Se suelen acompañar con la guitarra y las palmas, aunque también se utilizan violines y panderos como en el caso de los verdiales en Málaga y por supuesto también a palo seco, sin acompañamiento instrumental.

Las letras flamencas ha sido por un lado porque a través de ellas se descubren los pensamientos que se encierran en las sencillas palabras del cante. Y por otro, porque en muchas ocasiones hemos visto cómo grandes escritores que conocen a la perfección las letras, nos demuestran que éstas son auténticas y excelentes poesías. Encontramos en ellas un verdadero “paseo lírico” por las realidades mismas de la vida. Son en suma excelentes imágenes de los avatares humanos. Ya nos dijo Demófilo en su *Colección de Cantes Flamencos*: “Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales; muy pocas veces casi nunca, se hace alusión en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional”.

Muchas letras flamencas esconden tras de sí una historia, aunque en realidad sólo sean fragmentos de ella. Trocitos de aquellos acontecimientos trascendentales de la vida. Unas veces nos



hablan de tragedias, otras de dramas, de historias de amor, etc. Asimismo, la poesía lírica lejos de contar o explicar como lo hacen otros géneros literarios, se contenta con decir o apuntar escuetos, aunque esenciales, datos de la vida. Se trata en definitiva, de letras a través de las cuales se puede intuir, imaginar y comprender, pero sólo desde una aproximación, cuando la hay, al presentarnos la sorpresa, la pasión, el desengaño, la resignación o la petición.

Las letras flamencas, como poesía lírica tienen una forma breve. Tan breve que muchas de ellas constan de tres o cuatro versos nada más. Y como algunos autores dicen: “tan radical concisión favorece uno de los primeros y principales valores de la expresión lírica: su capacidad para conmovernos”²⁰.

Sin embargo no es sólo la brevedad lo que consigue atraparnos, sino también sus vocablos directos y claros. No se basa esta poesía en lo raro o lo distante, sino que busca en las cosas cotidianas, el detalle más exacto y revelador, aquello que despierte nuestros sentidos. En definitiva, las letras del cante hablan con naturalidad y acierto poético de las cosas humanas, de las cosas comunes a todos los hombres y mujeres, sean cuales sean sus circunstancias, sin ocultar el medio social en el que nacen. Así, hacen alusión a la condición humilde de sus protagonistas, a las situaciones de pobreza e incluso de marginación, en ocasiones, declaradas explícitamente.

Muchas veces se ha discutido sobre en quién recae la autoría de estas letras. Sin embargo, sean quienes fueren sus autores, los que realmente dan forma a las letras son los cantaores, también algunos guitarrista como el Niño Ricardo. El cante y sólo el cante es quien ha determinado, con su puesta en escena, la poesía de las letras. Y ello nos hace enlazar con un rasgo de suma importancia en este tipo de letras y es la utilización de la primera persona. Esta primera persona en las letras aparece como fragmento de un diálogo o bien en forma de reflexión. Pero en todo caso, lo que se transmite se nos comunica desde dentro, y es el cantaor el que nos hace partícipe de su arte y sus sentimientos, que son también los sentimientos de los que escuchan.

Debemos tener en cuenta que hay letras flamencas religiosas y otras que no lo son. A nosotros ahora nos interesan aquellas letras que utilizadas en el cante flamenco responden a ese sentimiento religioso. Este sentimiento está muy arraigado en el pueblo andaluz. Es por tanto evidente que el flamenco, cuyas letras no pretenden otra cosa que dar a conocer la vida y su acontecer cotidiano, emplee en su retórica, una gran cantidad de términos relacionados con el mundo religioso. En este sentido, no resulta extraño que nos encontremos con letras que se utilizan como oraciones y

²⁰ Las letras del cante flamenco, José Luis Blanco Garza, Signatura Ediciones de Andalucía, 1998, p. 16.



promesas dirigidas a la divinidad. Una divinidad, que lejos de ser distante se muestra cercana y hacedora de bienes a través de los intermediarios divinos más cercanos: la Virgen o los santos.

A modo de resumen podemos decir que los rituales religiosos flamencos abarcan desde los palos flamencos de carácter religioso, como la saeta y el villancico interpretados en los contextos de la Semana Santa y la Navidad respectivamente. Existen además palos flamencos que a priori nada tienen que ver con el hecho religioso adoptan letras religiosas en rituales concretos. Nos referimos a los fandangos o las sevillanas cuando se utilizan en las romerías. Estos elementos, los villancicos, las saetas, las sevillanas, los fandangos, en los que nos hemos basado para analizar dicha interacción han sido considerados como símbolos, entendidos no tanto por su forma objetivable sino por lo que representan. Las saetas se convierten en símbolos no por el hecho de recibir una interpretación. Un elemento nunca recibe interpretación simbólica por sí mismo, sino en cuanto que se opone a otros elementos. Podemos así decir que las saetas en su uso ritual, durante la Semana Santa se oponen al uso normal y discreto que de ellas se lleva a cabo en otros momentos del año y además también por oposición a otros cantes en otros momentos rituales. Así, podríamos señalar el contraste que se establece entre la saeta ejecutada en la Pascua, el villancico ejecutado en Navidad o la sevillana ejecutada en una romería.

En definitiva, es evidente la relación que existe entre la religiosidad popular, su componente festivo y la música, y aunque esta relación sea objetiva, observable y palpable, es verdaderamente una “concordancia simbólica”. Realmente, la relación sólo se establece en la medida en que tal concordancia sea objeto de una representación cultural institucionalizada. El olor a azahar, nos recuerda a la primavera, los olores a incienso, nos recuerdan y nos transportan a la Semana Santa, pero también esperamos que en Semana Santa haya saetas, que en Navidad haya villancicos y que en una romería se escuchen fandangos o sevillanas. En definitiva, esas esperas son el resultado de una institucionalización y dependen de un código cultural. Se trata por tanto de un simbolismo individual, pero sobre todo colectivo, que nos lleva a “evocar recuerdos y sentimientos sustraídos a la comunicación social” y donde esta relación entre religiosidad popular y flamenco cobra toda su fuerza.

Hasta aquí he expuesto algunas cuestiones sobre cuestiones socioculturales y evolutivas del flamenco que han desembocado en el estilo musical tal y como lo conocemos hoy, si bien no he analizado los antecedentes íntimos de este arte, esto es, el conocimiento de su raíz íntima y primigenia.



5.8.- Antecedentes preliminares al estudio de la Etnomusicología

La Etnomusicología es una ciencia musical de reciente aparición, encargada de la exploración de la tradición musical oral. Se encuentra dedicada al estudio del comportamiento musical de los grupos humanos. Llamado también Musicología Comparada, trata de establecer, mediante el análisis musical, el origen y las posibles o no concomitancias musicales entre los pueblos. Culturas musicales, por otro lado, que pueden pertenecer o a un mismo legado musical y, entonces, la aproximación, el parentesco, se hace más evidente o bien trata, de manera generalizada, sobre el comportamiento y variedad de especies musicales sin entrar en ese supuesto parentesco. Para ello, la Etnomusicología en su doble vertiente étnica y sociológica, se sirve de tres importantes componentes artísticos para explicarse: la música, como su realidad abstracta más próxima y, por supuesto, como su elemento más esclarecedor; la poesía, como su otra realidad, de componente dramático y más concreto; y la danza, como la materialización corporal del ritmo musical. Efectivamente, la fenomenología flamenca se explica por estas tres vías estéticas fundamentales y, al igual que en la antigüedad clásica y demás culturas orientales, la música, como sus hermanos, la poesía y la danza, en el caso que nos ocupa, conviven y se explican mutuamente.

Como no puede ser de otra forma, la etnomusicología estudia la música de nuestra tierra, en nuestro caso, el flamenco y sus orígenes en otras músicas más ancestrales. En la introducción comentamos hicimos algunas referencias sobre el origen de la música andaluza y del flamenco. Continuamos comentando lo siguiente: La música arábigo-andaluza de Al-Andalus en su periodo de esplendor no se constituyó sobre estas breves fórmulas musicales, sino en torno al gran modelo musical de la *nuba* (*nawba*). A principio de la ocupación musulmana se combinaban en Andalucía la música hispano-visigoda con el canto monódico beduino, pero a partir del siglo IX y gracias a la presencia de Ziryâb, la influencia de las escuelas clásicas orientales daría nuevas formas a lo que sería la música andalusí. La *nuba*, su máxima expresión, se nos presenta como una forma de *suite* musical vocal e instrumental con orígenes orientales del siglo VIII y creada en el siglo X por el músico Ziryâb. Una vez expulsados los moriscos de España a principios del siglo XVII, esta cultura musical se extendió por el norte de África y generó una serie de “escuelas locales” que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*.²¹

²¹ Acerca de la huella andalusí en las escuelas del Magreb y Oriente, se puede consultar Cortés, 1996, capítulo X. Las *nubas* actuales son el resultado de la combinación entre las cuatro grandes tradiciones (marroquí o andalusí-magrebí, argelina o *garnatí* y tunecina y libia, ambas reconocidas como *maluf*) y las pequeñas tradiciones locales, que se manifiestan en un repertorio popular mucho más abierto y sensible.



No cabe duda que la música arábigo-andaluza ha constituido un puente entre las culturas oriental y occidental, de modo que una vez expulsados los moriscos de España a principios del siglo XVII, se extendió por el norte de África y generó una serie de “escuelas locales” que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*. Ciertos rasgos de la música árabe han sido tomados por el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otro, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética unitaria. M.I. Osuna dice que los parentescos no son sólo estructurales, en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos.

5.9.- Cultura morisca y cante flamenco

Uno de los primeros escritos flamencos que tenemos es obra del costumbrista Serafín Estébanez Calderón; se trata de Escenas Andaluzas. En una de estas escenas, *Un baile en Triana*, el autor nos da su opinión sobre la importancia de los moriscos en relación con el baile y cante flamencos. Textualmente dice: “Estos bailes pueden dividirse en tres grandes familias, que, según su condición y carácter pueden ser o de origen morisco, español o americano, pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención los que conservan su filiación árabe y morisca. Estos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile”.

En *Un baile en Triana* surge el tema morisco con ocasión de la música de los romances que por aquella época se cantaban y a propósito del Romance del Conde Sol en boca del cantaor El Planeta nos dice: “La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda o de tierra de Medina y Jerez es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco y desaparecerá para siempre. Lo apartado de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la Serranía y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos explican la conservación de estos recuerdos”. Estamos en 1847, fecha de la primera edición de Escenas Andaluzas.

El tema morisco en relación unas veces con los gitanos, otras en relación con el folklore flamenco en general aparece en numerosos autores extranjeros que visitan España: Richard Ford, George Borrow, etc., casi todos en cuadrado en la primera mitad del siglo XIX. También destacamos escritores y folkloristas españoles, no ya porque sean sus notas y opiniones más eruditas, sino por su mayor contacto con el mundo del flamenco y consecuentemente por su más grande sabiduría 1865 en su Cancionero Popular. Nos dice: ¡Las costumbres, la educación y el género de vida contribuyen sin



duda a ello, y tienen, en verdad, estos cantares no poco de oriental en su fondo y en su forma, (...) y como se observa también en los hábitos de mucha parte de nuestro país, que estuvo en contacto con los moriscos hasta una época más reciente”.

Son muchos los estudiosos del flamenco de antes y de ahora que tratan de hacer una analogía entre los gitanos y el cante y bailes flamencos, hablando de la convivencia de gitanos y moriscos. El autor inglés George Borrow hacia 1840 escribía lo siguiente en su obra: *Los Zincali. Los gitanos en España*: “La idea que hoy tienen en España de esta raza (de los gitanos) es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despoblados, desde que el cuerpo principal de la nación fue expulsado del país en tiempos de Felipe II ...”. El autor que con más ahínco y vehemencia ha defendido hasta ahora el nexo de unión, la analogía entre lo flamenco y los moriscos, es sin duda alguna Blas Infante. Este hace derivar el vocablo flamenco del árabe "felahmengu", cuyo significado es campesino huido.

Blas Infante nos presenta las teorías más sugestivas sobre la génesis del flamenco. A la hipótesis anteriormente citada añade otra no menos interesante y en la que sustenta la convivencia obligada de moriscos y gitanos, así como la mezcla de estas dos etnias y culturas. “Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jercas y abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el, crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow. Hubo pues, necesidad de acogerse a ellos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces (moriscos), los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa "felahmengu"). ¿Comprendéis ahora porqué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis porqué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX y porqué, existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterrados o huidos en los montes de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento comático”.

Son numerosos los estudiosos del fenómeno flamenco que han intentado averiguar la etimología de la palabra "flamenco", así como la de sus diversas manifestaciones o modalidades (caña, soleá, siguiriya). Ortiz de Villajos suscribe la opinión de Blas Infante. El tema de la convivencia de gitanos y moriscos, etc. , en relación con la génesis del cante flamenco, lo vemos planteado de una



manera casi constante en toda la literatura flamenca. Tal sucede con Rafael Lafuente en *Los gitanos, lo flamenco y los flamencos*.

En otras ocasiones el vínculo entre los árabes, los moriscos y el flamenco se establece partiendo de la relación entre éstos y los bandoleros (monfies). Así lo señala el autor de *Andalucía y su cante*, García Durán Muñoz. Este mismo autor señala otras semejanzas entre la música, cantos, flamencos actuales y los moriscos y árabes en general: "La analogía de nuestra música, bailes, cantos y hasta palabras con las de los árabes andaluces, confirma la relación íntima con el cante jondo; el acompañamiento de la guitarra, que subraya las melodías con sucesiones periódicas regulares de acordes, como sucede en el flamenco, fue característico de los árabes. El tocar las palmas los espectadores, resultando así elementos activos que se conjuntan con los bailaores, fue costumbre usada en las antiguas zambras moriscas. El animar al cantador o bailador con palabras y hasta el clásico *olé* fue usado también por ellos con el *Wa-lah*, tan corriente y familiar expresión suya". Félix Grande en *Memoria del Flamenco* dedica unas páginas a la etimología de la palabra flamenco y, aunque hace una crítica moderada a Blas Infante (felah-mengu traducido como campesino huido), deja el tema abierto. Más adelante y citando el libro de Eduardo Molina Fajardo *El Flamenco en Granada*, nos habla de la posible relación entre los moriscos y el flamenco considerando que es un tema que está por investigar.

Numerosos ejemplos corroboran la idea de la comunión entre la música morisca y su influencia en diversos palos flamencos. Así podemos apreciar la inspiración que algunos tangos como los de Juan el Ovejilla y una gran connotación con la música morisca. Aquí reproducimos algunas de sus partituras.

"Tangos del Camino"

(Por arriba)

Juan Hidalgo Ovejilla



"Tangos Ovejilla"

J. M. Giménez

Chords: Bb², A, Bb, Am, V, III, I, C⁷, F, Bb, Am₄, I, Am₄, III, I.



El estilo binario de los tangos como por ejemplo los “del camino” encontramos sus diversas formas de acentuar que también quedan reflejado en la música morisca y árabe.

Una de las últimas publicaciones en las que se aborda el tema morisco es en *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*, publicación de 1988 a cargo de Ángel Álvarez Caballero: “La verdad es que todo el problema morisco en relación con el flamenco debe ser sometido a revisión”.

En el rastreo de lo morisco en el cante flamenco intervienen una serie de aspectos a destacar:

- 1) Léxico árabe-morisco.
- 2) Expresiones propias y típicas de los moriscos.
- 3) Ciertos elementos relacionados con la fonética.
- 4) Temas relacionados con la cocina, ingredientes, etc.
- 5) Plantas medicinales. Y un largo etcétera.

Tenemos documentación todavía en 1667 y en Almadén que certifica que los moriscos, que allí trabajaban en las minas, eran azotados por burlarse de los sacramentos. Para nosotros ha sido un feliz hallazgo, a propósito de moriscos, curas, burlas y bulerías, la documentación referida a los siglos XVI y XVII, en la que se dice que los moriscos eran amigos de danzas y cantos y entre ellos: Zambras, leylas y ¡bulerías! Los bautismos forzados (irónicamente asimilación) fue una práctica constante hacia los moriscos desde el cardenal Cisneros hasta la expulsión.

Afirmación de una cultura propia o de un signo de identidad (morisca). Unas veces interpretada por malagueña en el caso del cantaor Cobitos y otras veces como fandangos hemos encontrado la copla siguiente: Como moro soy más moro como cristiano cristiano como bueno soy más bueno como malo soy más malo soy más malo que el veneno. Toítos le temen al moro como si el moro tuviera (como si en el moro hubiera) un bichito venenoso que a la gente se comiera. A los moros que te vayas a renegar de la fe tengo de marchar contigo a renegar yo también. Los moros de Berbería disen que no pué ser parir y quedar donsella la mujer de San José.

No llamarme al meico llamarme al doctor que se me ha muerto la mare e mi alma e mi corason.

Es una copla por lo menos de difícil interpretación, incomprensible. Partiendo de coplas como ésta hay quienes han llegado a hablar y a decir que a veces el hermetismo del cante flamenco es surrealista. Lo que sucede es que en un contexto diferente, en nuestra época, hoy, nos resulta incomprensible aquello que en su momento hubo de tener un mensaje claro y preciso. Este es el caso de otra siguiiriya:



A la sierra de Almenia (A los montes de Almenia) me tengo que ir donde no haya ni moros ni cristianos que sepan de mí.

Hay quien ha dicho que se trata de Armenia: ¡qué lejos! y además el sentido trágico de la siguiriya no se gxpuca. No sería más fácil pensar que esa “Almenia” fuera “Almeriya” o “Almériya” (en árabe) transformada desde el punto de vista fonético y/o de la acentuación. Esta siguiriya sí tendría sentido trágico puesta en boca de un descendiente de morisco acosado, desplazado e incómodo con unos y con otros, con moros y con cristianos. Nuestra tesis o hipótesis sobre la intervención de los moriscos en la creación, en la génesis del cante flamenco o del flamenco en general no es excluyente de otros grupos, etnias, etc. Creemos que este hilo conductor ha estado presente en la breve exposición que acabamos de hacer. Y no es una posición formalista, sino de fondo, pues indudablemente moriscos, berberiscos, esclavos moros, gitanos, bandoleros, los diversos lumpen, jornaleros debieron coincidir, convivir, mezclarse, etc., en los corrales de vecindad, en los cortijos, en las cárceles, en las minas, en las tabernas, en las fiestas populares, etc. Asimismo, Andalucía es el crisol de varias culturas musicales, literarias -pensemos en el romance y los romances fronterizos-. Pero sobre todo Andalucía (Al-Andalus) hace suya toda esa cultura árabe-oriental antiquísima musical y literaria (muwassaha, zéjel, harcha), popularizándola y sacándola a la calle, a la plaza, como nos decía Ribera y Tarrago; la música y las composiciones poéticas de las Cantigas del Rey Sabio evocan hasta qué punto ese fantasma -como le llamara Ribera- de la música ficta, de la música diabólica, penetró en el resto de la Península y hasta comienzos de la Edad Moderna e incluso durante muchísimos años después brilla sobremanera esa gran manifestación cultural en las Andalucías y descollando Sevilla, y en Sevilla, ¡Triana! Tenemos una posición integradora excluyente, en la génesis del flamenco: hemos aportado parte de los datos que poseemos para demostrar la convivencia obligada de moriscos, gitanos y otros grupos marginales. Hay un dato que es posible que hayan pasado por alto algunos estudiosos del tema, un dato que nos obliga a comparar la población gitana actual en España y Andalucía y esa misma población hace dos siglos; un dato que además nos obliga a pensar en la convivencia de moriscos y gitanos. Estamos pensando en la cifra de 10. 000 gitanos que había en España a propósito de la Pragmática de 1783 de Carlos III; según Maria Helena Sánchez, gran especialista en el tema, el censo, que estuvo realizándose durante dos años y seguido y controlado muy de cerca por el propio Floridablanca, es fiable y pormenorizado.

A veces se utiliza como argumento en contra de la posible intervención de los moriscos en el flamenco lo siguiente: la música andalusí/garnatí del Norte de África en nada se parece al flamenco. En 1969 se realizó en Madrid y bajo la tutela de la UNESCO una Reunión Internacional sobre los



Orígenes del Flamenco; el folklorista marroquí Ben Jelloun presentó unas secuencias de ese tipo de música para que se comparara con el cante flamenco. Los especialistas allí congregados llegaron a la conclusión -y no podría ser de otra manera- que aquella música no tenía nada que ver con el flamenco. La reflexión que vamos a hacer se desprende en parte de todo lo anteriormente expuesto: En primer lugar, los moriscos que después de 1492 emigran al Norte de África son, sobre todo, nobles y, de las clases altas o bien instaladas y por lo tanto la música propia de ellos sería predominantemente "cult". Algo muy parecido sucede también con los pocos moriscos que emigran tras el levantamiento de 1568; tras la expulsión de 1609-1614 está claro que, junto a los moriscos más o menos ricos, sale la gran masa morisca pobre. Llegados a este punto sí es necesario matizar que sí existe algún parentesco-y no podría ser de otra manera, incluso para los no especialistas en música, lejano, pero perceptible entre la música andalusí y el flamenco.

Y en segundo lugar (y definitivo) utilizar el argumento descalificador de la intervención y participación de los moriscos en la elaboración y gestación del flamenco significa ignorar ciertos procesos históricos, sociales, culturales, religiosos, etc.:

- a) Los moriscos (y gitanos) son traicionados y perseguidos después de 1492.
- b) Los moriscos en 1568 son expulsados de Granada (no todos) y repartidos por Andalucía. Los gitanos también están perseguidos y acosados y la convivencia de ambos grupos, que ya había comenzado, continúa.
- c) Tras 1609-1614 (definitiva expulsión) la persecución y el eco de la misma sigue machacando a esas minorías de judíos, moriscos, gitanos... Así, el espíritu opresor del "cristiano viejo", la ley de la honra y de la limpieza de sangre, ese fanatismo religioso descarga su cólera contra las minorías de "cristianos nuevos", de "castellanos nuevos" (30). Para hacer frente a la opresión, las minorías crearán también su propia ley, la ley de la ocultación, la "taquiya" morisca y/o el disimulo gitano. Estas minorías responden, partiendo de la gran "música andaluza", reinventando otros códigos musicales y literarios, existenciales: El flamenco.

5.10.- El sistema modal y la cadencia andaluza

Los modos, esto es, la disposición o arreglo de los sonidos que forman las escalas musicales en la música de los pueblos árabes se inscribe, en general, en un sistema modal -*el modo maqam*- cuya característica principal es la existencia de un orden específico, una organización obligatoria del espacio y de los tonos, destacando una tónica dominante²². El canto se diseña en base a una serie de distancias

²² La tonalidad es el "Sistema de sonidos que sirve de fundamento a una composición. Su eje principal se denomina tónica y rige el funcionamiento de todos los demás. La tonalidad está basada en siete grados cuya importancia varía, numerados con cifras romanas: I: primer grado o tónica; II: segundo grado o supertónica; III: tercer grado o mediente;



interválicas entre tonos y cada universo rítmico-melódico particular se desarrolla y realiza impregnado del estado emocional del interprete. La música árabe utiliza las escalas musicales²³ diatónica²⁴, cromática²⁵, y enarmónica²⁶. La denominada diatónica o natural es la que fundamenta esos “modos”, y está compuesta de tonos enteros, semitonos diatónicos y la posibilidad de emplear otro tipo de medio tono que M. Guettat denomina “semitono cromático o apotomo” y que se produce por alteraciones accidentales. Pero esta ordenación espacial no se corresponde en el modo *maqam* con una organización decidida del aspecto rítmico, que es libre y a gusto del ejecutante. El *maqam* combina pues un estilo improvisatorio en lo relativo a lo temporal (el ritmo) y un número fijo de niveles sin repeticiones en el espacio (los tonos), que sí está predeterminado.

La música árabe se crea a partir del uso de sistemas melódicos y rítmicos no armónicos. Las melodías provienen de una amplia variedad de modos melódicos, conocidos como *maqamat*. Estos modos utilizan más notas por octava que las escalas occidentales, con intervalos (microtonales) notablemente más pequeños que los semitonos occidentales. Las melodías árabes también suelen utilizar con frecuencia la segunda aumentada, un intervalo poco frecuente en las melodías de Occidente. Los sonidos de la música árabe son un ejercicio de melodía con sutilezas y variación creativa, que hace gala de una ornamentación continua y a menudo intrincada.

IV: cuarto grado o subdominante; V: quinto grado o dominante; VI: sexto grado o superdominante; VII: séptimo grado o subtónica.

²³ Se llama escala musical a la sucesión de sonidos constitutivos de un sistema (tonalidad) que se suceden regularmente en sentido ascendente o descendente, y todos ellos con relación a una nota que da nombre a la escala, o tónica. La sucesión de sonidos en una escala es por movimiento conjunto, y se hace según las leyes de la tonalidad. Las notas o grados de una escala no guardan igual espacio entre sí. La distancia mayor entre una nota y otra se llama tono, la distancia menor se llama semitono.

Ordenadas las notas así: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y al añadirle un octavo sonido, es decir Do, hemos formado la escala diatónica. En ella los tonos están entre: do y re; re y mi; mi y fa; fa y sol; sol y la; la y si. Los semitonos están entre: mi y fa; si y do. Este es el patrón de tonos y semitonos que debe seguir cualquier escala, para poder armar las diferentes escalas es necesario estudiar y conocer las leyes de la tonalidad.

²⁴ Es la formación de una escala a partir de las distancias de tono y semitono. Son las más conocidas y usadas. La mayoría de ellas están formadas por siete notas, pero las hay también de seis u ocho. Las escalas mayor y menor son escalas diatónicas, y nos vienen dadas por los llamados modos gregorianos. Los monjes, al interpretar monodías, conocidas hoy como «cantos gregorianos» en honor al papa Gregorio Magno, tenían su propia manera de cantar a capella, que se caracterizaban musicalmente por utilizar muy pocos saltos entre notas. En realidad estos modos contienen —además de las actuales escalas mayor y menor— otras cinco escalas no tan conocidas.

²⁵ Es la sucesión de los doce semitonos contenidos en una octava, de los cuales siete son naturales y cinco alterados (como se puede ver en el piano: siete teclas blancas y cinco negras), lo que hace necesario el uso de la enarmonía. En el dodecafonismo esta escala se **utiliza** de manera que sea imposible reconocer una tónica.

²⁶ Es la especulación teórica del sistema temperado utilizado por Johann Sebastian Bach en El clave bien temperado (24 obras, una por cada una de las 12 tonalidades mayores y menores). La escala enarmónica se compone de todos los sonidos naturales y alterados (siete naturales, siete sostenidos y siete bemoles) siendo análogos muchos de ellos. Por ejemplo Re# y Mib o Si# y Do.



La música occidental utiliza sólo intervalos de tono y semitono, pero las melodías árabes incorporan también intervalos de cuartos de tono que dan lugar a segmentos que se combinan entre sí para crear una escala.

Existen notables coincidencias estructurales e interpretativas entre el marco modal de la música árabe y el flamenco, donde encontramos procedimientos análogos a los de otras usanzas orientales en el desarrollo modal que rige la ejecución de los estilos. En el género flamenco se dice que se va a cantar “por” soleares, seguiriyas o tangos, como una indicación orientativa de que nos hallamos dentro de modos diferentes, de fórmulas rítmico-melódicas típicas. Lo mismo sucede con la necesidad de una disposición emocional en la ejecución: existe una lógica del “sentido”, el “aire”, el “aroma” que desprende cada palo (tragedia en la seguiriva, alegría en las cantiñas, sentimiento amoroso en la soleá...) que se puede considerar común a ambas músicas.

Sin embargo, donde tal vez existe una mayor confluencia estructural es en el discurso de la música a través de tonalidades predefinidas en base a una escala modal, que en ambos sistemas musicales se alimenta de la tradición de la escala griega, la escala perfecta de dos octavas, cuatro tetracordios y dos tonos en diversa posición, teniendo en cuenta la de los dos tonos disjuntos. Es la “escala mediterránea” o “modo de mi” (al arrancar desde esta nota), que en el flamenco coexiste junto a otras escalas modales.

La escala griega se extendió históricamente hacia la música modal del mundo islámico en forma monódica, lo cual supone un primer elemento de convergencia con el flamenco, que también se ejecuta monódicamente: en vez de usar dos o más voces melódicas contrapuestas simultáneamente ejecutadas, como sucede en la polifonía, utiliza una sola voz melódica. El flamenco ha preservado también de manera prácticamente pura los modos orientales, que son descendentes (al contrario de los usuales hoy) según los dos tetracordios *Mi-Re-Do-Si* y *La-Sol-Fa-Mi*.

Aunque el dominio de la cadencia o escala andaluza en la música flamenca lo diferencia estructuralmente de la occidental, que es básicamente **tonal**, hay que recordar que el flamenco se mueve simultáneamente entre el modo de *mi* (el sistema arábigo-andaluz) y los modos mayor (que arranca de do) y menor (arrancando de la), únicos empleados actualmente en la música de Occidente. Y es que el flamenco, no sólo se nutrirá genéticamente de la escala modal arcaica, sino también de la constante - recreación de muchas de las formas folklóricas andaluzas que, al aflamencarse, generaron dos estéticas hermanas, a caballo entre lo modal y lo tonal. El flamenco, utiliza tres tipos de escalas (modo de mi, modo mayor, modo menor), por lo que se inscribe en el sistema armónico-melódico denominado, bimodalismo, una mixtura entre el modo de mi y la tonalidad mayor, que tiene como



tónica el VI grado del modo, es decir, aunque su ámbito general es el modo, hay inflexiones de mayor o menor desarrollo hacia la tonalidad mayor. Modales son, por ejemplo, los cantos de tonás, soleares, seguiriyas, tangos... ; tonales los caracoles, alegrías, mirabrás, garrotín, guajiras... y participan de ambos los fandangos, donde la tonalidad cobra mayor fuerza pero que introducen un último tercio que actúa como puente entre las dos escalas.

El modelo musical originario arábigo-andaluz recibe nuevos impulsos a partir del siglo XVII, cuando lo temperado va ganando en riqueza armónica con la introducción de la homofonía vocal-instrumental en base a acordes, frente a unos procedimientos monofónicos más arcaicos. El flamenco incorpora un instrumento (la guitarra) musicalmente temperado, y utiliza la armonía ya definitivamente como mecanismo de acompañamiento musical, generalizando así una práctica que era de rango menor en los cordófonos andalusíes, donde predominaba el punteado. La sonanta toma la cadencia andaluza para generar unos procedimientos propios que los flamencos verbalizan como tocar al aire “por medio” (la) y “por arriba” (mi), y que no son sino las estructuras armónico-melódicas del tono de la menor y su dominante *mi mayor* en su función de tónica modal. También existe, no obstante, otro modo armónico más, el “toque por granaína” y que completa un espectro complejo de culturas armónicas en la guitarra flamenca, donde quedan pues “tres formas de marcar la cadencia andaluza: “por medio” que aplica al acompañamiento por fandangos, “por arriba” para las malagueñas y rondeñas, y con el medio-tono Si7/do M en el acompañamiento de *murcianas* y *granaínas*”.

Otro elemento común a la música andalusí y el flamenco tiene que ver con su organización en escalas de **intervalos microtonales**²⁷ (inferiores al medio tono) para modular la voz. Este efecto es característico de las músicas orientales.

La heterofonía²⁸

Existe un vínculo funcional entre el modelo de interpretación microinterválica y la heterofonía, patrimonio tanto de la música andalusí como de otras músicas orientales y de la música flamenca. En todas ellas existen “preludios” y “respuestas” a la expresión vocal, en torno a las cuales desarrollan adornos, y se utiliza una rica gama de disonancias instrumentales que generan un

²⁷ Las notas microtonales o microtonalismo, son aquellas que están divididas por un intervalo menor a un semitono, es decir que su escala cromática no es de 12 sonidos sino de más.

²⁸ Término griego usado ya por Platón y más recientemente por el psicólogo y fisiólogo musical Friedrich Carl Stumpf (1848-1936) que designa un tipo de polifonía en la que una de las voces (generalmente instrumental) adorna o varía esporádica y ligeramente a la voz melódica (generalmente cantada). Se practicó en algunos pueblos primitivos y en la música griega antigua” (Torres y Rioja, 2002:626).



equilibrio estético-armónico-melódico. Se trata de un acompañamiento en libertad, sin sujeción automática al cante y por tanto no contrapuntístico en el sentido que se le da al concepto en la música polifónica. Así en el caso de la *nuba*, una forma musical andalusí que yuxtapone una serie de movimientos, no todos forzosamente interpretados en una misma ejecución, cada uno de los cuales adopta una fórmula rítmica particular con una tendencia general hacia la aceleración. Las *nubas* actuales se cantan y se tocan con diferentes poemas que intercalan al unísono piezas instrumentales, libres o medidas, en heterofonía pero imbricando las voces.

En los sistemas musicales andalusí y flamenco hay, un despliegue común de preludios instrumentales. Así, como dice el musicólogo J. Romero, en las viejas grabaciones flamencas, el guitarrista “espera” literalmente a que el cantaor vuelva a la tónica después de sus fraseos, y habla de un efecto de anticipación armónica, el apoyo del guitarrista no suele ser simultáneo al cantaor. En el caso de la *nuba*, la unión entre poemas y piezas musicales está precedida de una o dos introducciones de este tipo, y el *taqsim* viene a ser el prelude instrumental que antecede al cante de determinadas formas flamencas.

Tonás y romances

M. Barrios afirma que el cante del martinete tiene su exacto equivalente en la *ayjora* marroquí, una forma de canto libre que las mujeres realizan acompañando las tareas del campo. Por su parte, P. Léfranc caracteriza las dos llamadas a la oración (Iqâma y Adhán) y las tonás y seguiriyas por “una línea melódica sostenida por una respiración, sin compás, enriquecida con inflexiones modulantes y frases descendentes más fuertemente bemoladas, lo que crea una atmósfera nostálgica o apaciguada.

Respecto al romance, la interpretación característicamente juglaresca de los musulmanes, heredada más tarde por los moriscos, fue también la tradición que llegó al flamenco. El sentido juglaresco del *zéjel* está suficientemente demostrado con maestros como el citado Ibz Quzmán o el granadino Sustari (m. 1269), quien recorría los zocos “acompañándose de instrumentos y cantando sus *zéjeles* mientras un grupo de gente le coreaba”. Sin embargo, la tradición oriental presenta pautas de repetición monótona y prolongada que nos están advirtiendo de una estética distinta a la flamenca, aunque en sus manifestaciones andalusíes incluyera el modelo de fraseo corto en forma de coplas sueltas, con una tensión oscilante de subidas y bajadas, de exceso y control, sosegada con los remates y los finales, tanto en el cante como en el toque y el baile.



Los fandangos

Desde el punto de vista musicológico, J. Ribera defendió la existencia de un antiguo fandango en el mundo árabe del que se derivarían las rondeñas y los fandangos malagueños, entre los que -no debe ser casualidad- sigue extendida la tradición de las orquestas de pulso y púa (bandurrias y laúdes puntados), y de donde salieron algunos de los más notables intérpretes “juglarescos” que acompañaban con sus propios instrumentos el canto, en la más pura tradición morisca, como El Piyayo o Juan Brea. Los datos etnográficos demuestran que la estructura del fandango bailable ha sido cosa extendidísima en Andalucía.

Sin embargo, la polémica sobre el origen árabe o no de esta forma musical está todavía abierta: la forma “fandango” es una estructura musical corriente en toda la música popular española, y, en el caso concreto del verdial, también existen teorías más o menos elaboradas acerca de sus relaciones con los cultos mitraicos, las saturnalias romanas, los cultos al sol y otros rituales de inversión de roles, como las fiestas de locos de los ciclos de navidad.

El ritmo

A pesar de sus coincidencias, también existen diferencias de peso entre la lógica de los modos orientales en los que se inscribe la música andalusí y el flamenco, en particular aquéllas que tienen que ver con el ritmo. Según Martín Valverde el *maqam* no está sujeto a un esquema de compases preestablecidos, no tiene un ritmo característico sino que éste es en cada momento un atributo del estilo del intérprete, de su técnica y su forma de cantar.

Frente al ritmo “abierto” de los modos *maqamat*, las estructuras musicales fundamentales flamencas están más definidas, y los trazados rítmicos son un componente fundamental en su configuración. De forma mucho más evidente en la nutrida lista de cantes “a compás”, regulares y fijos, la obligación de acogerse taxativamente a las plantillas temporales preconcebidas adquiere tal calibre que estigmatiza al intérprete no capacitado que, como se verbaliza en el mundo jondo, “va atravesao”. Las múltiples variedades comarcales, locales y personales estandarizadas de la soleá, por ejemplo, están sujetas a arcos melódicos y frascos que admiten cierta libertad, pero su compás es severo e inamovible. La fórmula libre del *maqam* podría emparentarse, en todo caso, con algunas modalidades arrítmicas del flamenco que son, no por casualidad, aquellas que demandan más inflexiones vocales.

En contraste con esta independencia rítmica, hay un elemento de confluencia que tiene que ver con la instrumentación, convertida tanto en la música andalusí como en el flamenco en el soporte



temporal de los textos cantados. La lógica de las fórmulas musicales árabes se sustenta en diversos apartados métricos con existencia independiente, notas de duración alternante e irregular, gran variación en melismas y glosas y una fuerza inherente de la improvisación, por lo que el ritmo es la trabazón que da equilibrio y unidad al conjunto. La presencia de una regulación continua de la medida que se sirve de golpes sonoros, golpes sordos y silencios en la música andalusí, y el juego entre el sonido y sus rupturas a través del silencio y marcando el compás, son también elementos estructurales de la música flamenca, y que no podemos sino emparentar con las palmas, golpes y jaleos.

Asimismo, en al-Andalus destacó la profusión de síncopas, muchas veces con funciones constructivas, posiblemente como una evolución de las tradiciones musicales del Atlas materializadas a través de los múltiples tipos de tambores de marco que allí se utilizaban, y que pasaron también parcialmente a la música andalusí. En el flamenco, no hay sino que juzgar el impacto estético que brota de los efectos rítmicos derivados del desplazamiento del acento fuerte para hacerlo recaer en el débil característico de los zapateados, las palmas, diversos instrumentos de percusión, los jaleos verbales o la voz cantaora para hallar similitudes evidentes.

Aunque la gran cantidad de fórmulas rítmico-métricas alternas de la tradición oriental vino a simplificarse en el mundo jondo, de modo que no existe una relación absoluta entre los compases flamencos dominantes y los de la música andalusí, tanto ésta como el flamenco son músicas polirrítmicas. En la identificación de fórmulas rítmicas concretas encontramos sin embargo opiniones encontradas: hay quien defiende que el compás de amalgama -al que algunos atribuyen origen indio- y el compás ternario simple no tienen parangón en la música árabe, lo cual resultaría especialmente significativo en tanto la soleá o la seguiriya -ambas inscritas en el compás de amalgama de formas 3/4 y 6/8, aunque en distinto orden- son familias estructurantes del sistema musical flamenco. Es en estas rítmicas alternas donde observamos más diferencias, pero, al decir de J. Romero, “encontramos en aquéllas, acentos básicos cadenciales de la misma naturaleza que los flamencos, los cuales, son junto a sus otros elementos técnicos los determinantes fundamentales para esclarecer al mismo tiempo diferencias y dependencias mutuas”. Este autor vincula decididamente algunos modelos de organización como el *M'adaouer Oriental* o el *s'aadaoui* a los de la familia de la soleá, o el *nawakht* al de la seguiriya, por la alternancia de los metros en binario y en ternario

Una rotunda excepción a estas incertidumbres es la afinidad de compás binario, con el que se relacionan distintas nabas andalusíes y ritmos árabes como el *barouel* y el flamenco, de manera bastante directa. Tal vez ello explique que la mayoría de los experimentos de fusión contemporáneos con orquestas andalusíes se hagan sobre la matriz de la zambra y el tango flamenco. Como menciona



B. Leblon para Alacama Jonda, cuando el maridaje de las músicas se produjo de forma más armoniosa en este espectáculo fue cuando se trataba de aires andaluces de tipo popular o folklórico como la tarara, y resultó imposible en un cante auténticamente flamenco como la serrana.

Nubas, moaxajas, jarchas y zéjeles

Existen dos lógicas de exposición musical y oral que son idénticas en las músicas y las líricas andalusí y flamenca. Una tiende al alargamiento lineal y es característica del relato oriental y del romance flamenco; la otra se articula en torno a pequeñas estrofas -normalmente cuartetos- que pueden estar desgajadas de otras piezas más largas a modo de fragmentos, o bien tener existencia independiente.

Respecto al romancero tradicional, no cabe duda de la honda influencia en el cante flamenco, al que desemboca a través de ascendientes básicamente moriscos y castellanos. Pero las pequeñas estrofas no fueron un brote repentino en el momento: forman parte de la tradición de zéjeles y jarchas y de las múltiples formas de *lyra mínima* propias de la poética musical popular española. Veamos ahora el modo en que toman cuerpo dentro de distintas modalidades de música andalusí las pequeñas estrofas, y qué puede haber de ello en la lírica flamenca, caracterizada por la copla suelta, “las formas poéticas reducidas... los textos líricos comprimidos y esencializados en los que, con sólo un mínimo apoyo argumental, construye la canción.

La nuba

El árbol musicológico de Al-Andalus en su periodo de esplendor no se constituyó sobre estas breves fórmulas musicales, sino en torno al gran modelo musical de la nuba (nawba).

A principio de la ocupación musulmana se combinaban en Andalucía la música hispano-visigoda con el canto monódico beduino, pero a partir del siglo IX y gracias a la presencia de Ziryâb²⁹, la influencia de las escuelas clásicas orientales daría nuevas formas a lo que sería la música andalusí. La *nuba*, su máxima expresión, se nos aparece como una forma de *suite* musical vocal e instrumental con orígenes orientales del siglo VIII y creada en el siglo X por el músico Ziryâb.

Semánticamente *nuba* significa el conjunto de improvisaciones que cada cantor ejecutaba, y en al-Andalus a la música clásica de tipo tonal que interpretaban las orquestas. Orientada sobre el modo

²⁹ Un tañedor de laúd cuya llegada a Al-Andalus significó una auténtica conmoción cultural por el refinamiento que imprimió en todos los sentidos a la corte. Hizo triunfar la antigua escuela musical árabe de los laudistas y amplió con una cuerda más la tesitura del laúd, instrumento cuyas variantes han sido de uso continuado en nuestra música popular. Encarna por tanto una figura principal para comprender la instrumentación inconfundible de la música andaluza y situar históricamente la familia de cordófonos que desembocará en el monopolio de la guitarra flamenca.



musical *maqam* y ordenada dinámicamente por diferentes movimientos rítmicos (*mizan*), se convirtió en la forma de manifestación. reconocida como principal en la música andalusí.

La forma *nuba* es una unidad modal (sus partes están compuestas dentro del mismo modo) con diversidad de movimientos rítmicos y metros y rimas poéticas en lenguaje literario o dialectal, que se sirve tanto de la forma clásica monorríma como de la estrófica postclásica, elaborada a partir de fragmentos. Es una estructura múltiple de larga duración, con no más de cinco partes, fundamentalmente un *nasid* (recitativo), un *sawt* (canto elaborado), una *moaxaja* (en árabe clásico) y un *zéjel* (en árabe dialectal) y un canto rítmico. Sus tiempos son independientes y mantienen un desarrollo progresivo desde un ritmo moderado y lento *-al-basit-* seguido de un andante *-qa'im wa-nisf-*, un alegre *-bitaybi-* hasta un ritmo más rápido, presto *-quddam*. Combina pues preludios y partes instrumentales y cantadas formadas por versos de distinta medida, y aún melodías que aceleran su ritmo, añadiendo a su vez canto y danza.

Se podrían enumerar ciertos parentescos flamencos para la estructura musical que creó Ziryâb, como, la polirritmia, la polimetría o diversidad métrica, la presencia de estrofas y versos cortos, los jaleos e invocaciones que interrumpen su desarrollo o la afinidad entre el *nasid* y los recitativos flamencos, aunque en la *nuba* éste es una forma de declamación vocal, salmodiada, y en el flamenco el recitativo fue más bien una adopción artificial en una época concreta de su desarrollo. El *sawt*, un género vocal solo de origen oriental, es una de las partes más importantes de la *nuba*, y, en opinión de M. Cortés, su toque es parecido al de algunos palos flamencos.

Moaxajas y jarchas

La moaxaja --creada por Muqaddarn b. al-Mucafa al-Qabri, “El Ciego de Cabra” (m. 911-912)- floreció en la España de los siglos XI y XII. Era una canción amorosa con varias secciones de versos cortos, compuestas de preludio (*matla*), estrofa (*gusn*) y estribillo o vuelta (*markaz*), que hacían uso de un juego desigual de doble rima: elaboradas con estrofas de cinco o seis versos, de estos versos, los cuatro o cinco primeros riman entre sí, mientras que el último, o los dos últimos, riman con el último o los dos últimos de las demás estrofas constituyendo de este modo un doble juego de rimas. En la moaxajas cada estrofa tiene una parte con rimas independientes y distintas entre sí y otra con rima idéntica en todas las estrofas, lo que genera una gran riqueza de fragmentos y combinaciones métricas.

Las *jarchas* (literalmente: “salida” -*kharja*), pequeñas “cancioncillas” medievales de carácter oral escritas básicamente en lengua romance y acompañadas de instrumentación. Jarcha, nombre que



reciben los últimos versos de la moaxaja, composición estrófica creada en el siglo IX y escrita normalmente en árabe clásico. La jarcha, en cambio, puede aparecer en árabe vulgar, en hebreo o en una lengua mixta arábigo-románica, ya romance.

A menudo existen entre las moaxajas y jarchas unos versos de transición, pero la jarcha adquiere unidad independiente de aquella en forma de dístico, trístico, cuarteta de dos asonantes, cuarteta con aire de seguidilla, cuarteta de cuatro rimas e incluso composiciones cercanas al pie quebrado. Algunas estructuras métricas que hoy consideramos auténticamente “flamencas” -la cuarteta asonantada entre ellas, pero también el pareado o la tercerilla hexasílaba u octosilábica aparecen ya en las jarchas.

Los zéjeles

En contraposición a las moaxajas, emplean casi exclusivamente la lengua dialectal andalusí y carecen de jarcha. Significaron una evolución no sólo poético-musical sino también social. Creados por Avempace³⁰ y nacidos de las moaxajas en torno a los siglos XI y XII, tuvieron su apogeo en tiempo almohade con el célebre poeta Ibn Quzmán de Córdoba (1086-1160), y ya en la segunda mitad del siglo XIII estaban generalizados entre todas las clases sociales.

En opinión de J. Ribera, el zéjel es la base de las estrofas populares cantables y bailables de la música española, y F. Gutiérrez Carbajo defiende, en la misma línea, que supuso una verdadera “revolución poética” al generar una dinámica estrófica en base a la brevedad y la variedad muy diferente a aquella de la poesía árabe clásica, monoestrófica y repetitiva. Sea origen o, como expuso D. Alonso, evolución de una forma de villancico anterior, los zéjeles nos acercan a la estructura madre del flamenco: eran cuartetos asonantes en mudanza individual, y estaban ordenados según tres partes: *matla* (preludio), *dawr* (desarrollo) y *qufl* (cierre), que evocarían -en opinión de Ch. Poché- el futuro romance castellano donde el estribillo corresponde al *matla*, la mudanza o vuelta al *dawr* y la reaparición del estribillo nos devuelve al *qufl*. El último verso, el denominado “verso de vuelta”, rimaba en *zéjel* con un estribillo cantado en forma colectiva.

Este carácter combinatorio mudanza/estribillo - sofista/coral nos ofrece una fórmula literaria más cercana a la música popular española que al flamenco, donde, salvo en el villancico y la sevillana aflamencados, no se conoce. Sin embargo, son compartidas la brevedad y variedad a las que nos referíamos, además de un sentido rítmico ternario muy practicado todavía hoy en el folklore andaluz y que se asocia obviamente a su carácter bailable.

³⁰ Músico y filósofo de Zaragoza que mantuvo largas estancias en Andalucía. M. Guettat atribuye también a Avempace tanto el perfeccionamiento de la nuba como la incorporación de la moaxaja y el zéjel. (Guettat, 1999:30).



Lírica andalusí y lírica flamenca

En la relación entre la música andalusí y flamenco debemos hacer especial mención a las letras, donde encontramos similitudes tanto entre las formas de hacer la copla como en lo puramente lingüístico, literario y discursivo, expresivo y de puesta en escena. Ambos sistemas musicales comparten un mismo carácter de poesía cantada: los poemas forman la base de los repertorios tanto de la música arábigo-andalusí como del flamenco. El fenómeno característico de indisolubilidad entre letra y música hace que bajo una misma unidad se reconozcan, conjuntamente, la expresión musical y el soporte verbal que sirve a su recuerdo, dado el carácter oral de su transmisión. Las formas poéticas características de las músicas árabes y flamenca son también formas musicales. La propia moaxaja participaba de esta duplicidad: eran muchas veces poesías que servían al excelso destino de ser cantadas y, en este caso, también recitadas.

Entre las comunidades mozárabes y judías del pueblo, la música vocal primó en al-Andalus sobre la instrumental. En la corte, donde se instalaron *moaxajas* y *zéjeles*, fue superior el papel de la música, y aunque, como indica R. Fernández Manzano: “Ambas formas se mantienen, en el sentido de que frente a una producción de *mivassabas* y *zéjeles* nos encontramos con música escrita a la manera tradicional, con un predominio de la métrica poética sobre la música, incluso algunas *mivassabas* aparecen con esta ordenación”, se puede afirmar, en general, que la rítmica musical tenía prioridad respecto a la métrica poética en la música andalusí. El canto de la *nuba* permitió el predominio paulatino de la rítmica musical sobre la métrica poética, facultando así esas innovaciones que, como se ha dicho, rompieron el modelo más estricto de la casida árabe.

El sentido rítmico y melódico contenido en la poesía -música antes que discurso, palabra que sirve a la voz para organizar la música- es también una cualidad característicamente flamenca, donde las expresiones “hacer el cante” o “decir el cante” nos están avisando del sentido de la copla o cópula, entre melodía, compás, armonía, mensaje y palabra. No podemos olvidar que este es un rasgo compartido por toda la lírica popular, sometida a continuas reinterpretaciones de los contenidos en base a sus procesos de transmisión privados.

Cabe preguntarse, por tanto, si las coincidencias andalusíes/flamencas no son muchas veces paralelismos más que relaciones de causa-efecto, si no se trata al cabo de un fenómeno generalizado entre las músicas mediterráneas, no más que una dinámica ya conocida en la música griega que se opone a la de las familias musicales occidentales.



Por otro lado debemos diferenciar entre los repertorios de música andalusí que se enuncian en lengua árabe, y aquellos fragmentos de las moaxajas conocidos como “jarchas”, escritos en lengua romance.

El lenguaje flamenco actual no introduce más arabismos que los transmitidos al andaluz en el largo proceso histórico que ocupa desde el siglo VIII hasta el siglo XVII y su posterior perduración hasta la actualidad. Sin embargo, defensores imperturbables del arabismo flamenco, quieren encontrar en esta lengua el origen de los términos del cante jondo. Así se proponen hipótesis tales como que “marcho” deriva de la palabra árabe *machus* (“fuerte” o “vigoroso”, como el modo en que debe ejecutarse el remate al que “macho” hace mención); que el origen del adjetivo “serrano” o “serrana”, de tanto uso en el flamenco, se hallaría en el término árabe *sarrani*.

Otros estudiosos prefieren limitar sus propuestas a ciertos usos característicos del diminutivo, las frases interrogativas, las preguntas retóricas y los vocativos, entre otros, como supuestos de conexión entre el flamenco y la música y oralidad andalusíes, así como expresiones lingüísticas, interjecciones y locuciones interjectivas, estructuras anafóricas y paralelísticas que parecerían hablar de un trasfondo común históricamente transferido entre jarchas, zéjeles y flamenco. Entre ellas, destacan lo que Ch. Poché denomina sílabas “sin significado”, que, si bien considera parte de un repertorio vocal universal, adquieren en el flamenco un peso particular en forma de “glosolalias” o “farfalleos”, o de recursos retóricos aplicados a las melodías en forma de “trabalenguas”.

Instrumentos y bailes

Son tres los tipos de instrumentos que forman la base de la música arábigo-andalusí: el laúd, el violín de cuerdas frotadas y el membráfono que en Marruecos se llama târ, una especie de pandereta de marco circular con parche sólo por un lado y sonajas metálicas laterales. Valiosos párrafos de la época andalusí nos relatan que interpretados en las zambras, ruidosos y alegres, se hacían acompañar de instrumentos como el tambor (*tabl*), las castañuelas (*siḏ*) o el albugue (*buq*), además del adufe (*duff*), un tambor redondo con varias cuerdas tensadas en su interior, y las panderetas (târ). En las bodas, en particular, estos instrumentos amenizaban los cortejos que, rodeados de numeroso público, avanzaban por las calles de la ciudad: cantos y danzas acompañaban a la novia desde su casa, con palmas, castañuelas y otros efectos sonoros.

El *buq* fue también un instrumento apreciado por su refinamiento para la danza y el canto, y, acompañaba especialmente los zéjeles beduinos y sufíes. Prueba de la permanencia de todos ellos



hasta la actualidad es el modo en que Martín Valverde caracteriza los grupos de intérpretes de moaxajas formados por instrumentistas y cantantes solistas.

El tránsito de las familias instrumentales andalusíes que explica la longevidad de estas orquestas se produjo a través de la población morisca, que heredó aquella cultura musical y la representó en forma ritual a través de sus Zambras. Se recoge bajo esta denominación “la banda de músicos y cualquier fiesta en la que se bailaba y cantaba al son del laúd, la *qitara* (guitarra morisca), el *rabab* (vihuela), la *kamaya* (antecesora del violín), la *xabeba*, la *qassaba* y el *zomalí* (flautas), la *darbuka* (pequeño tambor en forma de cáliz), los *adufes* (panderetas, panderos), el *sany* (címbalos), el *jalajil* (brazalete de cascabeles usado por las bailarinas) y por supuesto, las palmas. La definición incluye instrumentos de viento, percusión y cuerda, en identidad indiscutida con la enumeración anterior para las moaxajas y zéjeles, muchos de ellos portadores de influencia magrebí y algunos de los cuales tendrán cabida en el flamenco por venir.

En Andalucía, y a pesar de la prohibición de que los moriscos usaran los instrumentos andalusíes para sus fiestas, no debieron desaparecer en la práctica si comprobamos que en plena etapa preflamenca todavía aparecen con naturalidad, sobre todo en contextos festivos populares, y así han perdurado en muchas de estas manifestaciones hasta nuestros días.

Sin embargo, la constitución de un género profesional en la denominada “Edad de Oro” del Flamenco (1850-1920) provocó que las formas musicales y plásticas concebidas básicamente para el baile de reunión se engrandecieran en la voz de los artistas, en sus toques y danzas, una vez estuvieron profesionalizados e independizados de una idea colectiva del ritual musical. En este contexto, los membráfonos y toda una serie de instrumentos de cuerda y viento que venían siendo moneda común en esas reuniones de cantes y bailes populares quedaron excluidos de ese “arte nuevo” a favor de la especialización de la guitarra y su consecuente perfeccionamiento técnico.

Respecto a la presencia actualizada de las diferentes familias andalusíes en el flamenco profesional, constatamos que sus instrumentos de viento, la flauta (*nat*), el albogue (*buq*) y la axabebeba (*sababa*), están prácticamente desaparecidos. El origen del toque de flauta y tamboril que encontramos en algunos estilos flamencos onubenses --en ámbitos populares sobre todo-- se sitúa más bien en la transmisión del folclore galaico-leonés a través de la Ruta de la Plata, --por donde llegó a la provincia de Huelva, y las flautas, que se utilizan en los grupos flamencos actuales presentan otro perfil estético. Respecto a los membráfonos, se perdieron en su mayoría con el café cantante, aunque es llamativo que muchos instrumentos de percusión como las panderetas o los *adufes* hayan recuperado ahora un protagonismo históricamente perdido bajo la excusa o justificación que los propios artistas hacen de



que aquéllos “cuadran” o “suenan flamencos”. Otros instrumentos andalusíes, como el tambor *darbuka*, son incorporaciones acontecidas en la última década del siglo XX, prácticamente *ex novo*.

Respecto a los cordófonos, y en particular en los laúdes de mango corto, fue un instrumento por excelencia en la música andalusí, aunque hay que distinguir entre el laúd oriental de cuatro cuerdas y el laúd andalusí de cinco o “laúd perfecto”, que fue introducido en España por los árabes en el siglo VII y reformado y perfeccionado por Ziryâb (789-857), durante su estancia en Córdoba desde el 822 hasta su muerte, bajo el reinado de Abd al Rahmán III. La introducción de la quinta cuerda por Ziryâb significó un emplazamiento central a la síntesis de los cuatro elementos de la naturaleza que incorporaba el laúd tradicional. Y asimismo habría que diferenciar estos laúdes del *tunbur* o bandola, denominación que engloba todo tipo de laúdes de mástil largo, instrumentos-tipo de la familia de la guitarra, y, que hay que emparentar incluso nominalmente con toda la familia de los cantos abandonados de la provincia de Málaga.

Nos interesa destacar dos ideas: cómo, a partir de esta familia de cordófonos andalusíes, se produce una transición que desembocará, después de importantes transformaciones organológicas y técnicas, en la guitarra flamenca, y cuál es el uso de estos instrumentos en la música popular, donde los cordófonos se han convertido de hecho en un hilo conductor de toda la tradición musical andaluza.

En el famoso inventario de instrumentos musicales de al-Sabti del siglo XIII ya encontramos algunas de las primeras referencias a sus características morfológicas. En términos organológicos, la técnica dominante de construcción de sus cajas de resonancia en esta época consistía en la talla del trozo de madera hasta conseguir la cavidad necesaria. Esa tradicional vihuela morisca se transformó en unos siglos en una guitarra de fondo plano: fue en el Renacimiento cuando el viejo sistema de fabricación se reemplazó por el de “costillas” o “duelas”, una técnica que ya conocían los árabes en el siglo IX según dejó escrito al-Safa. A partir del siglo XVI conocemos una profusa actividad de construcción de guitarras y vihuelas, en particular en Sevilla, donde las ordenanzas de violeros de 1502 marcaron un momento de desarrollo fundamental para estas prácticas.

También se produce en estas fechas el enriquecimiento de órdenes, que pasaron de cuatro a seis: en el siglo XVI se incorpora a la guitarra la 5.^a cuerda y en el XVIII la 6.^a, y así se popularizó a mediados de este mismo siglo. A partir de entonces el sistema de varetaje sufriría una evolución y se generalizaría una guitarra vulgar y pequeña que irá despegando con el tiempo hacia el modelo definitivo de la moderna guitarra andaluza, codificada ya a mediados del XIX. Una guitarra ya



propiamente flamenca, en cuyo nacimiento fue crucial la intervención de magnos guitarreros como Antonio de Torres.

Un avance técnico que tendrá significación en el flamenco por venir será el abandono definitivo de la púa andalusí a mediados del siglo XV. A partir de estas fechas, el modelo de *figueta* practicado en España situó el dedo pulgar por encima del dedo índice, lo que significó un antecedente de la posición perpendicular de las manos respecto a las cuerdas característica de la guitarra flamenca. Pero la gran revolución técnica fue, sin duda, la difusión popular de la técnica del rasgueado. Es el Renacimiento, conforme se avanza en el juego polifónico, cuando adquiere sentido complementar el pulso de las notas con una búsqueda de juegos armónicos: según escribe Juan Bermudo en su *Libro de Declaración de instrumentos* (1555) y cita N. Torres, coexistirían en el siglo XVI una afinación nueva del instrumento, y otra que denomina “a los viejos o a los bajos” cuyo temple “más es para romances viejos y música golpeada (rasgueada) que para música del tiempo. Es decir, se admite una música tradicional donde el rasgueado era frecuente, y el juego polifónico al que nos referíamos se alcanzará precisamente con estos acordes y esa técnica de rasguear las cuerdas al unísono.

El rasgueado fue un efecto característico del toque español que, y parece que fue Vicente Espinel quien a principios del siglo XVII lo incorporó a la guitarra. Siempre fue técnica de gran éxito popular, y por tanto despreciada por los músicos cultos que la coligaban a los bailes “obscenos” y “precivilizados” de los españoles. Su continuado uso, sin embargo, es demostrativo de la tenaz asociación entre los instrumentos de cuerda y las clases populares, que perduraría durante siglos en la música española.

Punteado y rasgueado participaron hermanadamente en la conformación de la música preflamenca. En la imprecisa frontera histórica entre lo popular y lo artístico que se saldó para el flamenco con una definitiva y especializada codificación a finales del siglo XIX, hallamos multitud de testimonios preflamencos con referencias a diversos instrumentos que recuerdan a los andalusíes, unos de pulso y púa (fundamentalmente de la familia del laúd ‘ud) y otros de arco, derivados posiblemente de los dos violines *-kananga-* característicos, o del *rebab* de cuerdas frotadas. La guitarra morisca debió ser idónea para el modelo de punteado propio de toda la música popular española, pues comparte los sonidos agudos, penetrantes y, ásperos que, como señala N. Torres -a quien seguimos básicamente en este punto- forman parte del paisaje sonoro de las culturas mediterráneas. Los enlaces entre la tradición de pulso y púa de la música andalusí y la música popular andaluza no tienen solución de continuidad, alcanzando en el siglo XVIII a cantes y danzas boleros como las seguidillas, panaderos y otras formas hoy prácticamente fosilizadas ,en las academias, pero



fundamentales para reconocer la génesis del flamenco contemporáneo, en las que se utilizaba el punteado morisco.

En otro apartado realizaré un estudio mucho más pormenorizado de la guitarra flamenca pues es el objeto primordial de este estudio, analizándolo desde una perspectiva física, ancestros y de la escritura musical con sus respectivas influencias.

Las danzas

No hay más que advertir las afinidades entre algunos bailes del mundo árabe, las danzas gitanas centroeuropeas y la plasticidad flamenca, gitana o no, para admitir un cierto origen común de todas ellas. Técnicas y prácticas como el braceo, el hieratismo, la introversión³¹ y la regla de oposición³² nos hablan de parentescos estéticos indiscutibles con danzas que recorren un amplio trayecto desde la India hasta la península Ibérica. Pero no deben hacernos olvidar que, si bien el baile flamenco bebe del venero de las danzas orientales (gitanas, en particular), también lo hace de los bailes de candil y la escuela bolera, que presentan fórmulas técnicas de origen castellano.

Existe una larga costumbre beduina y árabe de asociar el cante y la danza. Lo que de ello quedara en su día en las danzas moriscas ha sido sólo parcialmente documentado, demostrando siempre la inclinación principal de estos grupos hacia los bailes, la fiesta y la reunión de un modo muy parecido a la ritualidad flamenca.. Sin embargo, justo es señalar la diferencia que debió existir en Andalucía entre los siglos VIII y la conquista castellana, entre las danzas cortesanas y las populares. La cuestión ha sido puesta de manifiesto por J.L. Navarro, quien apunta la diferencia entre las ejecuciones de las danzarinas árabes, que procedían de diversos territorios islámicos, frente a danzas mozárabes, y, de otra parte, zambras y leilas.

El autor caracteriza las primeras como “sinuosas, caracterizadas por una sensualidad refinada, dulce, llenas de improvisaciones e insinuaciones sexuales, en las que destacan los movimientos rotatorios de caderas, las contracciones violentas de los músculos del vientre..., así como una especie de temblor o vibración que recorría todo su cuerpo y que culminaba con rápidos movimientos de hombros, que se alternaba con delicadas poses y actitudes cargadas de feminidad Se hacían braceos y movimientos de manos y abundaban las sugerentes contorsiones del torso... Otras, sin duda las más

³¹ La introversión en el baile se caracteriza por dirigir los movimientos de fuera a dentro y cierta pesadez en el cuerpo orientando la fuerza hacia el suelo... cualquier tipo de salto, amplios desplazamientos, extensión rígida de los miembros, actos de acrobacia que lleven implícita gran fuerza muscular -elementos propios de danza extrovertida- se excluyen automáticamente del contexto flamenco. (Martínez de la Peña, 1997:124).

³² Se trata de una clave característica de las danzas orientales de fácil explicación: la simetría se produce a través de los contrarios. Si el brazo derecho está arriba, el izquierdo abajo, si un pie delante otro detrás, si el brazo delante, el otro detrás, si la nalga alta, el cuerpo echado hacia delante...



desvergonzadas, parodiaban actos de amor.. eran bailes rítmicos, en los que la bailarina solía marcar el compás de sus mudanzas con pitos o haciendo sonar chinchines o cimbalillos”. Es evidente que la imagen resuena baile flamenco.

Respecto a las danzas moriscas, J. de la Plata recoge un pregón de 1519 en el que se menciona que las fiestas “de danzar y bailar” que celebran los esclavos en Jerez eran moriscas: Dichos esclavos é esclavas se juntan de día a hazer bodas é fiestas de dançar é bailar é otras çeremonias moriscas, é allí hazen sus conciertos para yr a hurtar.. manda é ordena la dicha çibdad- que de aquí adelante, los dichos esclavos é esclavas non se junten los dichos domingos é fiestas a baylar nin hazer otras çeremonias moriscas”.

Algunas de estas descripciones literarias de bailes moriscos se han interpretado en sus paralelismos con el flamenco. Entre otras noticias, J.L. Navarro recoge la definición del baile de la zambra que hace Ginés Pérez de Hita en el siglo XVI, “estando asido de las manos, como era en aquel baile costumbre”, y cita al viajero francés Bartolomé Joly, quien describe en 1603 unos grupos donde aparecen varios bailarines moros bellamente adornados con alhajas de oro y plata, de los que se dice que bailaban a la música, al son de una gran guitarra como un laúd, que uno de ellos tocaba sin distinción de sonidos [...].

El análisis comparativo del repertorio iconográfico de las danzas permite adivinar asimismo algunas conexiones en el tránsito entre los siglos XVI y el periodo preflamenco. Alguna herencia debe existir del universo dancístico morisco cuando unos dibujos del alemán Weiditz del primer tercio del siglo XVI expurgados también por J.L. Navarro nos permiten conocer sus telas, vestidos, formas indumentarias, posturas y movimientos, y aunque nada de lo primero trascendió al flamenco (la prohibición ataño también a los trajes de seda y vistosos colores de los moriscos), se observa cómo el danzante toma su camisa como un bailaor y la mujer toca los pitos y mueve las muñecas a la vez que flexiona las piernas, queriendo parecerse a algunos de los pasos hoy conocidos en la plástica jonda.

5.11.- El sentido último de la música

En la cultura árabe, la música se convierte en un vehículo no ya sólo de unas palabras sagradas, sino también de unos sentimientos poéticos, y queda impregnada con un profundo sentido artístico. M.I. Osuna ha destacado algunas ideas fundamentales al respecto: lo esencial es la unión poesía-música, un alto grado de individualismo y en cierto modo de compromiso ante la vida; la música, en esta cultura, es un fenómeno completo. Más amplio que el significado del *maqam* o “modo” es el concepto de *tab'*, que abarca el carácter, el temperamento, la naturaleza, la magia, la mística y la sacralidad conjuntamente. En definitiva, cualquier reacción humana ante los seres y los



objetos. El tab' significa a la vez la escala modal y los efectos psicofisiológicos que ésta desencadena en seres y cosas.

El mundo árabe produjo una teorización acerca del arte de los sonidos en base a las teorías cosmológicas y las influencias entre música y medicina, que se introdujo en occidente a través de la música religiosa y de la música popular. En la cultura árabe-andaluza hay toda una serie de teorías filosóficas entroncadas con el pensamiento platónico - aristotélico, acerca principalmente de la relación existente entre la música, la Naturaleza, la Armonía del Universo y el movimiento de los astros. El caso de Avempace es significativo en este sentido, pues “Desarrolló la concepción simbólica de la música y estudió su poder expresivo y terapéutico, así como sus efectos sobre el alma humana, el origen mágico-místico del arte musical y sus relaciones con la cosmogonía, la medicina, las matemáticas y la ética, basándose en los teóricos musicales”. Consideraciones extramusicales del propio hecho musical nos hablan de la acepción de este fenómeno como un elemento espiritual en el mundo andalusí. Así por ejemplo, cada una de las *nubas* había de ser interpretada a distintas horas del día, y las cuatro cuerdas del laúd se relacionaban, según el espíritu de tetrapartición, con los cuatro humores del cuerpo y con los cuatro elementos de la “naturaleza”. Los colores de las cuerdas y su interpretación medicinal parecen tener también una relación, producto de una teoría histórica y legendaria, con la indumentaria de los músicos que componen las orquestas marroquíes. Ahora bien, el flamenco nació de la sensibilidad romántica española, un sentimiento expresivo del dolor del pueblo oprimido.

5.12.- El flamenco como objeto de la transculturación a nivel global

El flamenco andaluz es un ejemplo idóneo para demostrar el proceso de hibridación transcultural en sus diferentes niveles, tanto en el pasado como en el presente. A pesar de la actual diversificación del flamenco a partir de la fusión con otras tradiciones musicales, toda la historia del flamenco se caracteriza por este fenómeno; más aun: la aparición del género flamenco a mediados del siglo XIX muestra que la evolución de la música popular siempre estuvo sometida a múltiples influencias culturales sobrevenidas de allende los límites de su arraigo social. Este hecho ha sido ampliamente documentado y analizado en la reciente investigación del flamenco (García Gómez, 1993; Steingress, 1993, 1998), para ser resumido en su plano histórico-sistemático (Steingress, 2002a). No cabe duda -y esto es de peculiar importancia, ya que revela el carácter estructural del desarrollo de la música popular contemporánea- que el mismo fenómeno se ha repetido en el caso de otras músicas semejantes como por ejemplo el fado portugués, el tango argentino, el rebético greco-oriental, y, actualmente, el raï argelino (Steingress, 1998; 2002b).



Sin duda, las condiciones, las técnicas y los efectos de la transculturación difieren en cada uno de estos casos y su evolución musical. En lo que al flamenco se refiere, el nuevo flamenco tiene características peculiares que obedecen al "clima" social y cultural de las dos últimas décadas del siglo XX y que adscribimos a la postmodernidad y a la globalización: tras la purificación esencialista del flamenco -"contaminado" por el operismo de la primera mitad del siglo XX, proceso que culminó con la imposición del modelo mairenista en la década de los años 50 y 60 del mismo (Washabaugh, 1996)-, el rechazo por parte de un sector de artistas flamencos no se hizo esperar y despertó una viva polémica (Ortiz Nuevo, 1996). Ambas tendencias no sólo se han visto vinculadas a la dialéctica del proceso creativo en la música, sino que ponen de relieve la importante dimensión simbólica que el flamenco tiene -desde hace tiempo- en el conjunto de la cultura andaluza. De acuerdo con el modelo teórico de Kellner (1992) consideramos al flamenco clásico (mairenista) como una manifestación estético-ideológica de la modernidad, arraigada en el esencialismo y en el racionalismo como fundamentos de una construcción de la identidad objetivista, anclada en la conciencia nacional y/o de clase, mientras que el nuevo flamenco sigue ya las pautas de la postmodernidad, orientadas hacia la construcción subjetivista de identidades individualizadas, desarraigadas de su entorno cultural y convertidas en puntos de referencia de *lo aparente*: de la imagen (Kellner), del simulacro (Baudrillard), del mosaico (Moles), allí donde lo étnico se usa como una faceta, entre otras, del juego de identificación sin referencia predeterminada. No es posible, pues, pensar el nuevo flamenco sin hacer hincapié en la globalización y la postmodernidad, pero tampoco se puede olvidar la estrecha relación, incluso pragmática, entre sus dos tendencias (económico-político-estratégica la primera, ideológico-estética la segunda) y sus efectos en la dinámica de la cultura actual. La postmodernidad abarca los aspectos culturales e ideológicos que definen el presente horizonte de la creatividad, mientras que la globalización remite sobre todo a la expansión económico-social del capitalismo triunfante, a un tipo de neo-imperialismo sin resistencia, capaz no sólo de intervenir en cualquier parte del mundo a través de una agresiva política de intervención militar y de inversión de capital, ambas estrategias apoyadas y complementadas en las tecnologías de comunicación y de control más avanzadas, sino también de asimilar cualquier elemento ajeno a su mundo en pro de su lógica de mercado. Consecuentemente, resultaría erróneo analizar la globalización cultural como un proceso completamente independiente de estas tendencias integrales de la globalización: su dimensión ideológica refleja las contradicciones del campo artístico-cultural, al ser sometido al dictamen del mercado monopolizado por los grandes *labels* y el gusto occidental.

Por otra parte, ha de tenerse en cuenta que esta inmersión interesada en el mundo ha generado la impresión de cercanía entre los hombres: el mundo se ha reducido, hecho asequible desde



cualquier rincón, convertido en terreno de cualquier tipo de encuentro, internet, contacto o de información, jugando un papel primordial las nuevas tecnologías como Internet, aunque esto no implica necesariamente siempre una mayor cota en aspectos comunicativos y de solidaridad. En estas circunstancias, la música sigue desarrollando su ya antigua función supracultural, es decir: transgresiva.

La hibridación transcultural en la música como efecto de la globalización y la emergente "cultura del simulacro"

El impacto de la globalización en la música, cuyo inicio podríamos fechar con el auge de los *mass-media* y el uso masivo de la reproducción del sonido durante la segunda mitad de este siglo, ha generado un proceso de transformación definitiva del tradicional folklore. Su efecto más llamativo es que ha dejado de ser una manifestación de lo local o nacional, para convertirse en un objeto mercantil y de transculturación bajo la etiqueta de "música étnica" o, más recientemente, de *World Music*. A pesar de su evidente tendencia al eclecticismo del ensamblaje de sonidos fragmentados con una lógica parecida a la de la "cultura mosaico" (Moles), éste no es exclusivamente un fenómeno mercantil o de industria cultural y de masas.

Desde el punto de vista de la sociología de la cultura podríamos distinguir dos aspectos distintos -aunque asociados- que suelen caracterizar los procesos de cambio social y cultural en general: la innovación y la difusión. Es decir, detrás de la *world music* se esconden tanto procesos de difusión de una serie de músicas ampliamente desconocidas hasta ahora por su raigambre local o étnica, como procesos de innovación realizados por las distintas subculturas artísticas de la música a nivel mundial. El desarraigo y su posterior reinterpretación en un entorno socio-cultural distinto caracteriza a la transculturación artística. Se trata de un tipo peculiar de difusión de las músicas étnicas o folklóricas, basada en la creatividad a partir de presupuestos culturales diferentes a los de su origen. Por todo ello, y a pesar del carácter mercantil de este proceso, no debe de olvidarse que con el más tradicional de los medios, la música, se está satisfaciendo -aunque quizá sólo de manera superficial- el deseo básico de cercanía con "los otros". Una de las características más significativas de esta reciente forma de reinterpretación y difusión de la música popular contemporánea consiste, como se ha destacado, en la creciente diversificación de estilos a consecuencia de la transgresión de las fronteras, no sólo entre la cultura alta y la popular (Appen/Doehring, 2001: 22), sino también entre las diferentes culturas nacionales y étnicas. De este modo, la industria musical y los medios de comunicación han relativizado las diferencias sociales en la música al generalizar las condiciones de



consumo, al igual que las culturales, hecho que es, sobre todo, consecuencia de la globalización y del imaginario postmoderno.

Sin duda, esta dinámica musical, basada en la función de comunicación e identificación, crea un amplio espectro de productos -tanto materiales como ideológicos-, de los que diferenciamos tres tipos ideales: primero, el *folklore tradicional* difundido en su forma "originaria", étnica, es decir: local, aunque en ocasiones sometido a una interpretación artística profesional; segundo, el *folklore comercializado*, es decir, convertido en género musical "ligero", popular, al utilizarse como elemento adicional, ecléctico para la acentuación de los *hits*; tercero, la *música híbrida*, basada en el uso artístico de elementos de la música folklórica o étnica y otras músicas (por ejemplo la "seria", el *jazz*, el *rock*, etc.) por parte de músicos (semi)profesionales para crear nuevos géneros mediante la fusión musical. Como puede verse, la dinámica musical y sus correspondientes productos obedecen a tres tipos de comportamiento musical conectados con sus peculiares ambientes socio-culturales. El mercado sólo interviene en este proceso como variable independiente, creando las condiciones económicas de tal diversificación. Si bien es verdad que el papel del mercado se ha convertido en el eje central de la creación artística y la difusión de sus productos, tampoco se trata de un fenómeno nuevo. La música como fenómeno social siempre estuvo ligada a determinadas formas de público, pero sólo la globalización de los mercados constituye el paso decisivo para la mundialización generalizada de la audiencia y la experiencia con tradiciones musicales desenraizadas de su lugar de procedencia originario.

Se ha establecido el término de "hibridación" para señalar este tipo de proceso estrechamente vinculado con el papel de las músicas populares de corte étnico y sus derivaciones a partir de la fusión con otros tipos de composiciones o tradiciones musicales. Frente a la "mitología de la globalización" (Ferguson, 1992), algunos autores como Roland Robertson (1998) destacan el doble carácter de dicho proceso, que da lugar menos a una extinción de identidades étnicas o nacionales que en su reorganización a partir de las nuevas coordenadas de la mundialización: en la "adaptación de una perspectiva global a las circunstancias locales" (Robertson, 1998: 197, mi trad.). De este modo, Robertson rechaza la concepción de la globalización como un simple proceso de homogeneización o heterogeneización a nivel mundial. Más bien se trata de una diversificación de la vida social y cultural a partir de la proyección dialéctica de lo universal en lo local y de la reacción contraria, la proyección de lo local en lo universal. De esta manera, y teniendo en cuenta el auge de los regionalismos y localismos culturales, Robertson prefiere hablar de "glocalización", para destacar que el proceso de globalización consiste, al menos en su dimensión cultural, en una creciente integración y en el



intercambio de las culturas locales, que se producen en el marco de la progresiva conciencia de su relación con lo global como referente general de los acontecimientos sociales.

Otros autores, como por ejemplo Jan Nederveen Pieterse, interpretan esta dinámica siguiendo la argumentación de Rowe y Schelling, quienes definen la hibridación como "las maneras en las que formas se ven separadas de prácticas existentes y recombinadas con nuevas formas en nuevas prácticas" (Rowe/Schelling, cit. en Nederveen, 1995: 49, mi trad.), aunque extendiéndolas a las formas estructurales de la organización social, es decir en el sentido de "hibridación estructural" (*ibid.*: 49). De esta manera nos situamos ante el fenómeno de una reestructuración social en la era del capitalismo multinacional que genera formaciones peculiares a partir de lógicas distintas que generan espacios híbridos a los que añadimos -en nuestro contexto- las músicas híbridas. Es decir, lo social y lo musical, aunque actuando cada uno a su manera, se relacionan mediante las prácticas de hibridación, creando nuevas realidades sociales, culturales y musicales. Para crear estos espacios se opera a partir de los impactos culturales procedentes de otras regiones, de la "universalización de particularismos", que se refleja en la "valorización global de identidades particulares" (Robertson, cit. en Pieterse: 49). Por todo lo dicho, la globalización se nos revela como un proceso contemporáneo de interconexión global de las peculiaridades locales, como una "glocalización" ("global localization or glocalization") con su propio efecto estructural, que consiste en el "incremento de los modos de organización disponibles: transnacional, internacional, macro-regional, nacional, micro-regional, municipal, local" (*ibid.*: 50, mi trad.). Partiendo de esta concepción, la música étnica y el mercado son tan sólo dos de entre los elementos de la "hibridación estructural" entendida como proceso que permite la existencia sincrónica de diferentes mercados de música y diferentes músicas en el mercado. El actual flamenco es sólo un ejemplo del impacto de tal diversificación global en la música, que ha generado una serie de variantes dentro de la tendencia general de la producción de mercancías y la correspondiente subordinación de la música.

Sin duda, estamos ante un fenómeno complejo y contradictorio. *Complejo*, porque hay que distinguir entre el creciente interés en Occidente por las músicas tradicionales por un lado, y su transculturación musical, es decir, la tendencia activa hacia su asimilación y sintetización en el marco de otras culturas musicales, por otro. Así pues, la expansión del consumo de músicas étnicas no es igual a la producción de nuevas músicas a partir de ellas. *Contradictorio*, porque el debilitamiento de la condición nacional en la música expresa la condición postmoderna y su efecto, probablemente inesperado, de deconstruir las identidades culturales y, en lo sucesivo, profundizar en la crisis del individuo moderno. Desde la lógica cultural del capitalismo tardío, anclada en la mercantilización de



lo estético, la incipiente transculturación favorece la "cultura del simulacro" (Jameson, 1996: 23 y ss.), es decir, "un nuevo tipo de superficialidad" basada en la alienación de las músicas de sus tradicionales ambientes socio-culturales, tendencia que es "quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades" (ibíd.: 31). Sin duda, ante el fenómeno de la "deconstrucción virtual de la propia estética de la expresión" (ibíd.: 33) cabe preguntarse hasta qué punto se trata de un efecto de la transculturación musical, y hasta que grado ésta se ve sometida a dichos efectos de la postmodernidad.

La hibridación musical como señal de vitalidad y transgresión creativa

Martin Pfleiderer hace hincapié en cuatro tipos de combinación de elementos procedentes de formas musicales diferentes, "mecánicos" los primeros dos, y más sintéticos los dos restantes: (a) el de la adición superficial, exotista, de elementos ajenos a la idiomática del jazz alterada, (b) la oposición de diferentes estilos mediante el *colage*, (c) la transformación (por lo menos parcialmente) del marco rítmico, sonoro, tonal y formal mediante la integración de medios interpretativos procedentes de formas musicales ajenas (instrumentación, construcción formal, acompañamiento rítmico y tonal), (d) la transformación gradual de la expresividad individual del músico de jazz en las partes improvisadas (Pfleiderer, 1998: 164). Dicho de otro modo: las cuatro técnicas se refieren al *pastiche* como "arte de imitación", al *bricolage* como "arte de improvisación" (Appen/Doehring, 2001), la *fusión* como "arte de sintetizar", y la hibridación como creación de un estilo nuevo, independiente (Steingress, 2002c).

Para comprender el significado y el alcance de estas técnicas musicales, hay que tener en cuenta el condicionamiento social y cultural de la praxis musical en el marco de la globalización. Paralelamente a la "destradicionalización" y la "desterritorialización" de los diferentes estilos musicales aparecen nuevos espacios y tradiciones como lugares de transgresión cultural y/o musical. No obstante, este hecho no sólo se vincula con la globalización, sino que debe comprenderse más bien como una de las características de la dinámica cultural y sus tendencias innovadoras en general, aunque la globalización le otorgue un perfil determinado.

Como explica Mike Featherstone a partir de las aportaciones de Stallybrass y White (1986) en su reflexión sobre la influencia de la postmodernidad en la estetización ("aestheticization") de la vida cotidiana (Featherstone, 1991: 65ss.), las ferias y mercados medievales fueron lugares de "inversiones y transgresiones simbólicas" dirigidas al doble fin de construir y deconstruir los elementos de distinción e identidad de las distintas clases sociales en situaciones *carnavalescas*. Estas transgresiones



tuvieron lugar a partir de la confrontación de dos estéticas opuestas: por un lado la del "cuerpo grotesco" ("*grotesque body*") como la encarnación de la impureza, de la espontaneidad y del disparate, fruto de comidas opulentas, bebidas alcohólicas y la promiscuidad sexual - cuerpo opuesto, a su vez, al antitético ideal del "cuerpo clásico", por otro lado, y como punto de referencia de la identidad de las clases medias. Concluyendo, podríamos decir que la estilización corporal (consciente o inconsciente) en el marco del comportamiento transgresivo pone de relieve la existencia de las diferencias sociales estructurales, al mismo tiempo que estas están derrumbadas simbólicamente durante un tiempo limitado. A pesar de esta constelación excluyente del "otro" ironizado, convertido en objeto de reinterpretación mediante, por ejemplo, la *parodia* (que es la esencia del carnaval y situaciones parecidas), la formación de la propia identidad lo incluye, en un nivel simbólico, como objeto del deseo reprimido. No obstante, se trata de una determinada situación aliada al mercado como espacio híbrido que permitió aliar los intereses económicos con el placer sensual en un proceso social de creatividad y evolución cultural manejado por especialistas de lo carnavalesco y de la transgresión.

No obstante, Featherstone recupera a Bajtin (1995) en su descripción de la función transcultural de estos espacios híbridos como lugares de construcción y deconstrucción de identidades.

Estos espacios siempre fueron, a su vez, lugares preferidos para el encuentro musical y la creación artística en general. Por esta razón no parece inoportuno concluir que la transgresión como comportamiento musical se asemeje al modelo bajtiano de lo carnavalesco como actitud de deconstrucción simbólica de estructuras musicales establecidas y, además, de las connotaciones culturales inherentes a ellas. La transgresión musical, tal como se ha explicado, es un comportamiento asociado a determinados espacios sociales donde se establecen estructuras con alto significado para el cambio cultural y estético.

La hibridación estructural crea las condiciones generales para la hibridación cultural. La transgresión social, con sus tendencias iconoclastas, deconstructivistas, tanto en la vida cotidiana como en situaciones carnavalescas, induce, pues, a cambios en la cultura y, como consecuencia de ellos, a una serie de modificaciones decisivas en el comportamiento musical y el significado cultural de la música popular en la sociedad moderna y postmoderna, que incluye al flamenco. Pero, en este caso concreto, el actual mercado de los mass-media como marco referencial de la dialéctica del cuerpo grotesco clásico tiene que ser analizado partiendo de los presupuestos teóricos de la sociedad contemporánea, la cual ha asimilado o sometido lo carnavalesco en otras manifestaciones de la espontaneidad y el placer: la industria del ocio, el turismo y el consumo cultural.



Resumiendo el concepto de Bajtin, reformulado por Featherstone, comprendemos como hibridación transcultural un proceso de síntesis socio-cultural y estética esencialmente vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales (lo inmediato, lo grotesco, lo sensual) entran en un proceso de transformación y depuración a partir de la intersección de diferentes culturas. Es, pues, la función económica la que canaliza las relaciones sociales y sus correspondientes manifestaciones culturales y estéticas. Las relaciones sociales establecidas en el sistema de producción y de la división del trabajo encuentran su condición prolongada en el mercado como centro lógico del intercambio de mercancías. No obstante, el intercambio de elementos culturales se realiza tanto en función del intercambio de mercancías como con motivo de éste. La hibridación transcultural no es, pues, un simple efecto de lo económico, sino que el mercado se establece en torno a aquellas relaciones sociales consolidadas a partir del deseo de encontrar "lo otro" por motivos de placer o de identidad: los mercados no están sino que se forman y se transforman. Aunque Bajtin analizase el mercado medieval, lo significativo de su observación es el papel del doble impacto socio-económico en los procesos culturales. A partir de ahí habría que analizar la hibridación transcultural como característica de algunas de las músicas populares modernas, como es, en nuestro caso, el flamenco. En efecto, el género flamenco está representado en toda la gama organizacional de la industria artística, y ningún artista puede aislarse de sus influencias.

El Nuevo Flamenco como estereotipo del flamenco heterodoxo contemporáneo: hibridación musical e irritabilidad ideológica

Origen y desarrollo del flamenco como hibridación transcultural

La hibridación transcultural no es el invento de unos heterodoxos desviados, sino un fenómeno que caracteriza toda la historia del flamenco debido a su carácter como arte, hecho que lo separó del folklore: El flamenco apareció como la desviación agitanada y vulgarizada de los artificiales y pseudo-tradicionales "bailes y cantos andaluces" o *nacionales*. En su formación intervinieron artistas de muy distinta procedencia étnica y tendencia, profesionales del baile y semiprofesionales del cante, músicos que interpretaron los aires de la época y poetas de ocasión. Lo que hoy se considera como la tradición en el cante, realmente se construyó con la innovación (también en el caso de Antonio Mairena), y la interpretación buscó con ímpetu la provocación mediante la individualidad en la expresión, con el fin de crear una estética cada vez más refinada y potente que no pudiera ser ya ignorada por las demás generaciones artísticas. Reconstruyamos este proceso a partir de dos pares de



variables relacionadas: particularismo vs. universalismo (tradición-mercado), y romanticismo vs. modernidad /postmodernidad:

Tabla 1: Del particularismo de la tradición al universalismo del mercado

TRADICIÓN = PARTICULARISMO

Relación entre los tipos musicales y su proyección sociocultural

Música tradicional	Música nacional	Música popular moderna		
Ritualizada	Profesionalizada	Consumo		
Regional	Urbana	Estilos de vida		
Étnica	Culta/popular	Identificatoria		
	Folclore urbano	(reinterpretación de la tradición con medios modernos)		
	Popular			
Funcional:				
- Cortesana				
- Sacra				
- Folclore aldeano (oral)				
c.a. 1800	1850	1900	1955	2000

Estilos musicales:

FOLCLORE ARTÍSTICO
"BAILES NACIONALES"
(Escuela Bolera)

AGITANAMIENTO
del "canto y baile andaluz"

(Escuela flamenca)

TONADILLA ESCÉNICA
ZARZUELA
CANTO Y BAILE ANDALUZ

"CANTE GITANO" (FLAMENCO)
"FLAMENCO PURO"

"NUEVO PURO"

"CANCIÓN ANDALUZA ("Copla")

MERCADO = UNIVERSALISMO

Como podemos ver, la formación y el desarrollo de la música popular andaluza a lo largo de los últimos doscientos años ha cambiado profundamente el significado y su carácter socio-cultural al transformar su particularismo local y carácter ritual en una manifestación universal donde la tradición es interpretada con medios modernos. De ser una manifestación de la tradición, anclada en la estructura social de la sociedad feudal, con su pluriforme folclore local, se ha ido adaptando a la



sociedad moderna, a sus peculiares necesidades culturales y estéticas, así como a sus correspondientes formas de satisfacción a través del mercado. La transformación de la música popular tradicional en un género musical moderno (la llamada *música étnica*) fue posible debido al impacto socio-cultural del romanticismo y el nacionalismo en la música del siglo XIX, cuyos frutos más destacados serían la zarzuela por un lado y el canto y baile andaluz por otro. Bajo la influencia del agitanamiento y la vulgarización del género nacional, la escuela bolera fue siendo sustituida poco a poco por la flamenca, de donde a su vez emergerían el minoritario “cante gitano” o *jondo* y la muy popular “canción andaluza” o *copla*. A partir de la década de los 1950, tras la imposición del modelo neo-tradicionalista de Antonio Mairena, la bifurcación estética y socio-cultural del género fue en aumento, como demuestra la actual oposición entre el “flamenco puro” y el “nuevo flamenco”.

Tabla 2: De la concepción romántica del flamenco a la modernidad /postmodernidad

ROMANTICISMO, NACIONALISMO (CASTICISMO)

"Etnicidad" como instrumento de inclusión/exclusión

"Purificación del cante jondo"

Lorca/Falla

Molina/Mairena

"PATRIMONIALIZACIÓN"

c.a. 1800 1850 1900 1955 2000

RITUAL	COMERCIALIZACIÓN	INDUSTRIA MUSICAL	GLOBALIZACIÓN
Fiesta Intimidad	Espectáculo Publicidad (teatros, academias baile, cafés cantantes, cabaret)	Acontecimiento mediatizado Estandarización: (discos, radio, cine, concursos)	Realidad virtual Diversificación (TV, Internet, CD, festivales, Bienales)

AUDIENCIA NACIONAL

AUDIENCIA INTERNACIONAL

HIBRIDACIÓN
TRANSCULTURALIDAD

"Etnicidad" como instrumento de comunicación cultural global

TRADICIÓN
(=inconsciencia colectiva)

MODERNIDAD
(=intervención de la tradición)

POSTMODERNIDAD
(="virtualización de la tradición")

Bajo la influencia del nacionalismo en la música del siglo XIX, el carácter étnico de los cantos y bailes flamencos (andaluces) se interpretó como la manifestación del “alma popular andaluza” en sus dos variantes, la gitanista y la andalucista. Esta visión casticista se ha mantenido hasta hoy en el discurso defensor de la pureza en el cante. Con todo, la comercialización del género, característica de



la era moderna e iniciada ya en una primera fase bajo la influencia de los fuertes acentos casticistas, más tarde daría lugar a los efectos masivos de la “España de la pandereta” a través del cine folklórico y, de acuerdo con las tendencias del mercado, de una producción discográfica inclinada a la producción de aires musicales aptos para el consumo fácil de la música flamenca. Su efecto más destacado fue la estandarización del flamenco y su fusión con la *copla*, así como la marginación de las formas tradicionales del cante. No obstante, esta fase de hibridación musical en el flamenco también motivó a los artistas a crear una estética nueva y comprometida con los valores propios del género, como demuestra la valiosa labor de Pepe Marchena y Manolo Caracol. Esta situación cambiaría significativamente durante la década de los 1950 y 1960, cuando tras la iniciativa de Mairena y otros *cantaores* se optó por la reinención del cante desde posiciones neotradicionalistas. No obstante, paralelamente a este renacimiento artístico del género se intensificarían los intentos de diferentes artistas por crear la nueva estética multiforme del nuevo flamenco, cuyo resultado es la actual diversificación del género en oposición al clasicismo dominante. Debido al impacto de la globalización, los artistas amplían su radio de acción y entran en contacto directo con ambientes socio-culturales distintos al de los flamencos tradicionalistas. Como efecto de esta nueva práctica musical, la etnicidad de la música flamenca pierde su significado anterior para convertirse en un instrumento de la comunicación intercultural basado en una reinterpretación contemporánea y creativa de las raíces musicales del género. De esta manera, la transgresión de los límites estéticos del flamenco se nos revela como una praxis musical característica y usual en la era postmoderna, cuyo efecto más destacado es la creciente influencia de la hibridación transcultural en el proceso creativo de los artistas que utilizan la fusión como técnica para la creación de músicas nuevas para audiencias nuevas. Con todo, frente a las nuevas perspectivas, los defensores de la “pureza” en el cante permiten esta reconsideración de la tradición exclusivamente desde los presupuestos estéticos del modelo clasicista del flamenco, es decir, a partir del modelo mairenista.

El nuevo flamenco como “deconstrucción” del modernismo flamenco

El flamenco-fusión, en cuanto fenómeno que se da en el marco del flamenco en general, hace referencia a una amplia gama de muy distintos constructos musicales, y el Nuevo Flamenco es sólo una de las manifestaciones más recientes de la hibridación en el flamenco. Pero también en este caso el rasgo más llamativo es la creciente influencia del mercado capitalista en la música flamenca y sus efectos sociales, culturales y estéticos. Definimos como "fusión", de manera aproximativa, el proceso y el resultado de un cambio en el comportamiento musical que viene determinado tanto por la



situación de la música en el mercado como por el público en cuanto referente de la creación musical. De acuerdo con esta definición y siguiendo a Bourdieu, entendemos al nuevo flamenco como un elemento perteneciente a un campo de acción musical con un determinado significado cultural que podríamos circunscribir a la tendencia hacia una deconstrucción postmoderna del concepto tradicional u ortodoxo del flamenco moderno, sobre todo el creado por Antonio Mairena. A partir de ahí podemos comprender la preocupación de muchos críticos y expertos del flamenco en lo que a las consecuencias de cualquier manipulación heterodoxa de la música y del baile flamenco se refiere. También se nos revela que no se trata exclusivamente de una preocupación estética en pro de la defensa del cuerpo clásico frente a su deconstrucción “grotesca”, sino, al mismo tiempo, de una defensa ideológica que ve la fusión como ataque a un signo emblemático de la identidad andaluza.

El carácter transgresor e híbrido del flamenco

Como demuestra la evolución musical del flamenco desde sus orígenes a partir de mitades del siglo XIX, las tendencias de transgresión estética y de fusión con otros tipos de músicas tradicionales y populares no son precisamente sólo una característica del flamenco contemporáneo. El flamenco apareció ya como un producto más de una serie de fusiones en la música romántica. Por lo demás, la fusión musical comienza a considerarse un "peligro" a partir del momento en que "abandona" el campo definido de identidad cultural de un grupo de personas, una etnia o una nación, hecho al que ya se refirió Antonio Machado y Alvarez en 1881 (*Colección*, 1996), al quejarse de la "andaluzación" del supuesto "cante gitano". No obstante, el primer teórico del cante flamenco descubrió una de las hibridaciones que caracteriza al género, aunque en su caso se trataba más bien de una hibridación transétnica. A pesar de dicha oposición entre "gitano" y "andaluz", la verdad es que desde el primer momento hubo una estrecha relación entre los artistas del flamenco y los de otros géneros populares considerados "andaluces", como, por ejemplo, la *canción*.

Definición de “fusión” e “hibridación musical transcultural”

Para aclarar nuestro concepto de hibridación, hay que tener en cuenta que se trata de un proceso que afecta la relación entre los estilos tradicionales y los estilos innovadores en la música. Pero, la hibridación musical va más allá de la mera mezcla (*melange*) de diferentes estilos, no se puede reducir a la imitación (*pastiche*) o improvisación (*bricolage*), y tampoco queda suficientemente explicada a partir del concepto de fusión como proceso más complejo de innovación musical. En realidad, sólo se da vinculado con la fusión que produce innovación en las tres dimensiones esenciales de la música, a saber, la formal, la semántica y la socio-cultural.



Esto quiere decir, que una música puede ser el resultado de una fusión *formal* y *semántica*: por ejemplo, un grupo de músicos -compuesto de jazzistas y flamencos, cada uno con sus propios instrumentos- se reúne e interpreta una composición -o simplemente improvisa- a partir de los dos lenguajes musicales implicados, aunque intercambiando los papeles. Pero, sólo en el caso de que esta fusión formal y semántica tenga capacidad de crear “escuela”, es decir, su propio espacio socio-cultural donde el producto de la fusión se convierte en nuevo estilo de la praxis musical, deberíamos hablar de hibridación musical, porque la actividad transgresora ha creado un producto, el *híbrido*, un estilo nuevo, que cuenta con sus propios productores y consumidores, con su lugar en el campo y su propia realidad socio-cultural. Más, sólo en el caso de que los estilos implicados en la fusión de este tipo provengan de otras culturas musicales u otras músicas étnicas, podríamos hablar de hibridación *transcultural* en la música. Esta diferenciación es imprescindible para distinguir -en el caso del flamenco- una hibridación basada en la fusión de instrumentos, estilos y lenguajes musicales propios de un campo socio-cultural (p.e. Andalucía, España), de otra, basada en la fusión con elementos culturales o musicales foráneos (p.e. el jazz, el rock, etc.).

Transculturación y fusión son, pues, dos fenómenos distintos, aunque relacionados, y la hibridación cultural/musical se nos revela como espacio o espectro de múltiples formas de *comportamiento transgresor*. Con respecto a estas transgresiones se suele pensar en el intercambio entre distintas culturas nacionales definidas. No obstante, el concepto de "cultura nacional" es artificial, y bajo su aparente homogeneidad camufla todo un variopinto conglomerado de culturas regionales, étnicas y manifestaciones subculturales. Por esta razón habría que distinguir, en primer lugar, entre fusión transcultural y fusión en el marco de una cultura (nacional). A partir de ahí podríamos distinguir entre tres tendencias básicas: hay *transculturación sin fusión*, *fusión sin transculturación* y *fusión a partir de transculturación*. Transculturación sin fusión significa que un elemento musical culturalmente definido se ve trasladado a otra cultura musical con fines decorativos. Es este el caso del frecuente eclecticismo musical, basado en la mezcla (*melange*), comportamiento típico de la imitación (*pastiche*) y de la improvisación (*conglomerado*): por ejemplo, la introducción superficial de secuencias de guitarra flamenca en composiciones no flamencas con el fin de "sazonarlas" con unos acentos presuntamente románticos y/o sureños. Encontramos este comportamiento musical frecuentemente en las zarzuelas y operetas, cuplés, canciones de moda y en la música útil de los anuncios comerciales.

En cambio, el frecuente uso de la flauta o el violín en composiciones flamencas puede indicar el caso de *fusión* sin transculturación, pues ambos instrumentos forman parte de la cultura y música popular andaluza desde muchos siglos. En otras ocasiones es poco razonable la distinción entre



transculturación y fusión debido a la maestría de los intérpretes flamencos a la hora de fusionar otras músicas con el flamenco o, en el caso contrario, de representantes de otras músicas que saben asimilar la música flamenca en su composiciones no-flamencas.

La hibridación como característica fundamental del flamenco

No obstante, muchas de las peculiaridades del flamenco-fusión son la continuación lógica del carácter transgresor y transcultural del flamenco mismo: el flamenco apareció como expresión artística subcultural estrechamente vinculada al romanticismo andaluz y a la existencia de la bohemia, como el resultado de una amplia manipulación estética de la cultura tradicional de la región que tuvo como resultado su transformación en una manifestación moderna y urbana del arte popular (Steingress, 1993 y 1997). Por esta razón la evolución del flamenco siempre se ha visto sujeta a una permanente adaptación artística al entorno económico capitalista y la cultura de masas. Esta confrontación del sentimiento romántico con una racionalidad con arreglo a fines económicos es otra de las características del flamenco desde sus orígenes que coincide con el concepto de lo carnavalesco (es decir: lo transgresor, lo heterodoxo) y su adaptación al mercado moderno. Por ello, tanto la producción como el consumo del flamenco reflejan la influencia de dos tendencias opuestas (y a veces características para el mismo artista, como es el caso de Camarón de la Isla): un fuerte sentimentalismo nostálgico expresado en el deseo esencialista de "pureza" por un lado, y el impulso creativo y transgresor, que se asienta en el flamenco desde una sensibilidad nueva, contemporánea. Como demuestran las numerosas polémicas entre toda una serie de intelectuales españoles desde finales del siglo XIX, el uso del flamenco como elemento cultural andaluz remite a las repetidas crisis de identidad que caracterizan a la sociedad andaluza moderna, producidas en ocasiones por la inflexibilidad ante un mundo en rápido y transcendental cambio social y cultural. La hibridación transcultural, como actitud musical innovadora, refleja la imposición de estos cambios en las sociedades modernas en una situación donde la música popular ha dejado de ser "popular" en el sentido de "nacional" para convertirse en un elemento de la mencionada *glocalización*. Nos queda la duda sobre si la subordinación económica que acompaña y determina a este proceso realmente traerá consigo la asfixia del esfuerzo artístico enriquecedor, como sospechaba Adorno en su momento, para convertir la música popular en un producto de la alienación del individuo en la sociedad tardo-capitalista. No obstante, la alienación puede caracterizar tanto a una manifestación humana, incluyendo a la música, como ser el estímulo para el esfuerzo creativo. No cabe duda de que el carácter museológico de un cante flamenco, cuya "esencia" se busca en una pureza estética del



pasado, no corresponde a un auténtico esfuerzo creativo, surgido de la conciencia de la alienación del hombre en la sociedad contemporánea, sino que más bien refleja su propia alienación frente a una realidad que ya no sabe expresar con su estética. Es bien significativo que el criticismo flamenco se dirija casi exclusivamente contra los artistas heterodoxos, acusándoles de "traición" a la tradición, sin considerar las condiciones generales del mercado capitalista como intermediario entre el artista y su público. Pero en lo que respecta a la explicación de la distorsión de las relaciones entre los flamencos y la sociedad es imprescindible atender a la función que ejerce éste sobre la producción y el consumo de la música flamenca, así como sobre su significado cultural y social. Dicho de otra manera: es en el mercado donde "aparece" la música y evoluciona en cuanto resultado de la interacción social provista de significados culturales adscritos.

Las actuales transgresiones musicales en el flamenco pueden interpretarse particularmente como consecuencias de la creciente intervención tecnológica y comunicacional en el mercado global de la música. La consiguiente generalización del consumo de música flamenca en entornos muy distintos al de su origen produce, sin duda, una serie de problemas semánticos y culturales adicionales a la comercialización. Este hecho comenzó a notarse claramente a partir de la década de los 50 del siglo XX, cuando la supuesta crisis del flamenco de entonces no solamente provocó una reinterpretación tradicionalista de los estilos desaparecidos o "contaminados", sino también la curiosidad de músicos de muy distinto origen por tan exótico género. No otro fue el comienzo de un decisivo cambio en el comportamiento musical que contó tanto con el poder económico del creciente mercado musical como con el equipamiento técnico y comunicacional suficiente para realizar toda una serie de encuentros a partir de los distintos estilos musicales y procedencias étnicas de las músicas en juego. Teniendo en cuenta la diferencia entre fusión e hibridación transcultural, hemos de decir que el término "fusión" sólo designa la actitud de introducir elementos ajenos a un determinado estilo musical, es decir, explica más bien la evolución semántica y formal de una determinada música. En cambio, el concepto de hibridación transcultural hace referencia más bien a los efectos y significados socio-culturales de tal actitud basada en la separación y recombinación de formas y prácticas en entornos distintos. Lógicamente hay fusión sin hibridación transcultural, pero no hay hibridación transcultural sin fusión, pues no todo tipo de evolución semántica de la música genera o se realiza vinculada al cambio del entorno socio-cultural. No obstante, puede haber hibridación musical en el marco de una cultura dada, con lo cual no se genera el cambio del significado cultural a consecuencia del traslado de una manifestación cultural a otro entorno cultural, sino que más bien se trata de un enriquecimiento a partir de distintos elementos que pertenecen al mismo entorno socio-cultural. Un



ejemplo significativo, entre otros, de la asimilación de distintos elementos procedentes del folklore regional español por parte del flamenco es el caso de las *alegrías* y de los *fandangos*. Sólo la hibridación transcultural representa el modelo ideal de una actitud transgresora en la música, y la encontramos no sólo en el comienzo del flamenco, sino también en sus últimas manifestaciones, concretamente, en el Nuevo Flamenco.

La revalorización del flamenco tradicional

Como bien expone Ángel Álvarez Caballero, el modelo definitivo del flamenco tradicional o clásico fue creado en la década de los años 50 con el objetivo de reestablecer el cante de acuerdo con su imaginada pureza (Álvarez, 1994: 257-262). Esta actitud respondía a una situación de crisis del género con respecto al comportamiento musical y al significado cultural del flamenco, ya surgida a finales del siglo pasado y agravada por las consecuencias culturales de la Guerra Civil y la dictadura franquista. En lo que al contenido de esta crisis artística se refiere, Manuel Ríos Ruiz (coincidiendo con el argumento de Kellner sobre la ausencia de una dominante cultural) explica con acierto que el verdadero problema del flamenco hacia la mitad del presente siglo no consistió en una falta de calidad artística, como sospecharon algunos flamencólogos, sino más bien en la falta del prestigio del género y de los artistas en la propia sociedad española en cuanto arte y elemento importante de la cultura popular andaluza (Ríos, 1997: 75-84). Los anteriores esfuerzos de Lorca, Falla e Infante para realzar el significado cultural del flamenco no dieron el resultado esperado: el flamenco siguió viéndose por una mayoría de españoles de ambos sexos con desdén y como manifestación de la subcultura marginada de los gitanos o de las clases bajas en general. Independientemente del anti-flamencismo histórico, arraigado en el mundo de los intelectuales, el flamenco, en sus manifestaciones supuestamente auténticas (consideradas como “vulgares”), no fue aceptado por las crecientes clases medias, inclinadas más bien hacia la canción andaluza, el cuplé y la música afluencada. Por otro lado, el rechazo por parte de los defensores del flamenco surgió de su desacuerdo con la estrecha relación del género con la música ligera y de moda. La inclinación de los artistas flamencos hacia este tipo de música respondía, por un lado, al aumento de público y la ampliación de los mercados por la difusión de la radio y la gramofonía. Por otro lado, la propia historia de género, anclada en el siglo XIX, ya estuvo marcada por dicha tendencia de síntesis de lo tradicional y lo moderno, al surgir de la reinterpretación agitanada de la sintética canción andaluza con el fin de acentuar el casticismo del sur español frente al centralismo español, es decir, como muestra y manifestación artística de la expresividad popular y regional, al igual que como elemento (junto a la tauromaquia y la arquitectura



arabesca) del emergente turismo como factor económico. Realmente, los vínculos entre el flamenco y la canción andaluza nunca desaparecerían completamente. El flamenco evolucionó, pues, bajo la constante influencia asimiladora del cuplé, hecho que justifica hablar del flamenco como de un producto artístico transgresor e híbrido de acuerdo con las tendencias generales de la evolución de la música popular española; siempre fue un género transgresor, impuro, sintético, híbrido - y el Nuevo Flamenco es la lógica consecuencia de esta dinámica: de la hibridación de híbridos (metahibridación).

Frente a la posibilidad de un manifiesto destierro cultural del arte flamenco, el proyecto de revalorización se hizo imprescindible para los artistas ante la necesidad de definir y delimitar su campo artístico con el fin de tomar posesión en él. La nueva iniciativa, basada en una expresa orientación gitanista, nació con la promoción en 1954 de la primera "Antología del Cante Flamenco" por la compañía francesa (!) Hispavox, la inauguración de los primeros *tablaos* en Madrid, la publicación en 1955 de *Flamencología* de Anselmo González Climent (una obra crucial que, después de la primera reflexión seria sobre el flamenco publicada por Antonio Machado y Álvarez en 1881, marcó un nuevo comienzo del ensayo pseudo-científico y de la interpretación esencialista del arte flamenco) así como con el primer Concurso Nacional de Cante Jondo, celebrado en 1956 en Córdoba como continuación del célebre Concurso de Cante Jondo, organizado por Lorca y Falla en Granada 34 años antes.

Pero la reconstrucción y revalorización decisiva del flamenco, la efectuó el cantaor Antonio Mairena acompañado por la pluma de Ricardo Molina. Su esfuerzo histórico consistió en "salvar" el cante puro como supuesta manifestación emblemática de los gitanos andaluces y defenderlo contra la también supuesta trivialización folklórica de los payos: el flamenco es -según los autores de *Mundo y formas del cante flamenco*, publicado por primera vez en 1963- la "quintaesencia del pueblo andaluz" (Molina/Mairena, 1979), pero en sus manifestaciones más jondas es propiedad exclusiva de los gitanos; son, pues, los gitanos quienes han creado uno de los rasgos más inconfundibles del ser andaluz. La lucha por la autenticidad en el arte flamenco comenzó a adquirir un claro carácter étnico y rallando la apología del racismo. A consecuencia de esta oposición el flamenco se diversificó en un género de dos perfiles: el supuesto auténtico y puro cante gitano, por un lado, y el folklorizado flamenco no-gitano de los payos, por otro. El anacronismo de esta concepción se pondría de relieve al menos a partir de la posterior disidencia del flamenco-fusión, realizada paradójicamente (y sobre todo) por jóvenes músicos flamencos de origen gitano.

No cabe duda de que el *revival* étnico en el arte flamenco de las décadas de los 50 y 60 respondía a la situación política y cultural general en la que España empezaba a dar las primeras



señales de apertura, de relajación de la represión y del reestablecimiento de sus relaciones con el mundo exterior. Esta liberalización se asentó en el renacido turismo europeo como tradicional punto de referencia primordial para España. Se trataba de recrear la imagen de una España enraizada en tradiciones exóticas y arabescas, estilizadas ya con anterioridad por el romanticismo, con su tauromaquia, su alhambrismo, sus paisajes pintorescos, placeres culinarios y, como no, su exotismo y erotismo, representados por las bailaoras y cantaores flamencos. Mas esta reconsideración interesada de los valores culturales de la región convertidos en ingresos económicos se vio sujeta también a la reanimada sensibilización cultural, sobre todo entre la juventud, que (en un sentido neo-romántico) consideró al flamenco gitano como un importante punto de referencia para la construcción de su propia y nueva identidad en los años en que el franquismo ya mostraba inconfundibles signos de decadencia. Esta identidad flamenquista no fue exclusivamente tradicionalista sino que identificó al flamenco con los deseos del pueblo y con una visión política de futuro. De este modo, la cultura flamenca integró a sectores sociales antifranquistas, cuyos ideales coincidían con los valores expresados tradicionalmente en el flamenco: la libertad, la veracidad, el amor, la solidaridad, pero también la soledad y la pena, etc. De acuerdo con esta dinámica cultural, el mairenismo se convirtió en una tendencia clave dentro del renacimiento del flamenco durante la década de los años 60 y estuvo representado por los entonces jóvenes cantaores y cantaoras como José Menese, Antonio Fernández Díaz *Fosforito*, Antonio Núñez *El Chocolate*, Bernarda y Fernanda de Utrera, Francisca Méndez Garrido *La Paquera*, Manuel Gerena y otros. Esta explosión artística en el flamenco haría de aquellos años la segunda "Edad de Oro" del cante que destacó por la reformulación de sus anteriores estilos olvidados, su diversificación personal por los artistas y el creciente nivel de profesionalidad y de popularidad más allá de su tradicional ambiente subcultural. El flamenco se hizo escuchar y el mundo respondería.

En posteriores apartados haremos una breve sinopsis de la nueva fase histórica del flamenco y la creciente oposición entre el flamenco tradicional o clásico y el flamenco-fusión.

6.- UNA VISIÓN SOCIOLÓGICA Y CULTURAL DEL FLAMENCO DESDE LA RESTAURACIÓN HASTA EL FRANQUISMO



6.- UNA VISIÓN SOCIOLOGICA Y CULTURAL DEL FLAMENCO DESDE LA RESTAURACIÓN HASTA EL FRANQUISMO

El arte del flamenco no se ha salvado de la convulsa historia española de los últimos doscientos años. Este periodo al que nos referimos comienza tras la salida de Isabel II del país, el posterior establecimiento de la Constitución de 1869 tras el pronunciamiento en Cádiz del almirante Topete, de acuerdo con los generales Prim y Serrano, por la que se exigía una reforma constitucional y el respeto a los derechos individuales. Los partidarios de este pronunciamiento presentaban dos tendencias: por un lado, los militares, partidarios de la monarquía si bien pretenden sustituir la Constitución de 1845 y al monarca; otra tendencia estaba avalada por las Juntas más radicales buscan una revolución burguesa encaminada a conseguir una auténtica soberanía nacional. A este juego también se sumo grupos de campesinos andaluces que aspiraban a una revolución social¹.

Con todo ello, triunfó la revolución de 1868 y se promulgó la Constitución de 1869. Tras la convocatoria de elecciones constituyentes, se establecieron unas Cortes dominadas por los progresistas (160 escaños), seguidos del partido Unión Liberal (80 escaños), republicanos (80 escaños), demócratas (40 escaños) y la minoría carlista con 36. Por tanto estas Cortes tenían un marcado cariz liberal y monárquico. Posiblemente esta sea la primera Constitución Española con un talante democrático.

En esta Carta Magna se establecía la soberanía nacional que quedaba en manos de las Cortes, el sufragio universal masculino, la libertad de prensa, libertad de asociación y de reunión, inviolabilidad del domicilio y de correspondencia y la libertad de enseñanza y de culto, si bien el Estado se comprometía a sostener el culto católico².

A partir de este momento se nombraron al general Serrano como Regente y a Prim como presidente del Gobierno a la vez que se encargó de buscar nuevo rey para la Nación, con la oposición abierta de republicanos y carlistas. Las candidaturas para el trono español fueron muy diversas, triunfando la de Amadeo de Saboya, hijo de Víctor Manuel, responsable de unificar Italia frente al Papado y Napoleón III, y que para los liberales españoles representaba un símbolo de libertad política. Amadeo llegó a España en 1870, al mismo tiempo que moría asesinado el general Prim. Se encontró con un país convulso, donde los republicanos, carlistas y alfonsinos tenía gran poder en las Cortes, a

¹ BALANZA, M., BENEJAM, P., LLORENS, M., ORTEGA, R., ROIG, J. *Geografía e historia de España y de los Países Hispánicos*. Ed. Vicens Vives, 1988, p. 294.

² SOLÉ TURA y AJA, E. *Constituciones y períodos constituyentes en España (1908-1936)*. Ed. Siglo XXI, 1985, p. 57.



la vez que aumentaban las disensiones en el bloque progresista-unionista-demócratas, partidos estos en el que se asentaba el régimen. Esta situación llevó a Amadeo a abdicar³.

Posteriormente, y tras la situación surgida por la abdicación, el Congreso y el Senado se reunieron para proclamar la I República el 11 de febrero de 1873. Los políticos de la época se vieron en la necesidad de promulgar una nueva Constitución que se quedó en un proyecto el denominado “Proyecto de Constitución de 1873” que no se llegó a aprobar. Está tenía un talante más democrático que su antecesora. A los tres poderes clásicos se une la del Presidente de la República, el cual nombra al gobierno, que no responde ante las cámaras. La función ejecutiva corresponde al gobierno y el Presidente no puede intervenir ante las acciones del gobierno⁴.

Según esta Constitución el país quedaba dividido en 15 Estados federales a los que se unían Cuba y Puerto Rico. Cada uno de estos Estados podía elaborar su propia Constitución, tenían órganos legislativos, ejecutivos y judiciales independientes, si bien tenían que respetar los preceptos de la Constitución federal⁵.

Esta estructura organizativa del estado no llegó a aprobarse porque en el mes de julio de 1873 estalló una grave insurrección de carácter social en diversos puntos del Levante, Andalucía, Badajoz y Salamanca. Este suceso se extendió por más territorios del país, desde Cádiz hasta Castellón, y numerosas poblaciones se constituyeron en república o cantón.

Bajo esta situación el federalismo se vio desacreditado por los constantes abusos del cantonalismo. El último presidente de la República, Castelar, estableció un gobierno de marcado carácter unitario y declaró el federalismo fuera de la ley, dando un golpe de muerte al republicanismo. Suspendió las Cortes por tres meses y reforzó al Ejército, que debía continuar la lucha contra el Cantón de Cartagena, que se hizo fuerte, y contra los carlistas. A esto debemos sumar la insurrección cubana iniciada años antes y que todavía no había sido sofocada.

A principios del año 1874 el general Pavia, capitán general de Madrid, con el beneplácito de los grupos conservadores –principalmente la burguesía– dio un golpe de Estado. La Primera República continuó todo el año 1874 bajo la forma de gobierno provisional presidida por el general Serrano el cual asumiría un gran poder político y disolvió las Cortes. En este período se incrementó la lucha contra el carlismo y una fuerte represión contra los movimientos obreros, llegándose a prohibir las asociaciones obreras⁶.

³ BALANZA, M., BENEJAM, P., LLORENS, M., ORTEGA, R., ROIG, op. cit., p. 296.

⁴ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 65.

⁵ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 67.

⁶ BALANZA, M., BENEJAM, P., LLORENS, M., ORTEGA, R., ROIG, op. cit., p. 299.



La siguiente etapa viene marcada por la “Restauración Borbónica”. Antonio Cánovas del Castillo, fundador del partido liberal-conservador, creó el partido Alfonsino. Éste siempre se mantuvo dentro de la legalidad republicana, si bien tras la abdicación de Isabel II a favor de su hijo Alfonso, intentó la sucesión de la Corona. Así Cánovas redactó un Manifiesto que el príncipe Alfonso envió al país desde el colegio inglés de Sandhurst, en el que prometía un gobierno plenamente constitucional y la ausencia total de represalias⁷. Desde este prisma y estos principios, el general Martínez Campos se pronunció en Sagunto a finales de 1874, proclamando la restauración de la monarquía borbónica en la persona de Alfonso XII. A partir de aquí se da por finalizado el período del Sexenio Revolucionario (1868-1874).

En el período del Sexenio Revolucionario, los movimientos obreros tomaron fuerza. La libertad de asociación y la propaganda realizada por grupos obreristas extranjeros desarrollaron rápidamente la ideología de la Asociación Internacional de Trabajadores (I Internacional), dividida en dos facciones (la de Marx y la de Bakunin). Las teorías anarquistas de Bakunin fueron difundidas por el italiano Fanelli, quien consiguió iniciar el movimiento en Madrid y Barcelona. Estas dos tendencias acabaron separándose en el Congreso obrero celebrado en Zaragoza en 1872, donde Pablo Iglesias empezó a dar forma al socialismo español con su centro en Madrid, mientras que el anarquismo tuvo su feudo en Cataluña y entre los campesinos andaluces⁸.

Como quiera que sea esta situación social de penuria de las clases más desfavorecidas fraguadas dentro del contexto político-social de la época, debía de haber tenido incidencia en el entorno del **mundo flamenco**, entre todos aquellos campesinos, obreros y gentes del pueblo llano que intentaban evadirse de la realidad a través de fiestas folclóricas. Uno de los lugares donde se prodigaban estas fiestas era en los cafés cantantes, con una andadura que comenzó a mediados del siglo XIX y continuó hasta la segunda década del siglo XX, si bien estos lugares de recreo y espectáculo continuaron bien avanzado el siglo XX. Sevilla y Cádiz fueron las primeras ciudades donde se abrieron este tipo de recintos, a la vez que se extendieron por otras de la península. En estos locales se ofrecían espectáculos de todo tipo, incluyendo el cante y el baile flamenco⁹. A ellos iban público de diversa procedencia entre los que se incluían aristócratas y gente pudiente, además de viajeros extranjeros que pusieron énfasis en la transmisión cultural y artística de estos recintos por el resto de Europa. Al margen de estos recintos también se promulgaban fiestas privadas en el ámbito

⁷ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 68.

⁸ BALANZA, M., BENEJAM, P., LLORENS, M., ORTEGA, R., ROIG, op. cit., p. 299.

⁹ ARBELOS, C. *Flamenco contado con sencillez*, Ed. Maeva, p. 35.



cerrado de la étnia gitana, si bien el baile tenía una mayor proyección pues se prodigaban algunos salones donde se enseñaban danza flamenca¹⁰.

Volviendo al devenir histórico cronológico, la Restauración comenzó con el breve reinado de Alfonso XII (1875-1885). A su muerte se encargará de la Regencia su viuda María Cristina de Habsburgo hasta la mayoría de edad de Alfonso XIII, en 1902. En esta etapa se promulga la Constitución de 1876, consideraba que la soberanía residía conjuntamente en las Cortes y el rey. Esta tiene aspectos muy similares que la Constitución de 1869, si bien en el tema de libertad de culto sólo admite una simple tolerancia. Las Cortes se constituían por dos Cámaras, basado en el sistema anglosajón de democracia parlamentaria: dos Cámaras y dos partidos políticos, aunque en España se vio desvirtuado por la excesiva intervención de la Corona¹¹.

El carácter autoritario del régimen, responde interés de las clases dominantes en recuperar la iniciativa política y económica puesta en duda durante el sexenio.

La desaparición de reivindicaciones obreras, campesinas o pequeño burguesas favorece una nueva fase de acumulación económica por parte de la oligarquía, agraria y financiera. También la burguesía industrial se beneficia del orden público impuesto, pero de forma secundaria, al encontrarse de nuevo en una posición subordinada para la toma de decisiones políticas. La lucha por el proteccionismo refleja, de alguna manera, el esfuerzo de la burguesía industrial para alcanzar mejores posiciones en el nuevo orden político¹².

Por tanto, la característica más importante a nivel social de la Restauración es la mayor explotación de la clase obrera y campesina con respecto al resto de Europa occidental y la aproximación entre la oligarquía agraria y la burguesía industrial. Esta situación es lo que se denomina caciquismo.

A nivel constitucional se turnan el conservador de Cánovas y el liberal de Sagasta en turna en el gobierno, manteniendo bajo su protección a un extenso grupo de personajes afines al sistema formando camarillas provinciales que hacían y deshacían a su antojo¹³.

Las causas de este sistema oligárquico y caciquil hay que buscarlas en tres niveles:

- La estructura social, que permite a los propietarios agrarios un dominio omnipotente sobre el campesinado, mayoritariamente analfabeto (60 por 100 a final del siglo), y sometido a ellos para obtener un trabajo y sobrevivir.

¹⁰ ARBELLOS, C. Op. cit. p. 35.

¹¹ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 68.

¹² SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 74.

¹³ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 76.



- El sistema de bipartidismo artificial, que impide la representación de intereses distintos a los de las clases dominantes a , través del turno liberal-conservador.
- El marco constitucional y legal. El gobierno sólo depende de la voluntad del rey, que con el decreto de disolución de las Cortes pone en manos del partido gubernamental la fabricación de una nueva cámara adicta. Es exactamente lo opuesto a un régimen parlamentario: en vez de depender el Gobierno de las Cortes, éstas dependen del Gobierno que convoca las elecciones. En cuanto al sufragio este era censitario, muy reducido¹⁴.

Bajo este contexto la mayor parte de la población quedaba marginada de las decisiones políticas y sus condiciones de vida estaban muy mermadas. A nivel cultural, campesinos, obreros y otros sectores desfavorecidos encontraban en el folclore, el cuplé y el cante y baile flamenco en una forma de ocio asequible con el que se identificaban plenamente, a la vez que le servía de evasión de la realidad cotidiana. Este cante y baile flamenco expresa los estados anímicos y las más complejas emociones. Con él tatean alegría, suspiran de dolor, como si el ¡AY...! seco y desgarrado de una seguriya penetrara en el cuerpo orillando por los ríos de nuestros adentros. Mas todo sufrimiento lleva siempre al ser humano hacia una verdadera catarsis, esto es, la purificación del hombre por todo cuanto le rodea, y tiende hacia “algo” que está por encima de él mismo, lo que comporta una forma de religiosidad. Por eso, qué bien definió el sevillanísimo Manolo Machado el arte flamenco cuando escribió aquello de:

*NO HAY PENILLA NI ALEGRIA,
QUE SE QUEDE SIN CANTAR.
POR ESO HAY MÁS CANTARES
QUE GOTAS DE AGUA EN EL MAR
Y ARENA EN LOS ARENALES¹⁵*

La situación política comenzó una lenta pero progresiva degradación. Comienzan a aparecer corrientes minoritarias políticas, sociales e intelectuales que denuncian el carácter elitista del régimen. La clase obrera y campesina pasan a mayores niveles de organización, fundándose el PSOE en 1879 y UGT en 1888.

Por su parte muchos intelectuales, plataformas ciudadanas y culturales, como el Ateneo, Institución Libre de Enseñanza, la prensa, se acrecientan cuando un movimiento social o un desastre

¹⁴ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 78.

¹⁵ ARREBOLA, ALFREDO, *Cantes a los poemas de Manuel Machado*, Philips. Madrid, 1974).



político, realzan la incapacidad del régimen, pero las opciones políticas son distintas, variables y a veces difusas. Lo que no impide que sus llamadas de honestidad y sus críticas contribuyan a la formación del amplio movimiento democrático, que acabará, haciendo imposible el dominio de la oligarquía¹⁶.

El centralismo conservador de la Restauración y la falta o el fracaso de alternativas globales a él dio lugar a la aparición de movimientos: primero, regionales y, después nacionales, que adquirieron mayor fuerza según la persistencia de elementos histórico-jurídicos o culturales propios, la participación o no de la burguesía en ellos y el mismo tratamiento que les deparaba el Estado¹⁷.

La monarquía tiene sus primeras manifestaciones al acabar el siglo y sigue una marcha progresiva en las primeras décadas del presente. El movimiento obrero, cada vez más fuerte y organizado, así como explosiones esporádicas del campesinado; la creciente formulación de aspiraciones nacionales y regionales, las críticas de republicanos y regeneracionistas, ponen en cuestión todo el sistema y aumentan su incapacidad para abordar los problemas de fondo. No obstante, la alternativa democrática sólo muestra su enorme potencialidad coyunturalmente (Semana Trágica, huelga general de 1917), por la falsa representación que el sistema político realiza de la realidad política y social.

Un hecho traumático para la sociedad española lo constituyó la crisis del 98 provocada por la guerra de Cuba, tras el movimiento emancipador aparecido años antes. En 1895 se produce el levantamiento de Cuba y en 1896 el de Filipinas, últimas colonias. España, aunque reacciona ante las revueltas, sufre una derrota total y en 1898 se ve obligada a firmar el Tratado de París por el que Cuba consigue la independencia, mientras que Filipinas y Puerto Rico quedan bajo el control de Estados Unidos. Este acontecimiento provocó en España una ola de indignación y protesta que se manifestó en literatura a través de los escritores de la **Generación del 98**.

El bloque de izquierdas va adquiriendo más protagonismo tras la Semana Trágica exige una reforma del régimen, que concreta en la revisión de la constitución y la reforma del Senado. El mismo Maura, líder de los conservadores, atribuye los defectos del régimen al ejercicio del poder moderador que corresponde al rey, y denuncia todo el sistema en 1912. A partir de estos años la dificultades interiores y exteriores del sistema oligárquico provocan la división de los partidos dinásticos e impiden la continuidad del turno de los partidos. Pero los intentos de reforma desde dentro

¹⁶ Entre la bibliografía sobre estos aspectos, E. TIERNO GALVÁN, *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, 1961; GIL NOVALES, *Derecho y revolución en el pensamiento de Joaquín Costa*, Barcelona, 1965; Elías Díax, *El pensamiento político de Unamuno*, Madrid, 1965, y *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, 1971, y J. J. GIL CREMADES, *El reformismo español*, Barcelona, 1969.

¹⁷ SOLÉ TURA y AJA, E., *op. cit.*, p. 85.



(Canalejas, Romanones...) tampoco prosperan. La huelga general de 1917 y la asamblea de parlamentarios, aunque no logran cambiar el sistema, significan de hecho la condena de la monarquía.

Estas dificultades crecientes del régimen de la Restauración y del propio monarca que constituye su cabeza activa, serán enmascaradas por el creciente protagonismo del ejército. Si ya el polaviejismo insinuó este camino, la ley de jurisdicciones de 1906, la constitución de las juntas de defensa y la intervención directa en 1917 muestran que la última salvación de la Corona está en los militares. A ello contribuye la existencia prolongada de la guerra de África. El desastre de Annual en 1921 va a incidir sobre un régimen moribundo que sólo se sostiene gracias a las continuas suspensiones de Cortes y de garantías constitucionales. Cuando una comisión parlamentaria está a punto de desvelar las responsabilidades de Annual, que afectan al propio Rey, la intervención del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, suspende todo el sistema parlamentario¹⁸.

6.1.- Relación entre la Generación del 98 y el flamenco. El flamenquismo y el antiflamenquismo. Eugenio Noel y otros antiflamenquistas

Tras el desastre del 98, se aprecia en la sociedad española un estado de apatía e indiferencia. Esta generación, representada por una serie de escritores nacidos entre 1864 y 1875, que se preocupa de encontrar la verdadera **esencia** o **alma de España** y el **sentido de la vida**.

Para esto utilizan tres vías:

- **La literatura.** Cada época literaria ha tenido sus modelos; los autores de la Generación del 98 sienten especial debilidad por Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique, Cervantes y Quevedo. Admiran a Larra y a los ilustrados porque ya habían sufrido y analizado estos problemas.
- **La historia.** En ésta es donde buscan estos escritores la esencia de España, los valores de la patria y la raíz de los problemas presentes.
- **El paisaje.** Ven en el austero paisaje castellano el reflejo del alma y la esencia que buscan. Recorren la meseta de Castilla describiendo minuciosamente la pobreza de sus pueblos, la sencillez de sus gentes y lo extremado de su clima. Esperan captar, a través de este paisaje, el alma de España.

Socialmente manifiesta estas premisas:

¹⁸ SOLÉ TURA y AJA, E., op. cit., p. 87.



- **Se rebelan y protestan ante el atraso** de nuestro país. Esto hace que propongan soluciones para la reconstrucción de la agricultura, la educación, la cultura y la economía del país. También proponen la integración de España en Europa.
- **Exaltan nuestros valores nacionales y patrióticos**, a medida que adquieren un mayor conocimiento y aprecio de España.
- **Su afán reformador** hace que adopten un determinado estilo literario para exponer sus ideas: lenguaje sencillo, vocabulario apropiado

Los autores pertenecientes a esta Generación se agruparon en torno a algunas revistas características. *Don Quijote* (1892-1902), "**Germinal**" (1897-1899), "**Vida Nueva**" (1898-1900), *Revista Nueva* (1899), *Plenitud* (1901-1902), *Electra* (1901), *Helios* (1903-1904) y *Alma Española* (1903-1905)¹⁹.

Los autores de la Generación mantuvieron, al menos al principio, una estrecha amistad y se opusieron a la España de la Restauración. Esta corriente literaria rechaza la estética del Realismo y su estilo de frase amplia, de elaboración retórica y de carácter menudo y detallista, prefiriendo un lenguaje más cercano a la lengua de la calle, de sintaxis más corta y carácter impresionista; recuperaron las palabras tradicionales y castizas campesinas. Intentaron aclimatar en España las corrientes filosóficas del Irracionalismo europeo, en particular de Friedrich Nietzsche (Azorín, Maeztu, Baroja, Unamuno), Arthur Schopenhauer (especialmente en Baroja), Sören Kierkegaard (en Unamuno) y Henri Bergson (Antonio Machado). El pesimismo es la actitud más corriente entre ellos y la actitud crítica y descontentadiza les hace simpatizar con románticos como Mariano José de Larra, al que dedicaron un homenaje. Ideológicamente comparten las tesis del Regeneracionismo, en particular de Joaquín Costa²⁰.

Por un lado, los intelectuales más modernos, secundados a veces por los propios autores criticados, sostenían que la Generación del 98 se caracterizó por un aumento del egotismo, por un precoz y morboso sentimiento de frustración, por la exageración neorromántica de lo individual y por su imitación servil de las modas europeas del momento.

Desde su ideal de Nación española, para este colectivo no hay cabida para cualquier forma de pensamiento, actividad artística, costumbres e ideas que no favorezcan la modernización del país. Ciñéndonos al ámbito del flamenco, estos escritores estaban por lo general en contra de esta expresión artística, pues para ellos representaba uno de los símbolos del retraso español. A esta idea

¹⁹ Wikipedia, Enciclopedia libre. Fragmento de archivo sobre la Generación del 98 obtenido de Internet.

²⁰ Wikipedia, Enciclopedia Libre. Op. cit.



no sólo se sumaban la mayoría de los miembros de la Generación del 98, sino también muchos sectores sociales pertenecientes a la burguesía, del mundo del periodismo y pensadores.

Autores como Amando Palacios Valdés y Leopoldo Alas Clarín en su balance “La Literatura en 1881” manifiestan:

“...particular predilección que el público tiene ahora por el llamado —no sé por qué— género flamenco, esto es por la pintura de las costumbres de los chulos y manolas, o sea del genuino populacho español (...) Para mí esto no significa más que una cosa: es el rumor de la corriente realista que, al contrario de lo que ha sucedido hasta ahora en las demás revoluciones, principia por arrastrar el vulgo antes que a los literatos”²¹.

Así mismo Clarín en el año 1881 en la publicación “Malagueñas” aserta:

“El cante es el único género artístico que prospera; cante, en la Comedia; cante, en Variedades; cante, en Lara; cante, en La Zarzuela; cante, en Arderius; cante, en Martín. El cante ha derrotado a Echegaray... El teatro flamenco nos lleva a la estupidez por una rapidísima pendiente”²².

Este semblante también lo podemos reflejar también en el año 1881 donde Roque Barcia en el tomo II de su *Diccionario de la lengua española* dice:

“Hoy priva, extraordinariamente, en el gusto público un estilo llamado flamenco, que viene a ser como la germanía de la música y que durará poco, puesto que se prodiga mucho, cuando un género se exagera acaba necesariamente por empalagar. Es muy posible que cuando pase el estilo la noble música española no tenga más que un recuerdo triste, semejante a la gasa negra con que se cubre el rostro de un difunto”.

Otro de los grandes escritores hispanoamericanos, el poeta nicaragüense Rubén Darío en su libro *Tierras solares* manifiesta:

“... más que una pena personal es una pena nacional la que estos hombres van gimiendo (...). En verdad os digo que este es el reino del desconsuelo y la muerte”.

La obra archiconocida *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, nos ha servido de elocuente ejemplo; continuará el siguiente -y el otro, y el otro; toda una riada-, del que extraemos todo un desahogo del autor de “Don Juan Tenorio”, el don José Zorrilla referencia al flamenco en este párrafo:

“El 27 de septiembre de 1882, harto de andar en Madrid tras de mi todavía no acordada y prometida pensión; harto de toros muertos a volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y

²¹ Edit. Alfredo de Carlos Hierro; Madrid, 1882. Recogido del Libro *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, Manuel Urbano, p. 16.

²² FÉLIX GRANDE, "Memoria del flamenco", p. 459; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1979.



diecisiete incalificables; harto de los berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama cante y baile flamenco y harto de todo el garrulo ruido de discursos y guitarreros y del ardillesco movimiento y bárbaro tecnicismo de lo chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye la base del carácter de nuestro pueblo”²³.

Por su parte Miguel de Unamuno, en 1912, manifiesta:

“Uno de los mayores males de España es la afición a los toros y la flamenquería con toda su secuela de superficialidad y ramplonería (...) la afición al toreo se da la mano con la flamenquería, con la chulería y aún con otras peores. Es entre la gente de la afición donde más se leen los semanarios pornográficos y me aseguran que apenas hay casa de lenocinio en que no se encuentren libros y semanarios de toreo”²⁴.

Pío Baroja tenía en baja estima al flamenco. Él mismo nos constata que al final de siglo “el flamenquismo se hallaba entonces en todo su apogeo”²⁵. Toda España se dedicaba por entonces a la gitanería con fruición. En Madrid había varios cafés cantantes... Los había en Valencia, en Barcelona, en Bilbao, y donde no existían estos (...) los estudiantes y los comisionistas, al volver de Madrid a sus pueblos, se lucían cantando: “Graná estará orgullosa de Frascuelo... “El flamenquismo era casi un honor, por lo menos, una gracia... “La primera novela de Pío Baroja que incluye escena flamenca será “La busca”, publicada en Madrid en 1904, que tiene como escenario el café de la Marina. Las escenas que nos describe el escritor vasco no pueden revelar mayor burla e insensibilidad hacia el flamenco. En su novela “Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox” (Madrid, 1901) nos topamos con alusiones a cantes y bailes, incluso citando diversos estilos flamencos. Los tres volúmenes de la trilogía “El Pasado”²⁶, incluyen fiestas flamencas. La novela que inicia el ciclo, “La feria de los discretos”, Madrid, 1905, transcurre en Córdoba. Su protagonista, Quintín, se rebela ante el concepto que del español tienen algunos extranjeros: “En Francia no nos conocen; creen que todos los españoles somos toreros, y no es verdad”. Sin embargo, el propio Baroja cae en el tópico, obligando a las criadas cantar flamenco mientras friegan el suelo de los patios.

Pero las más burlescas alusiones de Baroja al flamenco las vamos a encontrar en la novela “Las inquietudes de Shanti Andía” (Madrid, 1911). El autor pone en boca de Shanti Andía: “Ya no

²³ MANUEL URBANO, *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995. p. 22

²⁴ “Libros y autores españoles contemporáneos”, pp. 80-82; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1972.

²⁵ BAROJA, PÍO, *Memorias*, Madrid, 1955.

²⁶ PARADOX, SILVESTRE, “La Caña”, num. 5, p. 10.



pensaba en islas desiertas ni en hacer de Robinson; mis ideales eran otros. Quería transformarme en un andaluz flamenco, en un andaluz agitanado. Entrar en una de esas tiendas de montañés a tomar pescado frito y a beber vino blanco, ver cómo pateaba sobre una mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmoteando una noche entera, mientras un galafate del muelle canta una canción de la “maresita” muerta y el “simerterio”; oír a un chatillo, con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose marcando el trasero y moviendo las nalguetas, y hacer coro a la gente que grita: ¡Olé! y ¡Ay tu mare! Y ¡Ezo él; esas eran mis aspiraciones²⁷.

Su sobrino Julio Caro, en defensa y aclaración a este texto, nos dirá: “Sátira del flamenquismo como modo de vivir. De las que han hecho que se hable de la “incomprensión del 98” hacia el cante, etc. Pero el “flamenquismo” no era una pura posición estética, sino algo más, que producía repugnancia a mucha gente del siglo XIX; era una corruptela. En realidad, aquí se busca un contraste y Shanti reconoce que de joven estuvo seducido por el arte de cantaores, bailaores y guitarristas. La reacción puede expresar de todos modos un punto de vista barojiano²⁸”.

Bastantes escritores del 98 pensaban que el Flamenco tenía mucho que ver con la decadencia moral de España. El Flamenco, para ellos, estaba relacionado con bajas pasiones, con vicios, con “las gentes de mal vivir”. Existía una leyenda negra de este arte y, de modo muy especial, de los Cafés Cantantes. Este es también el pensamiento del poeta y flamencólogo Felix Grande²⁹.

Ahora bien, no podemos decir que todos los miembros de la Generación del 98 fuesen anti-flamenquistas, así los hermanos Machado que por ser sevillanos y a la par hijos del famoso folclorista “Demófilo” tenían una visión más compleja del asunto. Ahora bien, por lo general los miembros de la Generación del 98 eran anti-flamenquistas lo que generó una grieta insalvable durante décadas entre el flamenco y la intelectualidad, sólo rota por el decisivo empuje de los miembros de la Generación del 27, conocedores del fenómeno del flamenco de primera mano por ser en su mayoría andaluces. Esta defensa del flamenco vino auspiciada por prestigiosos artistas de talla internacional como Lorca, Picasso y Hemingway, así como de los estudios antropológicos y musicológicos editados a partir de los años 50 del pasado siglo. En lo histórico por la constatación evidente de que los momentos de mayor esplendor del Flamenco y la Tauromaquia coincidieron casi siempre con años de desarrollo económico en España: década de 1920, década de 1960, década de 1980...

²⁷ BAROJA, PÍO, *Las inquietudes de Shanti Andía*, p. 113.

²⁸ BAROJA, PÍO, “Introducción” a *Las inquietudes de Shanti Andía* (1989).

²⁹ GRANDE, FELIX, *Memoria del flamenco*, vol. II, p. 476.



También podemos mencionar destacados artículos antiflamenquistas, de las que podemos mencionar: “Claveles rojos”, de José G. Ontiveros, en “Nuevo Mundo”, Madrid, 10 de julio de 1901, con la correspondiente escena trágica en el café de cante; o, por señalar uno de sus años de mayor efervescencia, 1914, y una publicación burguesa, “La Esfera”, “La penetración pacífica”, de Unamuno –4 de abril–, o “El flamenquismo y la torería”, de José Francés³⁰.

También podemos destacar las referencias de algunos personajes de la época, que si no pertenecen a los miembros de la Generación del 98, sí debemos tener en cuenta sus consideraciones. Así tenemos:

Félix Grande expresa lo siguiente:

“El majismo, el flamenquismo, no carecieron de fiscales desde el momento mismo de su aceptación popular. Que a la sombra del flamenco se producían actos de delincuencia es algo que está fuera de duda: la prostitución, la reyerta, el navajazo, el hurto, eran hechos que configuraban la vida cotidiana del hampa, y el desarrollo del flamenco rozó muy a menudo el mundo del hampa; muchas coplas no hacen sino historiar un navajazo y los cantaores del XIX y principios de nuestro siglo se buscaban la vida frecuentemente en las tabernas más malencaradas y en las casas de putas”³¹.

Otra referencia la realiza Richard Ford en su libro *Viajes por España* en donde manifiesta refiriéndose al bolero:

“Este Baile Nacional, a despecho de ser adorado por extranjeros, comienza a ser despreciado por esas mal aconsejadas señoras que se ven en los palcos tocadas con sombreros franceses, en lugar de adornarse con mantillas españolas. Por infundirles la danza sospechas de no ser europea o civilizada, su mejor probabilidad de supervivencia radica en estar positivamente de moda en las carteleras de Londres y de París”³².

Esta población burguesa con un manifiesto deseo de europeizarse, siente un patente complejo de inferioridad y rechazan muchos aspectos de la cultura popular española, de la idiosincracia de la cultura española y de su acervo cultural. Manifiestan cierto complejo de inferioridad frente a los cánones existentes en la “civilizada Francia y Gran Bretaña”.

³⁰ MANUEL URBANO, *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, p. 28, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

³¹ Op. Cit., p. 435. Recogido del libro *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*. Manuel Urbano, p. 11.

³² MANUEL URBANO, *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, p. 33, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995



Ahora bien, independientemente del rechazo por parte de cierto sector de la burguesía hacia el canto flamenco así como también a los toros, el creciente interés por estos artes por parte de colectivos de viajeros extranjeros, desconvocó en un cierto interés, un tanto artificial, por parte de aquellos burgueses poco afines a esta faceta de la cultura tradicional española, de presenciar espectáculos flamencos. Destacamos la cita realizada en el periódico local “Boletín de Noticias y Anuncios de la Revista Vinículo Jerezana”, realizada el 6 de julio de 1867, sobre la presencia del gran Silverio en el escenario y ante un público que agotó las entradas³³:

“Asómbrese el mundo civilizado, en el teatro apareció el complemento del toreo o sea, el canto flamenco”.

Esta situación de cierto interés hacia el flamenco y al mundo de los toros, no implica el uso denigrante del término flamenquismo. Ese nexo del binomio flamenco-toros será el eslabón que una, como tendremos ocasión de ver, los que se estiman como males nacionales congénitos, nuestra negra fatalidad, la vergüenza patria.

Existe un paralelismo, nunca confluyente, en la que se tiene por cultura propia de la burguesía y aquella otra, a la que se le estima en el mejor de los casos de subcultura, que corresponde al proletariado y los desposeídos. En esta línea lo expresa la revista de filiación católica de Jerez de la Frontera “Asta Regia”, el 2 de febrero de 1880, en un artículo donde observamos el siguiente fragmento³⁴:

“En otras ocasiones hemos demostrado nuestra particularísima opinión sobre el canto y el baile andaluz, característicos ambos de esta bellísima comarca española.

Somos contrarios a que ninguna nación pierda el carácter distintivo que le da nombre, si se considera que su pérdida implica las de sus cualidades morales y físicas, y el pueblo que la da al olvido no es acreedor a que jamás y bajo ningún concepto se le considere.

Comprendemos que el preciado territorio de la Bética conserva hasta en sus más mínimos detalles todo aquello que le da sabor esencialmente clásico, y por lo mismo que el canto y el baile flamenco figuren siempre como una de las más principales diversiones de este pueblo, pero lo que no puede tolerarse y merece a no dudar la agria censura de todos los amantes de lo bello es que, éste que puede llamarse espectáculo popular se entronice en los templos dedicados exclusivamente a rendir culto a las más bellas y variadas manifestaciones del pensamiento. [...].

³³ MANUEL URBANO, *La hondura de un anti flamenco: Eugenio Noel*, p. 12, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

³⁴ Op. cit. p. 13.



[...] Compadezcamos tal aberración y procuremos no incurrir de nuevo en faltas que, como la expuesta más arriba, hablan muy poco en favor de nuestra ilustración y de nuestra conocida y proverbial cultura”.

Apreciamos una leve connivencia entre el flaquerismo considerado eminentemente popular y la cultura burguesa, si bien las mantienen separadas, esto es, deben expresarse y desarrollarse en contextos diferentes, no aceptando su entrada en los templos dedicados a la cultura y expresión burguesa. Al flamenco se le denomina peyorativamente flamenquismo, al tenérsele como un subproducto social y cultural. Dentro y fuera de Andalucía se desprecia y margina el flamenco.

Ya con la entrada del siglo XX y la aceptación del flamenco por parte de diversos sectores sociales –algunos eruditos, cierta burguesía, el pueblo llano–, se acrecienta a su vez el anti-flamenquismo, a través de una especie de cruzada mesiánica con la que se pretendía salvar a España del flamenco, llegándose a crear centros anti-flamencos³⁵. Esta cruzada anti-flamenca se ve reflejada en multitud de novelas, artículos periodísticos. Novelas como la de José Más *Hampa y miseria* (1923) y *La orgía*, se desarrolla entre personajes gitanos, mendigos, camareras, vidiores, prostitutas, con emotividad y vigor dramático. Antonio de Hoyos y Vinet logra acentuar todavía más la crudeza y morbosidad del tema y se sirve del ambiente flamenco para desarrollar numerosas novelas, entre las que destaca *Las señoritas de la zapateta* -1920-. Esta línea novelística ampliamente seguida por autores como Álvaro Retana y Emilio Carrere, entre otros, llega a desbordar la sensualidad que puede encerrar el flamenco y desembocar en lo pornográfico³⁶.

Por otra parte, el sector de la prensa no es ajeno al dilema del flamenco. Esta no se abre a la aceptación del fenómeno flamenco y a las actuaciones en los cafés de cante; condenas y rechazos se suceden, al igual que en el XIX, hasta en los diarios y revistas de las poblaciones de provincias, caso del linarense “Oro y azul”, donde se brama en el número de 19 de junio de 1904:

“Penetrad en el Café Oriental. Allí encontraréis a buena parte de la juventud intelectual, a muchos que han de regenerar nuestras costumbres y nuestra sociedad palmoteando como energúmenos ante las contorsiones de un cuerpo de hembra que se dobla y se retuerce para mostrar sus lascivas formas”.

Pocos días después, el 17 de julio del mismo año, completará la información con esta otra:

“Las casas de lenocinio diseminadas por el casco de la población y algunas enclavadas en el centro, dan idea más que triste del abandono y poca estima de la moralidad por quien debiera enaltecerla, y como si

³⁵ MANUEL URBANO, *La hondura de un anti-flamenca: Eugenio Noel*, p. 26, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

³⁶ BLAS VEGA, *José Temas flamencos*, pp. 133-134, Ed. Dante, Madrid, 1973.



esto fuera poco, la afición al cante flamenco y a esas danzas pornográficas expulsadas de los pueblos cultos, vienen a tomar carta de naturaleza en esta desdichada ciudad huérfana de toda protección”.

A la par de colaboraciones más o menos periódicas, la prensa monográficamente antiflamenquista se extiende de norte a sur de la península y tras que Eugenio Noel diese a las prensas sus dos periódicos: “Flamenco”, el que sale a la calle el 12 de abril de 1914 y del que sólo aparecieron tres números; y “El Chispero”, voceado en las calles madrileñas el 10 de mayo del mismo año, agotando su singladura el 7 de junio. Les seguirán, que sepamos, “El Rayo”, semanario antiflamenquista de Gijón, 1915; “Humanidad”, o el alicantino “Aparte”...

Fernando el de Triana nos dejó cumplidas noticias de las andanzas de ciertos artistas flamencos por sus actitudes y comportamientos en los Cafés Cantantes, como podemos comprobar en “Arte y artistas flamencos” (Madrid, 1935). Ciertos personajes, pues, de vida no ejemplar fueron también los que alimentaron el antiflamenquismo de una época que tampoco parece que se preocupara demasiado en profundizar más allá de la epidermis en la verdad de un arte que ya de antemano no gozaba de buena prensa. Baste recordar lo que publicaron los periódicos “El Progreso” y “El Porvenir” con motivo de la muerte de *El Canario* a manos del padre de la cantaora *La Rubia* de Málaga. El luctuoso suceso tuvo lugar el día 13 de agosto de 1885, cuando el famoso cantaor de Alora sólo tenía treinta años. El testimonio lo recojo de José Blas Vega quien comenta que “...El Progreso fue el único periódico sevillano que se ocupó de la noticia, recogiendo así el suceso: “A las cinco y cuarto de la mañana de ayer, hora en que diariamente se dan por terminados los edificantes espectáculos del café cantante flamenco del Burrero, situado junto al puente de Triana, fue aquel sitio teatro, como casi todos los días, de un drama terrible”³⁷. Dado que la referencia que hace “El Porvenir” es demasiado extensa, recomiendo su lectura en la obra citada de Blas Vega.

El flamenco, para un buen número de escritores, estaba relacionado, por tanto, con bajas pasiones, con vicios, con la vida bohemia, etc. Este concepto no era exclusivo de Andalucía. Y así el periodista Isidoro Fernández Flores “Fernanflor” –cfr. “La cantadora” (1904) nos dirá que “...La profesión de cantadora era peligrosa, sin duda, para una muchacha – María del Alcor, que cantaba en un café de Madrid – que parecía estar en la plenitud de la vida. Primero los chulos de Lavapiés, luego los de todo Madrid, aficionados a la disipación y al bureo, llegaron afanosos por enamorarla”.

Los estudiosos flamencólogos extremeños Carlos y Pedro Caba, quienes escriben:

³⁷ VEGA, BLAS, *Los cafés cantantes de Sevilla*, p. 44. Ed. Cinterco, Madrid, 1987.



“Para la generación del 98 lo jondo no existe sino como negativa y lamentable realidad. Y toda España para ella era concreción geográfica de lo jondo. No olvidemos que Costa era aragonés; Azorín, levantino; Maeztu, Baroja y Unamuno, vascos; Velle-Inclán, gallego; Ortega y Cossío, castellanos. Todos ellos, no andaluces, diagnosticaron un mal de la Raza cuyos síntomas más alarmantes eran la frivolidad, el enervamiento y los prejuicios nacionales. Y la etiología de ese mal, o al menos el foco de contagio, había que suponerlo en Andalucía”. Los hermanos Caba pensaban que esa posición crítica de los intelectuales de aquel tiempo era en el fondo “antiandalucismo”, en cuanto que “Andalucía era la más tumultuosa e insumisa a los postulados de europeización y cambio de raíces”.

Uno de los más afamados antiflamenquistas de la época fue Eugenio Noel. Autores como Félix Grande, referido en el libro *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, de Manuel Urbano, manifiesto sobre Eugenio Noel:

“Sobre las tormentosas relaciones de Noel con el cante y con el toreo no se ha llevado a cabo todavía el estudio que el asunto está pidiendo a gritos, y que posiblemente probaría que tales relaciones, por debajo de las casi puntuales agresiones de nuestro temperamental autor, había quizás un amor clandestino y airado. Sobre el cante, sobre los toros, escribe Noel casi siempre con ácido, pero también con el conocimiento técnico suficiente como para pensar en algo más que odio. Noel sabía de flamenco, sabía de tauromaquia. Sospechamos a veces que en su violencia antiflamenca no hay sólo convicción intelectual: se adivina también desasosiego, incluso autocastigo. Hay ocasiones en que un texto suyo apacigua su velocidad admonitoria para apropiarse de la sabiduría de la perplejidad: ‘En el flamenco no se sabe de qué asombrarse más, si de su sentido pavorosamente lúgubre, del modo incomprensible de expresión, o del efecto profundo que causa en el alma de muchos artistas’. Aquí ese asombro de Noel casi supone una refutación. Pero al menos en ese asombro no hay rencor ni sarcasmo. Aunque no siempre —o mejor, casi nunca— renuncia al sarcasmo o al rencor”³⁸.

Eugenio Noel es un consumado regeneracionista, ve en el flamenco chabacano que no el que muestra un valor artístico, un elemento retrógrado de la cultura artística española. Este personaje muestra un amor mal disimulado por lo flamenco. Esta circunstancia muestra una pura contradicción intelectual, tal y como lo reflejan autores como González Ruano y Carmona Nencles, como después lo hiciesen los hermanos Caba³⁹ en su libro “Andalucía, su comunismo y su cante jondo”. Así se refleja en su declaración:

³⁸ FÉLIX GRANDE, “Memoria del flamenco”, pp.. 454-455; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1979.

³⁹ "Andalucía, su comunismo y su cante jondo: tentativa de una interpretación"; Edit. Biblioteca Atlántica; Madrid, 1933.



“El antiflamenquismo siguió pareciendo a Eugenio Noel y Federico Oliver una necesidad biológica, política y literaria –sobre todo literaria– de asepsia y europeización. Y arremetieron contra la fiesta de toros y el cante jondo con denuedo mesiánico de iluminados. Mostraban así, con curvo procedimiento, que reconocían la enérgica influencia del alma andaluza proyectándose sobre el área hispánica. Pero en vez de estudiar lo que hay de naturaleza, de inalienable y originario en la cultura andaluza -como toda cultura posible-, se dedicaron a componer la silueta de una España bravía y relajada con los recortes de cromo de todo lo degenerado y prostituido del andalucismo. Y empezaron a desesperarse. Sin pensar que ante los espectáculos naturales que desagradan, el pateo no es un recurso ni de educación ni de eficacia”.

Por su parte el poeta cordobés Ricardo Molina, defiende la existencia de esa dualidad expresada en el alma de Noel.

Brava cita, aunque, como luego veremos, de corto calado. Y no serán sólo estas apreciaciones. Más cercana nuestra hora, cuando, por fin, comienzan los estudios rigurosos sobre este arte, uno de sus impagables pioneros, el poeta cordobés Ricardo Molina, no podría por menos que recoger con la sensibilidad que le caracterizara la dualidad que habitaba en el corazón de Noel:

“...aquel simpático energúmeno que se llamó Eugenio Noel y que entendía de cante, toros y bailes, a los que sin piedad fustigó, más que los propios entusiastas”⁴⁰.

Del mismo modo, Anselmo González Climent, lo cita en sus libros fundamentales “Andalucía en los toros, el cante y la danza”, 1953, y “Flamencología”, 1964. Este analista hispanoargentino le dedicó un artículo, “El Antiflamenquismo de Eugenio Noel”, el que con los años matizará y corregirá con la aportación de una fuerte dosis de admiración en su “Viejo carné flamenco”, evocando lo siguiente:

“Día a día me afirmo en mi admiración por Eugenio Noel. Es uno de los ejemplares más interesantes y sabrosos de escritor español. Encima es un gran entendido en lo que perogrullescamente combatía: toros y cante. Como estilista me parece infinitamente superior al débil costumbrismo de Valera en la novela, de Gutiérrez Solana en la pintura y de Manuel Machado en la poesía”⁴¹.

Flamenquismo y antiflamenquismo son dos cara de una misma moneda. El primero arrastra la definición del segundo, constituye un fenómeno polifacético. Noel lo tenía por todo lo que, tanto espiritual como materialmente, salía de las plazas de toros y, como en su lugar veremos, consistía en

⁴⁰ “Obra flamenca”; Edit. Demófilo, Córdoba, 1977; p. 66.

⁴¹ En “Candil”, n° 69, . 395; Jaén, mayo-junio de 1990.



toda una riada de los que muy subjetivamente estimaba males patrios, comenzando por los caracteres del casticismo y concluyendo en un desbordado etcétera. En este mismo sentido, aunque en el plano individual, escribirá en “República y flamenquismo”, el primer libro de su cruzada:

“En todo flamenco hay un torero fracasado o un aficionado impenitente. Las corridas de toros constituyen su necesidad principal, sin ellas se agotaría. El flamenquismo se da cita en las plazas de toros, engorda y se desarrolla allí. Copia al toreo en sus actitudes, en esas actitudes asquerosas que parecen forzadas y no son otra cosa que exteriorización de un orgullo y vanidad infinitas”⁴².

Queda claro que para Noel son los sectores colindantes con el toreo, que preside, los que configuran el flamenquismo, aunque es nuestro arte hondo el que le presta su nombre. Y de esta condena y afinidad ideológica autores como Emilio Carrere, quien divisara peligrosos “tufos de flamenco” por doquier:

“Tiene razón Eugenio Noel al considerar que la fiesta taurina es parte de la ruina económica y del embrutecimiento. Pero será como un generoso esfuerzo, porque no se puede transmitir el alma de un pueblo. Somos así: bárbaros, incultos, perezosos, estáticos. Sangre de moros cordobeses, de granadinos, de valencianos, corre por nuestras venas. Son las células heredadas que conservan las memorias atávicas y forman un violento imperativo de la casta. Esto es lo pintoresco, lo típico, lo de pandereta. Amamos la sangre, el peligro, lo extraordinario. El pueblo mendigo, que apenas come, tiene millones de pesetas para regalar al torero, el único héroe que tiene ahora”⁴³.

González Climent, el gran aficionado que asumiera sin tapujo alguno y como timbre de orgullo el término de flamenquista:

“Fue Eugenio Noel, más que ningún otro escritor, quien inaugura la leyenda negra del flamenquismo. Noel advierte morbosidad donde hay o puede haber fecundidad artística; gentes de bronce donde hay cabales, y así sucesivamente. No seremos nosotros, empero, los que, pecando a la inversa de Noel, sólo viéramos folklore purista dentro del ámbito flamenco. En el flamenquismo hay lo que en todas partes. Ni más ni menos. Pero de ningún modo cabe aceptarse que sea la desvergüenza, el incivismo, la barbaridad, el vicio y la ignorancia el cuadro valorativo del tinglado flamenco. Tales son las notas que en menos le distinguen.

Ocurre que caprichosamente se ha querido designar como ambiente flamenco a ese ambiente internacional de desvergüenza, nadería y populacherismo que tan módicamente puede atestiguar cualquier ciudadano en alguna parte de la ciudad que habite. Flamenquismo es una cosa. Orillerismo o arrabalerismo es otra.

⁴² República y flamenquismo. Edit. Antonio López; Barcelona, 1913; p. 7.

⁴³ Retablillo pintoresco y sentimental, p. 169; Edit. Mundo Latino; Madrid, s./f.



Flamequismo es un ambiente artístico popular de linaje andaluz. Orillerismo es una lamentable institución internacional (perfectamente sociologizable), donde se ventilan bajas pasiones y donde se enseña a infligir la conducta numerada del Código Penal. El hecho inevitable de que gentes del orillerismo español gusten perdidamente del arte flamenco no invierte ni confunde los términos. Orillerismo y flamenquismo siguen siendo entidades diversas”⁴⁴.

Se tiene con toda justicia al escritor Eugenio Noel –Madrid, 1885; Barcelona, 1936– como una especie de apasionado predicador laico, redentorista de los males patrios y furibundo antiflamenguista. Intenta crear una teoría jonda desde postulados antijondos; si bien y en honor de la verdad, los planteamientos se encuentran desperdigados y resultan contradictorios.

Confiesa en “Diario íntimo”, tras su actuación como soldado y corresponsal de guerra en Melilla -1909- para el diario madrileño “España Nueva”, el entonces joven periodista pretende iniciar desde esas mismas páginas una campaña antiflamenca, quijotesco empeño que le costó la salida de la redacción, le llevó a la inmersión en una muy particular bohemia”.

Sus primeros trabajos escritos de la campaña, aunque tardaron en aparecer en forma de libro - 1913 y en la pequeña colección Diamante, con el título de “República y Flamenquismo”-, le lanzaron a las aguas bien revueltas del ámbito literario, en el que no tardaría en contar con audiencia de adeptos y evidente notoriedad incluso entre quienes fueran maestros reconocidos y viejos lidiadores contra el toreo, caso del Nobel don Jacinto Benavente, quien no dejaría de advertirle que la emprendida campaña contra las corridas de toros y el flamenquismo le indispondría hasta con sus correligionarios del Partido Republicano, “más atentos a lisonjear al pueblo en sus vicios y errores que a decirle verdades amargas”. Simpatía de la que participaría el propio Azorín, quien se apresuraría a remitirle sus particulares bendiciones por la valentía que demostraba a diario frente a la barbarie renacida:

“En un tiempo en el que tal exaltación se produce, cuantos no amamos esa fiesta cruel y brutal, cuantos detestamos los toros, debemos ver con viva complacencia la campaña que contra los toros y el flamenquismo viene haciendo Eugenio Noel”⁴⁵.

Tampoco le faltaría la protección de Miguel de Unamuno y según García Mercadal:

“...al que con tan juvenil y noble ardimiento combatía el espectáculo llamado, no sin motivo, fiesta nacional, la plaza del torerismo y la flamenquería, llegando no sólo a aplaudirle por ello, sino poniéndose

⁴⁴ Andalucía, su comunismo..., p. 136.

⁴⁵ En “Los valores literarios”; Citamos por el prólogo de García Mercadal a los “Escritos antitaurinos” de Noel. Edit. Taurus; Madrid, 1967. Recogido del libro *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, p. 33, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.



*a sus órdenes, -significándole- que en la afición había algo, trágico, algo solemnemente trágico, capaz de penetrar hasta las más recónditas honduras deil alma*⁴⁶.

De todos modos, y es a lo que vamos, Noel es un hombre que se hace notar en todo el país y no solamente por su llamativa e iracunda melena. Las opiniones y posturas que su declamativa campaña despiertan resultan de lo más encontrado; dependen de si se tiene entrada o no para aplaudir en el coso. Unamuno será tajante:

*“Un visionario medieval, un profeta (...) levanta el ánimo ver a un hombre de pasión, ver a un hombre que convencido de que es un mal grandísimo lo que otros estiman un honesto esparcimiento, se apresta a combatirlo con toda su alma; reconforta el corazón ver que aún no se ha desvanecido el alma de Don Quijote*⁴⁷.

Noel es un adversario acérrimo de los toros y el flamenquismo... Mas la lectura de sus trabajos a las veces produce el efecto de una exaltación de lo que se trata de deprimir y condenar. No sabemos como explicar esto; pero el hecho es exacto. Si fuéramos amantes de los toros, acaso encontraríamos, leyendo los libros de Noel, más gusto que siendo adversarios. Noel sabe menudamente todo lo referente a los toros; historia, bibliografía, biografía de toreros, gestos de toreros, dichos de toreros, andanzas de toreros. No hay nada que se le escape. Nadie como él nos informa tan bien de las cosas y lances del flamenquismo. Nadie ha descrito con más entusiasmo, con más exaltación, los bailes de una popular danzarina.

Por último hacer referencia al libro de Eugenio Noel *República y Flamenquismo*⁴⁸ donde manifiesta:

“Un hombre flamenco es un ser humano a quien toda clase de cuestiones le tiene sin cuidado, a excepción de las que puedan afectar a su interesante persona. Y aun en este caso hay que descartar todo lo que no signifique garbo, prestancia personal, descoco, petulancia, traje y riñones. Nada más inmundo que nuestro flamenquismo. Fermento de la descomposición de un pueblo...”

Sin embargo, hay que decir en descargo de estos escritores que por aquellas calendas al flamenco no le eran ajenos la prostitución, el matonismo, las broncas. Y les molestaba que pudiese ser el flamenco la seña de identidad de España en el extranjero, como expone Eugenio Cobo en la

⁴⁶ Op. cit. p. 14.

⁴⁷ En *Libros y autores españoles contemporáneos*, p. 84. Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1972.

⁴⁸ NOEL, E. *República y flamenquismo*, Impresor Antonio López, 1912.



Revista “La Caña”, num. 5 (Madrid, 1993). Por tanto, no cabe extrañarse que los escritores de la Restauración, del 98..., se ocuparan de los aspectos negativos y del flamenco malo que, por cierto, siempre lo ha habido. Pero también hay que decir que muchos anti-flamenquistas ofrecieron páginas muy provechosas para la Flamencología. De ahí que al enfrentarnos con este difícil toro de “flamenquismo y anti-flamenquismo”, tengamos que reiterar que no todos los intelectuales que se acercaron al flamenco en aquel tiempo lo hicieron desde la indiferencia, el desprecio o, incluso, el sarcasmo. Hubo muchas y honrosas excepciones: Ángel Ganivet, Villaespesa, Hermanos Machado, Salvador Rueda, Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escovar, Rubén Darío, Manuel Martínez Barrionuevo, Antonio Ramón Urbano Carrere, José Moreno Villa y, sobre todo, José Sánchez Rodríguez⁴⁹.

Eusebio Cobo, el cual afirma:

“Se ha hablado con harta injusticia de los escritores anti-flamenquistas de hace un siglo, desconociendo algo evidente: que el ámbito social en el que se desarrolla el flamenco, y su repercusión, y, desde luego, la sociedad misma, con sus valores y sus creencias, con sus fobias, que eran muchas, guarda nula relación con la sociedad actual. Ni la sociedad es la misma, ni el ambiente del flamenco es el mismo. Resulta, por tanto, un disparate juzgar con ojos de hoy el flamenquismo o el anti-flamenquismo de ayer. Es hora, por tanto, de ofrecer un breve perfil de los escritores que se preocuparon, de forma positiva o negativa, del arte flamenco en general. Sin embargo, hay que hacer memoria, aunque sea per accidens, de aquellos autores que precedieron a los furibundos anti-flamenquistas Alejandro Sawa, Federico Oliver y sobre todo, Eugenio Noel, quien, en contra de lo que pudiera pensarse, sabía de cante y toros lo que no está escrito en “er papé”.

Otro de los más renombrados anti-flamenquistas es Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903) quien, siendo Presidente de la Asociación de Escritores y Artistas, hizo todo lo posible para que no se celebrara una velada flamenca que la Comisión del Congreso Artístico y Literario Internacional había programado en honor a los escritores asistentes y que tendría lugar en el teatro Alhambra de Madrid; no lo consiguió. Concha Segovia, Amalia Ríos, Pastora Flores, Lola Rodríguez y José Gálvez ofrecieron un gran concierto flamenco a los congresistas, el día 15 de octubre de 1887. A los pocos días, Nuñez de Arce, en carta dirigida al director del El Imparcial, se lamentaba así: “...Nos duele, y con razón, que se nos presente a menudo como el “país de las castañuelas”, de los majos y de la truhanería; mas no perdemos ocasión, ¿qué digo perderla?, la agarramos por los cabellos para obsequiar a los extranjeros que nos visitan con el “cante hondo” y la “soleá” y las “juergas”. Vinieron el año pasado los

⁴⁹ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, JOSÉ, *Alma andaluza*, Madrid, 1900.



periodistas italianos a Madrid, y faltó tiempo para ofrecerles, con harta repugnancia mía, y como fruta del país, la bulliciosa fiesta “flamenca” del teatro Felipe. Han llegado los miembros de la Asociación Literaria y Artística Internacional y, contra mi voluntad, arrastróseles a ver, como muestra de nuestras costumbres nacionales, la función también “flamenca” del teatro la Alhambra, celebrada por algunos periódicos. En estos momentos recorren nuestras hermosas provincias de Andalucía muchos de los extranjeros que han sido invitados a la inauguración del tren rápido de París a Lisboa, y por dondequiera que van nuestros mismos compatriotas les incitan y acompañan, para que se penetren bien de las que, sin serlo, han dado en llamarse nuestras costumbres populares, a oír el “cante hondo” y presenciar “bailes gitanos”⁵⁰.

Emilia Pardo Barzón (1852-1921). Considerada como la primera novelista de su tiempo y asimismo como una gran crítica y abanderada del movimiento naturalista español, Doña Emilia también se asusta del incremento que toma el flamenco y le disgusta que se le considere como lo representativo del carácter español. Era amiga de Antonio Machado y Álvarez, quien pensó precisamente en ella cuando se funda la Sociedad Regional de Folklore debido a su profundo amor por las coplas populares. Es verdad que doña Emilia no conoce el flamenco. Sabe de él lo que está al cabo de la calle: peleas, navajas, matonismo. Detesta la España achulada y maja; manifiesta desdén por ese populismo que ella consideraba chabacano. Y se ríe y se burla del incremento del que goza incluso en su ciudad, La Coruña/Marineda: “¿Ha visto usted qué bien nos acostumbramos a las corridas de toros? En Marineda ya se llena la plaza y se calientan los cascos igual que en Sevilla o en Córdoba. Los cafés flamencos hacen furor; las cantaoras traen revuelto al sexo masculino; se han comprado cientos de navajas, y lo peor es que se hace uso de ellas; hasta los chicos de la calle se han aprendido de memoria el tecnicismo taurómico; la manzanilla corre a mares en los tabernáculos marinedinos; hay sus cañitas y todo. Convénzanse ustedes: aquí en España, desde la Restauración, maldito si hacemos otra cosa que jalearnos a nosotros mismos. Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amadeo: lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; y, claro, la gente elegante le imitó, y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarrero y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una España bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz”⁵¹. Por tal motivo, sentía horror doña Emilia ante la posibilidad de

⁵⁰ El Imparcial, 30 de octubre de 1887

⁵¹ cfr. “Insolación”, pág. 35-36, Barcelona, 1889.



que la cultura española, y los usos, y el carácter nacional se identificaran, a los ojos de los extraños, con el flamenco.

En el análisis de este fenómeno circunstancial que vivía España, no se puede echar en olvido que el teatro fue un instrumento favorecedor del antiflamenguismo, ya que éste es muy sensible a todo lo que ocurre en la vida real, y acostumbra llevar a los escenarios la temática imperante en cada momento. Y así se puede constatar que el gitanismo, el andalucismo, el flamenquismo eran temas de moda agradecidos y rentables para los autores teatrales que echan mano de ellos sin el menor pudor por incidir una y otra vez en los más pedestres tópicos. “Un andalucismo flaco, falso, facilón y colorista, tal como nos describe el flamencólogo jienense Manuel Urbano Pérez que “atrae las iras de Cadalso, o del propio Clarín, quien escribe su conocido artículo “Madrileñas” en 1881, el mismo año en que se editara el fundamental libro de Machado y Alvarez”⁵². Se trata, pues, de una invasión del flamenquismo de peor ley, salvo las honrosas excepciones que enumeraremos. Y por ello los antiflamenguistas encontrarán en el teatro terreno propicio y abonado para fundamentar sus alegatos. Aquí radica, por tanto la terrible y sarcástica ira de Palacio Valdés y Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901), quien en el mencionado artículo dirá, sin el menor reparo, que “...El cante es el único género artístico que prospera; cante, en La Comedia; cante, en Variedades; cante, en Lara; cante, en La Zarzuela; cante, en Arderius; cante, en Martín. El cante ha derrotado a Echegaray...El teatro flamenco nos lleva a la estupidez por una rapidísima pendiente”. Pocos años más tarde (1886) volverá a atacar al flamenco en “Un viaje a Madrid”.

Volviendo a mencionar a Miguel de Unamuno, criticó y minusvaloró toda manifestación artística y cultural. Se ha hablado bastante de la postura antiflamenguista de don Miguel, pero no me explico, sin embargo, el precioso poema que incluyó en su “Cancionero”, y por el que nadie sensato podría tildar de antiflamenco al introductor del existencialismo en España:

*Con el cante jondo, gitano, / tienes que arrasar la Alhambra, / no le hacen falta a la Zambra / palacios hechos de mano. // Que basta una fresca cueva / a la vera del camino, / tienes el cante por sino / que a tus penitas abrevia. // Tienes el sol por hogar, / tienes el cielo por techo, / tienes la tierra por lecho, / por linde tienes la mar*⁵³.

Si grande fue la nómina de antiflamenguistas, no faltaron ilustres plumas que supieron contrarrestar las falsas y vergonzantes concepciones que se extendían a lo largo y ancho de España

⁵² MACHADO Y ÁLVAREZ, *Pueblo y política en el cante jondo*, pág. 107, Sevilla, 1980.

⁵³ UNAMUNO, M.. *O. Completas*, T. XV, Madrid, 1958, p. 634.



sobre el arte flamenco. Quiero hacer memoria, en primer lugar, de un autor sudamericano porque, gracias a los “escritores románticos extranjeros”, el folklore y el flamenco originaron en ellos una fuerte y atractiva forma de conocer a Andalucía. Aquí aparece, pues, el poeta nicaragüense Rubén Darío, viajero por Andalucía que llegó a entender la peculiaridad del complejo y enigmático mundo flamenco, guiado por el gran poeta Salvador Rueda, quien llevó a su amigo “*a los poblados de pescadores donde había colmaos y famosos cantaores que cantaban flamenco como si cumpliesen un sagrado rito. Rubén se entusiasmó con los ayes y jipíos de Juan Brea y la Niña de los Peines; comprende y siente el cante jondo, en el que descubre el profundo drama del alma andaluza*”.

Rubén Darío nos deja bien a las claras su andalucismo afectivo cuando describe el fenómeno flamenco y los motivos que han llevado a su decadencia. Esto lo vemos en su magistral artículo “La tristeza andaluza”, donde nos ofrece una visión más honda del desgarramiento del cantaor que ningún otro intelectual de su época, “comenzando, dice José Luis Buendía –Revista Candil nº 44, p. 18– por la descripción de la pena que acongoja la interpretación del cante, en contra de los tópicos pandereteros al uso”. Allí podemos leer: “¿Habéis oído a un cantaor? Si lo habéis oído, os recordaré esa voz larga y gimiente, esa cara rapada y seria, esa mano que mueve el bastón para llevar el compás (...). A mí me ha conturbado tal gemido de otro mundo, tal hilo de alma y de armonía enferma, copla llena de rota música que no se sabe con qué afanes va a hundirse en los abismos del espacio. El cantaor, aeda de estas tierras extrañas, ha recogido el alma triste de la España mora y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión. Más que una pena personal, es una pena nacional la que estos hombres van gimiente al son de las históricas guitarras... He oído a Juan Brea, el cantaor de más renombre, el que acompañó en sus juergas al rey alegre don Alfonso XII. Juan Brea aúlla o se queja, lobo o pájaro de amor, dejando entrever todo el pasado de estas regiones asoleadas, toda la morería, toda la inmensa tristeza que hay en la tierra andaluza: tristeza de melancólicas hembras de grandes ojos, tristeza especial de los mismos cantos, pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crepuscular...”⁵⁴.

Hay otras referencias al flamenco en la obra de Rubén Darío, ¿creador? e introductor del “Modernismo” en la literatura hispanoamericana. Se sabe, asimismo, que a Darío le impresionaron las saetas, “esos cantos – decía el nicaragüense – que brotan en su aguda tristeza, quejidos del pueblo, dolorosas y sonoras alondras de una raza”, como comenta Juan de la Plata en su obra “La Saeta”, Jerez de la Frontera 1984.

⁵⁴ RUBÉN DARÍO, *Tierras solares*, p. 70. Universidad de Málaga, 1997.



También destacamos poetas como Salvador Rueda. Para él lo jondo no es algo pasajero en Rueda, ni simple fuente de inspiración, sino que “su hondura” y estructura de la copla lo traslada a “su” obra poética, con la particularidad de que este motivo le viene desde la niñez: “ Oyendo cantar desde niño / soleares a Juan el gitano, / al compás de los duros martillos / dando en las bigornias y tarareando, / aprendí de su música libre / los ritmos diversos y desconjuntados, / y ampliando en cadencias / de las seguidillas gitanas el canto, / compuse la silva flexible / de versos elásticos, /suelos cual serpientes, / libres como lazos, / en que a veces suelo vaciar la armonía / que el cielo me vierte de un cáliz sagrado”.

Otro de los personajes de gran renombre es Francisco Villaespesa. Su vida de Villaespesa transcurrió en un ambiente muy poético, andaluz y flamenco. Fue gran amigo de Manuel Machado. Pero Villaespesa, siempre y más que nada español, es también el andaluz típico del cante, que por expresiva fuerza pasionera nos echa coplas que hablan del patíbulo, la reja, la navaja, los celos, el vino, la cárcel, la noche, la ronda, de Dios, la vida futura.... Con plenitud española”, como leemos en la “Introducción y notas a “Poesías Completas”⁵⁵. Villaespesa fue un gran conocedor de los cantes flamencos, sobre todo de las seguirillas y soleares: “Mis cantares son tan tristes / porque son gotas de llanto, / que en vez de huir por los ojos/ se desbordan por mis labios. // ¡Cuándo, niña, querrá Dios/ que tu ropita y la mía / despedidan un mismo olor”. // Panalito todo miel / fuiste siempre para mí.../ ¡Cómo no te he de querer!⁵⁶.

“De dolor heridos / temblaron mis huesos; / doblé mi cabeza, se nubló mi vista / y lloré un momento. // Las penas que se dicen, / esas no son penas.... / Las penas mayores son las que se sienten / pero no se cuentan, / que las unas pasan / y las otras quedan...”⁵⁷.

Un personaje de gran influencia en el mundo del flamenco Antonio Machado y Álvarez, padre de los hermanos Machado. Nacido en Santiago de Compostela en 1846, era licenciado en Derecho y Filosofía y Letras, escritor, antropólogo y folclorista español de la Generación del 68. Su gran dedicación fue el estudio del folklore. Fue el iniciador de los estudios folklóricos en España, fundó la revista *El Folk-Lore Andaluz* (1882-83) y publicó *Colección de cantes flamencos* (1881), la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* (1884-86) y *Cantes flamencos (Colección escogida)* (1887). Fue masón, intelectual positivista y anticlerical, amigo de Joaquín Costa y Francisco Giner de los Ríos; escribió en periódicos,

⁵⁵ “Introducción y notas a “Poesías Completas “ de F. Villaespesa. Edit. Aguilar, 1954.

⁵⁶ cfr. “La voz de los poetas andaluces en el cante de Alfredo Arrebola” Lp. Málaga, 1979

⁵⁷ cfr. Seguiriyas en “Flamenco tradicional”,Lp. de Alfredo Arrebola, Málaga, 1978.



entre ellos *La Justicia* (periódico republicano de Nicolás Salmerón), firmando con el seudónimo de Demófilo (“amigo del pueblo”).

Fue sin duda uno de los principales intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX en Andalucía y el máximo exponente del estudio científico del flamenco. Su *Colección de cantes flamencos*, impresa por vez primera en Sevilla en 1881 y supuso un hito en la historia del estudio de este cante, siendo la primera aproximación rigurosamente antropológica a la materia. La segunda edición, impresa en 1887 con el título de *Cantes flamencos* y también publicada en formato facsímil por Extramuros Edición, constituyó un acercamiento menos técnico y más popular a esta obra estrictamente flamenca, a la primera antología de esta expresión poética.

La obra trata el origen de los diferentes cantes, recopilando letras de soleares de tres y cuatro versos, seguiriyas gitanas, polos, cañas, martinets, tonás, livianas, deblas y peteneras. Demófilo fue asesorado durante el desarrollo de éste, su trabajo más conocido, por los celeberrimos cantaores Juanelo de Jerez y Franconetti; de este último añadiría en la edición aquí tratada una biografía y un repertorio de cantares, así como una lista de cantaores por localidades andaluzas. La obra de Machado fue y sigue siendo la base sobre la que se construye buena parte de la bibliografía relativa al flamenco y una de las fuentes imprescindibles para el estudio y disfrute de este arte.

Los hermanos Machado (Manuel, 1874-1947; Antonio, 1875-1939), el primero encasillado en la corriente Modernista y Antonio en la Generación del 98, tuvieron una relevancia muy especial en el mundo del flamenco. Los hijos de Demófilo figuran entre los intelectuales de su tiempo con una clara actitud positiva respecto al arte flamenco. De manera especial - en la mente de todos está - Manuel, a quien Anselmo González Climent dedica las siguientes palabras: “Creemos que difícilmente podría negársele a Manuel Machado el haber sido, históricamente, el inaugurador lírico del tema flamenco”⁵⁸. Lo apostilla el autor hispanoargentino con palabras del polifacético e inmortal malagueño José Moreno Villa, quien dejó dicho: “Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron”⁵⁹. Y al igual que una dinastía de buenos cantaores, afirmará Daniel Pineda, los Machado vivieron el arte flamenco y lo dignificaron, siendo considerado Demófilo el primer flamencólogo español y padre del folklorismo científico que aún se estudia hoy⁶⁰.

Manuel, como exponente del Modernismo español, refleja en su obra una fina veta andaluza y un cierto talante cosmopolita. Machado fue un poeta flamenco y del Flamenco influido por su padre

⁵⁸ cfr. “Antología de la poesía flamenca”, pág. 25, Madrid, 1961.

⁵⁹ cfr. *Los autores como actores*, p. 125 (México, 1951)

⁶⁰ cfr. *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco*, p. 91 (Murcia, 1998).



el flamencólogo Demófilo. A esto ayudó sus experiencias con artistas de este arte así como el hecho de vivir en Sevilla. Sus vivencias flamencas en Triana, en los cafés y corrales del popular barrio alfarero, a través del cual se acercó más directamente, y con mayor conciencia, a la cultura del pueblo. Arrastrada por esta idea, la profesora Carmen García Tejera no duda en afirmar que “el elemento constante en la poesía de Manuel Machado es su andalucismo, tanto en sus temas como en sus formas. Su obra, –sobre todo “Cante Hondo” (1912)– contiene multitud de coplas: soleares, malagueñas, seguiriyas, polos...”⁶¹.

Manuel revela de forma natural y clara sus vivencias flamencas a lo largo de toda su obra; y expone sencillamente los elementos característicos de la copla flamenca. Y esto es así porque Manuel siempre aspiró a convertirse en un poeta popular. En multitud de ocasiones señaló que su verdadera gloria estaba en llegar a alcanzar el anonimato para que sus coplas fueran tomadas por el pueblo: “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. // Procura tú que tus coplas / vayan al pueblo a parar, / aunque dejen de ser tuyas/ para ser de los demás. // Que, al fundir el corazón / en el alma popular, / lo que se pierde de nombre / se gana de eternidad”⁶². Como síntesis, se puede afirmar rotundamente que Manuel Machado ha sido el primer poeta en reivindicar, en dignificar y transmitir a otros poetas el Flamenco.

Sus obras reflejan claramente estas concepciones tal y como lo podemos apreciar en sus obras poéticas: *La fiesta nacional* y *Cante jondo*. Junto con su hermano Antonio realizaron la obra de teatro *La Lola se va a los puertos* (1929), en donde se condensa toda la sabiduría sobre el cante. En esta obra de teatro la protagonista “Lola” armoniza su vida a través del cante y a la vez complementa la existencia de los otros personajes. En el acto II, escena VI, se presenta esquematizada una *juerga*, en donde apreciamos que sobre el eje vertebrador de la protagonista, “Lola”, circundan los señoritos maduros, parásitos, matones, el torerillo apadrinado; la liturgia de los vinos, la alhaja que “vale un cortijo”, las notas paródicas de intentar coronar con la suntuosa diadema a la “esperanzadora del cante”, la tensión trágica de padre e hijo enfrentados..., todo se resuelve con un tanguillo de Cádiz, bailado y cantado por Narciso Galerna e el clímax de cañas y animación con un remate magistral. En el último acto, Don Diego imitará a Don Guido, el de las “Coplas por la muerte de Don Guido” y Heredia

⁶¹ “Poesía Flamenca”, p. 25. Universidad de Cádiz, 1986.

⁶² cfr. “La Copla”.Col. Austral, 1945.



anuncia o participa de las filosofías de Juan de Mairena: para tocar bien la guitarra, hay que tener una *concepción flamenca del mundo...*⁶³.

En Antonio Machado el sentimiento flamenco – mejor sería decir “lo flamenco” – está patente en el fondo de su filosofía existencial, en boca de su heterónimo “Juan de Mairena”. Puede decirse, sin miedo alguno, que la influencia ideológica es base de gran parte de la obra de Antonio Machado: partiendo desde su concepción del folklore como “realidad dinámica” hasta su teoría literaria de que “escribir para el pueblo es escribir para los mejores”. Estas ideas las encontramos perfectamente desarrolladas en “Juan de Mairena” que aconseja: “Si vais para poetas, cuidad vuestro folklore, porque la verdadera poesía la hace el pueblo”⁶⁴. Y será en su “Soledades” (Madrid, 1903) donde se capta maravillosamente la esencia del flamenco... Porque Antonio, tiene “angustia, dolor, soledad –también la sufrió su padre–, y vierte sus emociones en versos de corte tradicional y popular”: “Yo voy soñando caminos / de la tarde.¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!// ¿A dónde el camino irá? / Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero....-/La tarde cayendo está-. // En el corazón tenía / la espina de una pasión. / Logré arrancármela un día: / Ya no siento el corazón.// Mi cantar vuelve a plañir: / Aguda espina dorada, / quién te pudiera sentir / en el corazón clavada”.- Antonio Machado estuvo siempre interesado en encontrar la “sabiduría” y la metafísica de un pueblo que sabe expresarse a través de la copla. Su obra, su pensamiento y su vida estuvieron ligados por irrenunciable compromiso ético con el pueblo y, además, fue uno de los pioneros en adentrarse hasta lo más hondo de este fenómeno tan específico y cualificador de la cultura andaluza. Sin pretensión de vanagloria alguna – porque ya pasó – tuve el honor de publicar un disco “Larga duración” a Manuel Machado (Madrid, Philips,1974) con el acompañamiento del guitarrista Manolo Sanlúcar y comentarios del flamencólogo y periodista Gonzalo Rojo Guerrero, así como otro Lp. en honor y recuerdo a Antonio Machado bajo el título de “Cantes a los Poemas Flamencos de Antonio Machado”, con la guitarra de Carlos Zárate y “Estudio introductorio” del Escritor y Poeta Manuel Urbano Pérez, Málaga, 1989.

Fueron muchos los músicos, pintores, novelistas, poetas, musicólogos, folkloristas, etc. que colaboraron decisivamente en la valoración del arte flamenco en su trilogía de Cante, Baile y Toque; de manera especial tengo que hacer memoria de don Manuel de Falla (1876 -1946), porque él conocía perfectamente la grandeza de esas músicas que él llamaba naturales y, además, distinguía entre esas músicas y sus caricaturales manufacturas obviamente destinadas al consumo. Don Manuel sentía un

⁶³ MOLINA FAJARDO, E. *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990, pp. 15 y 16.

⁶⁴ MACHADO, A. cfr. *O. Completas*, Ed. Plenitud, Madrid, 1973, p. 1188



profundo y activo amor por el flamenco. Por ello, en lugar de dar palos de ciego, decidió arrimar sus saberes profesionales, su experiencia íntima y personal y su mucho prestigio en el mundo musical e intelectual para llevar a cabo una digna y respetuosa valoración del arte flamenco que sigue siendo – cómo no – signo claro y evidente de esta milenaria y autóctona cultura que goza el pueblo andaluz, pueblo que no tuvo más remedio que cantar porque... “Cantando la pena / la pena se olvida”, como lo dejó dicho el “Poeta del Flamenco”, Manuel Machado.

También debemos destacar la opinión de Julio Caro Baroja sobre la cultura popular andaluza. Así manifiesta:

“Hoy parece que estamos padeciendo un barrido cultural [...] A veces parece asimismo que hay miedo a la memoria y que la fidelidad en el recuerdo es algo que asusta...

Así, se pasa de lo puramente anecdótico a lo abstracto, sin fuerza para calar en lo real...”⁶⁵.

Hay una impaciencia de adolescentes en esta orgía de la “destrucción de objetos”, para conseguir con su estruendo el aturdimiento y corroborar, de paso, la separación sin regreso, la escapada definitiva, que, antes de lanzarse a las aventuras exteriores, prefiere comenzar su mundo desde el anterior hecho añicos.

Tradiciones muy viejas –cuyo histórico devenir acompasado con los tiempos esperábamos alcanzar– han caído en el torbellino acelerado y están acabándose. Entre ellas, quizás ésta del cante jondo.

(Es algo amagado, insinuado. En realidad; no ha habido, que se sepa, proclamación de postrimerías, ni decreto de cese fulminante. Pero, a través de señales como ráfagas sueltas –vendavales présagos de la tormenta– llega hasta nosotros un grave presentimiento de la aniquilación global del mundo del cante, y de su espíritu).

(Un final simbólico, entendámonos, amenazador, sobre todo, de la optimista transformación evolutiva, casi imperceptible, que daba tiempo al tiempo, tan propia de las manifestaciones vivas y dinámicas, sostenidas por un sufragio masivo y popular).

Se barrunta la extinción, si se escudriñan, en plan biológico, estas creaciones del arte como criaturas vivientes, cuyas invenciones reposan en hombres y mujeres. O la simple desaparición, si nos confiamos a las tablas estadísticas y demográficas. Y todo, además, con ritmo acelerado. Porque la sociedad preindustrial –que prohijaba con calor estas manifestaciones del arte– no ha desaparecido

⁶⁵ CARO BAROJA, J. “En torno a la literatura popular gaditana” en RDTP, XXXVIII, 1983, p. 34. Sacado del libro Manuel de Falla y el Cante Jondo, Molina Fajardo, M. p. 33.



del todo, dando paso a su sucesora, la sociedad industrial-nuncio, a su vez, de la post-industrial de que tanto se habla... Entre tan precipitadas mutaciones, incompletas, además, la supervivencia natural del cante, nadie la puede garantizar.

Todavía nos rodea íntimamente el campo, en las agrupaciones urbanas de estas latitudes –solar y fuente primigenia del canto andaluz–. En él se localizan sus variantes más notables, portadoras siempre de referencias geográficas inmediatas, que señalan su apego a un paisaje concreto, individualizado. No obstante, incluso este mapa que conforma un espacio, territorio de apariencia inmutable, es engañoso y complica los elementos expansivos, propios de todo arte: la imagen del hilo de agua destinado a ser río caudal se invalida y se substituye por la del ave y su canto: la alondra mañanera que lejos volarás, como dice Manuel Machado. Del mundo de la naturaleza se toman las metáforas al tratar del cante, pues todavía perdura lo que –en conjunto– se considera ya camino de desaparecer o, lo que acaso sea peor, de “desnaturalizarse”, pues se cree que ese clamor de cánticos es algo naturalmente engendrado por todo un pueblo y unido a él igual que lo están sus productos naturales, de los campos, los montes, las playas o las minas. Y sólo esa alondra que viene de vuelo, muy largo, del fondo de los tiempos, anunciadora de la voz lírica, humana, de la poesía que se canta y se escucha, es signo de salvación, por encima de las agitaciones o cataclismos de las sociedades, nunca en reposo).

El mundo del cante, visto de manera teórica, contiene, en general, los caracteres indelebles de una materia arcaica, que son, como se sabe, ambivalentes. Si por una parte poseen un aroma indefinible, cuyo atractivo es tenaz, por otra afirman su alteridad, su tiempo ausente que remite a otras situaciones y a otros escenarios.

Sin embargo, en conjunto, a causa de su riqueza -otro exceso, también, del ayer- suscita diversos acercamientos, provocando actitudes plurales cuya renovación motiva su interés. No podemos, ni es la ocasión, registrarlas todas. Sólo mencionaremos algunos rasgos muy someros, esquivando un análisis complejo y demorado, impropio de nuestra intención⁶⁶.

Se sabe algo, no demasiado, del cante jondo. Nos referimos a sus orígenes y a su historia⁶⁷.

Como ocurre con otras secuencias culturales llenas de complejidad, conviene, ante todo delimitarlo, recluyéndolo en las coordenadas de espacio y de tiempo.

Descubierta su identidad, puede asimilarse siguiendo las mismas pautas de otras producciones orales de música y poesía (las dos artes mayores, con “musa propia”, que lo integran), ya que la danza,

⁶⁶ CARO BAROJA, J. Op. cit., pp. 33 a 35.

⁶⁷ Para una panorámica histórica completa, véase ahora Ángel Álvarez Caballero Historia del Cante Flamenco, Madrid, Alianza Editorial, 1981.



-tan unida a veces a la copla y espectacular y plástica en grado sumo- queda fuera de este asedio (como sucedió en el Concurso de 1922, que preveía otro de baile andaluz que no llegó nunca).

Este primer contacto plantea ya cierto tipo de relación, que no es otra que la dedicada a las producciones orales en general, en nuestros días tan prodigada.

Tal relación surge en el momento en que el valor intrínseco del cante –de expresión artística– fue separado y abstraído del complejo de sus manifestaciones por obra de músicos y poetas, garantizando, así, la posibilidad de múltiples respuestas: estudio profundo, especialización, interpretaciones nunca estáticas..., entrando, asimismo, en juego el público -los públicos- receptores de estos mensajes encarnados, “dichos” (musicalmente), por sus intérpretes.

Sin duda, frente a los que proclaman aún que en esta modalidad de arte, no se requieren notaciones externas, pretendiendo, además, que semejante postura podría anular una creación de tanta vitalidad espontánea, prevalece otra: la que enfoca el cante en sus protagonistas y en el ambiente donde nace y crece. Un fenómeno social, que sin prescindir de su vertiente artística es algo más, no resulta tan neutro como otras creaciones análogas y es necesario buscarlo en ciertos lugares y entre determinadas gentes (grupos sociales llamados hoy, con propiedad, marginales). Aspecto, éste, que la actualidad ha dotado de un interés acuciante.

Para muchos autores y críticos de este siglo –y ya hemos anticipado una muestra en los poetas modernistas andaluces– el cante jondo, familiar para ellos, ya era decadente. Había dejado atrás días mejores, espléndidos, en que su imperio era general y reconocido.

Primará entonces, para cualquier referencia, una previa cuestión cronológica proyectada en el pasado ¿Dónde colocar la fecha exacta, o, por lo menos, la aproximada más fiable...? No sólo la de su auge, sino la de sus comienzos y afianzamientos, las vísperas de su eclosión y consagración como fruto pleno de arte.

Cada generación lleva consigo una impresión –difícil de arrancar, por ser directa- de sus personales experiencias del cante jondo. Pero de ellas, con ser tan vivas y tan matizadas, transmite, en el mejor de los casos, sólo una parte a las generaciones más jóvenes. Así, pues, podrían historiarse las respuestas generacionales (en nuestro caso concreto, alrededor y después del hito de 1922). Pero siempre con una constante: serían únicamente de una minoría. Lo que indica que el cante, en la línea diacrónica– fue producto minoritario al “enrarecerse”, y dio lugar a reflexión. Desde ese momento, su popularidad sería compartida con la de otras alternativas, tanto en la música como en la letra.

El cante jondo recibió, con esta denominación o la de “flamenco”, en fecha determinada el tratamiento folklórico. Indudablemente, encaja en la primera coordenada de todo saber popular: la del



espacio. Un lugar propio donde se presume su nacimiento y desde donde puede comprobarse su irradiación.

El Sur de España, Andalucía en su vastedad, es el lugar del cante, y su cuna se localiza en un reducido sector al Oeste-Sudoeste de la región.

Esta franja espacial es indiscutible. Las coplas del cante, en su variedad, reciben nombres locales: la rondeña, la malagueña, la granadina, las sevillanas... Otros cantes que por aparecer también en diversas partes del país no pueden calificarse de “andaluces” (el fandango, por ejemplo), se modifican en las distintas localidades donde se cantan: Huelva, Cádiz, Málaga, Lucena, Almería, Baza... constituyendo variedades diferentes.

Esta primera visión topográfica es también la folklórica, encarnada en personajes aislados (una pareja o un grupo) que ataviados con sus trajes típicos -regionales, comarcales, a veces únicos totalmente o en detalles- ejecutan “cantos y danzas del país” ante los visitantes foráneos.

Visionado de esta forma, el espectáculo folklórico en sí representa en la actualidad un papel secundario. Es poco activo en la convocatoria de masas y así, parece ofrecer valores complementarios que además, se consideran fijos, “típicos” y, por tanto, constantes e inamovibles. (Sólo el exotismo, la rareza, las perfecciones de atuendos y ejecuciones, como otros factores apreciables en detalle, pueden acumular efectos especiales al contacto folklórico, que incluso ha tenido un matiz despectivo muy generalizado). Pero no hay que olvidar su esencia como valor cultural, ni tampoco el respaldo -organizado y científico- que prestó y presta al estudio del proceso del cante.

Apena estos esbozos nos han adentrado en el complejo mundo del cante, que, al parecer, exige siempre interpretaciones parciales con afán de estructurarse en una gran Summa... mostrando, sin embargo, idéntico dualismo sincrónico: los artistas, ejecutantes, con su perenne tendencia a fabricar y poblar un universo propio -por un lado-. Y por otro, inclinándose sobre ellos, poetas, músicos, críticos, historiadores... A veces ajustados y otras desbordando esa categoría especial, tan visible junto al arte como espectáculo: la de los aficionados. En este caso, volcada a una actividad artística que, siendo igual que otras (próximas o remotas en el tiempo) es dueña de un patrimonio colectivo y se halla sujeta a su vez a la libertad de sus protagonistas individuales⁶⁸.

Siguiendo con nuestro recorrido y antes de seguir con nuestro recorrido histórico y su incidencia sobre el mundo del flamenco, vamos a centrarnos en el concurso de Cante Jondo de 1922 celebrado en 13 y 14 de junio de ese año en la plaza de los Aljibes de la capital granadina. Este evento

⁶⁸ MOLINA FAJARDO, E. *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”*, Op. cit., pp. 36-45. Texto sobre la opiniones de Julio Caro Baroja.



supuso un importante hecho cultural, no por la calidad de los personajes que actuaron en el espectáculo, sino por constituir un punto de referencia cultural dentro del ámbito cultural popular y que traspasó claramente nuestras fronteras. Este Concurso marcaba el carácter popular del arte flamenco, de su procedencia eminentemente del pueblo.

Este vocablo significa, además, una clase -la más numerosa- en las sociedades de ayer y de hoy. Y en este sentido, alrededor suyo -como esos peces que acompañan inseparables a otros mayores- aparecen los sinónimos vulgar, plebeyo, populachero... Todos llevan clavado un rejoncillo peyorativo para la clase más baja, procedente, imaginamos, de las otras clases, las más encumbradas. Y por los caminos etimológicos se adivinan ciertas notas. Vulgar responde al vulgo, que no es distinguido, distinto, selecto o egregio y se aplica con frecuencia a la lengua empleada por el pueblo (así el “latín vulgar”) y siempre, en este terreno pensando en la actividad viva, sincrónica, se hace referencia al habla (lat. sereno). Otro camino etimológico nos lleva a la plebe, que conocemos por sus notas negativas, (no es gente conocida, no tiene padres ilustres -los patricios). Pero, no obstante (y también, en un tiempo, dentro de la cerca romana) es todo el pueblo (cristiano).

Un gran escrito francés, Charles Péguy (1873-1914) -que era un hombre del pueblo, hijo de obreros- muy amante de las figuras etimológicas y de desentrañar etimologías en lo más polémico de su estilo, halló una diferencia entre pueblo y masa: “Lo vulgar pertenece a la multitud; lo común pertenece al pueblo”⁶⁹.

6.2.- El concurso de Cante Jondo de 1922

Celebrado durante los días 13 y 14 de junio de 1922, representó un hito dentro de la cultura flamenca en nuestro país.

Auspiciado principalmente por Manuel de Falla y Federico García Lorca gracias a su creciente interés por este arte, aunque como veremos más adelante, no tuvo continuidad en Manuel de Falla en lo que respecta al hecho de que después de este evento, éste quedó defraudado y aparentemente de cara al exterior, no continuó con su estudio.

Granada fue siempre una ciudad musical. Cantan en la madrugada sus aguas “cabrilleando” en los oídos de manera misteriosa o solemne, y es preciso saber “gustar” de esos cantes, conocer la copla rítmica como de caballos galopantes que exhalan los regatos de las cuestas del bosque de la Alhambra, y la dolorosa con nostalgia, traspasada de tormento actual, que se escapa por el aljibe de San Bartolomé, como de corazón comprimido por la pena. Canta la fuente de la plaza de Bibarrambla

⁶⁹ MOLINA FAJARDO, E. Op. cit. pp. 46-47.



—cuando los cafés están cerrados y sólo se oyen los pasos del sereno y de un noctámbulo sin prisa—, de diferente manera al canturreo de la Plaza Nueva, desflecada en canciones de corro que la seducen desde siglos. Y el río Darro tiene unas cadencias distintas, más alegres en el puente de las Chirimías que en el de Cabrera. Junto a Santa Ana, ante el temor de sepultarse tan largo trecho bajo tierra, recuerda los «gorigori» de siglos, aprendidos al despedirse a su vera tantos entierros.

Por otro lado, la campana de la Vela, con aleación de plata como la cantarina del campanil de Santa Catalina, sabe dosificar su canto para no cansarse, apoyándose, no en la monotonía de las horas, sino en el reparto de aguas en la vega cercana. De mañana, cantaban los pregoneros sus «moras, moritas moras», “manzanilla de la sierra y abrótnano macho para el pelo”, “harina de cebó, tostá para refrescos”, “¿andía a dos reales la libra y cala”, “higos chumbos acabados de coger y qué ricos», «a las buenas biznagas”, “cestitas de fresa”, “de huerta, que buenas habas”, “de Guadix, las selvas maúras”, “isabeles los higos” «castañas calentitas, que están pelando», «a centimito chico, barquillito con merengue»... según las estaciones y las horas. Pregones de tanta gracia melódica, que Manuel de Falla, al escucharlos, se apresuraba a intentar transcribirlos musicalmente, a veces, en sus almidonados y blanquísimos puños⁷⁰.

Todo este encanto musical de Granada se acentuó graciosamente, en las jornadas anteriores al Concurso. «Academias» de cante jondo surgieron por los barrios más flamencos afinando el cantar de los aficionados. «El Cartero» abrió la suya, de la que fue alumna la «Niña de Salinas»; «La ciega de la calle de la Cruz» inició en el cante a bastantes mozuelas, presentando al Concurso a dos de sus mejores seguidoras; y hasta el «Centro Artístico» hizo una gran labor al perfilar los diferentes estilos. «El Polinario», la alhambreña taberna centro de todas las actividades flamencas de aquellos días, estaba al rojo vivo de entusiasmo, y hasta Santiago Rusiñol, con su barba y bigote patriarcales tuvo que improvisar un fandango que le valió para el título de “rey del cante jondo”.

Bajo este contexto, el músico gaditano Manuel de Falla y el poeta granadino Federico García Lorca prestan el inapreciable servicio de buscar, para darle nueva luz, el auténtico cante. Junto a ellos, toda una pléyade de artistas y escritores con inquietudes, y en primerísima fila, el pintor Manolo Ángeles Ortiz, a quien, en cierta ocasión le dijo Federico: “La poesía de tu pintura y la pintura de mi poesía nacen del mismo manantial”.

El arte unifica si es verdadero. Esta es la lección que nos ofrecen estos creadores y esta lección viene mostrada por el abigarramiento de aquella famosa tertulia granadina del que fue famoso

⁷⁰ MOLINA FAJARDO, *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Ed. Biblioteca de Temas y Escritores granadinos, pp. 138-139.



Rinconcillo del café Alameda: Allí, Falla, Fernando de los Ríos, Melchor Fernández Almagro (Melchorito que decía Lorca), Montesinos, Lorca, Manolo Ángeles.... Posiblemente fue allí de donde partió la idea del famoso concurso de cante jondo. Lorca y Manolo Ángeles Ortiz recorren prácticamente toda Andalucía y especialmente la tierra granadina en busca de aquellos que cantasen con pureza de estilo. De esta forma, y con la inapreciable ayuda de Falla, sale a la superficie todo un inmenso caudal lírico folklórico que vegetaba y, lo que es peor, se iba perdiendo y adulterando. La influencia causada por este célebre concurso de cante jondo tiene una valoración tan destacada que se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que salvó nuestro inigualable folklore. Le inyectó nueva vida y sobre todo se le despojó de todo aquello que no tenía el sello de lo auténtico. Falla, Lorca y Manolo Ángeles Ortiz son, los más entusiastas y a ellos se debe, con certeza, la mayor parte del éxito. En esa ocasión es cuando Lorca compone su Poema del cante jondo y Manolo Ángeles Ortiz encuentra la medida de su pintura. A este último se debe el cartel anunciador y él debe a este período imborrable de su vida, el descubrimiento de un quehacer artístico en que ya perduraría para siempre. Precisamente a fines de 1922 y con una carta de presentación de Falla para Picasso, Manolo marcha a París. Ortiz siempre afirmaría que quisiera que su pintura fuera como cuando una guitarra toca la “soleá”.

Para el concurso llegaron Zuloaga y Rusiñol. Los cuadros del pintor vasco decoraron la plaza. También estuvieron Juan Ramón Jiménez, Federico García Sanchiz, Turina, Mauricio Legendre, Ramón Gómez de la Serna, Adolfo Salazar, Enrique Díez Canedo, los duques de Alba, Edgar Neville, Ramón Pérez de Ayala, Kurt Schindler, director de la Schola Cantorum; Leig Henry, director de la revista musical Fanfare; John Brandle Trend, enviado especial del Times y Music and Letters; etc.

Tanto para García Lorca como para Manuel de Falla lo definían:

“Como un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades. Es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravilla ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos. El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo, y a las músicas naturales del bosque y de la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar de cante primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales”⁷¹.

⁷¹ MOLINA FAJARDO, E. *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1962, p. 16.



Ambos autores, al poner en marcha el Concurso, perseguían dos metas: a) Identificar el cante jondo con el canto primitivo andaluz mediante conocimientos marcadamente musicales; b) comprobar el hallazgo, en toda su pureza, entre los cantantes-intérpretes no profesionales⁷².

Falla que comenzó a componer, Falla sintió una especial atracción por la sonoridad de lo jondo. Un libro providencial, que encontró en un tenderete de libros usados junto a la verja del madrileño Jardín Botánico, le dio solución a los problemas planteados. Tenía entre sus manos “L’Acustique nouvelle” (1854), de Louis Lucas, el francés inadvertido entre sus contemporáneos. Lucas ofrece una teoría audaz de la generación armónica, que abre amplio cauce a la inspiración del joven compositor. Y que explica la ordenación del ritmo interno, armonía profunda que sigue las leyes sutiles a que obedece el cante jondo y la música popular de guitarra, cuyo instrumento dio la clave ideal para la comprensión del sistema enarmónico.

Fue Claude Debussy quien le mostró a Falla la manera de servirse del toque fondo de los guitarristas populares. Antes, “La vida breve” está concentrada de esencia andaluza, de espíritu jondo que se traduce en aire de antiguas soleares; y se utiliza directamente en ella la guitarra. Mas luego, cuando en París el gaditano se puso en contacto con el autor de la “Soirée dans Grenade”, éste le mostró la manera de servirse de ciertos fenómenos armónicos por él utilizados y que los tocares producen en Andalucía de manera espontánea.

La experiencia de Debussy confirmaba la incitante teoría de Lucas. Ella señalaba que “las disonancias no son, como se cree, sonidos provistos por la naturaleza de una manera fija e inmutable, a la manera de las consonancias, sino divisiones caprichosas, que se producen en virtud de ciertas leyes, sobre los centros de atracción que son las consonancias absolutas. Como estas disonancias no, están sometidas a más ley que la general de la atracción, esta atracción puede ser excitada o disminuida por combinaciones voluntarias de alejamiento. y aproximación, de equilibrio o de predominancia...”.

Reconociendo la existencia de esta técnica en los efectos que inconscientemente obtienen los guitarristas andaluces, Manuel de Falla destacó la importancia armónica que entrañaba el rasgueado de las cuerdas -no el punteado, que sólo produce resultados melódicos- creando acordes. “Acordes bárbaros dirán muchos -señalaba-, pero revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas”. Posibilidades que desarrolló inteligentemente en sus impresiones sinfónicas “Noches en los jardines de España”.

⁷² MOLINA FAJARDO, op. cit., p. LVIII.



En las “Noches”, Falla alquitara siempre el cante jondo, intentando captar su esencia despojada de ganga. Su espíritu huidizo, de ola que logra siempre resbalar de los dedos, semejante al alma de la propia Granada, a la que evocan. García Lorca definió así a la ciudad “Granada huele a misterio, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, pero influye. O que influye precisamente por no existir, que pierde el cuerpo y conserva aumentado el aroma...”.

Jaime Pahissa asegura que el primer nocturno –“En el Generalife”- es todo ambiente, toda atmósfera, toda suavísima y blanda sonoridad orquestal sobre gratos acordes, y un, simple tema melódico de corto ámbito, como los cantos más primarios, , pero más hundidos en las entrañas del hombre.

Falla comienza a crear música popular de guitarra, sin guitarras, estudiando sus esencias armónicas. Sobre el nostálgico fondo orquestal, el piano evoca a las cuerdas del instrumento andaluz, perfilando líneas de un abstráctismo matemático, que nacen y se generan en sí mismas, que cuando semejan iniciar un segundo tema musical, vuelven enlazadas al primero o a una de sus variantes. ¿Acaso no es esto música andaluza pura? García Lorca percibe en la música jonda su sentido de arabesco. “Creo que el valor principal de la música andaluza -dice- es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, revuelta, pero, como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas”. Pensamos sobre esto ante los alicatados bellísimos del Salón de Embajadores de la Alhambra, en que las estrellas se hacen y rehacen en una organización geométrica dinámica, en los que el tema muere y revive al propio tiempo, con una capacidad asombrosa de variación dentro de la repetición.

Camille Maclair, en “La espléndida y áspera España”, compara también los arabescos nazaries con la música contemporánea, a su paso por Granada. «Cuanto más miraba un fragmento de aquellas ornamentaciones, menos tenía en cuenta las dificultades vencidas. Sólo me contenía el cansancio y mi vista de norteño. El espíritu y la mirada de los árabes eran aptos para hallar en ellas un gozo armonioso y abstracto casi musical, del cual me parecen casi equivalentes las obras de Debussy para piano y los efectos de repetición amplificada del “Vals” de Ravel. Aquello es música cuajada».

Música cuajada, que en Falla aletea de nuevo. Un crítico excepcional de la obra del compositor gaditano, Roland-Manuel, coincidió en señalar la similitud de la construcción íntima de las “Noches” con la música andaluza grande y las decoraciones árabes granadinas. Precisó que los dibujos que el piano mezcla sin cesar a la trama orquestal evocan y delinear, por sutiles pero irresistibles correspondencias, la geometría caprichosa de los decoradores de la Alhambra. Sin desempeñar exactamente la posición de protagonista de la sinfonía, el instrumento solista insinúa sus «arabescos».



De suerte que participa menos en la ordenación del edificio sonoro que en su perfil y su remate, rodeándolo de una delgada red que recorta los contornos, espiritualiza las formas y parece retener en sus mallas los perfumes y los sueños de la madrugada.

Tras las “Noches en los jardines de España”, las obras postparisienses continuaron marcando la influencia jonda. En “El amor brujo” quedó patente de nuevo la presencia ideal de la guitarra, a estilo de los tocaores del pueblo que insertan lo sucesivo en lo simultáneo, transformando un arpegio en un acorde. Poro todo recreado, fundido en la inspiración genial del compositor, dejándonos sólo aromas de flores presentidas. En la “Canción del amor dolido”, los “divisi” de la cuerda dan la sensación del rasgueo guitarrístico. Y surgen estilizaciones de guitarra punteada en el acompañamiento de la “Canción del fuego fatuo”, junto a rasgueos expresivos.

Un año antes de establecerse en Granada, Manuel de Falla dio fin a la segunda versión de “El sombrero de tres picos”. Y en ella consiguió el prodigio de que toda la orquesta quedase convertida en una guitarra genial, fabuloso alarde técnico, en homenaje al humilde instrumento, a ese «aljibe de madera» que tan claras y fructificantes aguas vertió sobre la inspiración musical contemporánea. Y al que un poeta granadino alabó con suma sencillez dramática: Cuando yo me muera / enterradme con mi guitarra / bajo la arena...⁷³.

Falla encontró en el ambiente granadino el entorno ideal para desarrollar su conocimiento sobre el mundo del flamenco y en especial el de la guitarra flamenca. Destacamos unas declaraciones de Trend: Granada no era sólo el polo de la «Andalucía del llanto», ni la “nostalgia de un ayer de ruiseñores”. Se percibía en ella una alegría floral y musical y ofreció una síntesis : “Granada se explica por sus jardines y sus guitarras”. Y en su libro sugestivo nos adentra en una tertulia vespertina, de la mano del compositor, que ya se había adecuado al espíritu., singular de la ciudad. Escribe:

“Una tarde el señor Falla me llevó a unaa casa junto a la Alhambra. En el patio el pilar, había sido ahogado con una toalla, pero no silenciado totalmente; se oía un ligero murmullo de agua que corría a la alberca. Don Ángel Barrios, que es compositor en, parte de la encantadora ópera goyesca “El Avapiés”, estaba sentado, sin cuello y con toda comodidad, con la guitarra sobre sus rodillas. La había afinado de modo que, en cierta extraña manera, armonizaba con el. agua que corría, y estaba improvisando con sorprendente inventiva y variedad. Después se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si podía recordar cantes antiguos. El viejo señor se sentó allí con los ojos semicerrados, con la guitarra en un constante acompañamiento. De vez en cuando levantaba su voz y cantaba una de esas raras y fluctuantes melodías del cante flamenco, con sus extraños ritmos y variaciones

⁷³ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., pp. 17-23.



características de Andalucía, mientras el señor Barrios acompañaba, a veces rascando cuerdas solas, a veces produciendo una especie de “melodrama” instrumental, tocando otras un contrapunto, tratando luego el canto como, un recitativo y puntuándolo con cuerdas “staccato”. El señor Falla apuntó las que le agradaron o las que -era posible transcribir, pues una de las mejores estaba llena de “terceras y sextas neutrales”, intervalos desconocidos e inexpresables en música moderna.»⁷⁴.

Falla creía firmemente en el futuro de la guitarra como instrumento interpretativo. Ella no era sólo una parte de la “leyenda negra” o de la “barbarie nacional”, como estaba en el ánimo de algunos detractores, sino un admirable instrumento desprestigiado hasta que Andrés Segovia lo devolvió, desde los reservados de las tabernas, a las cultas salas de conciertos. La guitarra no era sólo objeto de mobiliario romántico.

Declaraba, los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en los que a la guitarra se concedió el mayor valor y entonces, naturalmente, se extendió por toda Europa. Estaba ideada para expresar cualquier clase de música que los otros instrumentos interpretaban, pero no fue capaz para la música del siglo XIX, y por ello cayó en el olvido. Vuelve de nuevo a actualizarse, porque es peculiarmente adaptada por la música moderna. Y comenzó a explicar por qué las seis cuerdas de la guitarra están acordadas en cuartas, con una tercera en medio...⁷⁵.

Por todo ello, Falla encontró en Granada la ciudad propicia para sus ensueños de compositor. Era una población seria, culta y dramática, con peculiar estilo de vida, con posibilidades de creación, con música y silencios. Una ciudad que se adormecía entre acordes de guitarra. Cuatro meses antes de venir a residir en ella, una joven voz granadina había marcado camino para encauzar los sentimientos: “¿Por dónde dejar mejor correr la emoción que por esas seis venas líricas que tiene el difícilísimo instrumento?”⁷⁶.

Comprendió pronto Falla que el duende de la noche granadina era alentado por el sonido humanísimo de la guitarra. La guitarra cantaba en las madrugadas por los barrios, y su eco se reflejaba en los muros austeros, jugaba a la rueda en las plazuelas, se enhebraba en las flechas de las veletas conventuales, y luego se hacía tan difuso como el nocturno canto del grillo estival, que es dueño del aire sin saberse a ciencia cierta de dónde proviene. Resonaba la guitarra en las serenatas de los mozos, y por sus escalas ascendía la ilusión. Gemía otras veces bajo la tierra del camino del Monte, cuando los que pagaban la zambra estaban de regreso en Plaza Nueva, y frente al Barranco del Negro o

⁷⁴ B. Trend. John, *A picture of modern Spain. Men and music*, Condestable and Company Limited, Londo, 1921. Recogido del Libro de Molina Fajardo *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, pp. 29-30.

⁷⁵ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., pp. 30-32.

⁷⁶ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., p. 39.



Puente Quebrada no quedaban ya más que los cabales. Y siempre con trémolos humanos, expresando estados de ánimo, la alegría o la pena⁷⁷.

La guitarra granadina revolucionó la creación musical en la primera mitad del siglo XIX. Miguel Iwanowitch Glinka, en su estancia en Granada allá por los años 1832 ó 1833, escuchaba extasiado los tañidos que arrancaba al instrumento Francisco Rodríguez Murciano. De él dijo Felipe Pedrell, en su “Cancionero Musical popular”, que era “famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto...”. Rodríguez Murciano improvisaba con gracia y tocaba unas malagueñas creadas por él y que publicó el maestro Ycenga en su “Colección de aires populares para guitarra”. Glinka, en sus días granadinos gustaba de pasar el tiempo a su lado, intentando anotar las variaciones y falsetas que el tocaor lograba hacer surgir, como un impresionante torrente de formas nuevas, de su instrumento, y que el compositor ruso reelaboró en Moscú, dándole a su inspiración nuevo y revolucionario camino⁷⁸.

A este tocaor se unieron muchos otros que alcanzaron un gran prestigio. A la fama de los “tocaors” de Cujón, célebre con el instrumento y con la voz y del que la madrileña “Correspondencia de España” nos dejó un expresivo dibujo a pluma en 1896 con una guitarra de pernas, sucedió la de los insignes guitarreros. Torres, el más famoso entre los constructores, construyó sonoras y sensibles guitarras. Las guitarras de Torres son como “stradivarius” para el cante. “La Leona”, una de las más célebres que fabricó, la tenía en París en 1922 Mr. Rovis, depositada por un español y valorada en ciento setenta y cinco mil francos de los de aquella época. Posterior a Torres alcanzaron valor en Granada las “sonantas” de Benito Ferrer, quien, con bombín y luciendo un descomunal lobanillo, daba clases, en el Callejón de las Campanas, de laúd, bandurria y guitarra.

Cuando Manuel de Falla se presentó en Granada, iba en creciente la buena luna de Andrés Segovia, como concertista clásico; Angel Barrios era alabado con su “Danza de la Cautiva” y “Cantos de mi tierra”, y el “Trío Albéniz” asombraba en su primera actuación al crítico J. B. Trend, quien afirmó, tras escuchar el “Minuet” de la “Petite suite a. gúatre mains»” de Debussy: “Fue tocado tan transparentemente como si mantuvieran, contra la luz, casi como en Rayos , de tal modo que su factura se reveló más claramente de lo que es posible en el Piano”.

En tal ciudad, en tan cerrado ambiente de evocaciones musicales, no es extraño que, cuando le fue solicitada a Manuel de Falla una colaboración en homenaje al admirado Claude Debussy,

⁷⁷ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., p. 40.

⁷⁸ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., p. 41.



compusiera una pieza para, guitarra. Ni que tuviese la ilusión de escribir otra partitura para tal instrumento, bajo el título de “La Tertulia”. Mientras tanto, Federico García Lorca había publicado “La guitarra”, “Adivinanzas de la guitarra” y el poema, lleno de sugerencias, “Las seis cuerdas”:

*La guitarra,
hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas perdidas,
se escapa por su boca redonda.
Y como la tarántula,
teje una gran estrella
para cazar suspiros,
que flotan en su negro,
aljibe de madera.*

Bajo este cúmulo de ideas, matices y deseos se va forjando la idea de un concurso de cante jondo. Manuel de Falla le gustaba dar amplios paseos por la ciudad. Conoció al granadino Fernando Vílchez con el que le gustaba conversar de cante jondo, del que Vílchez (residente en el carmen albaicinerero de Alonso Cano), era especialista y poseía una apreciable discoteca con los cantos más puros del flamenco. Junto a éstos, formaban tertulia Miguel Cerón y Manuel Jofré el “Niño de Baza” para sus alegres amigos-, singular aficionado a la guitarra, gran concertista de aires flamencos y que fue uno de los mejores intérpretes del toque jondó en Granada. También se incorporaron a las tertulias Francisco Vergara, Hermenegildo Lanz, Fernando de los Ríos, no atraído aún por la política, y que dejaba matizada la charla con reflejos de su gran cultura europea, Ramón Carazo, en pleno apogeo, de su manera pictórica, así como Andrés Segovia, siempre que estaba en Granada^{79 80}.

Más tarde se incorporó Federico García Lorca con sus veintidós años recién cumplidos, y en las que relucían temas sobre la raíz oscura y profundísima del arte andaluz.

En sus charlas surgían los nombres de olvidados intérpretes: la Serrana, Enrique el Mellizo, las Coquineras, el Perote, la Bizca, Enrique Ortega:... Y al final se alzaban en la reunión las voces de Pastora Pavón, la “Niña de los Peines”, y de Manuel Torres, el “Niño de Jerez”. Para ultimar la sesión con unos toques asombrosos de Manuel Jofré, cerrados con el sobrio patetismo de “Preludio para la Petenera”.

⁷⁹ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., pp. 45-46.

⁸⁰ MOLINA FAJARDO, E., *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Biblioteca de escritores y temas granadinos, 1974, p. 125-126.



Frecuentemente los temas llevaban hacia el origen del cante jondo, hacia los cantos que debían clasificarse en él -siguiriyas gitanas, serranas, polos, cañas, soleares, martinets y carceleras, tonás, livianas y saetas viejas- y aquellos derivados del cante agrande y que forman el pequeño.

Falla resaltaba el tesoro de emoción que encierra el canto puro andaluz y su belleza limpia, que el flamenquismo adultera, doliéndose de la pérdida de tal arte, ya sólo patente en escasas muestras de canto no profesional, diseminadas por los cortijos de los llanos y serranías del sur.

Una tarde caminaban solitarios Manuel de Falla y Miguel Cerón por los jardines del Generalife, y volvieron al tema. Falla insistió en que el cante jondo estaba en trance de desaparecer, y Cerón insinuó que quizás se atajaría su muerte convocando un concurso de cantaores no profesionales, gente vieja que no estuviese influida por las nuevas modas.

-¿Se atreve usted a que hagamos ese concurso? -preguntó.

Manuel de Falla se paró, miró atentamente a su compañero y sólo dijo:

- ¡Hombre, sí!

Y este ¡sí! apasionado fue la base de la rehabilitación del cante jondo, el fulminante de la gran polémica española, piedra inicial del éxito del «Primer Concurso de Cante Jondo», celebrado en Granada en los días 13 y 14 de junio de 1922⁸¹.

El proyecto no estuvo exento de problemas. Los amigos de Falla, considerados así, no podían solicitar una subvención del municipio. Y entonces se pensó en darle al concurso un cauce oficial a través del Centro Artístico y Literario, a cuya simpática sociedad cultural pertenecían algunos de los promotores del proyecto. Con ello, si se concedía la ayuda económica demandada, aparecería como depositaria una entidad bien conocida por sus realizaciones artísticas saturadas de auténtico granadinismo.

Falla diferenció siempre el doble matiz de iniciadores y colaboradores. En el artículo que publicó resaltando la importancia de este concurso excepcional, puntualizó que se llevaría a efecto mediante la “colaboración del Centro Artístico con los iniciadores de la idea”.

Miguel Cerón redactó la solicitud que se presentaría al Ayuntamiento demandando subvención para tan ilusionado proyecto, tras un rápido acuerdo con la sociedad cultural, regida como principales directivos por Antonio Ortega Molina, Antonio Gallego y Burín y Francisco Vergara. Desde entonces, el Centro Artístico aparecería como organizador del certamen.

La instancia, fechada el 31 de diciembre de 1921, exponía con claridad el propósito. Las más cultas nacionalidades europeas investigaban los orígenes de su arte musical, y en España, un grupo de

⁸¹ MOLINA FAJARDO, E., op. cit., pp. 47-50.



artistas y eruditos habían acometido un empeño semejante. El resultado fue hallar el germen inicial de una parte de la lírica peninsular en los cantos populares andaluces. Estos, singularmente el cante jondo (siguiriyas, cañas, polos y soleares), se filtraron, difundiendo, por toda Europa, ejerciendo notoria influencia sobre las modernas escuelas musicales francesa y rusa, que, por su revolucionarismo, se creía tan distantes de la música española. Por lo que el cante jondo revela su originalidad insospechada, con valoración única en el mundo. Sin embargo de tan alta estimación, “el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él como de algo pecaminoso y empozoñado. Y es por esta actitud de perversión estética por lo que prefiere la cupletista al cantaor, con lo que, de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle; máxime cuando técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos y por ello no pueden archivar. Si la continuidad de los cantaores se interrumpe, se interrumpirá para siempre el cante”.

El documento fundamentaba en tales argumentos la necesidad de un gran Concurso de Cante Jondo que promoviese un despertar de las tradiciones líricas, exponiendo el detenido plan de trabajo a seguir. Granada -se decía-, que según las más serias investigaciones fue cuna de estos cantos, adquirirá en el mundo, con motivo de la fiesta, formidable prestigio; y artistas de todas partes peregrinarán hacia ella.

Terminaba la solicitud con la súplica de que el Ayuntamiento prestara su ayuda, incluyendo en el presupuesto para el año 1922 una partida no inferior a doce mil pesetas, que el Centro Artístico recibiría para administrarla. Consignación que no cubriría la totalidad de los gastos, mas la escasez de medios económicos se supliría con exceso por la colaboración directa y personal de los firmantes del pliego⁸².

La organización del Concurso no estuvo exenta de problemas y de detractores. Manuel de Falla, abandonando sus ocupaciones, se entregó, íntegramente, a la preparación de tantos detalles que debían coincidir para el éxito del certamen. Pronto se dio cuenta de que iban a surgir dificultades inesperadas, producto de la política sin alas de toda pequeña ciudad en que se enfrentan fracciones con criterio dispar.

La solicitud presentada al Ayuntamiento recibió, en principio, favorable acogida. En la sesión celebrada por la corporación municipal el 8 de febrero de 1922, don Antonio Ortega Molina hizo la defensa de la petición, afirmando que era portavoz de un deseo artístico encaminado a promover el despertar de la cultura y de las tradiciones líricas de España, exhortando a que se estudiara la solicitud

⁸² MOLINA FAJARDO, op. cit., pp. 52-53.



con el cariño y la religiosidad que merecía en sí y por las firmas ¡que la avaloraban. Y que, tomada en consideración, pasase a la Comisión de Presupuestos para su estudio. Aplaudieron la iniciativa sumándose a ella los concejales señores Hitos, Montes y Leyva Narváez, con lo que fue aprobada. Mas eso significaba sólo un paso.

Días después se desencadenó en un pequeño sector de la ciudad la ofensiva en contra del concurso, que tuvo repercusión en la minoría municipal. El cronista oficial de la provincia, don Francisco de Paula Valladar, inicio sus disconformidades con un artículo, publicado en su revista “La Alhambra”⁸³ y en el que arremetía contra la idea.

El ataque de Valladar encontró eco en sectores relacionados con el Ayuntamiento, fomentándose el bulo de que desaparecerían parte de las fiestas del Corpus, al tener que salir de su capítulo los gastos del Concurso. Y hasta se señaló un posible déficit presupuestario si se accedía a lo solicitado por el Centro Artístico.

Manuel de Falla y sus colaboradores vieron en peligro la subvención demandada, y se lanzaron a defenderla. Miguel Cerón, con el seudónimo de «Abelión», publicó un polémico artículo, bajo el título: “La subvención para el concurso de Cante Jondo no altera, el presupuesto general de nuestro Ayuntamiento”⁸⁴. El momento era decisivo, y así, Manuel de Falla, el día anterior al que estaba anunciada la reunión para discutir el presupuesto municipal, publicó, firmado, un artículo combativo defendiendo la solicitud y señalando el propósito de quienes la suscribían⁸⁵.

«Tanto en el texto de la solicitud -señaló como en la vibrante conferencia dada en el Centro Artístico por Federico García Lorca, y también en varios excelentes artículos publicados por la prensa local y forastera, se ha dado cabal idea del fin elevado que se pretende alcanzar por los iniciadores del proyecto. Pero esto, por lo visto, no ha sido suficiente. Así me hacen temer ciertas erróneas interpretaciones que directa o indirectamente han llegado a mi conocimiento, formando singular contraste con las entusiastas, fervorosas adhesiones que, tanto de España como del extranjero, reciben los autores, del proyecto desde que fue publicado.

La importancia de esas adhesiones, a las que en muchos casos acompaña la promesa de asistencia al acto del Concurso, el exiguo coro formado por los protestantes, apenas llega a alcanzar el valor que toda hostilidad irrazonada supone para el prestigio de una causa justa. Pero como quien ha adquirido una noble convicción, ve con pena que ella no sea por todos compartida. y este es el caso en que actualmente me encuentro, voy a procurar, inspirado por la más recta intención, destruir los

⁸³ Los cantos populares granadinos. *La Alhambra*. Granada, 15 de febrero de 1922.

⁸⁴ *El Defensor de Granada*, 12 de marzo de 1922.

⁸⁵ Manuel de Falla: «La proposición del Cante Jondon, en *El Defensor de Granada*, 21 de marzo de 1922.



errores a que me vengo refiriendo, amparándome, tanto en mi calidad de firmante de la solicitud presentada al Ayuntamiento, como en los títulos que pueda concederme la profesión que ejerzo.

La pasión que puso Falla en su artículo demuestra la inquietud profunda del momento. Y así, empleó argumentos que asombrarían a los granadinos enamorados de las bellezas árabes. Dijo: “Permítanme los «señores de la minoría» que les haga una simple pregunta ¿Qué pensarían ustedes de quien se dirigiese al ministro de Instrucción Pública, pidiéndole que suprimiera la partida especial consignada en el Presupuesto del Estado, para conservación del Palacio de la Alhambra, por considerar este gasto como algo injustificado y superfluo?

Ruego a ustedes que mediten bien la respuesta que han de dar a mi pregunta... ¿Han encontrado ustedes el calificativo que merecería quien tal cosa demandara? Bueno: pues de ese mismo modo calificamos nosotros al que se opone a que el Ayuntamiento de Granada preste su ayuda al renacimiento y conservación del cante puro andaluz. Porque han de saber ustedes que para cuantos digna y conscientemente cultivan la música, o se interesan por ella, ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aun histórico que el mágico Palacio de la Colina Roja. Y digo Por la menos teniendo en cuenta que, desgraciadamente, la arquitectura ornamental del Palacio de la Alhambra, apenas ha tenido otra consecuencia que su grosera imitación en el decorado de balnearios, restaurantes y otros establecimientos comerciales de la misma o menor categoría; mientras que el cante jondo, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones adoptatara conforme a su peculiar estilo, el espíritu popular andaluz, ha contribuido del modo más evidente a la formación y desarrollo de una parte esencialísima de la música moderna rusa y francesa, las que a su vez han dado origen al espléndido y jamás igualado florecimiento alcanzado por el arte sonoro desde fines del pasado siglo hasta los comienzos de la nunca bastante maldecida Gran Guerra⁸⁶.

Posteriormente y tras el dilema planteado, la Junta de Asociados para la discusión del presupuesto municipal se reunió, quedando aprobada la subvención de las doce mil pesetas, con la intervención en contra del señor Navarro Senderos, y la defensa de los señores Hitos, Montes Garzón y Ortega Molina. Con esto, quedaba despejado el ambiente.

A partir de este momento comenzó a gestarse la preparación del Concurso de Cante Jondo de 1922. Se editó un folleto con las bases para la participación en el Concurso. Manuel Ángel Ortíz dibujó el cartel centrado por un corazón quemira, llorando, angustiado por siete puñales. Un corazón en luz y sombra, apto para toda clase de emoción, dispuesto sobre unos barajados elementos expresivos del alma y ambiente del cante grande.

⁸⁶ MOLINA FAJARDO, op. cit., pp. 69-74.



El cartel se imprimió en la Editorial Urania, en papel anaranjado y anunciaba la concesión de 8.500 pesetas en premios⁸⁷.

Manuel de Falla presentó las bases del certamen el día 6 de abril en el Ayuntamiento. Fue acompañado por los señores Izquierdo y Mora Guarnido, asistiendo a la Comisión de Fiestas y Turismo, para explicar la organización y posible desarrollo de la fiesta. Allí se dio a conocer que una comisión de la que, Falla formaría parte, saldría para Sevilla para ultimar algunos detalles, costeándose particularmente, los comisionados, los gastos del viaje. Hasta su vuelta no se podrían concretar, exactamente, los temas del concurso pero que serían, con alguna variación probable: Primer tema: Siguiriyas y martinetes. Segundo tema : Carceleras, cañas, polos y medios polos. Tercer tema: Saetas, soleares y serranas.

El proyecto de organización de la fiesta se regía por el siguiente esquema:

El día primero se abriría el Concurso con un discurso de Salvador Rueda. Seguiría la primera parte con la intervención de un grupo de cantaores seleccionados, tras la que habría un descanso, para continuar el segundo tiempo con otro grupo de intérpretes de canto grande.

El segundo día, nombrado “Fiesta en honor del cante jondo”, sería iniciado con el “Elogio del Cante Jondo”, por Salvador Rueda. Después, una selección de coplas, por los primeros premios del Concurso. Y tras, ello, el descanso. La segunda parte comprendería El “Poema. del Cante Jondo”, de Federico García Lorca ; coplas, por Pastora Pavón, “Niña de los Peines”; y baile de soleares como ensayo para la fiesta de la danza andaluza, que se intentaba celebrar en 1923.

Dio toda clase de detalles Manuel de Falla a los concejales, con el prurito de justeza que tenía siempre el compositor: “La calificación de los cantaores se hará en sesiones privadas que se den previamente en el local en que esté instalada la “Escuela de cante jondo” que al efecto se habría organizado. Con ello, sólo tomarían parte en el concurso los calificados con opción a premio. Estos se dividirían en dos grupos, y la noche del concurso cada, uno cantaría una copla, en el plazo de tiempo determinado de antemano”.

Poco después quedaron definitivamente perfiladas las bases. Se editó un folleto que llevaba anexo el boletín de inscripción y en él se señaló que podrían tomar parte en el Concurso “todos los cantaores de ambos sexos, con exclusión de los profesionales mayores de 21 años”, (a los menores de esa edad se les permitiría asistir). Se entendía por profesionales a todos los que cantaran públicamente, contratados o pagados por empresas de espectáculos o particulares. Los profesionales podrían enviar sus discípulos, y en la adjudicación de los premios que obtuvieran, se citaría el nombre del maestro.

⁸⁷ MOLINA FAJARDO, op. cit., p. 91.



Para que acompañasen a los cantaores que tomaran parte en el concurso, se admitirían guitarristas, que optarían a los premios especiales establecidos, no siendo obstáculo para ellos el ser profesionales. Se precisaba “con el mayor encarecimiento” que serían preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajustara a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo, y devolviendo al cante fondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas. Igualmente se advertía que serían rechazados los cantos modernizados, por muy eminentes que fuesen las cualidades vocales del concursante, siendo característica esencial del cante puro andaluz el evitar toda imitación del estilo que pudiera llamarse teatral o de concierto, pues siempre debería tener presente el aspirante a premio que no era un cantante, sino un cantaor. Por ello, no debería ser motivo de desaliento para el mismo el que opinasen que desafinaba en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz. Como tampoco era precisa una gran extensión vocal, una voz que abarcara muchas notas, pues si se abusara de esa propiedad quedaría perjudicado el carácter de la copla⁸⁸.

Después de la edición en mayo de un folleto con las bases del Concurso, el 7 de junio de 1922 tiene lugar en el teatrillo del Palace una reunión para explicar la significación del Concurso y exaltar su valor.

El escritor Gallego y Burín leyó el folleto sobre el Cante Jondo editado por la imprenta Urania. Después el tocaor y guitarrista Manuel Jofré los deleitó con una petenera y una seguriya. Federico García Lorca leyó “Poema de los paisajes”. Según el cronista del Noticiero: “leyó apasionadamente su poema de la seguriya, el de la petenera, el de la soleá, que en sus finales eran refrendados por estusiastas ovaciones del público”⁸⁹.

El 8 de junio se anuncia el cambio de escenario desde la plaza de San Nicolás a la placeta de los Aljibes de la Alhambra.

Participaron en el célebre concurso Antonio Chacón, Manolo Caracol, Diego Bermúdez “el Tenazas”... Fuera de concurso, cantó Manuel Torre, del que decía García Lorca que era “el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido”. Hubo una verdadera polémica en la prensa en torno al concurso. Se vociferó contra él y se le alabó; ambas cosas desenfrenadamente. La realidad es que fue un intento -el de más envergadura- por salvar los cantes primitivos andaluces. García Sanchiz recordaba luego las saetas de un sobrino de “el Gallo”, el torero; Gómez de la Serna se acordaba del

⁸⁸ MOLINA FAJARDO, op. cit., pp.92-95.

⁸⁹ I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa. Archivo Manuel de Falla, Ed. Urania, pp. 46-47.



tamaño y color de la falda de “la Macarrona”, que se atenía a la medida antigua y de su baile hondo, único, inimitable. Manuel de Falla estaba satisfecho.

“Lo que vale en el cante -decía Manuel Torre, el famoso cantaor del concurso de cante jondo es el gusanillo que se le mete dentro”. Ese “gusanillo” que decía Manuel Torre y al que Federico García Lorca llamó, especificando su esencia y forma de andaluza misteriosidad, el “duende”, también estuvo en el concurso de cante jondo de Granada acompañando al auténtico cante y al llanto de la guitarra. Y como dijo el poeta granadino: “Es imposible / callarla. / Lloro por cosas / lejanas”. Francisco Arias Solís.

El éxito del Concurso es saludado por todo el mundo, y la polémica granadina se centra en pequeños temas locales, Falla y García Lorca se alejan de esta dinámica “de terreno”. Años más tarde, ya en vísperas de la guerra civil, Fernando Rodríguez, “el de Triana” escribe en el prologuillo de su libro *Arte y Artistas flamencos*:

“Mi tema no es más que tratar de que reaparezcan los cantes antiguos, sin que por eso quiera yo decir que deben desaparecer los cantes modernos, entre los cuales hay algo bueno; por lo tanto no soy un historiador mas: soy un modesto ex artista de ese género que hoy parece que quiere renacer, pero que por desgracia no sale del reducido marco a que lo han condenado los modernos profesionales, por la condescendencia y exclusiva culpabilidad del público”... “Con bastante frecuencia nos ofrecen un espectáculo de la mal llamada Opera flamenca”... “y ya se sabe: fandangos y más fandangos”⁹⁰.

Al cabo del acontecimiento, las distintas personalidades que han participado dejan Granada. Antes de marcharse, Zuloaga asiste a una documentada “merienda” que se ofrece en el carmen de las Azucenas en su honor.

El cronista Valladar despide a Rusiñol desde sus páginas:

“...después de permanecer en Granada todo el mes de junio y parte del actual, ha salido con dirección a la provincia de Valencia el notable artista, (...) Santiago Rusiñol. Se lleva dos bellísimos cuadros... uno del Generalife y otro del jardín de la casa de la calle de Santa Escolástica, donde estuvo la mezquita convertida en primitiva iglesia de dicha Santa”⁹¹.

Como homenaje a Granada, Rusiñol escribe:

“He oído cantar el cante jondo. Para mí el cante fondo es la impresión del canto primitivo popular, cuando se depura el canto flamenco. Quisiera ver siempre la Alhambra en cante jondo”.

⁹⁰ I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa. Archivo Manuel de Falla, Ed. Urania, p. 54

⁹¹ I Concurso de Cante Jondo, op. cit., p. 55.



Lo mismo hace Edgar Neville:

“Hemos visto con admiración cómo el cartel anunciador del concurso de ‘Cante fondo’, con su viñeta ultra moderna, campeaba en todas las esquinas, y era contemplado con el mismo respeto y admiración por el público, como si se tratase de algún dibujo de sabor clásico. En una de las pruebas eliminatorias, en el patio de la casa de Castril, charlábamos con el anciano compañero de “Silverio”, mirábamos con inquietud al cielo que estaba completamente encapotado, amenazando lluvia; en la conversación con el viejo cantaor le pedimos entonase una copla determinada, y él nos complació al momento; ocurrió que las nubes se alejaron y el sol entró en el patio, y una de las niñas que luego tomaron parte en el concurso le dijo al viejo: - Abuelo, en cuanto canta usted sale el sol ... Por todo eso, por muchas más cosas cuya enumeración se hace larga, he decidido en cuanto acabe mi carrera venir a vivir a Granada”.

Federico García Lorca⁹²:

“Ya os decía yo, queridos amigos, que la fiesta del Cante fondo, sería única. Yo imaginaba a todos sus detractores en un rincón y mordiéndose las uñas, como acostumbra Edgard Neville, el galante redactor de ‘La Época’.

Afortunadamente no se hundió el aljibe y fue una fiesta con luna y lluvia, equivalente a sol y sombra de los toros.

Ahora recuerdo como un sueño (¿por que tan lejos?) a la formidable Macarrona y al viejo cantaor de Puente Genil, piedra angular del Cante fondo. RAMON, el maravilloso cronista de Pombo, decía que la única falta de la fiesta era la ausencia del mejor cantor, que actualmente sufre cadena perpetua en el penal de Ocaña. Todos lo lamentamos mucho, así como la falta de un gran guitarrista de Jerez que se ha quedado manco. Ayer decía un hombre del pueblo: Ya se han acabao las fiestas', y tenía razón. Así además lo han comprendido las nubes”.

Melchor Fernández Almagro⁹³:

“Mi estancia de estos días en Granada, me ha servido para repasar la estampa que de mi ciudad guardo en el rincón más entrañable de la memoria. Porque la memoria -bien lo sabe el lector- no guarda movimiento en sucesión, sino momentos aislados: la memoria no es una película, es un libro incongruente de láminas. Pues bien; mis viejas estampas de Granada se decoloraban en los años de ausencia, y ha sido ahora cuando han renovado el vigor de sus perfiles y sus matices. Mas no ofrecen todos estos cromos una

⁹² I Concurso de Cante Jondo, op. cit., p. 56.

⁹³ I Concurso de Cante Jondo, op. cit., pp. 56-57.



misma visión deleitable. Algunos me han comunicado una sensación penosa, de abogo, de rubor. Son aquellos cromos que afectan a la vida pública local. A esta vida pública local tan mezquina, tan ramplona, tan agarbanzada y terrena. Ciertamente que no significa mayor elevación ni más fecunda densidad ideal la vida de otras ciudades de España. Pero ninguna es tan bella como Granada. En ninguna, pues, es tan lamentable el contraste entre la escena -obra de Dios- y los actores, criaturas humanas. Toda Granada está hecha para halago del espíritu, la naturaleza le rinde el secreto de las más puras emociones. La historia le ha ofrendado piedras gloriosas. El hombre de hoy la avilana y afea. La demolición del Colegio de San Fernando al quebrantar la unidad emocional de uno de los lugares más sugestivos de Granada, es todo un síntoma. Y como él se cuentan varios más... Manda la incompetencia y la insensibilidad estética. En toda ciudad ha de ser la belleza una deidad familiar. En Granada debe ser un dogma de absoluto poder coactivo. En esta hora melancólica de la partida, señalada por el reloj mismo que tantas horas de mi vida ha marcado, yo hago votos porque el granadino se haga digno del paraje hechizado por toda la gracia que por don del cielo habita”.

José Acosta⁹⁴:

“Tiene Granada un poema maravilloso que va brotando de corazón y que es tan grande, como poderoso y avasallador. La poesía se desliza triunfadora y latente a través del arte y de la historia, en la elocuencia muda de las ruinas, en la tupida celosía del convento, en el balcón volado, sostenido por labradas zapatas, o en el atrevido chaflán que interrumpe de pronto la correcta línea del edificio”.

Ramón Gómez de la Serna (el presentador del Concurso)⁹⁵:

“Granada es toda balcones deseosos, balcones distintos... Todo da a alguna parte, toda casa, toda torrecita, toda España, tiene ilusiones de balcón. Yo me he asomado a todos lados pero desde ningún balcón que se vea tanto el por[venir] como desde los balcones de la Asociación de Periodistas... Asomado [esta] noche al balcón del periodismo [he sentido] el optimismo de vivir intensamente la vida, en comunicación con el mundo y que el público se embriague con esta emoción”.

Tras el Concurso del año 1922, todos los granadinos que actuaron en el certamen, a excepción de María la “Gazpacha”, sólo actuaron en la intimidad. Algunos personajes como la niña Carmela Salinas, vio sus sueños de convertirse en una gran artista, diluidos por el rechazo de su familia a que se dedicara a ello. En su casa le rompieron el diploma obtenido firmado por Antonio Chacón. Así

⁹⁴ I Concurso de Cante Jondo, op. cit., p. 58.

⁹⁵ I Concurso de Cante Jondo, op. cit., p. 58.



mismo, Frasquito “Yerbabuena”, Francisco Gálvez Gómez (n. 1883, m. 7-XII-1944), sólo cantó en la intimidad de sus amigos y familiares. No ocurrió lo mismo con María Amaya Fajardo, la “Gazpacha” (n. 1903, m. XI-1961), la cual se convirtió en una artista de renombre. De familia dedicada al flamenco, su tío Juan Amaya, tocaba la guitarra, y sus hermanas Pepa y Paca eran excelentes bailaoras. En el concurso del año 22 intervino con 19 años cantando bulerías y tarantas. Cantó en el Café de Chinitas en Málaga e intervino en la obra “El Niño de Oro” de José María Granada, representada en Madrid. La Reina Madre, doña Cristina, llamó al palco a los actores Aurora Redondo, Valeriano León y a la “Gazpacha” para felicitarles. Con Carmen Amaya y Pastora Imperio intervino en la película “María de la O”; estuvo en América con Vicente Escudero e intervino en la Exposición Universal de Barcelona. Actuó en las zambras hasta su muerte en 1961⁹⁶.

Volviendo a Manuel de Falla, podríamos preguntarnos: ¿Cuál fue su proceder tras el Concurso de Cante Jondo de 1922? Parece ser que sufrió una gran desilusión, no volviendo más a tratar temas andaluces. Dijo adiós al alma legendaria de Andalucía, adiós a “La vida breve”, “El amor brujo”, a las “Noches en los jardines de España”, al “Sombrero de tres picos”. Parece ser, que desde su perspectiva, no consiguió resucitar el cante jondo.

Escribió a John B. Trend, el 7 de julio de 1922:

“Mi querido amigo: permíteme usted por no haber contestado antes su gratísima carta de fines del pasado. No puede usted suponer hasta qué punto es grande la aglomeración, de trabajos y de cosas abandonadas durante la larga y laboriosa preparación del concurso. Esta ha sido la causa de mi retraso en contestarle. Su carta, en la que tanto me honra usted y de manera inmerecida por mí, me sirve de consuelo en medio de tantas cosas más que desagradables como he tenido que sufrir de quienes menos hubiera podido suponer.

*Los motivos que haya tenido usted para hablar, como hace en su carta, de la persona a quien se refiere usted en ella, son tortas y pan pintado comparados con los que yo tendría para hablar de modo análogo de otros amigos. Lo perdono, sin embargo, porque creo que ese es mi deber, y, también, porque quiero hacerme la ilusión de que esos amigos no han tenido toda la mala intención que parece desprenderse de su modo de proceder...”*⁹⁷.

En mayo de 1924, dos años después, de la experiencia del cante jondo, aún no había olvidado su desengaño de aquellos días, su disgusto y alejamiento total del Centro Artístico. Con motivo de una estancia en Granada de Eugenio D’Ors, que desarrolló en la ciudad un profundo estudio sobre

⁹⁶ MOLINA FAJARDO, E. *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, 1974, pp. 163-169.

⁹⁷ Legado Trend, en la “Cátedra Falla” de la Universidad de Granada. Sacado del libro *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”*, MOLINA FAJARDO, E. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990, pp. 151-154.



“Resurrección de Juliano el apóstata”, Manuel de Falla no apareció junto a «Xenius» por no coincidir con los que le seguían. Lo explicó detenidamente a Trend:

“Bien siento que no haya venido usted esta Primavera, y espero lo haga para el Otoño. Ya veo que tiene usted noticias de Granada por Xenius. He lamentado no poderle acompañar siempre en sus paseos, por impedírmelo la presencia de determinadas personas del celeberrimo Centro Artístico y de cierto periodiquillo granadino con quienes no tengo ningún gusto en tratar después de lo ocurrido con ocasión del Concurso de Cante fondo. Ya usted conoce a qué punto llegaron las cosas... ¡Estas cosas lamentabilísimas de mi país... y de los demás países!”.

El punto que Falla no especifica versa sobre la solicitud que dirigieron al Ayuntamiento demandando una subvención, elevada en relación con los presupuestos de la época, hacían constar el programa que debía llevarse a cabo: “Estableceremos en distintas ciudades andaluzas unas a manera de escuelas o academias donde durante cuatro o cinco meses los viejos cantaores de mayor prestigio inicien a los jóvenes en aquellos antiquísimos cantos. Después realizaremos una activa propaganda, mediante conferencias en Madrid, Sevilla y toda Andalucía...”. También, se divulgó que el siguiente año se convocaría un Concurso de Baile Popular Andaluz. ¿Qué ocurrió para que no se realizase tan completo programa? Pues que el Centro Artístico, que recibió la subvención, que recaudó el elevado importe del taquillaje, administró tales fondos para otras atenciones distintas a la conservación y pureza del cante jondo. Ello produjo un incidente entre los directivos y los iniciadores del Concurso, y éstos, declarándose incompatibles con los que dirigían la Sociedad, la abandonaron en bloque.

Todo esto provocó que Falla la separación con el mundo del cante jondo, no volvió a tocar el tema, no tradujo su música a los pentagramas, si bien es posible que en la intimidad mantuviera ese apego por lo jondo. A su muerte, se encontró guardado, cuidadosamente, entre los papeles y partituras depositados en las estanterías de su estudio un disco negro de ebonita con la leyenda “Cantos de Diego Bermúdez”.

Otro de los personajes de gran influencia en el Concurso de Cante Jondo de 1922 fue Federico García Lorca. Junto con Falla prestan el inapreciable servicio de buscar para darle nueva luz, el auténtico cante. Junto a ellos, toda una pléyade de artistas y escritores con inquietudes, y en primerísima fila, Manuel Ángeles Ortiz. Federico y Ángeles Ortiz recorren prácticamente toda Andalucía y especialmente su tierra granadina en busca de aquellos que cantasen con pureza de estilo. De esta forma, y con la inapreciable ayuda de Falla, sale a la superficie todo un inmenso caudal lírico folklórico que vegetaba y, lo que es peor, se iba perdiendo y adulterando.



Federico García Lorca comenzó, inesperadamente, la campaña de propaganda del Concurso de Cante Jondo, y también fue la voz poética que la cerró.

En un principio, Falla tenía establecido que Salvador Rueda fuese el mantenedor literario del concurso. El compositor señaló que el día 13 de junio el certamen se abriría con un discurso, de Salvador Rueda. Y la jornada segunda sería iniciada con el “Elogio del Cante Jondo”, del mismo autor. Sin embargo, el poeta malagueño desapareció de los actos, a pesar de que su presencia estaba anunciada al Ayuntamiento. A partir de este momento aparece en escena un poeta de 24 años, que sólo había publicado un libro de poemas poco divulgado, pero que se adaptaba al gusto andaluz de la época, y desde luego, al personal del compositor gaditano.

García Lorca comenzó los actos propagandísticos del concurso el 19 de febrero de 1922 con una documentada y bella conferencia sobre el tema “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, tema éste, estudiado y analizado por Falla, aunque el escritor granadino le dio un toque de lirismo y de personalidad literaria.

Tanto para García Lorca, Falla y otros personajes, el Concurso suponía *“una obra patriótica y digna la que se pretende realizar. Es una obra de salvamento, una obra de cordialidad y amor... No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional.. Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos...”*. Y él fue también quien cerró la propaganda con un recogido y selecto acto celebrado el 7 de junio en el “Palace Hotel”, tal y como hemos referido anteriormente.

Al ponerse García Lorca en contacto con los estratos variopintos del flamenco y la gitanería, intuyó el misterio de un mundo poco permeable, pero irremisiblemente atractivo. La búsqueda en 1921 de los posibles cantaores jondos, las sesiones seleccionadoras, las letras de trágico intimismo, la fatalidad en los ojos de los calés, le empujaron rudamente hacia un nuevo mundo lírico y virgen, que comenzó a sojuzgarlo. Así, ya tiene previsto en 7 de junio de 1922 el título del venidero libro que se publicaría en 1931, y lee con la naturalidad dramática que en él era habitual, varios poemas, de los que tres fueron divulgados por el “Noticiero granadino”.

A continuación reproducimos algunos fragmentos de la conferencia dada por García Lorca en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922, sobre la importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz o “cante jondo”.



Esta conferencia fue publicada como folletón por el Noticiero Granadino, en febrero de 1922, no conservándose la colección de dicho periódico.

Entre las manifestaciones más destacadas reseñamos⁹⁸:

[...]

¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza, va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los couplés, enturbia el delicioso ambiente popular de toda España.

Es una obra patriótica y digna la que se pretende realizar ; es una obra de salvamento, una obra de cordialidad y amor. Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él... ; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista ; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla eón el vino sombrío del chulo profesional.

Como observamos en estas líneas un arrebato del poeta en defensa del cante jondo así como erradicar la idea peyorativa que se tenía de este arte, de la idea de pertenecer a los bajos fondos, de la españolada, como así lo conocían muchos personajes de la época.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos. Unir, pues, a la idea patriótica y artística de este concurso la visión lamentable del cantaor con el palito y las coplas caricaturescas del cementerio, indica una total incomprensión, y un total desconocimiento de lo que se proyecta. Al leer el anuncio de la fiesta, todo el hombre sensato, no enterado de la cuestión, preguntará : ¿Qué es cante jondo?

Antes de pasar adelante hay que hacer una distinción esencial entre cante jondo y cante flamenco, distinción esencial en lo que se refiere a la antigüedad, a la estructura, al espíritu de las canciones.

Se da el nombre de cante jondo a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto, es la siguiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como

⁹⁸ MOLINA FAJARDO, E. *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, 1974, pp. 177 y ss.



consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Estas son las llamadas flamencas.

Apreciamos la llamada de atención del literato granadino evocando por la defensa del cante jondo.

[...]

En las siguientes líneas distingue entre cante jondo y flamenco.

Las diferencias esenciales del cante jondo con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.

El primero, es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo, es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia.

Es decir, el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos.

El cante flamenco, no procede por ondulación, sino por saltos; como en nuestra música tiene un ritmo seguro y nació cuando ya hacía siglos que Guido d'Arezzo había dado nombre a las notas.

El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente.

Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales.

El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiriya gitana es la canción tipo del grupo cante jondo y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales.

Antes de conocer la afirmación del maestro, la siguiriya gitana me había evocado a mí (lirico incurable) un camino sin fin, un camino sin encrucijadas, que terminaba en la fuente palpitante de la poesía «niña», el camino donde murió el primer pájaro y se llenó de herrumbre la primera flecha.

Nos resulta raro esta disquisiciones entre el término cante jondo y flamenco, pues en la actualidad ambos términos se utilizan indistintamente.

[...]

Se puede afirmar definitivamente, que en el cante jondo, lo mismo que en los cantos del corazón de Asia, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral.



Son muchos los autores que llegan a suponer que la palabra y el canto fueron una misma cosa, y Louis Lucas, en su obra *Acoustique nouvelle*, publicada en París en el año 1840, dice, al tratar de las excelencias del género inarmónico: “que es el primero que aparece en el orden natural, por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia”.

Hugo Riemann, en su *Estética musical*, afirma que el canto de los pájaros se acerca a la verdadera música y no cabe hacer distinción entre éste y el canto del hombre por cuanto que ambos son expresión de una sensibilidad.

El gran maestro Felipe Pedrell, uno de los primeros españoles que se ocuparon científicamente de las cuestiones folklóricas, escribe en su magnífico *Cancionero popular español*: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo once, época en que fue introducida la liturgia romana propiamente dicha». Falla completa lo dicho por su viejo maestro, determinando los elementos del canto litúrgico bizantino que se revelan en la *siguiriya*, que son: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los llamados griegos), el *Chabarmaísmo* inherente a esos modos, y la falta de ritmo métrico de la línea melódica.

“Estas mismas propiedades tienen a veces algunas canciones andaluzas muy posteriores a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, canciones que guardan gran afinidad con la música que se conoce todavía en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre emocionante para todo granadino de corazón, de «música de los moros de Granada”.

En estas líneas habla del carácter enarmónico y oral, el medio tono del cante jondo así como su carácter oriental.

Posteriormente se introduce en los orígenes del gitano y de su arte y de las influencias con otras culturas que colonizaron la península ibérica. No reproducimos el texto pues sobre esta cuestión ha hemos hablado a lo largo de esta tesis doctoral.

[...]

En 1847, Miguel Iwanowitch Glinka viene a Granada. Estuvo en Berlín estudiando composición con Sigfredo Dehn y había observado el patriotismo musical de Weber, oponiéndose a la influencia nefasta que ejercían en su país los compositores italianos. Seguramente él estaba impresionado por los cantos de la inmensa Rusia y, soñaba con una música natural, una música nacional, que diera la sensación grandiosa de su país.

La estancia del padre y fundador de la escuela orientalista eslava en nuestra ciudad es en extremo curiosa.

Hizo amistad con un célebre guitarrista de entonces, llamado Francisco Rodríguez Murciano, y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y false tas de nuestros cantos, y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad,



nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela y el atrevimiento de usar por vez primera la escala de tonos enteros.

Al regresar a su pueblo, dio la buena nueva y explicó a sus amigos las particularidades de nuestros cantos, que él estudió y usó en sus composiciones.

La música cambia de rumbo; el compositor ya ha encontrado la verdadera fuente.

Sus discípulos y amigos se orientan hacia lo popular, y buscan no sólo en Rusia, sino en el sur de España, las estructuras para sus creaciones.

[...]

Veán ustedes cómo las modulaciones tristes, y el grave orientalismo de nuestro cante, influye desde Granada en Moscú, cómo la melancolía de la Vela es recogida por las campanas misteriosas del Kremlin.

En la exposición universal que se celebró en París el año novecientos, hubo en el pabellón de España un grupo de gitanos que cantaban el cante fondo en toda su pureza. Aquello llamó extraordinariamente la atención a toda la ciudad, pero especialmente a un, joven músico que entonces estaba en esa lucha terrible que tenemos que sostener todos los artistas jóvenes, la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la.. emoción intacta.

Aquel joven iba un día y otro a oír los «cantaos» andaluces, y él, que tenía el alma abierta a los cuatro vientos del espíritu, se impregnó del viejo Oriente de nuestras melodías. Era Claudio Debussy.

Andando el tiempo, había de ser la más alta cumbre musical de Europa y el definidor de las nuevas teorías.

Efectivamente, en muchas obras de este músico surgen sutilísimas evocaciones de España y sobre todo de Granada; a quien consideraba, como lo es en realidad, un verdadero paraíso.

Claudio Debussy, músico de la fragancia y de la- insación (?), llega a su mayor grado de fuerza creadora en el poema Iberia, verdadera obra genial donde flotan como en un sueño perfumes y rasgos de Andalucía.

Pero donde revela con mayor exactitud la marcadísima influencia del cante jondo, es en el maravilloso prelude titulado La Puerta del Vino y en la vaga y tierna Soirée en Grenade, donde están acusados, a mi juicio, todos los temas emocionales de la. :noche granadina, la lejanía azul de la vega, la sierra saludando al tembloroso Mediterráneo, las enormes _púas de niebla clavadas en las lontananzas, el rubato .admirable de la ciudad y los alucinantes juegos del agua subterránea.

Y lo más admirable de todo esto es que Debussy, aunque había estudiado seriamente nuestro «cante», no conocía a Granada.

Se trata pues, de un caso estupendo de adivinación artística, un, caso de intuición genial, que bago resaltar en elogio del gran músico y para honra de nuestra población.



Esto me recuerda al gran místico Swedemborg, cuando desde Londres vio el incendio de Stokolmo y las profundas adivinaciones de santos de la antigüedad.

En los siguientes párrafos analiza la enorme influencia del cante jondo en la cultura nacional.

En España, el cante jondo ha ejercido indudable influencia en en todos los músicos, de la que llamo yo – “grande cuerda española”, es decir desde Albéniz has-ta Falla, pasando por Granados. Ya Felipe Pedrell -había empleado cantos populares en su magnífica ópera La Celestina (no representada en España, para vergüenza nuestra) y señaló nuestra actual orientación, pero, el acierto genial lo tuvo Isaac Albéniz emplean do en su obra los fondos líricos del canto. andaluz. Años más tarde, Manuel de Falla llena su música de nuestros motivos puros y bellos en su lejana forma espectral. La novísima generación de músicos españoles, como Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Federico Mompou y nuestro Ángel Barrios, entusiastas propagadores del proyectado concurso, dirigen actualmente sus espejuelos iluminadores hacia la fuente pura y renovadora del cante jondo y los deliciosos cantos granadinos, que podían, llamarse castellanos, andaluces.

Vean ustedes, señores, la trascendencia que tiene el cante jondo y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo, canta, porque es casi infinito. Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso.

Una de las maravillas del cante jondo, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas.

Todos los poetas que actualmente nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los poetas, quedamos asombrados ante dichos versos.

[...]

Los verdaderos poemas del cante jondo no son de nadie, están flotando en el viento como villanos de oro y cada generación los viste de un color distinto, para abandonarlos a las futuras. Los verdaderos poemas del cante jondo están en substancia, sobre una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del Tiempo.

Nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, una fuente más en la alameda.

[...]

Para concluir manifiesta:

Antes de terminar esta pobre y mal construida lectura quiero dedicar un recuerdo a los maravillosos cantaores merced a los cuales se debe que el cante jodo haya llegado hasta nuestros días.

La figura del cantaor está dentro de dos grandes líneas; el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma.



El cantaor, cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz tiene un profundo sentido religioso del canto.

La raza se vale de ellos para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Son simples mediums, crestas líricas de nuestro pueblo.

Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte, son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo.

Las mujeres han cantado soleares, género melancólico y humano de relativo fácil alcance para el corazón, en cambio los hombres han cultivado con preferencia la portentosa siguiriya, gitana..., pero casi todos ellos han sido mártires de la pasión irresistible del cante. La siguiriya es como un cauterio que quema el corazón, la garganta y los labios de los que la dicen. Hay que prevenirse contra su fuego y cantarla en su hora precisa.

Quiero recordar a Romerillo, al espiritual loco Mateo, a Antonia la de San Roque, a Anita la de Ronda, a Dolores la Parrala y a Juan Breva, que cantaron como nadie las soleares y evocaran a la virgen pena en los limonares de Málaga o bajo las noches marinas del puerto.

Quiero recordar también a los maestros de la siguiriya, Curro Pablos, El Curro, Manuel Molina, y al portentoso Silverio Franconetti, que cantó como nadie el cante de los cantes y cuyo grito hacía abrirse el azogue de los espejos.

Fueron inmensos intérpretes del alma popular que desbrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento. Casi todos murieron del corazón, es decir, estallaron como enormes cigarras después de haber poblado nuestra atmósfera de ritmos ideales...

Señoras y señores:

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza; el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

6.3.- La Generación del 27 y el flamenco

Hasta aquí hemos hecho referencia a uno de los escritores emblemáticos de la Generación del 27, Federico García Lorca. En este subapartado nos referiremos a la relación existente entre algunos de sus miembros y el flamenco o cante jondo si bien, como apuntábamos líneas antes, el poeta



granadino distinguía entre cante jondo y flamenco. Nosotros vamos a referirnos a ellos entendiéndolo como lo mismo.

La llamada **Generación del 27** fue una constelación de autores que se dio a conocer en el panorama cultural español alrededor del año 1927, con el homenaje que se dio al poeta Luis de Góngora en el Ateneo de Sevilla, en el que participó la mayoría de los que habitualmente se consideran sus miembros. En 1927 se cumplieron trescientos años de la muerte de Góngora, y por este motivo varios poetas se reunieron en el Ateneo de Sevilla para rendirle un homenaje. Este hecho generacional puede ser considerado el punto de unión de un gran número de autores.

Sus principales características son:

- Intentan la renovación estética de nuestra poesía. Para ello, toman las innovaciones que aportan las vanguardias, aunque sin olvidar la importancia de la tradición literaria española.
- En sus poemas, cuidan y renuevan la forma a través de la utilización de léxico culto, palabras coloquiales, términos alejados hasta entonces de la poesía, etc.
- La metáfora se convierte en el recurso literario más importante. Se trata de una figura muy adecuada para expresar los contenidos surrealistas.
- En cuanto a la métrica, utilizaron estrofas clásicas como el soneto, el romance o el villancico, pero también innovaron con la utilización de versos blancos, versos libres y versículos. En cualquier caso, la libertad métrica es uno de los rasgos característicos de este grupo.
- Evolucionan desde el punto de vista temático. Al principio la preocupación principal era la forma del poema, el arte por el arte, pero poco a poco (bajo la influencia del Surrealismo) los autores del 27 desarrollan una poesía *humanizada*, más preocupada por el dolor, la alegría o los recuerdos. La Guerra Civil acentúa esta visión humanizada de la poesía, hasta el punto de que muchos autores se decantan por los temas comprometidos. Observamos que un autor como Alberti, por ejemplo, pasará de la poesía aséptica y pura de *Marinero en tierra* (1924) al compromiso más profundo en *El poeta en la calle* (1936).

Expresan una gran predilección por el escritor barroco Luis de Góngora (1561-1627), escritor culteranista⁹⁹.

⁹⁹ El Culteranismo rompe el equilibrio entre la forma y el contenido haciendo que la “expresión se desarrolle a expensas del contenido”, esto es, prevalece la forma sobre el contenido. Esta tendencia se opone al Conceptismo en el que el contenido se desarrolla a expensas de la forma o expresión. El ideal es decir mucho con pocas palabras. Su principal exponente es Francisco de Quevedo (1580-1645).



Son patentes las referencias existentes entre los miembros de la Generación del 27 y la música, la cual la entienden como una expresión, como un arte o como un valor.

Lorca convirtió a La Parrala en protagonista de una de sus composiciones del Poema del Cante Jondo, *Café Cantante* (“La Parrala sostiene una conversación con la muerte”). Dentro del mismo escribe o dedica versos o poemas completos a Juan Breva, Manuel Torres o Silverio Franconetti. Son conocidas las investigaciones y reflexiones del poeta granadino sobre el flamenco y de lo que ya hemos hecho una referencia.

La bailaora Pastora Rojas Monje “Pastora Imperio” (Sevilla, 1885, Madrid, 1979) inspiró a Falla *El amor brujo*, y ella misma lo estrenó en el Teatro Lara de Madrid en 1925, cuando desempeñó el personaje de Candelas. Más tarde en 1934 realizó su reposición con el otro personaje femenino, Lucía, junto a La Argentina y Vicente Escudero.

Por su parte, la bailaora flamenca La Argentinita fue la musa de la Generación del 27. Acompañada al piano por Federico García Lorca, grabó canciones populares antiguas como *Zorongo gitano*, *Anda jaleo*, *El Café de Chinitas*, *La Nana de Sevilla*, *Los Pelegrinitos*... También decidió realizar su propia versión de *El amor brujo* y con una segunda parte, *Las calles de Cádiz*. Se estrenó el 16 de octubre de 1933 en el Teatro Español de Madrid, con libreto de Ignacio Sánchez Mejías. Empezaba la Argentinita representando *El amor brujo*, con la Orquesta Bética dirigida por Ernesto Halffter, más la *Danza 5* de Granados y la *Jota de la molinera* de *El sombrero de tres picos*, de Falla. La segunda parte se dedicaba al flamenco.

Félix *El Loco* (Félix Fernández García –Sevilla 1896, Ebsón, Gran Bretaña, 1941–) iba a desempeñar de asesor en la compañía de Diaguilev para la obra de Manuel de Falla *El corregidor y la molinera* de Manuel de Falla. Tras sufrir un brote psicótico y ser ingresado en el hospital, cuentan que se volvió loco al saber que no iba a ser él el protagonista sino Massine. Sobre esta anécdota hay incluso una coreografía llamada *El Loco* (2005) de Javier Latorre para el Ballet Nacional.

Antonio Ruiz Soler (Sevilla 1921-Madrid 1926), Antonio, bailó a los principales representantes musicales de la llamada generación del 27, desde Falla (*El amor brujo*) a Ernesto Halffter (*Jugando al toro*). Destacable es, por ejemplo, su participación para *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, con coreografía de Leonid Massine y decorados de Picasso. Se estrenó en la Scala de Milán.

Pero el bailaor, aunque antes artista global, más rompedor, será Vicente Escudero Uribe y el que más se preocupó de mantenerse al día de los movimientos artísticos de su tiempo. Se dejó influenciar por todas las vanguardias europeas, que conoció y aplicó gracias a múltiples viajes y de sus largas estancias en París. Extrajo enseñanzas del cubismo, del dadaísmo y el surrealismo y llegó a



bailar al son de dos dinamos (un concepto muy constructivista). Trabajó amistad y trabajó con Picasso, Miró, André Breton, Paul Eluard, Buñuel, Juan Gris, Man Ray y hasta con Diaghilev... Se le conoce sobre todo por la instauración de un decálogo del baile masculino, que más tarde recrearía Antonio Gades. Puede afirmarse que Vicente Escudero llevó la moda del manifiesto, propia de la vanguardia creativa de la época desde los futuristas al baile flamenco.

Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Manuel de Falla escribía en su pasión por esta música nuestra: “Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas representan una de las maravillas del arte natural”, y le emocionaba el arte de José Patiño González, El Maestro Patiño. Por ello, organizó junto a Lorca el concurso más famoso de la historia de este género musical.

Con el tiempo, este concurso ha sobresalido por su enorme controversia basada en el desprecio que destilan ciertas palabras y frases procedentes de sus bases y de todos los documentos que generó. Como bien dice José Manuel Gamboa tras ciertas indicaciones de Manuel de Falla:

“Negro Panorama, ¡vive Dios! Qué desgracia no poder contar nada más que con Chachón o El Niño de Marchena; (...) parece entreverse que con Manuel Torre, Vallejo, El Niño Gloria, La Niña de los Peines, Tomás Pavón, José Cepero, El Carbonerillo, Juan Mojama, Aurelio de Cádiz, La Pompei, María la Moreno, Fernando el Herrero, Niño de Cabra, Cojo de Málaga, El Pena, Rebollo, Niño de las Marianas, Rengel, La Niña de la Puebla, Pep Torre, Matrona, Bernardo el de los Lobitos, Escacena, Isabelita de Jerez, Pericón, Cobitos y algunas decenas más de semejante índole, estábamos predestinados al desastre” .

Desde luego, Lorca y Falla eran grandes artistas y se les agradece la intención, pero eso no les libró de no poder reconocer tamaña reunión de artistas, hoy considerados de primera fila en el mundo del flamenco. El efecto del concurso sobre el ámbito profesional fue inmediato. Además de descubrir a Manolo Caracol y celebrar la maestría de El Tenazas (ambos ganadores indiscutibles del evento con sendos “Primer Premio Extraordinario Zuloaga”), animó la contratación de estos artistas y puso de moda la organización de estos certámenes, donde se daban a conocer multitud de nuevas promesas flamencas. Los empresarios de los espectáculos flamencos seducidos por la enorme caja del taquillaje (36.000 pesetas de la época), supuso el surgimiento de otra etapa del flamenco, la conocida ópera flamenca, formada por trupés de artistas.



Volviendo a los avatares históricos, continuamos nuestra retrospectiva con los sucesos acaecidos a partir de la Dictadura de Primo de Rivera.¹⁰⁰

El manifiesto de Primo de Rivera de 12 de septiembre de 1923 justifica su pronunciamiento por la necesidad de restablecer el orden público, deteriorado especialmente en Barcelona, por el pistolero, acabar la guerra de Marruecos y liquidar los defectos del sistema político corrompido. Aparece inicialmente como un paréntesis de excepción que permitirá la vuelta a un parlamentarismo más puro, y aparte de las protestas de los partidos y sindicatos obreros, no encuentra resistencia porque nadie está dispuesto a defender el tinglado de la Restauración.

El Rey acepta la posición de Primo de Rivera y le pone al frente de una junta militar tres días más tarde. El mismo día 15 de septiembre el dictador desmantela las instituciones principales del sistema constitucional, y con ellas las libertades políticas existentes. Suspende la Constitución, disuelve las Cortes, deroga el jurado y disuelve los ayuntamientos y diputaciones. También suspende las comisiones permanentes del Senado, y censura fuertemente a la prensa.

Reprime cualquier opinión contraria y sustituye toda la estructura constitucional por mandos militares que asumen la dirección de las provincias, los ayuntamientos y los aparatos del Estado... siguiendo una estricta jerarquía militar.

El directorio militar y su presidente llegan a cerrar instituciones como el Ateneo y las facultades, de donde surgen voces contrarias, y ponen especial celo en la represión de los nacionalismos y regionalismos, especialmente del catalanismo: se suprime la Mancomunitat y llega a prohibirse la utilización del catalán en los templos.

A punto de resolver la guerra de Marruecos y con un orden público sometido a la disciplina militar, Primo de Rivera sustituye el directorio militar por uno civil (seis civiles y cuatro militares). Calvo Sotelo inicia una política de obras de infraestructura que siempre había rehuído el capitalismo español, y sin realizar ninguna reforma económica importante -la financiera fue bombardeada por la gran banca- aprovecha la cresta de prosperidad mundial de los años veinte, dando una falsa sensación de prosperidad.

En el terreno sindical, la UGT es tolerada y participa en la formación de los comités paritarios para fijar las condiciones de trabajo; a cambio asegura la supervivencia -frente a la represión de que es

¹⁰⁰ SOLÉ TURA, J. y AJA, E. *Constituciones y períodos constituyentes en España (1908-1936)*. Ed. Siglo XXI de España editores, S.A., 1987, pp. 87-91.



objeto la CNT- y vitaliza la vieja idea de los comités paritarios. Aunós intenta estructurar las nuevas relaciones laborales en un código de trabajo de clara influencia fascista.

Pero en la medida que la dictadura muestra su voluntad de permanencia desata una oposición creciente, tanto de los antiguos partidos de la Restauración como de los sectores más progresivos de la sociedad. El descontento se multiplica por la arbitrariedad y el ridículo protagonismo del dictador, que llega a enfrentarse a finales de 1926 con todos los oficiales de artillería.

A lo largo de 1926 tienen lugar varios intentos de sublevación (Sanjuanada, artillería), unos para convencer al Rey de que retire al dictador, otros contra la dictadura y la misma monarquía.

Primo de Rivera anuncia la creación de una Asamblea Nacional como órgano máximo de la representación. En palabras del mismo preámbulo: “No ha de ser el Parlamento, no legislará, no compartirá soberanías, pero por encargo del gobierno y aún por iniciativas propias, colaborará en su obra con carácter e independencia garantizadas por su origen, por su composición y por sus fueros... Además, por delegación gubernativa, inspeccionará actuación, servicios y funciones... y con prudente restricción podrá recabar del gobierno el conocimiento de sus propósitos, actos y orientaciones”.

Primo de Rivera hizo recoger firmas que plebiscitaran el proyecto de Asamblea que aprobó por decreto en septiembre de 1927. La Asamblea Nacional estaba integrada por tres sectores: provincias y municipios, miembros de la Unión Patriótica y miembros, designados por el gobierno, de las distintas clases y actividades de la nación. En definitiva, o eran miembros del, partido único, o eran designados por el gobierno directamente, o representaban a organismos dependientes del gobierno.

El descontento aumentó a partir de estas fechas, principalmente porque la situación carecía de salida política y porque comenzaba a deteriorarse la prosperidad económica coyuntural que antes le había favorecido. Cambó atacó duramente al régimen, representando los intereses de la alta burguesía y del sector más conservador del catalanismo. El viejo Sánchez Guerra intentó una nueva sublevación a principios de 1929. La mayor parte de los intelectuales y estudiantes no dejan de criticar a la dictadura. Pero el golpe de gracia vendrá dado por la evidencia de la crisis económica. Calvo Sotelo dimite ante la caída espectacular de la peseta, y cuando Primo de Rivera consulta a los capitanes generales sobre su propia continuidad recibe respuestas desangeladas.

Su dimisión se hace pública el 30 de enero de 1930. El Rey intenta aún separar la suerte de la monarquía de la caída del dictador nombrando como jefe de gobierno al general Berenguer.



6.4.- La Dictablanda y el fin de la Monarquía

La actitud de los líderes de los antiguos partidos monárquicos hacia el gobierno Berenguer muestra hasta qué punto la monarquía carece de apoyo y cómo nadie acepta el simple retorno a las instituciones de 1923. La mayor parte de los dirigentes políticos exigen una asamblea constituyente y muchos, entre otros antiguos ministros de la monarquía, se declaran republicanos.

El objetivo del gobierno Berenguer consiste en una vuelta paulatina y controlada a las instituciones de la Constitución de 1876. Inicia la formación del censo electoral para las futuras elecciones y tolera un cierto margen de libertad. Pero la estrecha puerta abierta al liberalismo se convierte en un torrente de reuniones, declaraciones y manifestaciones en favor de un cambio radical.

En agosto de 1930 los dirigentes de las fuerzas políticas republicanas, socialistas y nacionalistas llegan en San Sebastián a un pacto sobre la naturaleza y el camino de la futura república. El otoño e invierno siguiente contemplan una explosión de huelgas y un resurgir de los movimientos de masas, favorecidos por las consecuencias de la crisis económica.

El comité surgido del pacto de San Sebastián convoca a una huelga-insurrección por la república el 15 de diciembre. La respuesta no alcanza el nivel deseado, aunque muestra las potencialidades republicanas. Los capitanes Galán y García Hernández, que se habían adelantado a la sublevación, son fusilados en los días siguientes. Los dirigentes del Comité -Alcalá Zamora, Maura, Largo Caballero, Fernández de los Ríos, Casares Quiroga.- van a la cárcel; de la que saldrán en olor de multitud unos meses después.

Una convocatoria de Cortes ordinarias anunciada por el gobierno es rechazada por la mayoría de los partidos, que piden unas Constituyentes; el general Berenguer presenta la dimisión. Tras recibir varias negativas, el Rey acabara encargando la formación de un gobierno de antiguos conservadores a Romanones y De la Cierva.

Para evitar un fracaso como el anterior, el gobierno inicia el proceso de normalización constitucional con unas elecciones municipales, pensando que así puede relanzarse el sistema de partidos, orillando la reforma constitucional y sin poner en peligro la monarquía. Sólo después se procederá a elecciones provinciales y generales. Las elecciones municipales se convocan para el día 12 de febrero de 1931¹⁰¹.

Los dos bloques ganadores estaban claramente enfrentados: el primero pretendía la continuación de la Restauración en su forma tradicional, anterior a la dictadura; por su parte, la conjunción republicano-socialista aspiraba a un régimen republicano, vista la imposibilidad de

¹⁰¹ SOLÉ TURA, J. y AJA, *Op. cit.* pp. 91-92.



alcanzar la democracia bajo la monarquía borbónica. En algunas nacionalidades, como Cataluña y País Vasco, la opción era triple, por la existencia de partidos de ámbito específico de ellas.

El domingo 12 de abril tuvieron lugar las elecciones, ganando en las principales ciudades la coalición republicano socialista con mayoría abrumadora.

Y éstas eran las únicas circunscripciones donde estaba asegurada la libertad electoral: la victoria moral era de los republicanos. Las elecciones con que se pretendía retornar a la monarquía de la Restauración habían constituido un masivo plebiscito contra la monarquía, y todas las fuerzas políticas, incluyendo el gobierno y las fuerzas armadas, lo reconocían así. Al día siguiente se producen manifestaciones, republicanas en Madrid, Barcelona, Valencia y todas las grandes ciudades. El comité revolucionario publica una nota exigiendo la entrega del poder, y Romanones, el ministro monárquico de mayor prestigio, aconseja al rey que se marche para permitir unas elecciones constituyentes. Sólo una minoría del ejército y, del gobierno son partidarios de resistir, sabiendo que esto puede significar el comienzo de una guerra civil. El Rey acepta marchar y autoriza a Romanones la negociación con el comité revolucionario. El 14 de abril se proclama la II República en Eibar y se establece un gobierno provisional, el cual adoptó decisiones importantes para hacer frente a los problemas más graves, muchos heredados de la larga crisis de la monarquía, otros surgidos o multiplicados por el cambio de régimen.

Uno de los principales problemas a la que se enfrentó el gobierno fue debido a la actitud de la Iglesia, la cual actuó desde el principio en defensa de la monarquía caída, capitalizando el malestar del ejército, el disgusto de las clases dominantes y la incapacidad de los antiguos monárquicos, a cuya reorganización prestó los primeros impulsos.

La Santa Sede comenzó por retrasar el reconocimiento del nuevo régimen. La mayoría de los obispos, y particularmente el cardenal primado Pedro Segura, mostraron inmediatamente su oposición a los nuevos gobernantes. Aquél, en la pastoral del primero de mayo, elogió abiertamente a la monarquía y su unión con la Iglesia, recomendando el apoyo de todos los católicos a los candidatos que en las futuras elecciones defendieran el statu quo de la Iglesia en el régimen anterior.

El disgusto de los prelados provenía tanto de las medidas y anuncios del gobierno (supresión de la enseñanza obligatoria de la religión, separación de Iglesia y Estado, programa de construcción de miles de escuelas públicas, etc.), como de sus vínculos con el monarca anterior, al que todos debían su nombramiento como obispos. Con alguna excepción, como la del catalán Vidal i Barraquer, la mayoría de los obispos compartían esta posición y se habían negado incluso a entrevistarse con los nuevos gobernantes.



La elección de Cortes constituyentes era el primer paso para consolidar el régimen democrático. El gobierno provisional reformó, por decreto de 10 de mayo, el sistema electoral, introduciendo modificaciones democratizadoras en la vieja ley de 1907.

Los rasgos más característicos de las elecciones fueron la desorganización de las derechas, que aún no estaban recuperadas de la pérdida de la monarquía y carecían de partidos modernos, la abstención de los anarquistas que alcanzaba., repercusiones importantes en las zonas donde tenían influencia y la alianza electoral entre los partidos republicanos y- el socialista. Las elecciones se realizaron el 28 de junio, con bastante orden y mayor participación que las municipales, dato estimable si tenemos en cuenta que los anarquistas votaron en aquéllas y se abstuvieron en éstas.

El resultado fue abrumadoramente favorable a la coalición republicano-socialista, que obtuvo unos 250 escaños de los 464 diputados que tenía la cámara. Al PSOE correspondían 116, y los pequeños partidos republicanos habían obtenido gran número de representantes. El partido radical, con una actitud de centro, obtuvo un centenar de diputados, y, la derecha (partidos agrarios y conservadores) unos 80,- incluyendo a los representantes de la Lliga Catalana y el Partido Nacionalista Vasco, que mantenían diferencias con los conservadores del resto de la península. Había sido, pues, una victoria abrumadora, de los partidos que habían traído la república y formaban el gobierno provisional.

Pero el reparto de escaños respondía a una coyuntura política des transición, que no reflejaba la fuerza social de la derecha y sobrerrepresentaba, por contra, a los pequeños partidos de centro. En este fenómeno se inscribe, por ejemplo, la presencia numerosa de intelectuales como Cossío, Unamuno, Ortega y Gasset, Sánchez Albornoz, Marañón, Giral, Pérez de Ayala...

En estas condiciones la iniciativa gubernamental y constitucional que correspondía a socialistas, republicanos y radical-socialistas no respondía fielmente a la relación de fuerzas sociales del país. Las clases dominantes no se sentían representadas en el gobierno y mucho menos tras la salida de Alcalá Zamora y Maura y ni siquiera en el régimen hasta que no se, constituyó la CEDA. Por su parte, la clase obrera y el campesinado pobre no veían satisfechas sus necesidades, y la línea de la CNT tendía objetivamente a alejarlas de la república. Las Constituyentes y el gobierno tuvieron, pues, que hacer frente a graves problemas derivados de la reestructuración del Estado y de la estructura social persistente.

Posteriormente se elaboró la Constitución de 1931, la cual pretendió y en cierta medida consiguió una serie de avances político-jurídicos. La principal preocupación de los padres de la Constitución fue la ampliación de los derechos ciudadanos, en el doble sentido de recoger las



aspiraciones sociales más sentidas, hasta entonces desconocidas por nuestros textos constitucionales, y de asegurar el cumplimiento de la declaración de derechos.

El artículo uno definía a España como un “Estado integral”, elaborando un concepto nuevo que en realidad era un compromiso entre los partidarios del federalismo y del unitarismo. Todo el título primero de la Constitución dibuja la posibilidad de que varias provincias se constituyan en región, autónoma, con un sistema de competencias propias, otras compartidas con el gobierno central y otras, exclusivas.

Las Constituyentes asumen la soberanía nacional aunque no utilizan el término por respeto a la reivindicación nacional de Cataluña, y concretan en el artículo primero que todos los poderes emanan del pueblo y llaman castellano al idioma español cediendo a las pretensiones nacionalistas, habiendo existido y coexistido el español con el catalán desde siempre y siendo tan propio el español como el catalán, idioma de la misma tierra.

En lo que respecta al contenido de esta tesis, dentro del ámbito cultural, la Constitución reconoce el promover la cultura como función primordial del Estado, que debe extenderla a toda la población por encima de las diferencias económicas de los individuos, respetando la libertad total de los enseñantes.

Podemos destacar dos períodos en la Segunda República: el Bienio Reformador y el Bienio Negro¹⁰². Como Bienio Reformador denominamos al período que va desde el comienzo de la república hasta las elecciones de finales de 1933. Sus trazos generales están marcados por las reformas que puso en marcha el gobierno provisional, ya señaladas, y la aprobación de la Constitución, que tuvo lugar el 9 de diciembre de 1931. Al día siguiente fue elegido presidente de la República Alcalá Zamora, que mantuvo como presidente del gobierno a Manuel Azaña. El gobierno siguió formado por socialistas y republicanos, pero, se retiraron los radicales de Lerroux, que siguieron, apoyándole en la cámara cada vez con mayores reticencias.

A lo largo de 1932 continúa la labor reformadora en obras públicas, derechos sociales, enseñanza (con una construcción de escuelas superior a todo el siglo anterior), etc. Pero dos proyectos de ley vitales se alargan indefinidamente en las Cortes: el Estatuto de Cataluña y la reforma agraria; la oposición de la derecha, apoyada por Lerroux en estos dos temas, impide una aprobación rápida.

A lo largo de este año la derecha, poco organizada hasta entonces y subrepresentada., en las Cortes, consigue grandes progresos en su estructuración. Realiza grandes campañas de masas

¹⁰² SOLÉ TURA, J. y AJA, *Op. cit.* pp. 111-116.



utilizando a fondo el tema religioso, para el que pide la revisión constitucional, y su oposición a la reforma agraria y al Estatuto de Cataluña. Gil Robles y su partido, Acción Nacional, que se llamará después Acción Popular, constituyen la espina dorsal de la movilización. La demagogia de sus posiciones hacen marcar distancias a los partidos conservadores autonomistas, como la Lliga Catalana y el Partido Nacionalista Vasco¹⁰³.

En la primavera de 1933 el proceso de estructuración de la derecha culmina con la formación de la CEDA (Confederación Española de Derechas- Autónomas) que asegura contar con 700.000 afiliados. A su derecha quedan los partidos monárquicos, entre los que destacan Renovación Española, de Goicoechea, los carlistas, y los pequeños grupos fascistas.

Pero antes de llegar a este punto, los sectores más descontentos del ejército, dirigidos por Sanjurjo, junto con los carlistas, intentan una sublevación en agosto de 1932. El levantamiento no encuentra ningún apoyo y, es fácilmente vencido por la república. La complicidad de los partidos de derechas con representación en las Cortes facilita la siguiente ofensiva del gobierno, que consigue aprobar la Ley de Reforma Agraria y el Estatuto de Cataluña.

La Ley de Reforma Agraria no sólo, llega tarde sino que contiene tantos requisitos legalistas que es imposible su aplicación eficaz. En el año y medio de su aplicación sólo se distribuyeron tierras a unas 12.000 familias. Ni trabajadores ni propietarios agrarios quedaron satisfechos de ella¹⁰⁴.

El Estatuto de Cataluña recortó las aspiraciones del proyecto aprobado por referéndum del pueblo catalán el año anterior. Fundamentalmente permitía un poder autonómico catalán, la Generalitat, integrado por el presidente, un Consell o gobierno, un Parlamento y un tribunal de Casación. Pese a sus restricciones, mostró de forma efectiva, por primera vez en la historia de España, las ventajas de un Estado descentralizado.

En la primera mitad de 1933 las fuerzas conservadoras progresaron aprovechando las contradicciones no resueltas de la república. La huelga anarquista de Aragón y algunos barrios de Barcelona, los sucesos de Casas Viejas y, sobre todo, la aprobación de la ley, de Congregaciones en mayo de 1933 son los motivos de nuevas campañas que se sitúan en un terreno ambiguo entre el conservadurismo recalcitrante y el antirrepublicanismo. Las elecciones municipales demuestran sus

¹⁰³ Es muy sugerente el artículo de Richard ROBINSON, "La República y los partidos de la derecha", en R. CARR, Ed. Estudios sobre la República y la guerra civil española, Barcelona, 1974, 2.^a ed., pp. 67-105. Sobre la CEDA, véase la detallada obra de José R. MONTERO, La CEDA, El catolicismo social y, político en la II República, 2 vol., Madrid, 1977. Sobre la Lliga es insustituible la obra de Isidre MOLAS, Lliga Catalana, 2 vol., Barcelona, 1972.

¹⁰⁴ Pascual CARRIÓN, La Reforma Agraria de la II República y la situación actual de la agricultura española, Barcelona, 1973, 2.^a parte, pp. 113 ss. También, Edward MALEFAKIS, Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX, Barcelona, 1970.



avances que se reflejan también en el centro por una ventaja de Lerroux respecto a los demás partidos republicanos.

En el verano se manifiesta el descontento campesino, en forma de huelgas y quemas de cosechas en Andalucía. La repercusión de estos hechos en las Cortes sirve de excusa a Lerroux para retirar su apoyo al gobierno. Este queda en minoría y Alcalá Zamora llama a Lerroux para formar nuevo Gobierno. Como los radicales tampoco logran formar un gobierno mayoritario, el presidente de la República disuelve las Cortes y convoca elecciones generales.

La derrota de los catalanes significa la suspensión total del Estatuto y el encarcelamiento del gobierno catalán, pero se hace sin gran derramamiento de sangre. En cambio, la represión contra el movimiento obrero asturiano adquiere caracteres de guerra civil, con la intervención del ejército y de las tropas de la Legión; además de los centenares de muertos en combate, la sublevación asturiana se cierra con unos 40.000 detenidos, la continuación del estado de excepción, la censura sobre la prensa y una auténtica situación de ocupación militar.

La respuesta de Asturias y Cataluña a la formación del nuevo gobierno representa la voluntad de defender la república, democrática ante el ascenso del autoritarismo y el fascismo y preludian ya el enfrentamiento de la guerra civil.

El gobierno radical-cedista utiliza los acontecimientos de octubre para debilitar a todos los partidos de la oposición, incluidos los republicanos de centro, lo cual, unido a su gestión absolutamente reaccionaria, culmina el proceso de radicalización de los partidos en dos grandes bloques; el conservador, autoritario, católico, antiautonomista y ambiguamente republicano, que estaba en el gobierno, y el democrático, republicano y progresivo que había gobernado el primer período, y ahora estaba sumido en la represión.

Cuando Alcalá Zamora disuelve las Cortes a finales de 1935 pretende salir de la inoperancia gubernamental y frenar el camino de un enfrentamiento, cada vez más abierto, entre estas posiciones, intentando la formación, de un centro equilibrador.

Las elecciones de noviembre de 1933 tuvieron resultados opuestos a los de 1931: la CEDA, como gran partido, de las derechas, con otros partidos conservadores menores, obtuvo el máximo de los votos. Los radicales, en posiciones cada vez más conservadoras, mantuvieron su fuerza los socialistas se vieron reducidos a una minoría y los pequeños partidos republicanos de centro fueron barridos. Sólo en Cataluña la Esquerra Republicana mantuvo su mayoría sobre la Lliga. A partir de este momento comenzó el denominado Bienio Negro.



Las causas del cambio fueron diversas: abstención de los anarquistas, efectos multiplicadores de la ley electoral, voto femenino... pero sobre todo influyó la divergencia entre republicanos y socialistas sobre la oportunidad de mantener la coalición. Estos, al participar decisivamente en el gobierno, sufrían las críticas de su propia base por los problemas no resueltos del campesinado y los trabajadores, y se habían visto obligados a participar en la represión de los movimientos anarquistas e izquierdistas, a los que veían crecer más deprisa.

A pesar de ser la CEDA el partido con más diputados, Alcalá Zamora encargó la formación de gobierno a Lerroux, por la postura sospechosamente accidentalista del partido de Gil Robles, y el temor extendido entre republicanos y socialistas de que iría contra la república. El gobierno de Lerroux, totalmente radical, dependía para su mantenimiento de los votos de la CEDA, y llevó a cabo una política totalmente conservadora.

Sin detenernos en los distintos sectores. Podemos resumirla diciendo que consistió en frenar todas las reformas en marcha (obras públicas, construcción de escuelas, reforma agraria, aplicación de la ley de Congregaciones, etc.), anular las mejoras económicas y sociales, que habían experimentado los trabajadores, hasta el punto de que los salarios volvieron al nivel de 1931, y obstaculizar el sistema de autonomías, dificultando la aplicación del Estatuto catalán e impidiendo la discusión del proyecto vasco. Llevó a cabo además una dura represión contra las movilizaciones populares y democráticas.

En estas condiciones la CEDA acrecienta su influencia y no cesa en señalarla discriminación que supone su falta de participación en el gobierno. Su actitud es además, crecientemente provocativa: en las reuniones multitudinarias del Escorial o Covadonga aclama a Gil Robles como “Jefe” equivalente al “Führer” o “Duce” y utiliza otros modos próximos al fascismo europeo.

La situación política y social se radicaliza progresivamente: huelgas de braceros en Andalucía en junio de 1934, protestas extensas de los rabassaires catalanes general de todas las fuerzas catalanas por el retraso en la aplicación de la autonomía, huelgas obreras de gran dureza... Como consecuencia de ello, y reforzando la radicalización, Largo Caballero y una parte del PSOE adoptan actitudes cada vez más intransigentes, aproximándose a posiciones bolcheviques.

Como consecuencia de la crisis de un segundo gobierno radical dirigido por Samper, Lerroux vuelve a formar equipo incluyendo ahora tres ministros de la CEDA, la cual lo exige como condición para mantener su apoyo. Esta decisión hace estallar la huelga general en toda España el 5 de octubre de 1934. Mal dirigida, la huelga fracasa en la mayor parte, pero se convierte en insurrección en Asturias, donde las organizaciones obreras consiguen un nivel superior de unidad, y en rebelión contra el gobierno en Cataluña, con la proclamación del Estat Catalá por Companys, que refleja el



malestar general por el retraso en la aplicación del Estatut y el temor justificado ante la limitación de la autonomía.

Ante esta situación, el gobierno de Portela Valladares, que debía protagonizar la formación, del centro moderado, convoca las elecciones para febrero de 1936.

El partido socialista, el comunista -que mientras había crecido mucho- y los republicanos, se unen en un pacto electoral de Frente Popular, sobre la base de volver a la política reformista del primer período, acelerar la reforma agraria y alcanzar una amnistía para los detenidos de octubre del treinta y cuatro.

La CEDA encabeza por su parte una alianza de todos los partidos monárquicos y conservadores en defensa de la política reaccionaria realizada, y con gran propaganda contra el separatismo y el marxismo.

Las elecciones, realizadas en un clima de gran libertad, conceden una victoria electoral clara al Frente Popular, que, por los efectos del sistema electoral, significa una mayoría muy importante de diputados.

Mientras las derechas comienzan a llamar descaradamente al ejército para que intervenga contra la república, el nuevo gobierno presidido por Azaña, con apoyo pero sin participación de socialistas y comunistas, aplica el programa electoral: amnistía 30.000 presos políticos, restablece la autonomía catalana y los ayuntamientos vascos suspendidos en el verano del treinta y cuatro y acelera los trámites de la reforma agraria, que de todas maneras son desbordados por la impaciencia campesina.

Como es bien sabido, las fuerzas conservadoras que perdieron las elecciones utilizan estos meses para preparar un levantamiento militar que les dé el poder que no pudieron obtener en las urnas.

El levantamiento militar del 18 de julio de 1936 se realiza sin signo institucional claro ni estrategia preconcebida, como no fuera la de impedir las reformas democráticas y populares en curso. La guerra civil que ahogó, a España en sangre durante tres años, resolvió por otro camino el dilema de febrero, pero lo hizo menos por sus propias fuerzas que por la intervención fascista europea¹⁰⁵.

Los **sucesos históricos acaecidos desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta el final de la II República no pasaron desapercibidos en el mundo del cante jondo**. Las diversas etapas favorecieron en mayor o menor medida al ámbito del flamenco, si bien, fue en la II República (en las

¹⁰⁵ JACKSON, Gabriel, *La república española y la guerra civil*, México, 1965. Entre la numerosa bibliografía cubren algunos, aspectos importantes, con enfoques muy distintos, Julián ZUGAZAGOITIA, *Guerra y vicisitudes de los españoles*, Barcelona, 1977, y Angel VIÑAS, A., *La Alemania nazi y el 18 de julio*, Madrid, 1974.



etapas no gobernadas por los conservadores) cuando estuvieron más apoyados por el Estado. Sociológica y políticamente el gitano siempre ha mantenido un cierto distanciamiento con el “payo”, ha querido preservar su independencia en cuanto a sus hábitos y costumbres con respecto a la sociedad en la que se encuentran inmersos, llevándolo a un estatus marginal y cerrado. No podemos decir lo mismo de todos aquellos, tanto gitanos como no, que realizaban su labor artística de manera profesional y que éstos sí, mantenían una relación más estrecha –incluyendo el ámbito artístico– con la sociedad a la que pertenecían. Esta circunstancia incidió en la manera de proceder ante los sucesos históricos acaecidos en España durante el primer tercio del siglo XX.

Tras el alzamiento nacional comenzó un período estéril en el mundo del cante jondo y del flamenco y esto se tradujo en el exilio artístico de muchas de sus figuras. Además algunas de sus figuras murieron antes, durante y después de la guerra, tal y como lo podemos reflejar con los casos de Antonia Mercé la Argentina, que murió en Bayona el 18 de junio de 1936 debido a una crisis cardiaca, provocada por las amenazadoras noticias que le llegaban de España, o el caso del bailaor Francisco León Frasquillo, que falleció en Madrid en 1940, nada más puesto en libertad¹⁰⁶.

Durante el transcurso de la guerra, los artistas flamencos se encontraron prisioneros de la geografía, porque hubieron de quedarse allí donde les pilló el golpe de Estado del general Franco, fuese o no el lugar en el que se defendían sus propias ideas. Y fue en esos lugares donde hubieron de ejercer su arte, de acuerdo con las instrucciones que recibían de las autoridades políticas y militares, unas veces para distraer y aliviar a una población en guerra y otras para allegar fondos con los que cubrir necesidades perentorias.

Eso es lo que les pasó a Rosario y Antonio en Barcelona, dos jovencitos entonces de dieciocho y quince años que tuvieron que actuar en el Circo Barcelonés –lo que peor le sentó a Antonio es que le pagasen lo mismo que a las limpiadoras del teatro y tener que saludar con el puño en alto al finalizar cada función–. Y eso es lo que le ocurrió a Encarnación la Argentinita y a su hermana Pilar López cuando aparecieron por Madrid. Como le cuenta Pilar a Ángel Álvarez Caballero (Pilar López: una vida para el baile, La Unión, 1997), había días en los que tenían que actuar en seis o siete funciones distintas:

“Había días que trabajábamos en cinco, en seis, en siete, en diferentes barrios. Íbamos por ejemplo a un cine de Cuatro Caminos, y después nos llevaban a la Gran Vía, al Rialto, o al Palacio de la Música o donde fuera, hacíamos otro par de bailes, después íbamos al barrio de las Ventas, a otro cine que había allí, etcétera, etcétera... Todos los días nos encontrábamos los mismos, o sea, con todos

¹⁰⁶ NAVARRO, J.L. y PABLO, E. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Ed. Amuzara, 2005, p. 121.



los artistas que en ese momento estaban en Madrid (...) Venían aquí a buscarnos en un coche grande, muchas veces iban ya en él dos o tres artistas, nos metíamos nosotras vestidas con el traje de escena para no andarnos cambiando ni nada, con un abrigo por encima o un mantón o lo que fuera... llegábamos a un teatro o a un cine, actuábamos, y después nos llevaban a otro en distinto barrio...”.

A Carmen Amaya, la guerra la pilló, después de una actuación en Valladolid, de camino hacia Lisboa. Los llamados nacionales no la obligaron a bailar, pero la dejaron sin coche, que le fue requisado siguiendo las normas de comportamiento habitual en esa zona. Menos mal que encontró a Gerardo Esteban, un periodista enamorado de su arte, que le consiguió un autobús y los papeles necesarios para continuar el viaje a la capital lusa¹⁰⁷.

Muchos otros artistas escaparon de nuestro país en la primera ocasión que se les presentó y tomaron rumbo con destino final a las Américas. Rosario y Antonio, al finalizar una gira por el sur de Francia que le habían impuesto los mandos catalanes. La Argentinita, haciendo uso del pasaporte argentino que había tenido que hacerse en la última visita a ese país y cogiendo un barco en Alicante hacia Orán y después viajando a París. Luego visitaría Londres, Suiza, Bélgica, Holanda y cruzaría el Atlántico, contratada por Sol Hurok para actuar en los teatros estadounidenses. La Argentinita actúa el 13 de noviembre de 1938 en el Majestic Theatre de Nueva York. Lleva en su compañía a su hermana Pilar, Antonio de Triana, Carlos Montoya a la guitarra y Rogelio Machado al piano. Desde entonces, salvo las giras que realiza a México o un viaje fugaz que hace a Madrid en 1939, no se mueve de la ciudad de los rascacielos. Y allí se despidió de su público el 28 de mayo de 1945 en el Metropolitan Opera House neoyorquino. Esa noche bailó el Capricho Español. Tres meses después, el 24 de septiembre de 1945, moría víctima de una trombosis cerebral. Su cadáver fue trasladado a España, donde llegó el 21 de diciembre.

Carmen Amaya recibió un ofrecimiento para actuar en Buenos Aires –un contrato por tres meses con un millón de pesetas garantizadas– y también dio el salto a las Américas. Allí permaneció desde su debut el 12 de diciembre de 1936 en el Teatro Maravillas, en donde estuvo en cartel dos años seguidos, hasta que a principios de 1947 regresó a España. Había estado once años seguidos fuera de su país. Y casi lo mismo hicieron Rosario y Antonio, que no regresaron a su país hasta 1949.

La presencia continuada de artistas de la categoría de La Argentinita, Antonio, Rosario y Carmen Amaya, en tierras americanas supuso la consolidación de un público y una afición que se

¹⁰⁷ NAVARRO, J.L. y PABLO, E., *op. cit.*, p. 112.



mantiene hasta hoy, cuando, además de las visitas que realizan las compañías de flamenco al continente, cada año se celebra en Estados Unidos el denominado Festival Flamenco USA.

Tras la victoria de los nacionales las autoridades miraron con recelo el mundo del flamenco. Aquéllas no tenían muy claro si esa manifestación cultural podía derivar en una conciencia nacionalista. Con el tiempo se adoptó una actitud sincrética por la cual a la copla andaluza (género surgido a partir de la esterilización y desarrollo de los cantes binarios) se le acabó denominando copla española y se acabó imponiendo como género musical dominante.

La canción popular era peligrosa por su creación espontánea, su crítica y rápida difusión, por lo que fueron prohibidas las ferias y festejos públicos y gratuitos y sustituidas por actos con venta de entradas, para controlar más la asistencia y el contenido de las obras. En cuanto al flamenco, que había estado muy abandonado, resurge de la mano de Antonio Gades y Carmen Amaya en el I Concurso de Cante Jondo de Córdoba. La canción ligera, popularizada por la radio, ocultaba la miseria y subdesarrollo del país, como cultura de evasión.

“El folklore cayó en manos de la Sección Femenina”, con lo que el Estado pasaba a controlar la cultura musical popular, prohibiendo además la actuación de músicos regionales, como los gaiteros y los txistularis, por afán homogeneizador. El disco y las discográficas extendieron la influencia de la canción popular sobre las masas, perfeccionándose los controles.

Años más tarde, libre de sospechas conspirativas el mundo intelectual franquista se abrió a la consideración del Flamenco como materia de estudio científico; el primer y más decisivo paso en dicha dirección lo dio un intelectual argentino Anselmo González Climent, que se empleó a fondo en escrutar archivos, consultar fuentes y ordenar conceptos. El fruto de ese esfuerzo sería el ensayo “Flamencología”, cuya primera edición vio la luz en 1955. Aparte del inspiradísimo título, autentico bautismo de toda una ciencia musicológica, el libro dignificaba todo lo relacionado con el arte flamenco a base de aplicar a éste la misma metodología que la empleada en otros campos del estudio académico, de resultados de lo cual quedó una nueva imagen más compacta y certera. Los numerosos contactos de los que echó mano el autor confirieron a su obra el prestigio definitivo. Un año antes este cambio de tendencia quedaba anunciado por la grabación de la primera Antología del Cante Flamenco de Hispavox, la cual supuso un revulsivo en una época dominada por el cante mixtificado y orquestado.

En 1958 se fundó en Jerez de la Frontera la primera Cátedra de Flamencología, que es la institución académica dedicada al estudio, la investigación, conservación, promoción y defensa del Arte Flamenco más antigua. Decir que “Flamencología” está en la base de todo estudio posterior



sobre el Flamenco no es exagerar en modo alguno, pero si hay una obra donde esa incidencia se hace especialmente acusada es en "Mundo y Formas del Cante Flamenco", escrito al alimón entre el poeta cordobés Ricardo Molina (miembro del grupo Cántico) y el cantaor sevillano Antonio Mairena. Despojada del lenguaje tecnicista la obra explora la historia y la conformación del cante y describe la total variedad de palos y estilos, resultando una obra de indiscutible valor referencial a la par que polémica. Ésta viene dada por la defensa a ultranza que los autores hacen de lo que después se llamó la "tesis gitanista", en la que se establece erróneamente que el Flamenco es obra exclusiva de los gitanos y que lo habrían mantenido en la intimidad hasta la eclosión del profesionalismo. Asimismo se diferenciaba entre cante grande (aquel de más inequívocas influencias gitanas) y cante chico (aflamencamiento formal de tonadas folclóricas y coloniales). En base a estos preceptos se organizó el Concurso Nacional de Cante Jondo de Córdoba.

Con todas sus controversias el Neojondismo supuso un potente empuje en el proceso de dignificación del Flamenco, que poco a poco se fue desplazando de los grandes auditorios a los tablaos más selectos, del cine comercial al documental, de las verbenas a las cátedras.

Es en estos años cuando aparecen de cuatro nuevos estilos flamencos: la seguidilla, el taranto, la caña y el martinete. La seguidilla era un palo que se ajustaba mucho a la filosofía y estética del baile flamenco. Podía convertirse en una danza esencial, masculina y litúrgica. Con la seguidilla, la guitarra y el cante no pueden utilizar acrobacias y fantasías. El taranto es un baile vinculado al mundo de la mina. Un baile teñido de tragedia y sufrimiento. Es un baile que rezuma jondura. La caña la bailó por primera vez Encarnación López, *la Argentinita*. Luego la reinventaría su hermana Pilar López formando pareja con Alejandro Vega y ambos establecerían un canon que se ha seguido repitiendo. El martinete se bailó en 1952 en la película *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville.

Hasta aquí hemos realizado una breve visión del flamenco a lo largo de varias décadas que comprenden finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX. En otros apartados expondremos algunos personajes muy importantes de este arte que realizaron su enorme labor a lo largo del siglo XX. Tras la guerra civil española y las posteriores convulsiones sociales, comenzó un período de oscurantismo político y social afectando a todos los ámbitos de la vida española incluyendo al mundo de la cultura. Ahora bien, en el entorno del flamenco, esta etapa no supone una coartación del talento musical y artístico, sino más bien un revulsivo contra la ausencia de creatividad. Considerando esta cuestión seguidamente voy a realizar una exposición breve de esta etapa.



6.5.- El flamenco durante el franquismo

Mucho se ha escrito de la relación entre franquismo y flamenco y más dada la proximidad histórica existente. Me quiero referir al tema de manera somera. En el período de la dictadura, los principales exponentes del flamenco eran Pepe Marchena, Manolo Caracol y Juanito Valderrama, todos estos a favor del régimen y por tanto bien avezados por aquél. Por el contrario, otros personajes como Antonio Mairena y José Menese, no lograban comulgar plenamente con la ideología política imperante e la época.

Por aquellos años, en el baile destaca Carmen Amaya, Antonio el bailarín y por último Antonio Gades. En la guitarra tenemos al Niño Ricardo, Sabicas en Nueva York, Serranito, Manolo Sanlúcar y surge el fenómeno de Paco de Lucía. Éste se casó con Casilda, hija del General franquista Valera. Según me cuenta Enrique Morente y Juan Habichuela, Franco celebraba su cumpleaños en el Palacio de la Zarzuela y había una actuación flamenca todos los años, en donde actuaban los mejores que eran escogidos y contratados por su yerno el Marqués de Villaverde, que según comenta Juan Habichuela era aficionado al flamenco.

Franco creía en la unidad e historia de España “una grande y libre” y escogieron a este arte de origen mayoritariamente andaluz como denominador de nuestra cultura, e imagen de España. Sin duda el flamenco es un producto español simbiosis de la cultura y folclore nacional, sin menosprecio de otras músicas regionales. Ahora bien, el carácter genuinamente español, la inspiración de sus avezados compositores y su proyección nacional e internacional, hicieron que fuera la música elegida por antonomasia. Todo ello lo corrobora el pensar en la cantidad de flamencos que había en Madrid y en Barcelona, que Sabicas era un gitano de Pamplona, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Carmen Amaya eran catalanes, que la farruca es de origen gallego, garrotín es asturiano, los caracoles de Madrid... La idea no es para nada descabellada ni irracional. El flamenco une y comunica y gusta minoritariamente en todo el mundo y más en todas las regiones de España, y no existe una música hoy Patrimonio de la Humanidad, más representativa de España, incluso los catalanes se apropian de la rumba catalana que hacen los gitanos flamencos en Cataluña, deberían de hacer lo mismo con sus más ilustres e insignes hijos Isaac Albéniz y Enrique Granados que tan catalanes y españoles fueron, y no digamos de Sarasate, Uribe, Sebastián Iradier... El flamenco no fue escogido a martillazos, sino que surgía con vida propia.

Una de las causas del menosprecio hacia Pepe Marchena, Manolo Caracol, y Valderrama, representantes de la Opera Flamenca, se debía a su carácter artificioso, adulterado en detrimento de llamado “flamenco puro”, idea esta abogada por la Escuela de Antonio Mairena, el cual nos habla de



un flamenco puro y gitano apartando de todo lo payo y evolutivo. Una vez que se había superado el flamenco como folklore, (idea de Manuel de Falla y García Lorca, extendida en el Concurso del año 22), aparece esta idea personal y sin base alguna que se extiende como una apología del racismo, al igual que la negación de lo gitano en el flamenco como reacción a esta teoría, creándose una polémica estéril y campaña en contra, que continúa hoy en día. El mismo Antonio Mairena no es gitano puro, y el cante de su hermano y seguidor no tiene para una voz que pudiéramos definir gitana.

Superando circunstancias y contextos, con el paso del tiempo el flamenco está mucho más cerca de los representantes de la ópera flamenca que del concepto de Antonio Mairena, ya que su escuela y los mairenistas está prácticamente extinguidos. Basta con querer comprar música de estos artistas para difícilmente encontrar no sólo de la escuela sino del propio Mairena. En cambio no paran de editarse sin subvenciones, ni reivindicaciones políticas, sino más por demandas artísticas de nuevos aficionados que se acercan a este arte y se deleitan con todos los artistas flamencos, que por los denostados poseedores de la verdad. Recordar que los mairenistas a su libro publicado le llamaban la ortodoxia y la Biblia del flamenco. No digamos en los bares de carretera, las ventas de los compact disc siguen siendo estrella en ventas, mientras los nombrados no existen o son testimoniales en alguna antología, que los incluyen más por historia que por su demanda artística.

Cabe reseñar que Anselmo González Climent, creador de la acepción flamencología, realizó un ensayo en contra de Pepe Marchena, publicado en vida de este, atacando su arte con todo el desprecio, no sólo los seguidores defendían sus ideas, sino que atacaban, quizá más por temor, a los que no entraban en su órbita y gozaban de un gran éxito¹⁰⁸.

Si se ha creado lo que podemos denominar un **flamenco clásico** y dentro de la ortodoxia, no neguemos lo heterodoxo a priori, por el hecho de que no te identifiques con este, con la vanguardia y la experimentación.

Como vemos el régimen franquista usó el flamenco con fines políticos, así como el deporte y los toros, pero esto lo hacen todos los regímenes, incluso el actual democrático y autonómico así se revela. Algunos artistas flamencos afianzan su pensamiento ético y estético-moral desde un prisma de lo que denominan lo auténticamente “puro” y “gitano”. Juan Pinilla un artista flamenco que ganó una lámpara minera en el Festival de la Unión declara abiertamente que el flamenco es de izquierdas, y como mucha gente de esta ideología en España, pues es un fenómeno que sólo he conocido en países de escasa formación y que tienen el convencimiento de que la cultura está en comunión con la

¹⁰⁸ Anselmo González Climent Pepe Marchena y Opera flamenca Ediciones Demófilo, S.A. Puerto de las Maspalomas, 12 Madrid-29



ideología política. El franquismo utilizaba el flamenco con el sentido de sumar y unir, y no como una manera de separar y diferenciar. Al margen de las tendencias políticas del momento, el flamenco va mucho más allá, trasciende a todos los estratos sociales y esto ha hecho que se le considere como patrimonio de la humanidad; dejemos que siga su camino, que es prometedor y largo.

Los años de la posguerra fueron años muy difíciles para la población. En 1951 se decreta la desaparición de las cartillas de razonamiento. Es en esta década cuando comienza a levantarse las restricciones y el embargo internacional al régimen franquista. Este hecho comenzó gracias al comienzo de la guerra fría, en la que España estaba claramente subsumida bajo la órbita de Estados Unidos. Todo esto vino auspiciado por la visita de Rooswell en los años 50.

Con el inicio del auge económico comienzan a aflorar los señoritos, comenzando el auge de las fiestas flamencas, al resultarle pintorescos y divertidos es te tipo de eventos. A mediados de los 50 se inicia la época de revalorización del flamenco, coincidiendo con el período de la emigración. Es en esta época cuando la ópera flamenca comienza a decaer. Comienzan a aparecer las peñas flamencas como la de Vélez Málaga en 1958 y la Peña la Platería, en Granada. Asimismo comienzan a proliferar las ventas y colmaos nocturnos. En el ámbito editorial aparecen 2 libros que marcan las tendencias estéticas del flamenco; estos son: “Flamencología” de Anselmo González Climent y “Geografía del cante jondo” de Domingo Manfredi Cano. Es en esta época cuando aparecen las antologías flamencas en discos. Así nombramos la célebre Antología de Cante Flamenco editada en España por Hispavox, y en 1958 la Antología titulada Una historia del cante flamenco, de Manolo Caracol y editada por Hispavox. A la par también se abrieron muchos tablaos en diversas ciudades españolas.

Los festivales experimentaron una época de esplendor. En 1956 se crea el Primer Concurso Nacional de Cante Jondo en Córdoba. Este evento recoge la idea y los principios en los que se inspiraba el Concurso del año 22. Es en 1956 en este concurso cuando toma cuerpo el artista Fosforito. En la década de los 60 aparece la cátedra de flamencología y estudios folclóricos andaluces en Jerez de la Frontera, a fin de dotar al mundo flamenco de contenido intelectual y escolástico. En 1962 en el Tercer Concurso de Cante de Córdoba se le entrega la tercera llave de oro a Antonio Mairena. En 1963 aparece la obra “Mundo y formas del arte flamenco”, realizado por Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena. Todas estas circunstancias provocan una mayor demanda en la enseñanza del flamenco, facilitándose la inauguración de academias flamencas a lo largo de toda la geografía española. El flamenco se incorpora a la Universidad, se dan conferencias y conciertos.

7.- EL FLAMENCO Y SUS MOVIMIENTOS. ESTUDIO DEL TOQUE FLAMENCO



7.- EL FLAMENCO Y SUS MOVIMIENTOS. ESTUDIO DEL TOQUE FLAMENCO

Desde los albores de la Humanidad el hombre ha intentado expresarse con sus semejantes para manifestar sus temores, dolor, estado de ánimo, dilemas, añoranzas y para ello se ha dotado de una serie de medios como son los gestos mímicos, símbolos, dibujos, sonidos y más tarde las palabras y la escritura. Esta necesidad comenzó con las culturas paleolíticas, en un principio utilizando sonidos no articulados, gestos y símbolos. Posteriormente con la aparición del lenguaje y la escritura, este proceso se fue haciendo progresivamente más complejo. Conforme evolucionaba el ser humano, se formaban comunidades cada vez más complejas, donde el individuo tenía que adaptarse a las normas del grupo, implicando de esta manera un proceso de socialización en donde todos los individuos se interrelacionaban. Surgieron las primeras manifestaciones culturales a través de la pintura y la escultura, para continuar con la arquitectura, la escritura y la música. Así las civilizaciones se hicieron cada vez más complejas, de carácter sedentario, organizándose en poblados y ciudades, y esta circunstancia favoreció una progresiva evolución de las artes. El florecimiento de comunidades urbanizadas no implicaba su aislamiento, sino más bien todo lo contrario, mantenían contactos entre ellas y esto se traducía en un intercambio cultural más o menos consistente.

Una de las manifestaciones culturales más genuinas en todo pueblo es su folclore. Aunque es una expresión genuina de cada pueblo –tal y como lo podemos corroborar en la gran riqueza folclórica española–, se ha visto inspirada en otras culturas foráneas, cuestión a tener en cuenta debido a los pueblos colonizadores.

Ciñéndonos al ámbito estrictamente andaluz debemos discernir entre el folclore (entre el que podemos citar la copla) y el flamenco, estilo musical que difiere claramente de lo estrictamente folclórico. Como ya vimos en apartados anteriores, la música folclórica permanece inmutable a lo largo del tiempo; en cambio el flamenco está en continua evolución, quedando sujeto a multitud de variaciones y modificaciones. El flamenco se ha ido desarrollando a través de sus diferentes palos y movimientos, adquiriendo cuerpo y conformándose como el arte musical genuinamente andaluz.

A la hora de estudiar el flamenco, sus palos y movimientos, el guitarrista debe conocer y dominar el toque y saber acompañarlo y coordinarlo con consonancia con los bailaores y los cantaores. Ahora bien, también debe conocer los compases flamencos. En los siguientes apartados estudiaremos ambos puntos de una manera aunque somera, resultará bastante explicativa.



7.1.- Compás flamenco

Cuando se comienza en el estudio del flamenco, muchos estudiantes desconocen el compás flamenco debido a que no se han desenvuelto desde pequeños en un ambiente flamenco. El niño nacido y criado en un entorno familiar donde el flamenco esté presente, adquiere de manera intuitiva el compás propio de este arte, lo siente, lo percibe en su entorno, comenzando en un principio a entenderlo y asimilarlo a través de las palmas. De esta manera llega a formar parte de sus señas de identidad, lo ha aprendido de manera intuitiva, producto del trabajo de su subconsciente que ha asimilado todo aquello que el ambiente flamenco le aporta.

Los aprendices de flamenco no educados en este ambiente, no pueden aprenderlo de forma intuitiva, mucho menos si han pasado de la edad infantil. Su aprendizaje debe partir de la base del conocimiento, primero deben comprender el compás a través de las palmas y con la caja flamenca. Una vez adquirido este conocimiento llega el momento de sentirlo y, esta comunión entre el conocimiento y el sentimiento, debe derivar en una apreciación sublime y muy estimulante. Con el tiempo la consolidación de estos conocimientos engendrará un gusto y un especial placer por participar tanto individual como colectivamente de esta magia que en el mundo del flamenco llamamos “duende”.

El compás o soniquete en un cuadro flamenco funciona como el director de orquesta, el cual coordina a todos los músicos, anticipa el tiempo. El compás en el flamenco responde a la necesidad de anticiparse, de sentirlo antes de realizarlo, de provocar en el espectador un estímulo que le haga participar en la música. El compás en el flamenco es como el latido del corazón, el que nos mantiene vivos, es necesario dominarlo para el buen desarrollo en el aprendizaje flamenco. Es fácil aprenderlo si bien sentirlo y asimilarlo es una tarea arduo difícil, tal y como he comprobado desde mi propia experiencia, por ello he desarrollado y experimentado un método que allanará esta tarea.

El compás flamenco es mucho más complejo de lo que en un principio nos pudiera parecer. Su dificultad no sólo estriba en la hemiolia o amalgama de compases y en los contratiempos, sino además en los cambios de acento, cuestión reflejada en las bulerías como el ejemplo más notable. No hay una forma única, sino varias que cambian de manera continua en una pieza, de ahí la especial dificultad. Por ello durante la realización de una composición lo mejor es dejarse llevar, percibir y sentir la música, seguir el soniquete y no tener miedo a equivocarse.

Con todo esto debemos decir: en los estudios de flamenco en el conservatorio, tanto de guitarra, baile o cante, es adquirir un profundo conocimiento del compás, si bien, como abogo, la mejor escuela para aprender el compás es el ambiente interno y corporativo de este entorno, bien sea



en las zambras, los tablaos, etc., en donde muchos profesionales de este arte han adquirido ese sentimiento y dominio del compás.

Otros elementos fundamentales en el flamenco la melodía y la armonía. Las melodías pueden ser mayores, menores, tonales y melismáticas. En la música clásica, la armonía juega un papel fundamental, en el flamenco, en la música hindú y en la árabe, el ritmo, y en el jazz podemos decir que están a la par.

Poseo un trabajo para mis clases de lectura y teoría musical en conservatorios que enseña simultáneamente esos conocimientos de compás y ritmo, de próxima publicación. Este ayudará a los estudiantes a adquirir el sentido rítmico de la música desde una perspectiva compleja. El taller del compás resulta muy importante para el estudio del flamenco.

En definitiva, vengo a reivindicar en clase, el taller de compás por lo trascendente que resulta para el flamenco.

Tener ritmo es poseer sentido del tiempo y tener compás es conocer el sentido del ritmo flamenco. El compás flamenco es una conjunción de varios ritmos, de ahí su complejidad. El compás flamenco es una amalgama de compases que varían de acentuación durante la ejecución a diferencia del ritmo de compás binario y ternario, que siempre son iguales, el ritmo del compás flamenco cambia e incluso en las bulerías cambia hasta en la acentuación en el transcurso de la obra, dificultando y embelleciendo su ejecución. Para asimilar estos ritmos se necesita un aprendizaje concienzudo o haber nacido en un ambiente como el que dicen los flamencos “que lo has mamado desde niño”. El bailar de flamenco a parte de tener una técnica de brazos, constitución física, esencialmente son músicos percusionistas que conocen y marcan el compás perfectamente. El aprendizaje de la ejecución de la percusión del cajón y de otras percusiones es fundamental para conseguir mayor grado de dominio. El instrumento por excelencia de percusión son las palmas y los tacones de los pies. Las palmas responsables de marcar el compás son de muy difícil ejecución y aquellas pueden ser sordas (que se realizan con ambas palmas de las manos, si bien la mano izquierda es la que acentúa) y sonoras (con los dedos de la mano derecha y la palma de la izquierda). Con el pie derecho generalmente marcamos sólo los acentos del compás. Existen palmeros profesionales que viven de este oficio aunque todos los flamencos, cantaores, guitarristas y máxime bailaores, deberían saber ejecutarlo, así como el cajón¹. Este instrumento técnicamente es fácil de manejar.

¹ Cajón: instrumento introducido en la década de los 80 por Paco de Lucía con la particularidad de marcar la base del compás flamenco y los contratiempos. Su origen eran los cajones del embalaje del bacalao para los barcos que iban hacia América y usados por los marineros como instrumento de percusión. Esta aplicación de estos embalajes derivó en un instrumento de percusión en Perú. En la década de los 80, durante una gira por América, Paco de Lucía se fijó en ellos, dándoselo a su percusionista Rubén Dantas e introduciéndolo por primera vez en el disco “Sólo quiero caminar”, con tanto éxito que lo ha popularizado en todo el mundo.



Los palmeros también jalean al compás sirviendo de apoyo al sentido del compás y a la percusión. El cuerpo humano se convierte en un instrumento natural de percusión. El ritmo y el compás se transmite por todo el cuerpo, y éste siente totalmente el compás que discurre por todo su ser. Existe una expresión en el flamenco que el que siente el compás es porque lo lleva hasta en el tuétano de los huesos. Normalmente en cada grupo suelen haber dos palmeros apoyados por los demás miembros del cuadro flamenco. Los palmeros se tienen que coordinar tanto en el volumen como en el timbre – si son sonoras o sordas –, no lleva la base rítmica y el otro marca los contratiempos, realizando esquemas rítmicos maravillosos y fluidos. En las zambras de Granada a veces las palmas toman demasiado protagonismo, son fuertes y producen grandes efectos sobre los espectadores. En cambio en Jerez de la Frontera son más armoniosas y sutiles y desde mi punto de vista son las que resultan más gratas. Un buen soniquete (entendiéndolo como un buen ritmo al compás) se puede realizar mejor música que un ritmo que aunque tenga calidad, no posea sustancia, es decir temple y carácter.

Dividiendo al flamenco en cantes a compás y en libres, aconsejo aprender a cantar al baile que es sinónimo de aprender a cantar a compás, sin duda con mayor dificultad que los cantes libres. Los artistas que ofrezcan carencias en el compás arrastrarán una carencia interpretativa muy importante, experimentando una falta de coordinación con el resto de los componentes del grupo o cuadro flamenco.

El saborear el compás flamenco es un placer inmenso, porque permite improvisar, constituye un proceso creativo y recreativo continuo, en definitiva marca la esencia del flamenco.

En resumen, la primera esencia o característica del flamenco es el compás y la segunda es la cadencia andaluza.

7.2.- Estudio del toque flamenco

Nos vamos a introducir en el estudio del toque flamenco a través de sus estilos, centrándonos principalmente en la clasificación rítmica pues es a partir de éste, su análisis es más concreto y definido. A través de su clasificación y atendiendo a su estructura rítmica podremos organizarlos por grupos afines. Esta estructura de disponer los estilos asociados en grupos responde a un criterio musicológico. Este sistema ayuda a aclarar y comprender mejor el análisis del flamenco. La razón de realizarlo de esta manera ayuda a su mejor comprensión, pues si lo hiciésemos siguiendo un criterio cronológico o por familias (cantes sin acompañamiento musical, cantes básicos, cantes de Cádiz o cantiñas, fandangos de Huelva, fandango abandolaos, cante mineros y de levante, relacionados con el



folclore andaluz, de ida y vuelta o hispanoamericanos), el estudio sería más complejo y quedaría de una manera más abigarrada.

La clasificación que vamos a seguir pretende sintetizar la complejidad de estilos flamencos partiendo de las estructuras generales para a partir de ahí introducirnos en sus variedades.

Así vamos a establecer el primer grupo, el compás binarios, para continuar con el ternario, compás flamenco de 12, compás interno o de métrica libre. Dentro de éstos analizaremos los estilos de cada grupo.

COMPÁS BINARIO

4 x 4 y 2 x 4.

Dentro de este grupo tenemos:

Tangos

El origen de la palabra tango se desconoce, no tiene nada que ver con el tango argentino, si bien, puede que la palabra procediese del denominado tango español. Según el aforismo popular para los argentinos “la vida es un tango” y los andaluces dicen “la vida es un fandango”. Ambos tienen similitud en el compás (4 x 4), pero no tienen nada que ver. Según Michel Brevet la palabra tango significa reunión o baile de gitanos.

La palabra tango aparece por primera vez en los denominados tangos de Isaac Albéniz y de Julián Arcas, pero no quiere decir que fuesen sus creadores, los tangos existían con anterioridad, pero no se conoce su origen. En Cuba existía un estilo musical denominado habanera, con una estructura similar al tango, por lo que podemos deducir que el origen de este estilo musical cubano proceda del tango español.

Podemos entonces distinguir: el tango español, el tango argentino y el tango flamenco. Vamos a referirnos al tango flamenco.

El tanto flamenco tiene un origen eminentemente granadino, posiblemente surgió en las antiguas zambras moriscas, cuya herencia pasó a las zambras gitanas, pues como sabemos y explicamos en apartados anteriores, estos colectivos convivieron en épocas pasadas. Además de los tangos granadinos, podemos destacar los tango de Jerez, de Málaga, los de Triana y extremeños derivados de los granadinos.



Los tangos granadinos se denominan también del Camino (refiriéndose al Camino del Sacromonte) o tangos paraos pues su ritmo es más lento (entre tangos y tientos). Su toque es por arriba, es decir en La menor.

Tienen tonalidad cadencia andaluza. Empieza en el II grado en la dominante para concluir en la tónica: II – I. El primer tiempo, el más fuerte e importante se marca con el pie o las palmas

1	2	3	4

El primer tiempo se deja en silencio, dándole a esta música una fluidez diferente que sumado a la dominante en el segundo grado son una constante que caracteriza estas músicas.

Los guitarristas marcan el curso con golpes sucesivos con el pi.

Tientos

Viene de término latino *temptare* que significa templar. Es un tango ralentizado, es decir, deriva de este ralentizando su ritmo. Su compás es de 2 x 4 pero a veces se pasa de una subdivisión binaria a otra ternaria pasando a ser un compás de 6 x 8 al igual que los tanguillos.

Se piensa que su creador fue Enrique el Mellizo, cantaor de finales del siglo XIX.

Tienen tonalidad cadencia andaluza.

Los tientos son cantos más solemnes. Tratan sobre temática de la vida: amor, vida diaria, las penurias.

Tanguillo

También denominados tangos de Cádiz debido a su procedencia geográfica. Procede de los tangos pero en 6 x 8 principalmente en tonalidades mayores y menores. Tienen tonalidad mayor y menor.

Poseen un carácter festivo o carnavalesco. Su origen es de finales del siglo XIX.

Zambra

Su origen se remonta a las zambras moriscas, cuyo significado etimológico es de “velada musical”. Es un estilo cantado e instrumental en 2 x 4 con reminiscencias árabes. De estas zambras moriscas surgieron las zambras flamencas, aunque no queremos decir que su origen fuese



contemporáneo a las zambras moriscas, sino más bien fue producto de una inspiración flamenca de una manera ciertamente artificial pues sus creadores – desconocidos – se basaron en los compases moriscos. De este estilo surgió el tango flamenco. Su origen cronológico es del siglo XX.

Fue muy utilizado por la canción española (Manolo Caracol). El Niño Ricardo compuso las una de las más bellas zambras instrumentales denominada “Recuerdo a Sevilla”.

Zapateado

Baile muy antiguo proveniente del siglo XVI. Este término deriva de zapato y este, a su vez de zap: ruido al golpear, pisar y aplastar. Se caracteriza por su carácter vivo y gracioso, de pasitos ligeros que a menudo se alternan con el taconeo, generalmente realizado por mujeres o parejas mixtas. Puede que su origen sea medieval, y con cierta similitud a los bailes que realizaban las gentes en la Edad Media tanto en las zonas de influencia cristiana como en la árabe, sin olvidarnos de ciertos tintes judíos. Este crisol de culturas, en muchos momentos se solapaban y en el contexto del ámbito musical y bailístico, se hayan visto afectadas entre ellas, conformando una base para la incipiente cultura musical heredada hasta nuestros días.

Cervantes y Quevedo ya lo citan en el siglo XVI. Era una danza en donde se golpeaba con el calzado el suelo provocando un ruido estridente. Este baile se incorporó al estilo flamenco a través de el Raspao, famoso bailaor del siglo XIX y posteriormente Antonio Bilbao y el Estampío los cuales le dieron forma definitiva tal y como lo conocemos hoy.

Existe una parte intermedia denominada campanas, cuya creación la podemos atribuir al Estapío.

El compás que sigue es 6 x 8 en tonalidad mayor.

Su carácter sociológico se engloba dentro de un estilo alegre y de fiesta. Es una danza instrumental, es decir, sin cante.

Todos los guitarristas antiguos tienen un zapateado generalmente escrito en Do mayor.

Farruca

Eminentemente es una danza aunque también se canta. Procede de un origen folclórico gallego. Etimológicamente significa Francisca en gallego. Encontramos farrucas en las zarzuelas y en las tonadillas. Estas se aflamencaron y se creó la farruca flamenca en el último tercio del siglo XIX.



En 1906 el antiguo bailar Faico y el guitarrista Ramón Montoya, modificaron este baile amoldando la música al compás del tango flamenco pero más lento. La tonalidad es menor. Sus acentos son el primero fuerte y el tercero semifuerte.

Antiguamente se usaba una falseta sacada de la melodía Alborada al finalizar el baile llamada “La gallegada”. Las escasas letras de la farruca poseen un estribillo (con el tram, tram, tram, tranteiro, teiro, teiro, tram, repitiéndose sucesivamente).

Tiene un carácter solemne.

Tarantos

Se le considera un estilo de levante originario de Almería. Para algunos autores procede del Fandango de Almería. Se desarrolló a partir de los mineros de Almería que emigraron a las Minas de la Unión en Murcia y allí moldearon este cante.

El toque de Tarantos se caracteriza por tener una sonoridad peculiar. Se consiguió al intentar subir la tonalidad de por arriba un tono más alto sin cejilla, y dada la estructura musical de la guitarra apareció este sonido tan peculiar. Aunque nació para ser cantado, se incorporó al baile Carmen Amaya en los años 40. Algunos especialistas atribuyen la creación de este baile a Rosario.

Su carácter social es muy solemne, melancólico, sentimental y profundo. El tiempo y el toque de acompañamiento es muy similar al toque de la farruca.

Colombiana

Estilo de creación personal realizado por Pepe Marchena en el segundo tercio del siglo XX. Pepe la denominaba “mi colombiana”. Posee ritmos de tangos lentos y habaneras. Al igual que los tangos se caracteriza en comenzar en la dominante y realizar la resolución en la tónica, en los compases pares. Esto es, en los compases rítmicamente débiles. Tiene una tonalidad mayor.

Garrotín

Palo popular por su estribillo que es parte de su estructura formal. Tiene un origen folclórico asturiano y su aflamencamiento se adoptó a ritmo de tango a principios de siglo. Tiene tonalidad mayor. Es un estilo eminentementeailable con sombrero.

Rumba

El flamenco acoge la rumba heredera de la guaracha cubana. Aunque procede de Cuba, su origen se remonta a los bailes populares africanos. Las primeras rumbas aflamencadas se debieron gestar en las primeras épocas de los cafés cantantes a partir de rumbas traídas de Cuba.



Existe la rumba catalana creada por los gitanos del barrio Somorrostro de Barcelona, cuna de la bailaora Carmen Amaya.

La rumba ha sido muy utilizada a partir de los años 60 de forma muy popular, en los que destacamos las rumbas de *Peret* y *Las Grecas*.

La rumba más famosa y universal la denominada *Entre dos aguas*, de Paco de Lucía, aunque obra instrumental, está inspirada en la canción *Te estoy llamando locamente* de las Grecas.

Este estilo tiene un carácter festero. 1 2 3 4

síncopa

Milonga

Es un canto popular sudamericano con acompañamiento de guitarra. Su aspecto musical es de una canción somnolienta y movimiento lento. Su tonalidad es menor. En este palo la guitarra responde a la melodía de la voz.

Al día de hoy se usa poco, pero fue muy popular en la época de la ópera flamenca. Para el folclorista argentino Ventura Lynch, este palo es producto de la evolución de la habanera, distinguiendo entre milongas camperas y las urbanas, estas últimas de carácter más festivo y aire más vivo. El payador (el cantante argentino) improvisa un recitado en rima, acompañado por la guitarra. La estrofa que se usa es la décima, aunque también se dan cuartetas, sextinas y octavillas.

Este palo tuvo una gran influencia en el surgimiento del tango argentino.

La milonga fue introducida en España por la bailaora y cantaora Pepa Oro, a raíz de una gira por Argentina a finales del siglo XIX.

Don Antonio Chacón registró este palo en 1913, ya como cante flamenco, si bien, como sabemos, este cante no tiene acompañamiento al baile y la milonga argentina sí se baila. En esta grabación aparece el ritmo de la habanera. Años más tarde la milonga de Manuel Escacena presenta un carácter más triste y melancólico y su ritmo más libre que la de Chacón².

1 2 3 4

Tangos

Habanera o tango español

Milonga y tango argentino

² HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*, signatura ediciones, pp. 263 y ss.



Este palo adquirió un gran auge a principios del siglo XX al igual que la vidalita y las guajiras. Como apunta los autores Antonio y David Hurtado Torres pudiera ser debido a las circunstancias de pesimismo auspiciada por las pérdidas de la colonia de Cuba y Filipinas, al igual que se produjo con los autores de la Generación del 98.

Vidalita

Posee características similares a la Milonga y su origen es del noroeste de Argentina. Sus letras están inspiradas en temas amorosos de carácter triste y melancólico.

La grabación más antigua de la que se tiene noticia corresponde a la realizada por la Niña de los Peines en 1917 acompañada a la guitarra por Currito de la Gerona. El sevillano Manuel Escacena la grabó en 1928 al igual que Pepe Marchena en este mismo año.

COMPÁS TERNARIO

3 x 4.

Dentro de este grupo tenemos:

Fandango

Es el palo primigenio del flamenco, junto con la foleá, jácara y la romanesca, que al igual que la zarabanda son de origen negro, esto es, de la inspiraciones musicales de los afroamericanos.

El fandango es un cante de cuatro o cinco versos octosílabos, que en ocasiones se convierten en seis por repetición de uno de ellos, y cuyo nombre también corresponde al baile que acompaña. En un principio era un cante para bailar, aunque posteriormente aparecieron piezas exclusivamente para escuchar. Como baile es un estilo muy antiguo. Se trata especialmente de un baile de pareja con giros con giros propios de los bailes de galateo.

El fandango junto con la jácara servirá de base melódica, rítmica y armónica de casi todo el repertorio flamenco posterior.

Para José Blas Vega, el fandango tiene un origen incierto, posiblemente se derive del vocablo portugués *fado* (cante y baile típico).³ Los trabajos de varios musicólogos recogidos en la *Enciclopedia de la música* de Lavignac, coinciden al emplear esta palabra como genérica denominación de un aire de danza española de tres por cuatro de vivo movimiento, dentro del cual pueden afiliarse malagueñas,

³ Diccionario etimológico de Corominas



rondeñas, granaínas y murcianas, poco diferentes entre sí. Conocido hacia finales del siglo XVIII, en Portugal se usó para designar un tipo de canto popular en el ciclo XVI, pudiendo hacer referencia es un entremés de 1705, *El novio de la aldea*. Para el canónigo Manuel Martí (en 1712) es un baile con acompañamiento de copla, de origen árabe por tener relación con las zambras arabigoandaluzas y las jarchas mozárabes, extendiéndose por todas las regiones de España. En el siglo XIX pasó a ser el canto y el baile nacional por excelencia como lo demuestran los escritos de Giovanni Casanova, Borrow, Ford, Quinet, Dumas, Gautier, Divillier, De Amicis, por citar algunos.

En torno al año 1600 comienza a generalizarse el uso de la guitarra, la castañuelas y otros instrumentos de percusión para acompañar estos aires musicales que llamaremos preflamencos⁴.

En 1750 aparece el polo derivado de la jácara y el fandango y posteriormente en el siglo XIX se desarrollan como estilos flamencos.

En la década de 1740, el antiguo aire español de la seguidilla y el fandango fueron estilizados y sometidos a reglas fijas⁵. En 1880, basándose en los dos bailes mencionados, se inventa el bolero (tipo de fandango) que influirá en todas las danzas y cantos populares existentes hasta ese momento. El polo, las soleares y la caña proceden del fandango, y a finales del XIX y principios del XX surgen las bulerías, también procedentes del fandango.

De todo esto podemos deducir que el fandango es la raíz o el tronco más importante del flamenco del que surgen muchos de los palos básicos.

Al fandango se le ha llamado peyorativamente la era del fandango que coincidía con el apogeo de los cafés cantantes, y los flamencólogos despreciaban este estilo por el abuso que se hacía de él. Desde 1870 la mezcla de los cantos andaluces con los flamencos permitió configurar nuevas formas estilísticas y artísticas, jugando el fandango un papel esencial en esta nueva configuración. Este fandango andaluz evolucionó desde 1880 a 1915 hacia nuevas formas de fandango, un fandango no regional, personal, de la que surgieron las malagueñas, cartageneras, fandangos de Huelva, granaínas, mineras, murcianas..., muchas de ellas no bailables y de estilo más libre.

Distinguimos tres tipos de fandangos desde un punto de vista musical: fandango de métrica libre, de ritmo abandolao y fandango de Huelva.

⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol IV, p. 100; Vol. XVI, p. 489.

⁵ Don Preciso (psudónimo de Juan Ignacio de Iza y Zamácola): Colección de las Mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. En dos volúmenes publicados en 1799 y 1802, respectivamente. Reeditado por "Candil" II, Peña Flamenca de Jaén, 1982, p. 13.



Fandango de Métrica libre

Son los llamados fandangos naturales o personales. Floreció este género a partir de la época de los cafés cantantes. Algunos de sus estilos como la granaina y la media granaina, proceden de suprimir el ritmo del fandango de Granada de carácter abandolao y realizar una interpretación libre del ritmo, tal y como la configuró don Antonio Chacón. Los cantes de levante o mineros también tienen esta estructura libre.

Fandango de ritmo abandolao

En este grupo encontramos a los verdiales de Málaga (en el siglo XIX a los verdiales se les llamaba malagueñas), los fandangos de Córdoba (tales como los de Cabra y Lucena), las jaberas y las rondeñas. Abandolado proviene de bandolá y esta a su vez de pandura; es una especie de guitarra pequeña parecida al laúd. La bandolá es un tipo de fandango de Vélez Málaga y precursor de las malagueñas. Los verdiales son cantes con copla de cinco versos octosílabos, que suele repetir el primero de ellos en tercer lugar y, en ocasiones de cuatro versos, con repetición del primero en tercer lugar, y del último dos veces. Se le considera el prototipo de fandango campesino. De letras sencillas y alegres con ritmo trepidante y monótono por lo que le da un carácter primitivo. El acompañamiento se hace exclusivamente con guitarra, si bien, pueden intervenir violines, panderetas y castañuelas, y antiguamente vihuelas y bandurrias, sin olvidarnos de la utilización de instrumentos rústicos o caseros como almireces, canutos de caña, cacharros y cucharas. Los verdiales están concebidos para coordinar el canto y el baile, aunque existen formas concebidas para ser cantadas exclusivamente. Según José Luque, uno de los estudiosos de este cante, ha evolucionado muy poco dentro del mundo del flamenco. Para este autor es la más antigua de entre la música popular malagueña de ascendencia morisca, son ricos en variedades, tradición y costumbres. Este baile está desprovisto de movimientos convulsivos, contiene saltos y exige la participación de una pareja como mínimo en coordinación perfecta con el canto y los instrumentos que le acompañan.

Fandango de Huelva

Hay diferentes variedades como los de Alosno, de Almonaster o de Encina Sola. Al igual que el fandango abandolao, su métrica es constante y continua.

Jaberas

Perteneciente a la familia de los fandangos abandolaos. Su etimología al parecer proviene de una vendedora de habas y se le llamaba Jabera. Su introducción está en modalidad Mi frigio y el canto



está en tono mayor. Es decir, que es bimodal. El ritmo es 3 x 4 verdiales. También se puede tocar en la tonalidad de las tarantas (Si menor).

A continuación vamos a exponer de manera más pormenorizada algunos de estos fandangos.

Granainas

Proceden del fandango del Albaicín. La guitarra se toca en tono Mi menor dórico, dándole su sonido característico o peculiar. Don Antonio Chacón ralentizó el ritmo del fandango del Albaicín creándose de esta manera la granaina, y en donde la guitarra responde al cante. Manuel Vallejo fue otro de los grandes intérpretes de la granaina, así como José Cepero y Pepe Marchena.

Existe también la media granaina la cual es menos solemne, más agresiva, más rápida y menos sutil.

Chacón no realizó grabaciones de este estilo hasta 1925. Es curioso que el cancionero de Eduardo Ocón de 1874 al estudiar este canto, se refiere como murcianas o granadinas, describiéndonos su analogía con el fandango. Resulta anecdótico que en esta grabación de 1925 denominaba granaina a la media granaina y viceversa, posiblemente a un error de transcripción.

Las letras de las granainas al igual que el fandango del Albaicín, versan sobre la ciudad y temas de amor. Así podemos reproducir este fragmento:

¡Viva el puente del Genil!

¡Viva Graná, que es mi tierra!

¡Viva el puente del Genil,

la Virgen de la Angustia,

la Alhambra y el Albaicín!

Malagueñas

Procede de ralentizar los fandangos verdiales llegando a ser un estilo casi libre de ritmo, donde la guitarra responde a las frases musicales. Uno de sus creadores fue Don Antonio Chacón. Ahora bien, algunos estilos de verdiales en Málaga se llaman malagueñas, pero realmente según mi parecer no lo son. El fandango de las pandas de verdiales se remonta al siglo XVIII. Entre los cantes de Málaga como las rondeñas y las jaberías, (el polo y la caña, algunos autores los asocian a la serranía de Ronda), la malagueña es el estilo más influyente e importante y que más ha influido en las granainas y en los cantes mineros levantinos. Algunas de ellas se interpretan y acompañan al cante en tono de granainas en la guitarra.



Álora, localidad malagueña es considerada la cuna de las malagueñas, si bien las denominan perotes; así las primeras malagueñas de las que tenemos noticia se llaman “malagueñas perotas”. Juan Brea dotó a una malagueña de identidad propia, pero en la segunda mitad del XIX es cuando llega su esplendor, gracias a los cantaores gaditanos Antonio Chacón y Enrique el Mellizo, a los que le siguieron nombres como el de los cantaores el Canario y la de la Trini.

Sevillanas

Su origen se remonta al siglo XVIII siendo un estiloailable de la escuela bolera. Las primeras aparecen en el cancionero de Eduardo Ocón las cuales copiarían Federico García Lorca. Después de Ocón tenemos referencias de las sevillanas de Isaac Albéniz, realizadas a finales del XIX. Éstas se pueden denominar sevillanas-seguidillas, pues son mucho más cercanas a la seguidilla, al bolero o fandango verdial que a lo que actualmente conocemos como sevillanas, que se realizan 4 veces y poseen un estribillo, maneras que no aparecían en las antiguas.

Las sevillanas actuales consta de una introducción (rasgueo de guitarra), una salida del cantaor y una copla que se repite 3 veces. La introducción consta de 5 compases, la salida de 3 compases, y cada una de las repeticiones consta de 9 compases. La última copla es un estribillo que se repite en las 4 sevillanas.

Rondeñas

No debemos confundir el toque abandolao con las rondeñas (creadas por Ramón Montoya, a su vez inspirada de un toque de Miguel Borrul padre), con las rondeñas propiamente dichas que son un toque de la serranía de Ronda. Armónicamente se mueven entre la tonalidad flamenca (a modo de estribillo introductorio) y su relativo mayor en la copla.

Taranta

Pertenece a grupo de cantes de levante. Parece que su origen está en Almería, exportados por emigrantes de Almería que iban a trabajar a las minas de la Unión. Este nombre según algunos autores, procede de tarantela (estilo musical de Italia), aunque a ciencia cierta, no se está seguro de esto. Su tonalidad es menor (Sí menor dórico) y su métrica es libre.

Mineras

Algunos guitarrista lo acompañan en la misma tonalidad que las tarantas, pero su tonalidad más característica es la de Do sostenido menor (por medio, pero un medio tono menos, un traste atrás).



Podemos citar otros cantes como la Cartagenera procedente de una canción folclórica de Cartagena, evolucionando en el último tercio del siglo XIX a lo que conocemos actualmente. También podemos nombrar en este grupo a la Murciana y la Levantica.

Bambera

Parece que su proceder es de los cantos populares llamados Bambas con el que se acompañaba el balanceo del columpio. Su artífice fue La Niña de los Peines. El ritmo en principio usado por la Niña de los Peines y está más cercano al fandango de Huelva. Posteriormente se introdujo el compás de soleá. Su tonalidad es Mi frigio, pero el remate final termina en el acorde de tónica La menor.

COMPÁS DE 12

Cañas

Música popular en las que se citaba esta palabra en honor a la caña, a la que popularmente se llamaba el vaso de vino. Una conjetura de García Martos relaciona el nombre con el estribillo de una canción folclórica registrada por Isidoro Hernández en su obra *Tradiciones populares andaluzas*.

Con el devenir de los tiempos, se incorporó al flamenco, constituyéndose como una copla de versos octosílabos, que riman el segundo y el cuarto. Es un cante duro, recio, largo, que suena a liturgia, melancólico. Resulta de difícil ejecución debido a que requiere cualidades físicas excepcionales en el cantaor para su perfecta ejecución. No utiliza el *jipío*⁶ como elemento expresivo.

Tal y como la conocemos hoy en día, está muy cercana a la interpretación de la soleá, si bien, la caña es más antigua, aún teniendo como distintivo a parte de su propia melodía, una salida característica y el paseillo característico (los llamados ayes de la caña).

Según Estébanez Calderón refiriéndose a la caña, en un Baile de Triana, manifiesta lo siguiente:

“Desde luego haremos notar que la Caña, que es el tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra Gannia, que en árabe significa el canto. Nadie ignora que la Caña es un acento prolongado que principia por un suspiro, y que después recorre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un

⁶ Sonido agudo, tal como un “ay” prolongado, que a intervalos lanza el cantaor y en el que se apoyan, por lo general, los tercios de entrada y salida de cada frase del cante. En ocasiones lo profiere el cantaor para entonarse. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, p. 385.



aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable. Los cantadores andaluces, que por Ley general lo son la gente de a caballo y del camino, dan la primera palma a los que sobresalen en la Caña, porque, viéndose obligados a apurar el canto, como ellos dicen, o es preciso que tengan mucho pecho o facultades, o que pronto den al traste y se desluzcan. Por lo regular la Caña no se baila, porque en ella el cantador o cantadora pretenden hacer un papel exclusivo⁷.

El mismo autor manifiesta: en su obra *Escenas andaluzas*, editada en 1847, la caña tronco primitivo de los cantos andaluces y la describe: “Nadie ignora que la caña es un acento prolongado que principia por su suspiro, y que después recorre toda la escala y todos los tonos, repitiendo por lo mismo un propio verso muchas veces, y concluyendo con otra copla por un aire más vivo, pero no por eso menos triste y lamentable. Los cantadores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino, dan la primera palma a los que sobresalen en la caña, porque viéndose obligados a apurar el canto, como ellos dicen, o es preciso que tengan mucho pecho o facultades, o que pronto den al traste y se desluzcan. Por lo general la caña no se baila, porque en ella el cantador o la cantadora pretenden hacer un papel exclusivo”.

La caña antigua tiene poco que ver con la caña actual, sino que está más cercana al fandango. Isaac Albéniz y Manuel de Falla compusieron cañas y polos inspirados en las primitivas cañas y polos.

La caña moderna es una realización de finales del XIX y se le atribuye como muchos otros cantes al cantador Silverio Franconetti. La versión de 1922 de Diego el Tenazas, que declara que es discípulo de Silverio y que por tanto la aprendió de él.

Don Antonio Chacón logró dotar a la caña de una cuadratura musical perfecta. Le imprimió la dulzura que necesitaba y que con tanta inteligencia ponía Chacón a los cantes, demostrando que había que mantener la línea rítmica.

En la actualidad conocemos como un baile creado en años treinta por Carmen Amaya con la colaboración del músico Monreal y el guitarrista Perico el del Lunar sobre la versión cantadora de don Antonio Chacón, aunque podría ser que anteriormente a esta época se bailara.

Polo

Es un cante proveniente de un cante popular andaluz de mediados del XVIII, si bien no se sabe con certeza su origen. Aparece durante el siglo XIX en la tonadilla escénica como un polo estilizado de carácter popular. Destacar el polo del contrabandista, de Manuel García, y que alcanzó

⁷ ESTEBANEZ CALDERÓN, S. *Un baile en Triana*, de *Escenas Andaluzas*, pp. 205-206, sacado del libro *La llave de la música flamenca*, Antonio y David Hurtado Torres, Ed. Signatura Ediciones, pp. 180-181.



un alto grado de popularidad en Europa. Posteriormente este estilo a mediados del XIX se aflamencó, probablemente por la sutil influencia de la etnia gitana, llegándose a asimilar el término flamenco por el acervo gitano. En el cancionero de Eduardo Ocón⁸ aparece con el título de polo flamenco o polo gitano. Musicalmente el polo flamenco muestra ciertas afinidades con la caña. Existe una variante del polo denominado polo de Tobalo, referido por Estébanez Calderón en su obra *Escenas Andaluzas*⁹.

Personajes como Falla y Albéniz compusieron polos con influencia del genuino polo popular andaluz. Tomás Bretón también compuso unos polos populares. El polo actual es un cante modal, con ritmo hemiolico¹⁰ caracterizado por un estribillo parecido al de la caña moderna, algo más corto y con diferente armonización.

Es un cante con letra de cuatro versos octosílabos, que riman el segundo y el cuarto; presenta musicalmente ciertas afinidades con la caña, y como es poco apropiado para el lucimiento personal, actualmente apenas si es interpretado. Como cante flamenco viril y emotivo aparece a principios del siglo XIX, y generalmente se acostumbra a tocar tras la caña. Algunos autores atribuyen la invención de este cante a Tobalo de Ronda, pero otros entre los que cabe citar a Estébanez Calderón nombra a El Planeta como “rey de los Polos”.

Soleá

Una de la hipótesis del origen del nombre aboga porque el término procede de la palabra “soledad”. Primitivamente su música está más cercana al fandango que a la soleá flamenca actual. Encontramos referencias en las soleares en la obra transcrita por Isidoro Hernández¹¹ en 1883 en la que aparecen elementos característicos de esa música. También en dos soleares para guitarra del guitarrista Tomás Damas¹².

El compás flamenco de la solea se fue fijando a lo largo del siglo XIX, pero fueron evolucionando a lo largo del siglo XX.

Podemos establecer 4 estilos de soleares: Triana, Cádiz, Utrera y Alcalá, Córdoba y dentro de la Triana las de Silverio y Cagancho; en las de Utrera destacamos la de la Serneta; en Cádiz y Jerez, la de Mellizo y Frijones, y en Alcalá la de Joaquín el de la Paula. También existen soleares de Córdoba.

⁸ Compuesto en 1874.

⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. “Un baile en Triana”, *Escenas Andaluzas*, p. 213.

¹⁰ Hemiolico: alternancia del tiempo binario con el ternario.

¹¹ Estudioso de los cantos populares. Escribió una soleá para canto y piano publicada por Zozaya en Madrid en 1880.

¹² Escribió una soleá conservada en la Biblioteca Nacional de España, y catalogada con MP/1294/47.



La soleá propiamente dicha es un terceto octosílabo de rima consonante o asonante. También recibe el nombre de soleá corta. Añadir también la estrofa cuarteta octosílaba cuya rima en los versos pares es a veces consonante y otras asonante.

Se le atribuye a la bailaora Rosario la Mejorana la difusión y rasgo que ha logrado este baile.

Mención particular merece para esta tesis la soleá de Julián Arcas compuesta para dos guitarras, bailada hasta mediados del siglo XX en el Sacromonte granadino, popularizándola la bailaora Trinidad Huerta “la Cuenca”. Esta soleá está más cercana al fandango antiguo que al actual.

Soleá por bulerías

También conocida con el nombre de soleá por medio. El compás muestra gran similitud a las alegrías, si bien varía la armonía que sería la cadencia andaluza generalmente en el toque por medio de la guitarra. Constituye un cante jerezano y tuvo como principales valedores a Juan Mojama, el Gloria, Manuel Vallejo y Tomás Pavón.

Las Cantiñas y la Alegrías

Pertenecientes al grupo de las *cantiñas* (grupo de cantes desarrollado en la Bahía de Cádiz). El origen de las *alegrías* posiblemente derive de la jotilla gaditana. Las coplas de las *cantiñas* y las *alegrías* son de 4 versos octosílabos. Durante la segunda mitad del siglo XIX las *alegrías* adquirieron señas de identidad. A Enrique el Mellizo se le atribuye este tipo de cantes. Su tonalidad es mayor, es decir, tonal, a excepción de las *alegrías de Córdoba* que son en tonalidad menor. Se diferencian del grupo de las *soleares* en que éstas son modales. El ritmo de las *alegrías* proviene de las *soleares* pero con el compás más acelerado, semejante a la *soleá por bulerías*. Mencionar a los *caracoles*, variante de las *cantiñas*, con una génesis bien documentada por Antonio y David Hurtado Torres, y popularizada por Antonio Chacón. Los *caracoles* derivan de la tonadilla andaluza Jeroma la Castañera, compuesta por D. Mariano Soriano Fuertes y letra de D. Mariano Fernández en Madrid¹³.

Bulerías

En un principio se denominaron “chufas” (bromas o burlas), debido a su carácter festivo y ligero. Aparecen por primera vez en 1908 en grabaciones realizadas por los cantaores “El pena” (n. 1876 – m. 1956), y el Garrido de Jerez (n. 1870 – m. 1920). Alrededor de 1910 aparecen las primeras grabaciones en donde se utiliza el término bulería.

¹³ Editado en Madrid por Boix en 1844. Conservado en la Biblioteca Nacional de España y catalogado con el número T/24943.



Existe otra teoría que aboga por considerar que este término procede de la palabra bolero, haciendo referencia al carácter bailable de éste, tal y como podemos constatar desde sus orígenes¹⁴. También se atribuye su creación al cantaor Loco Mateo que en 1870 remataba de esta manera las soleares, es decir, con el ritmo de la bulería o chufas.

La métrica de las bulerías se compone por versos octosílabos de 3 y 4 versos. Algunas veces llevan estribillo. La tonalidad se caracteriza por el uso modal de la cadencia andaluza y por el uso tonal mayor o menor. Las primeras bulerías de acompañamiento se llaman bulerías al golpe. El esquema rítmico de las bulerías está cercano al de la guajira, pero una de las particularidades de la bulería es el cambio de acentos, que no siempre van en la misma posición. La bulería se marca con el pie, los pulsos que se pueden llevar o bien a tiempo o doblando el tiempo. La guitarra ejecuta los contratiempos y cambios de acentos.

Entre los diversos estilos de bulerías podemos destacar las de Jerez y las de Cádiz, como las más importantes.

Bulerías de Jerez

Se acompañan en el modo frigio, es decir, en modalidad con uso de la cadencia andaluza. Suelen tener las estrofas generalmente de tres versos.

Bulerías de Cádiz

Influida por las cantiñas toma todo su contenido armónico y melódico, desarrollando asimismo mucha de sus letras en la tonalidad mayor paralela, es decir, con el mismo centro tonal, diferentes escalas y diferentes acordes.

Destacar también a los jaleos, tipo de bulería caracterizado por la forma particular de llevar el toque. Su origen es de Extremadura, por eso algunos autores lo denominan jaleos extremeños. Tienen un sentido de dos compases de 3 x 4, de subdivisión binaria, similar a la forma de la bulería al golpe y que también se asemeja al fandango abandolao. Es decir, está entre la bulería al golpe y el fandango abandolao.

En este grupo del compás al 12 nos encontramos con las **Bamberas, Mirabrás, Alboreás, Romeras y Romances**. Todos estos estilos apenas se utilizan y no proliferaron a lo largo de su historia.

¹⁴ PEMARTIN, J. *El cante flamenco*, Guías afrodisio Aguado S.A. Editores Libreros. 1966, p. 20.



Guajiras

Se utiliza en Cuba para referirse a los habitantes del campo. En Sudamérica existen varias provincias con esta denominación. La guajira está referenciada por José Subirán en el teatro musical español desde la segunda mitad del siglo XVIII. Su fisonomía actual flamenca se fraguó en Cuba en el siglo XIX, y su antecedente más inmediato es el “punto cubano”. El ritmo es hemiólico y está en tono mayor, dando a la tónica el color de su sexta, igual que el garrotín y las colombianas. Las primeras grabaciones de las guajiras se hicieron a finales del siglo XIX y principios del XX, por artistas como Antonio Pozo el Mochuelo o Paca Aguilera. En principio tenían ritmos más vivos pero después se fueron raletizando hasta llegar a las versiones de Manuel Escacena o Pepe Marchena, bien entrado los años 20. Uno de los razonamientos de la difusión de la guajira a principios del siglo XX, se debe a la nostalgia y al pesimismo latente en la sociedad española a consecuencia de las pérdida de las colonias americana y filipina.

Petenera

Mucha música preflamenca se conserva en Sudamérica llevada por los españoles en el siglo XVI, pero en España estas tendencias quedaron en desuso como consecuencia de su evolución hacia los estilos flamencos durante la primera mitad del siglo XIX. Esto es lo que ocurre en el caso de las peteneras, estilo folclóricoailable conservado en estas tierras sin apenas evolución. En Andalucía por el contrario, sufrió una evolución hacia una tendencia flamenca teniendo referencia la realizada por Serafín Estévez Calderón en su libro *Asamblea General* en el capítulo *De sus escenas andaluza*. Estas peteneras andaluzas son un cante modal de cadencia andaluza, con un compás hemiólico, versos octosílabos. La petenera es un precedente de la guajira, esto es que deriva de aquella, si bien, la guajira es tonal mayor y de temática alegre y costumbrista; y en cambio la petenera versa sobre temas trágicos, tristes y dramáticos. El modelo de la petenera que hoy existe está atribuido al cantaor Medina el Viejo a finales del XIX. Más tarde la popularizó Antonio Chacón y sobre todo la Niña de los Peines. Se piensa que el origen hispano de la petenera procede de los cantos sefardíes, sinogales, tal y como lo podemos constatar en la letra de la petenera: Donde vas bella judía / descompuesta y a deshoras. / Voy en busca de Rebeco que está en la sinagoga. Hay que tener en cuenta con respecto a la letra, que las mujeres no iban a buscar a los maridos a las sinagogas y que el nombre de Rebeco no existe en hebreo como masculino. Posiblemente sea una tergiversación de una canción hebraica que los flamencos han versionado. Este hecho de modificar las letras de coplas y adaptarlas al cante es muy común en el flamenco.



Seguiriya

Coincide con la denominación de un monte situado en la isla de Ceilán donde habitaron los gitanos de origen hindú. Sus principales estilos son los de **Jerez, Los Puertos, Triana y Cádiz**. La seguiriya de Triana tiene como principales figuras al Fillo, el Planeta, Frasco el Colorao, Cagancho, Curro Durse y Manuel Molina. Las de los Puertos tenemos como máximos exponentes El Planeta, Fillo, Curro Durse y María Burrico. La de Cádiz el Viejo de la Isla; y la de Jerez destacamos a Manuel Torre, cuya seguiriya era “Un día señalao de Santiago y Santa Ana”, elaborada a partir de un estilo de Curro Durse. El compás de todas ellas es hemiólico, modal en Re menor. Es un estilo genuinamente gitano por lo que se le conoce también por seguiriya gitana. El primer bailarín que las interpreta fue Vicente Escudero en 1940, el cual definió plenamente el compás. Federico García Lorca definía la seguiriya gitana comienza con un grito desgarrador. Un grito terrible que divide el paisaje en dos hemisferios iguales; la voz se detiene para dejar paso a un silencio impresionante y medido [...].

La bailaora Pilar López le introdujo al baile el uso de las castañuelas. Las estrofas de las coplas es de cuatro versos teniendo el primero y el tercero siete sílabas y el segundo y el cuarto cinco. Los versos pares riman entre sí. Una de las variantes de la seguiriyas son los **cabales** atribuidos al mítico cantaor “El Fillo”. Esta variante se utiliza al final de las seguiriyas y se cantan en tono mayor. Otra variante es **El macho** de la seguiriya, utilizado también para terminar la composición y está en tonalidad menor.

Existe un ejemplo de seguiriya escrita para guitarra y denominada seguiriyas gitanas de Tomás Damas de 1867¹⁵.

Destacar también que dentro de la familia de las seguiriyas nombramos las **Serranas** y las **Livianas**. Las primeras eran un cante popular que a mediados del siglo XIX se le atribuye a Silverio Franconeti su aflamencamiento. Las primeras noticias de las Serranas nos la proporciona Serafín Estévanez en un baile en Triana referido en su libro “Escenas Andaluzas”, calificando a las serranas de “modernas”. La liviana cantada al principio sin guitarra, tal y como figura en el Concurso del año 22, se adaptó el ritmo de Serranas, y por supuesto ambas tienen el mismo ritmo que las seguiriyas. Las livianas se solían cantar antes que las serranas, es decir, se comenzaba con livianas y se terminaban con serranas. La tonalidad de las serranas es Mi frigio (por arriba en el argot flamenco), y el de las seguiriyas es el La frigio (por medio en el argot flamenco).

¹⁵ DAMAS, T. *Seguiriyas gitanas*. Biblioteca Nacional de España, catalogado con el número MC/4104/1. B. Eslava, Madrid, 1867.



Tonás y cantes antiguos sin guitarra

Deriva de la Tonada. Eran cantes primitivos que se hacían sin acompañamiento. Desde una perspectiva flamenca equivale a coplas de cuatro versos octosílabos, el segundo y el cuarto asonados, que se suele rematar con un tercero imperfecto. Dentro de este grupo encontramos los Martinetes (cantes de fragua), las Carceleras, la Debla y los cantes campesinos de siembra, siega y trilla. Tonalidad modal. Mencionar también la Saeta entendida como un tipo de toná. El martinete se acompaña a ritmo de seguiriya al toque del yunque. La Debla cuyo significado en romaní es gitana y parece indudable su origen sancrito.

José Blas Vega, autor del libro *Las tonás* ha sido su estudioso más puntualizador, y de sus reflexiones podemos deducir que las tonás han tenido una delicada y fundamental función, como base en el origen y formación de los cantes flamencos, pues sin duda alguna, son los cantes más primitivos y se formaron partiendo del resto de canciones diseminadas por la geografía folclórica española, en las que estaban patentes las huellas dejadas por diversas razas y pueblos establecidos en España a través de los siglos, siendo sus antecedentes en el campo del canto flamenco los romances que interpretaban los antiguos cantaores: El Planeta, El Tío Rivas... Las tonás empezaron a cantarse hacia el año 1770, época en la que vivía el especialista jerezano Tío Luis el de la Juliana. Bajo el nombre genérico de tonás, se agruparon los cantes sin guitarra, o mejor dicho los cantes, todos los cantes llamados sin guitarra eran tonás que, por circunstancias simples y lógicas, dentro del marco de su ambiente, se interpretaron en la cárcel, la fragua y originaron las diferentes denominaciones: carceleras y martinetes. Desde una perspectiva estilística, las tonas pueden ser: tonás livianas del Tío Luís el de la Juliana, toná grande del Tío Luís el de la Juliana, toná del Cristo del Tío Luís el de la Juliana, toná de los pajaritos del Tío Luís el de la Juliana, toná del Tío Luís El Cautivo, toná del Tío Rivas, toná del Cuadrillero..., entre otras.

Existe una teoría que defiende que las seguirillas proceden de las tonás.

La Calecera es un tipo de canto sin guitarra, y eran las canciones interpretadas por los cocheros. El Romance consta de 8 versos octosílabos muy importante en la literatura española y tiene su reflejo en la gestación del flamenco. La jácara proviene del romance. La endecha era un canto lastimero de expresión melancólica y dolorosa, consta de 4 versos de 6 y 7 sílabas comúnmente en asonante. La endecha real consta de 3 versos heptasílabos y uno endecasílabo formando asonancia con el segundo (métrica parecida a la seguidilla). La plañidera son cantos de acompañamiento fúnebre. Puede que las seguirillas esté originada entre la endecha y la plañideras.

Las Playeras son cantos de la costa caracterizados por una interpretación en tonalidad menor. Para algunos flamencólogos es una antecesora de la seguiriya.

8.- LA GUITARRA FLAMENCA



8.- LA GUITARRA FLAMENCA

8.1.- Rasgos físicos de la guitarra flamenca

Para entender la estructura y el sonido de la guitarra flamenca, podemos diferenciarla con la guitarra clásica. Por otro lado, dentro de la guitarra flamenca debemos distinguir entre las guitarras para tocar en solitario y las utilizadas para el acompañamiento al baile y al cante. La guitarra solista flamenca suele ser de palisandro (en el argot flamenco denominado palo santo) al igual que la guitarra clásica. En cambio la guitarra flamenca utilizada para acompañamiento al cante y más concretamente al baile suele ser diferente, por lo general hecha con madera de ciprés. Los aros en la guitarra de acompañamiento son más estrechos. El sonido producido por estas es más agudo y el número de barras armónicas es más reducido para conseguir de esta manera sonidos más agudos. Por su parte la tensión de las cuerdas es menor para facilitar los rasgueados y resultando más percusivos. En cambio la guitarra solista flamenca tiene más tensión, provocando un sonido más claro, el palisandro (madera con la que se hace las guitarras solistas) recoge mejor los sonidos graves más apropiados para este tipo de guitarras.

Las guitarras flamencas antiguas no utilizaban el clavijero metálico sino el de clavijas de madera, hoy en día prácticamente desechados.

Otro rasgo característico de la guitarra flamenca es el golpeador, que muchos guitarristas clásicos han incorporado a sus guitarras. Este elemento está realizado en plástico si bien antiguamente era de madera.

La descripción física de la guitarra como instrumento vendrá detallada más adelante en el tema referido a la construcción de la guitarra.

8.2.- El toque flamenco

Para comprender el toque flamenco lo compararemos con la guitarra clásica y en este contraste apreciaremos las diferencias y semejanzas.

Hoy en día la técnica de ejecución del toque en la guitarra sirve para cualquier estilo musical y por tanto se ha convertido en universal. Esto facilita el trabajo de muchos guitarristas, pues al moverse en diversos estilos musicales y por tanto ser versátiles, la unificación de esta técnica favorece la interpretación de sus composiciones.



Por otro lado, el guitarrista flamenco ya no es un simple y mero acompañante al cante y al baile, sino que ahora es protagonista y es acompañado por otros instrumentos e incluso por la orquesta. El guitarrista ha progresado no sólo en sus conocimientos, sino en su técnica y necesita un instrumento acorde a sus necesidades. Una prueba de todo esto es que existen conciertos para guitarra y orquesta, así menciono a un catalán que hizo un concierto con obras de Sabica; Vicente Amigo y Leo Brower con el concierto denominado “Poeta”; Manolo Sanlúcar tiene así mismo varios conciertos.

La técnica flamenca se asemeja más a la clásica y los clásicos cada vez más aprenden de las técnicas exclusivas del flamenco como son el arzapúa, los rasgueados, el uso del pulgar (cuyo origen es el plectro de plumas de los laudes árabes, siendo uno de los orígenes étnicos de la guitarra flamenca).

Una buena técnica de ejecutar con los dedos de la mano derecha debe de ser capaz de ejecutar cualquier tipo de música o debe adaptarse a cualquier tipo de música, mas hoy en día el guitarrista interpreta y conoce muy diversos estilos y autores. El guitarrista flamenco ya no es el de la antigua usanza que exclusivamente acompañaba al cante o al baile, sino que ahora es protagonista y además se ve acompañado por otros instrumentos como flautas, violines, cajones, etcétera, e incluso es acompañado por orquesta, tal y como hemos dicho. Todo ello le ha permitido profesar, no sólo en sus conocimientos sino además en la técnica y en la mejora del instrumento en sí (esto es, que se ha experimentado una progresiva evolución).

Una de las evoluciones del toque flamenco es herencia de la guitarra clásica, cuatro siglos más antigua. En la guitarra barroca encontramos muchas similitudes con la flamenca como son: acompañamiento con rasgueados, uso de ritmos de la danza tales como la zarabanda cuyo ritmo es un 6 x 8 y un 3 x 4, uso de las glosas o variaciones en formas arpegiadas e improvisaciones.

El origen folclórico del flamenco se ha nutrido principalmente del folclore, viéndose encorsetado por la escuela bolera del siglo XVIII que estilizó las formas folclóricas, haciéndose clásicas éstas. Así los bailes se ejecutaban con zapatillas debido a la influencia francesa clásica, como por ejemplo las sevillanas boleras las cuales se danzan en zapatillas. Es decir, se hicieron clásicas las formas folclóricas como tantas veces ha sucedido en la historia de la música clásica, así las suites barrocas están inspiradas en danzas populares. Si bien, un fenómeno nuevo o que desconozco que haya ocurrido en otras músicas es el hecho de que el flamenco en sus formas folclóricas pasa a estilizarse y posteriormente se populariza o se aflamenca. Encontraremos cientos de ejemplos en la



biblioteca Municipal de Madrid en lo referente a las tonadillas¹. Con todo lo dicho podemos deducir que es uno de los orígenes del flamenco o de algunos de los palos ya citados en esas partituras y citas del siglo XVIII tales como la petenera, seguidilla, la soleá, el polo, la caña... Decir que estas formas folclóricas son a su vez producto de la música popular derivada de las culturas que colonizaron nuestra tierra.

La guitarra flamenca para ser un instrumento de origen étnico es muy sofisticada. Si escuchamos otras músicas étnicas observamos que son mucho más primitivas en forma y en fondo. La guitarra flamenca ha tomado muchos de los elementos de la guitarra clásica, sonido, estilo de toque, forma y técnica, lo que conlleva a comprender que su complejidad nada tiene que ver con otros sonidos étnicos. Así como decía Ramón Montoya: “Después de un encuentro con el guitarrista clásico Miguel Llover aprendió mucho de verlo tocar, de su técnica y de los aspergios, si bien nunca le dio clase”. Manolo de Huelva – creador del toque por arzapúa – tocaba clásico, según me comentó Enrique Morente. Juan el Ovejilla – padre de la guitarra granadina – según cuenta su discípulo Juan Habichuela, tocaba clásico a su manera, si bien no sabía solfeo.

Con todo esto, quiero decir que la música étnica puede inspirarse en la clásica; dicho de otra manera, la música étnica en muchos casos bebe de la clásica para su evolución. No obstante el flamenco es un mestizaje, mezcla o se nutre de todo aquello que le puede aportar algo a su enriquecimiento. En cuanto al toque de la guitarra granadina tiene más influencias clásicas que las de Andalucía Occidental. El almeriense Julián Arcas, guitarrista clásico y flamenco del siglo XIX, posee una soleá característica de él y se bailaba en las Sacromonte constituyendo una seña de identidad de este autor. Son muchos los datos que argumentan esto, aunque se desconoce el baile, gente mayor del Sacromonte recuerdan haber visto sus bailes. La música se conserva pues quedó registrado en partituras debido a su conocimiento del solfeo. La guitarra de Ángel Barrios y Juan el Ovejilla posee un estilo mucho más sofisticado y depurado que la guitarra jerezana y la de Morón, pues estas son más simples, más de toque de pulgar, lo que popularmente se denomina “a cuerda pelá”, es una guitarra más étnica, más primitiva, si bien es más rítmica. Ambas guitarras están relacionadas con el baile y el cante, siendo el Sacromonte y las Zambras un lugar que ha marcado la manera de tocar la guitarra granadina.

Hay guitarristas que son más cortos, como se denomina en el argot flamenco, sólo se dedican a acompañar sin hacer apenas falsetas, pero su toque suele tener un sabor y un soniquete muy bueno. Hay un toque étnico gitano que suele tener estas características y para mí son de gran belleza y de

¹ Faustino Nuñez, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ed. Carena, 2008.



transmisión. En cambio otros guitarristas tienen un toque más sofisticado, más clásico (más largo). Paco de Lucía cuando despuntó en el mundo del flamenco gracias a sus grandes recursos técnicos, algunas voces autoritarias del mundo del flamenco, pero ignorantes en la evolución del flamenco, lo criticaban por rehuir de la pureza del toque corto y decía que era muy clásico, cuando sin duda es el guitarrista más flamenco que ha existido.

Una de las magias del flamenco es que cada guitarrista es diferente en su toque y su sonido, es decir, depende de su personalidad y sus circunstancias. Hay guitarristas que improvisan más, otros son de corte más clásico, otros se inspiran en acordes contemporáneos, jazzísticos y armonías más modernas. La creatividad y la inspiración es diferente en unos y en otros. Ésta sea quizás una de las claves de la evolución de la guitarra flamenca y de los guitarristas. Aunque los guitarristas tengan su personalidad, se suelen copiar entre ellos, copiar falsetas, y a partir de ahí van realizando modificaciones, con lo que el lenguaje flamenco se va enriqueciendo y a la vez evolucionando. Este estado de cosas es responsable de la evolución de este estilo musical.

8.3. Estructura y forma del toque flamenco

Las formas del flamenco se caracterizan por su estructura que está relacionada con el acompañamiento al canto y al baile. La guitarra flamenca surge del acompañamiento, tal y como veremos. Pongamos el ejemplo de las alegrías cuya estructura contienen todos los elementos estructurales que conforman el toque flamenco, a saber: 1.º posee una introducción y la introducción rítmica; 2.º quejío del canto; 3.º temple (cante, tirititan tan tan); 4.º falsetas y variaciones y coplas (en guitarra); 5.º falsetas rasgueadas (paseillos) en lo referente a guitarra; 6.º silencio; 7.º escobilla; 8.º desplantes; 9.º remates y cierres; 10.º cantes y coplas, y 11.º finales a más velocidad (bulerías).

8.4. Diferentes formas de tocar

La guitarra de acompañamiento al baile

Matilde Coral, una de las mejores bailaoras de flamenco de la escuela sevillana, manifestaba la gran importancia del Sacromonte en la evolución del baile flamenco y por ende en el desarrollo de la guitarra flamenca en su faceta de acompañamiento al baile y al canto. De entre los guitarristas de más renombre en el entorno del Sacromonte destacamos a Juan y Pepe Habichuela, junto con Juan Maya Marote, sin olvidar a los Hermanos Cortés, Antonio Solera, a los Cotarreros. Destacamos también la famosa zambra de Manolo Amaya que actuó tantas veces de embajadora de la cultura andaluza y de la que hacemos referencia a la proverbial actuación en la Exposición Universal de París en 1900 y en la



que Debussi se quedó impresionado y gratamente agradecido. También hubo sus detractores y malas críticas, posiblemente siguiendo un criterio subjetivo posiblemente por no entenderlo o no resultarle de su agrado. Esta zambra también actuó en el concurso del año 22 en Granada, organizado por Federico García Lorca y Manuel de Falla. Los guitarristas de esta zambra eran Juan el Ovejilla y en menor medida su hermano Manuel, y por aquellos tiempos eran de los mejores guitarristas de su época y una de las mejores agrupaciones.

Todos estos personajes que acabo de mencionar abarcan un período de aproximadamente 100 años, es decir, desde principios del siglo XX hasta sus finales.

La guitarra flamenca acompañamiento al baile se diferencia de la solista porque es más rítmica, más percusiva. El guitarrista mantiene el ritmo como si fuera un cajón, un instrumento de percusión, sube el tiempo, acompaña al cante, realiza los cambios, lleva el peso de la coreografía prácticamente. También tiene que modificar la forma del toque adaptándose a la particularidades del cantaores y de los bailaores debido a que unos son más rítmicos, otros más melódicos, por lo que el guitarrista debe conocer y adaptarse a las particularidades del plantel de artistas que constituyen el grupo. La incorporación del cajón ha ayudado a la interpretación rítmica de los bailes, pudiendo el guitarrista centrarse más en lo que es el toque en sí. De esta manera el peso rítmico es compartido.

Juan Habichuela y Juan Marote cuentan que cuando fueron a Madrid los guitarristas de Jerez se copiaban de ellos. (...).

En el flamenco el guitarrista va a remorque del bailaor y del cantaor, es decir, aquél tiene que anticiparse a la acción de estos, lo que refleja la especial dificultad que puede aparecer si el conjunto no ensaya lo suficiente. Como en la práctica este hecho no se produce, entonces seguramente se ocurrirán errores en el momento de la actuación, centrándose la culpa al guitarrista. En cambio en bailarín clásico danza al son de una música predeterminada, debiendo amoldarse a lo marcado por los músicos, circunstancia que no se produce en el mundo del flamenco. El profano en la materia posiblemente piense que es un fallo del guitarrista, pero desconoce que este arte no se desarrolla de la misma manera que el baile clásico. Racionalmente debiera de seguirse el patrón clásico, esto es, que el cantaor y el bailaor se amoldasen a los compases marcados por el guitarrista, cuestión que como hemos dicho, no sucede. Habría que preguntarse ¿por qué se sigue este patrón y no el marcado por la mayoría de los estilos musicales? Pues bien, conociendo el origen del flamenco, sus principales personajes partían de la improvisación, no tenían conocimientos musicales y mucho menos existían un sistema pedagógico de enseñanza del baile y del cante. En este estado de cosas, el bailaor y el cantador ejecutaban su labor sin prestar demasiada atención al músico y era este el que tenía que tocar



dependiendo de la acción que ejecutaba la bailaora. Con el tiempo esto se han mantenido hasta la actualidad. El origen de la nota ritmo y del compás hemiólico o de amalgama es característico de la música española, procede del barroco, de las danzas como la jácara, pasacalles, zarabandas, chacona, zapateado, fandango, etc.

Esta manera de proceder provoca que el guitarrista sea objeto de duras críticas, debido a que un error del bailar o el cantador, produce un efecto disorde entre la música, el baile y el cante. Lo más fácil es culpar a los demás, al guitarrista, siendo el guitarrista el más creativo y músico evidentemente. Muchos cantaores y bailaores no saben pedir o mandar al guitarrista, con lo que el guitarrista tiene que anticiparse a las acciones de los bailaores y cantaores.

Este patrón de actuación constituye una de las magias del flamenco que crea una tensión continua entre sus intérpretes y el público, pues ni estos ni aquellos saben como se va a desarrollar y concluir cada momento. El éxito o fracaso dependerá de la forma de concluir. En esta tensión e improvisación surge lo que Federico García Lorca denominaba “el duende”, es decir, la magia que surge, que algunas veces es llamada pero no siempre viene y provocando verdaderas catarsis respecto a lo que en un principio se pudiera esperar. Hay dos tipos de rasgueados en general: con los dedos de una forma más suave, y otra apoyando los dedos en el pulgar, resultando más percusivo. Otra técnica es el abanico en donde se utiliza la muñeca, el pulgar y los dedos juntos, es más voluminoso y fuerte y su uso continuado fatiga menos la mano.

Debemos por tanto concluir: el flamenco no se desarrolla o se representa de una manera convencional tal y como se desenvuelve en otros estilos musicales, en donde una representación musical se desarrolla de una manera perfectamente preestablecida. Por el contrario, en el flamenco los artistas no saben perfectamente como se va a desenvolver la fiesta, pues son verdaderos artífices de la improvisación, no pudiendo se ninguna forma ser de diferente manera, ya que en caso contrario, perdería su fuerza mágica.

Una particularidad en todo guitarrista flamenco es el estado de sus uñas. El guitarrista que toca al baile posee uñas cortas y el guitarrista solista las posee algo más largas, si bien esta tendencia va desapareciendo, porque la uña corta facilita la ejecución y consigue un sonido más armónico. Los guitarrista que tocan al baile usan hoy en día protectores de uñas cosméticos.

La guitarra de acompañamiento al cante

Tiene como particularidad principal entre la guitarra solista y la de acompañamiento al baile, en donde el ritmo es lo que prima junto al acompañamiento armónico. El guitarrista tiene que



conocer el cante e incluso cantando él mismo. Necesita conocer en su aspecto armónico y conoce los estilos, su ritmo y su armonía que muchas veces van paralelos, adornando e improvisando al cante. Debido a la variedad de estilos y a la variedad de cantaores que cada uno es diferente y difiere su manera de interpretar, por lo que el acompañamiento se realizará de manera diferente. Así por ejemplo, no es lo mismo acompañar por bulería a un cantaor de Jerez que a uno de Granada, pues su soniquete o su aire es distinto. Tampoco es lo mismo un cantaor antiguo que otro contemporáneo, que aunque hagan el mismo estilo, difieren en la interpretación. Así mismo cada guitarrista acompaña de forma diferente dependiendo de sus cualidades, conocimientos y experiencia.

Cabe destacar como grandes acompañantes en la historia de la guitarra flamenca a Javier Molina (principio del siglo XX), Ramón Montoya, Niño Ricardo, Manolo de Huelva, Juan el Ovejilla, Juan y Pepe Habichuela, Paco de Lucía y destacaremos dúos de cantaores y guitarristas que llegaron a una gran compenetración artística y marcaron formas de acompañar tales como los grandes maestros: Ramón Montoya-Antonio Chacón; Ramón Montoya – Pepe Marchena; Juan Habichuela – Fosforito; Pepe Habichuela – Enrique Morente; Paco de Lucía – Camarón de la Isla; Tomatito – Camarón de la Isla.

Según la geometría armónica de la guitarra se toca “por medio” tonalidad de La – Mayor y modalidad de Re Menor cadencia Andaluza. Otra variante “por arriba”, tonalidad de Mi Mayor, modalidad La Menor cadencia Andaluza; “por Granaínas” (creado por Ramón Montoya), modalidad de Mi Menor cadencia Andaluza; por Rondeñas modalidad "Si menor" cadencia andaluza (creada por Ramón Montoya, si bien algunos autores dicen que su autoría por M. Borrull); por Tarantos, un tono más alto que “por arriba”, modalidad de Si Menor cadencia Andaluza; este siendo por arriba su sonoridad es distinta y fue creada al no existir la cejilla. En los principios de la guitarra flamenca, los guitarristas se la ingeniaban para modular (tocar en tonos más altos) y al subir un tono crean el toque por Tarantos con su sonoridad característica.

La cejilla tan importante en el acompañamiento al cante, parece ser que aparece a mitad del siglo XX. A nadie se le ocurrió antes un artilugio tan relativamente simple. La modulación de la guitarra es bastante difícil, no así en el piano que es más evidente, pero con la cejilla es bastante más fácil y los toques siguen la misma estructura geométrica armónica – por medio, por arriba... – sólo que unos trastes más arriba. Veamos unos ejemplos, cuando hablamos al dos por medio, quiere decir que cejilla en el traste dos y la estructura armónica geométrica será la misma que cuando tocamos con las cuerdas sin cejilla o al aire; hemos subido un tono más alto y hemos modulado a Mi menor. Al



cinco por arriba, serían dos tonos y medio más alto que al aire y la misma estructura geométrica armónica que por arriba; modalidad de Re Menor.

En un principio la cejilla era de madera, con un cordel anclado a una clavija. Hasta hace unos 10 años la marca Dunlop crea una cejilla más fuerte para la guitarra acústica americana con cuerdas de acero, generalizándose el uso de esta cejilla hecha de hierro y material de goma, simple y rápida de cambiar y no falla como las antiguas de madera en la que a veces se escapaba la clavija o bien no apretaban lo suficiente. Las cejillas metálicas fracasaron por pesadas, incómodas e incluso dañaban el mástil de la guitarra.

Diferentes afinaciones de la guitarra flamenca

En el tono por Rondeñas la sexta cuerda la bajamos a Re y la tercera la bajamos a Fa sostenido. Se han hecho otras afinaciones pero no han terminado de cuajar y dada la complejidad de la guitarra no terminan de cuajar debido a su complejidad.

La afinación de la guitarra es el resultado de diferentes tipos de afinaciones, triunfando la afinación actual como estándar. Conseguir un nuevo sistema de afinación es una tarea realmente compleja y los guitarristas la abandonan.

Con la cejilla no hay problemas para acompañar voces de diferentes tesituras, más agudas como las femeninas y más graves como las masculinas, o voces como “la afilla” (el Fillo, cantaor mítico, se conoce que cantaba con una voz muy ronca, muy baja) o voces altas como eran las voces de falsete que estuvieron de moda en los últimos años de Antonio Chacón, con cantaores como el Niño de la Huerta, Pepe Marchena, Angelillo que cantaban con voces línas o de falsete. Existen otros tipos de voces gitanas, voces rasgadas y voces rotas en lo referente al color o timbre.

Guitarristas antiguos

La guitarra flamenca no se visualiza como solista e independiente hasta bien entrado el siglo XX y son muy pocos los que alcanzan un nivel óptimo de técnica y composición, si bien estos personajes trabajan acompañando al cante y al baile y van evolucionando la guitarra flamenca hasta su emancipación y dependencia del acompañamiento, tal y como viene reflejado en el caso de Ramón Montoya.



Guitarristas antiguos con los cantaores a los que acompañaron

Alberto Vélez	Niño de Vélez, El Marinero y Manó El Malagueño
Alfonso Aguilera	La Trinitaria
Alfonso Alfaro "Rosquilla"	Niño de Marchen
Ángel de Baeza	Paca Aguilera
Antonio Delgado	Niña de la Puebla
Antonio Molina	Niño de Valdepeñas
Antonio Moreno	Niño de Fregenal, Niño de la Rosa Fina, Pepe Pinto, Niña de los Peines y Manuel Vallejo
Antonio Serrano	Niños de la Huerta: Francisco y Antonio Montoya
Carlos Verdeal	Niño de Marchena
Bernabé de Morón	Niño de Granada, Niño de Orihuela y Juanito Valderrama
Currito de la Jeroma	Niña de los Peines y Manuel Torre
Domínguez	Juan Ríos "El Canario"
El Campanero	Miguel "El Macaca" Manuel "El Cagando" y "El Diana"
El Ecijano	Niño Salas
Esteban de Sanlúcar	Canalejas de Puerto Real, Chiquito de Triana y Juanito Valderrama
Enrique López	Niño de Cabra
Gaspar	Antonio "El Macaren" y Niño de la Matrona
Habichuela	Angelillo, Niño de Fuentes de Anda" y Paco El Americano
Hijo de Salvador	Tenazas de Morón y Manuel Torre
Javier Molina	Manuel Torre
Joaquín "Hijo de El Ciego"	Manuel Torre, El Modiuelo, la Rubia y Sebastián El Pena
José F. Amaya	Carmen Amaya
José Revuelta	la Andalucita y José Palanca
Juan Gandulla "Habichuela"	Manuel Torre y Antonio Chatón
Juanito "El Chufas"	Niño de la Huerta
Juanito Riera	Gloria Romero
Julio Alonso	Niña de Écija
Luis "El Pavo"	Niño de Marchena y Niña de linares
Luis García	Chato de las Ventas
Luis Maravilla	José Cepero, Cojo de Huelva, Manolo "El Gafas" y Ramón de Loja
Luis Molina	Niña de los Peines



Luis Yance	Angelillo, Canario de Colmenar, El Guerrita, Chato de las Ventas, Chato de Jerez, Niño de Marchena Fanegas, Niño del Museo, Niño de Caravaca, Niña
Malagueño	Niño del Genil
Manitas de Plata	Coman de Algeciras
Manolo Bulería	Canalejas de Puerto Real, José Palarica, El Carbonerillo, El Guerra, Niño de la alambra y Pepita Sevilla
Manolo de Badajoz	Varios
Manolo de Huelva	Canalejas de Puerto Real, Manuel Centeno, Enrique Orozco, Niña de los Peines y Manuel Vallejo
Manolo "El Sevillano"	Niño de la Matrona
Manuel Bonet	Niña de Écija, Niño de Marchen y Niño de las Cabezas
Manuel López	Canario Chico y El Mochuelo
Manuel Moreno	Niña de Marchena
Mario	La Rubia
Melchor de Marchena	Niño León, Niña de los Peines, Pericón de Cádiz, Tomás Pavón y Antonio Malrena
Miguel Borrull	Cojo de Málaga, La Trinitaria, Manuel Torre, Manuel Vallejo, Antonio Chacón y Antonia "La Malagueña"
Miguelito Borrull	Varios
Niño de la Palma	Niño de Triana
Niño del Carmen	Antonio "El Macareno"
Niño Pérez	Manuel Vallejo y Niño León
Niño Posadas	Angellio
Niño Ricardo	Varios
Paco Aguilera	Antonio "El Chaqueta", Niño de Mairena, Manolo Manzanilla, Pepe Valencia, Manuel Vallejo, Juan Varea, Manzanito de Castuela, Manolo Caracol, Chiqui.
Paco Amaya	Leonor Amaya
Paco "El de Montilla"	Paco "El de Montilla"
Paco Espinosa	El Carhorerillo de Jerez
Paquito Simón	Niño de Marchena
Patena Hijo	Eusebio de Madrid, Cojo de Madrid, Niño de la Rosa Fina y Gracia de Triana
Pepe Aguilera	Manuel Escacena
Pepe de Badajoz	La Andalucita, Antonio Rengel, El Chato de las Ventas, El Conuco de Algedras, Niño de Madrid, Niño del Museo, El Pena Hijo, Niño de Cazalla.
Pepe "El de la Flamenca"	Gorito de Triana y Antonio Merino



Pepe Hurtado	Canalejas de Puerto Real, El Guerrita, Lola Cabello y Niño Fanega
Pepe Martínez	Antonio "El Escobero"
Perico "El del Lunar"	Antonio Chaccón y Juan Varea
Petaca	Chato de Jerez y Niña de Linares
Rafael "El Moreno"	Rafael "El Moreno"
Rafael López	El Mochuelo
Rafael Nogales	Niño Ribera, Luquitas de Marchena y Niño de Manchena
Ramón Montoya	Varios
Román	Rubia de Santisteban, El Garrido de Jerez y El Mochuelo
Román "El Granaíno"	Manolo El Malagueño, Juanito Valderrama y José Palanca
Román García	Manuel Esracena, Sr.Revuelta, Paca Aguilera
Sabicas	Carbonerillo, Niño de la Calzada, Carmen Amaya, Niño de Ubera, La Macarena, La Jerezana, Juanito Valderrama, Chato de las Ventas, Pena Hijo
Salvador Ballesteros	La Argentinhta
Teresa España	Teresa España

8.5. La guitarra solista o de concierto

El origen de la guitarra solista, tal y como la conocemos hoy, es herencia de la guitarra popular de acompañamiento al baile y al cante, así como de sus influencias de la guitarra clásica. Este instrumento se independiza del cante y del baile, convirtiéndose en la protagonista absoluta en los conciertos solistas al igual que su precedente, la guitarra clásica, cuatro siglos antes. Existen documentos y programaciones de conciertos que testifican el deseo de equipararse al mismo nivel con respecto a la guitarra clásica. De esta manera estos artistas buscaban crear un contexto nuevo más cercano al mundo clásico, en donde se buscaba un público más culto que supiese apreciar la calidad de esta nueva música y para ello necesitaban poseer un instrumento de gran calidad, equiparable al utilizado en los conciertos clásicos. Podemos mencionar al concertista de guitarra del almeriense Julian Arcas (1832-1882)², el cual interpretaba clásico y "flamenco" tal y como lo vemos reflejado en los programas de la época, música más bien popular andaluza o estilos nacionales como se denominaba en la época y que constituyen el origen del flamenco y que en esos momentos se encontraba en sus albores. Utilizaba una de las mejores guitarras de la época, construida por el almeriense Antonio Torres.

² Suárez Pajares, J. y Rioja Vazquez, E. *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*, pp. 220-221, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Granada. 2003.



La guitarra flamenca de concierto se asemeja mucho a la clásica, ya en su forma se parece más a ésta, su anchura es similar, esta construida con madera de palo santo (palisandro), por sus cualidades de profundidad y potencia en la transmisión del sonido, las cuerdas tienen más tensión para conseguir más claridad en el sonido e incluso guitarristas flamencos usan el reposapie para una mejor posición de la guitarra y dominio del diapasón.

Según declaraciones de Paco de Lucía, un buen guitarrista solista de flamenco, ha de pasar primero como acompañante al baile y al cante. Si no es así el guitarrista solista siempre presentará carencias y limitaciones sobre todo en el tiempo y en el compás. No sólo basta con conocer musicalmente los estilos, sino entender lo que son y de donde vienen, conocimiento que la etnomusicología nos aporta. El guitarrista que conoce el acompañamiento al baile y al cante sabrá jugar mejor con el compás, ya que conoce bien los estilos y su relación.

El repertorio utilizado por los solistas no variaba del usado por los guitarristas de acompañamiento al cante y al baile, si bien aunque experimentaban una modificación para adaptarlo a la música solista.

Maestros de la guitarra flamenca

Entre los grandes maestros por su especial trascendencia en el mundo del flamenco citaremos al granadino Francisco Rodríguez “El Murciano” (1795-1848) que de murciano, sólo tenía el segundo apellido. De él conocemos una malagueña. Fue el maestro de Glinka, uno de los revolucionarios de la música nacionalista rusa. Paco de Lucena, maestro inicial de Andrés Segovia; Javier Molina, fundador de la escuela jerezana y de la guitarra flamenca moderna. Manuel Serrapí Sánchez “Niño Ricardo”, uno de los pilares visibles más importantes de la guitarra. Manolo de Huelva que en su juventud fue guitarrista clásico.

Dentro de la escuela madrileña podemos destacar a la Sociedad Guitarrística Española, ubicada en la calle Flor, nº 9 en Madrid a la que pertenece Román García Martínez “Román el Granaina” nacido en Mulas (Granada) en 1869 y murió en París a mitad del siglo XX, discípulo del maestro Julián Arcas y Paco de Lucena.

También destacamos a Rafael Marín, autor del “Primer Método de Guitarra Flamenca por Música y Cifra”. Miguel Borrull Castelló nacido en Barcelona y fue el verdadero creador del toque que popularizó Ramón Montoya llamado por rondeñas, con su afinación particular. No debemos olvidar a Luis Molina natural de Madrid y al madrileño también, gran maestro Ramón Montoya, otro de los pilares visibles del flamenco del que el “Niño Ricardo” amplió sus conocimientos siguiendo la estela



de su escuela. Agustín Castellón “Maestro Sabicas”, que vivió la mayor parte de su vida en Nueva York y Mario Escudero que colaboró en varios discos con Sabicas.

Para terminar debemos destacar a Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, Pepe Habichuela, al Niño Miguel, como los maestros más consolidados. Así debemos añadir a muchos guitarristas jóvenes actuales, que no nombraremos por no omitir a ninguno, y son sin duda el presente y el futuro de la guitarra flamenca y que serán objeto de estudio en un futuro próximo.

8.6. Formaciones musicales

El arte flamenco se ha visto influido por el Jazz y de ahí surge la aparición de formaciones instrumentales flamencas. El Niño Miguel en la década de los 70 en sus composiciones comienza a utilizar el bongos cubanos, bajos eléctricos entre otros instrumentos que posteriormente utilizaría Paco de Lucía. Cabe mencionar también a un grupo vocal-instrumental “Arte 4” donde se incorporan otros instrumentos y en su momento tuvieron su importancia, si bien no cuajó. A través de Paco de Lucía se afianzaron este tipo de formaciones grupales instrumentales. Su rumba “Entre dos aguas” se hizo mundialmente famosa y constituye una melodía clásica e inmortal de la música. Este autor se inspiró en una rumba de “Las grecas” titulada Te estoy llamando locamente y usó los bongos que el Niño Miguel ya había usado anteriormente. Posteriormente creó su grupo Sextep con el que estuvo de gira mundial durante más de 10 años con gran éxito, llevando a su hermano Pepe como cantaor acompañante, a su otro hermano Ramón de Algeciras como segunda guitarra, a Jorge Pardo como flautista y saxo, Carles Benavent como bajo eléctrico y de percusionista brasileño Rubem Dantas que por sugerencia de Paco de Lucía, en los años 90 incorporó el cajón peruano, instrumento que se ha afianzado rápidamente en el flamenco y han popularizado a nivel mundial. Este instrumento tiene como origen las cajas de bacalao que se quedaban vacías, usadas por los marineros españoles para elaborar ritmos musicales. Este quedó como instrumento popular en Perú. El cajón experimentó una evolución en la flamenco incorporando unos bordones pegados a la tapa que hace de membrana similar a la caja de la batería, con lo que el sonido es un poco más agudo y sofisticado. Otras formaciones que tuvo Paco de Lucía lo constituye un trío con los guitarristas John Mac Lauggin, Larry Corwail y Aldi Meola. Posteriormente formó otro trío con Juan Manuel Cañizares y su sobrino Antonio Balderas.

Estas formaciones llegaron a un público de masas más heterogéneo en lo referente a los gustos musicales llegando a llenar estadios y marcando un hito diferente en la historia del flamenco.



8.7. Visibilidad de la guitarra flamenca

Demófilo, refiriéndose al origen del flamenco, comenta: el cante es la primera manifestación de este arte, al que posteriormente se incorporó el baile y la guitarra, algo más tarde. Los primeros cantes conocidos son las tonás y los verdiales, estilo, este último, susceptible de bailarse así como de incorporar primitivas guitarras que utilizaban de manera muy simple. A estos posteriormente se incorporaron otros instrumentos como panderos y violines, todos ellos responsables de marcar el ritmo y el ritmo armónico.

Los antiguos flamencos denominaban de manera peyorativa a estas primitivas guitarras flamencas “guitarros”, instrumentos muy arcaicos elaborados con materiales de muy mala calidad y que por tanto no eran aptas para producir acordes musicales de calidad y que pudiesen reproducir el sonido en toda su dimensión, tal y como los conocemos hoy en día. Manuel Cano tenía un guitarro en su colección como algo anecdótico. No queremos decir con esto que no hubiese guitarras de calidad en esa época, siempre han existido, así por ejemplo, una guitarra de Vicente Arias (s. XIX) era un instrumento muy preciso y sofisticado, realizado con maderas tropicales y nobles (ébano, palosanto, cedro...), de coste elevado debido a su carácter foráneo y a la ausencia de una red comercial eficaz de importación-exportación de estos materiales. A esto sumamos que su construcción estaba hecha a conciencia, resultando un instrumento de gran calidad. El uso de estas guitarras quedaba relegado principalmente a músicos clásicos de guitarra.

La incorporación de la guitarra al cante flamenco crea el puente desde la música popular modal de la antigua tradición musical oriental y occidental hasta converger a la actual tonalidad. En los albores del flamenco la guitarra carece de importancia debido a que los toques flamencos no estaban elaborados y además, las guitarras primitivas “guitarros” no eran aptas para elaborar una música de calidad. Conforme el guitarrista flamenco iba evolucionando y perfeccionándose en el toque, necesitaba de guitarras de mejor calidad, por lo que el constructor de este instrumento debía esmerarse. A ello ayudó la patente mejora en los procesos de construcción de la guitarra y la utilización de maderas de alta calidad, redundando en la calidad del sonido emitido por estos instrumentos. A partir de este momento, el guitarrista flamenco tenía la posibilidad de conseguir un instrumento afín a sus necesidades, apto para transmitir su arte, fiel a la reproducción de los acordes, ya se podía hablar de tocar por soleá, tocar por siguirilla, tocar por fandango, y no sólo hablar de soleá, siguirilla o fandango, mención referida exclusivamente al espectáculo flamenco considerado de manera global. Alcanza de esta manera un estilo depurado e incluso un virtuosismo artístico.



En la evolución de la guitarra observamos el intercambio musical existente con otros estilos de música como el jazz, guitarra sudamericana y la música árabe. A nivel de los guitarristas se produce un “intercambio de música” (se robaban las falsetas) tanto en el ámbito individual como territorial. Así, el toque de la guitarra granadina se acerca más a la música clásica, más evolucionada, mientras que el toque de guitarra de Morón, Jerez de la Frontera y Sevilla es más rítmica y más étnica, esto es más primitiva. Incluso la evolución del nombre del guitarrista ha cambiado, antiguamente a los guitarristas primigenios se les llamaban “tocaos”, y conforme iban mejorando en su arte, pasaron a ser guitarristas, hasta la época actual donde se consideran profesionales músicos al mismo nivel de conocimiento que cualquier otro músico de otro estilo. Esta evolución viene paralela a la construcción de la guitarra, siendo guitarreros a los primitivos constructores de guitarras, que eran simples carpinteros, hasta pasar a la denominación francesa de Luttier para referirse a una auténtica especialización, por lo que pasan de ser considerados simples carpinteros a auténticos artesanos de la construcción de la guitarra, dedicados plenamente a este cometido, y aplicando sus conocimientos de la construcción de la guitarra clásica a la emergente y sutil guitarra flamenca. Estos artesanos además tenían un alto conocimiento de acústica, de música y de un amplio control de la calibración y ajustado de este instrumento.

En los talleres de los Luttiers, como por ejemplo el de los madrileños Ramírez, se formaban auténticas tertulias musicales donde los guitarristas le daban su parecer y sus opiniones a los artesanos sobre sus necesidades y las características que debían tener las guitarras que debían utilizar. Los constructores procuraran acercarse a las exigencias pedidas por los guitarristas. En este continuo intercambio de opiniones y experiencias, las guitarras fueron cada vez más perfeccionándose y adaptándose a los nuevos retos. Esta condición sigue vigente en la actualidad y ha alcanzado un marcado carácter universal: los guitarristas solicitan a los constructores un instrumento adaptado a sus necesidades profesionales. Hoy por hoy los talleres Luttier con un mayor renombre en la construcción de guitarras profesionales bajo un patrón profesional adaptado al músico, lo podemos encontrar en Estados Unidos y Australia; por citar alguno Steven Conner, de Estados Unidos.

Como vemos, a la vez que evoluciona la guitarra, evolucionan los guitarristas y se consolidan los estilos flamencos a la vez que mejoran las técnicas de construcción. El guitarrista pasa de ser invisible a ser visible y el espacio reservado a la fiesta, a los ritos de paso iniciales del flamenco, revierten al escenario y a las grabaciones realizadas en los estudios (donde los artísticas imprimían las placas esto es, la grabación) con lo que el paso a la visibilidad es notorio.



Si pensamos que lo primitivo es lo más genuino, lo más puro, lo mejor..., no siempre es así, eso corresponde a lo limitado, a lo individual, a la invisibilidad; su trascendencia es prácticamente nula, y cuando pasa al mundo de lo visible, se evidencia su baja calidad, tal como pasó en el Concurso del año 1922, en la que los organizadores promovieron la participación de artistas no consagrados y de baja calidad artística, pensando que de esa manera iban a experimentar un tránsito de lo invisible (desconocido) a lo visible. Una búsqueda de la raíz ancestral flamenca considerada como cuna de este arte y consideraban como germen de un flamenco más puro y más profesional, aspecto no cercano a la realidad, tal y como se demostró en el fracaso del Festival. Pese a su fracaso – no hubo continuidad del festival en años sucesivos – sí marcó un hito histórico y con el paso del tiempo podemos aprender mucho de esta experiencia, más que de su resultado. Con ello queremos demostrar que el flamenco no surge por sí, requiere un conocimiento, un aprendizaje, una disciplina, una experiencia, no adquirida por aquellos concursantes del Festival del año 22 ya que eran simples personajes populares sin un gran conocimiento de los entresijos marcados por el mundo del flamenco y una persona no iniciada en nuestro arte, no puede alcanzar.

El flamenco es una fuente de inspiración inagotable para los músicos del nacionalismo europeo como lo vemos en Granados, Albéniz, Turñia y en los rusos Gliska, R. Korsakof, los franceses Ravel y Debussy, así como con escritores Demófilo, Lorca, los hermanos Machado entre otros, se inspiraron en lo popular y recogieron muchas frases de lo popular por su peso y valor intrínseco, supieron ver la fuerza y el valor de esta fuente popular y anónima. El flamenco ya sube a un estadio que antes no lo tenía. Recordemos que autores de la Generación del 98 menospreciaron y ridiculizaron este arte, posiblemente por fijarse en un flamenco más étnico y primitivo, carente de calidad artística, aunque no supieron reconocer la existencia, fuera de este contexto, la calidad latente que esta manifestación cultural llevaba implícita.

El gran error del Concurso del año 1922 fue pensar que el flamenco estaba en manos de gente humilde y popular, y no del profesional iniciado que aprende, recoge y estudia este arte. El cantaor al profesionalizarse, al hacerse visible, sufre una metamorfosis, ya no es individual, íntimo, intangible, pasando a ser universal, colectivo, tangible, aparece la figura del público que escucha y participa, expandiéndose y globalizándose, sin romper con sus raíces u orígenes.

No es lo mismo vivir en la marginación y aprender esta música viviéndola, que adquirir una música que ni te pertenece, te es ajena a tu vida y circunstancias. El hecho de pasar fatigas (duquedas en caló), hace diferente la expresión de este arte, marcando al individuo. La marginación económica y cultural, propia de los estratos más bajos de la sociedad, carentes de las condiciones adecuadas de supervivencia, se refleja en sus manifestaciones “artística” reflejando en estas, las sus costumbres,



experiencias, inquietudes, dilemas, añoranzas y todo aquellos condicionantes que marcan su vida. Pertenecen al grito primigenio del flamenco, de gran pureza y valor interior que expresa con sus quejíos lo que con palabras no se puede manifestar y que artistas profesionales son capaces de reflejar sin haber tenido esas experiencias.

La guitarra clásica es herencia de una tradición, de un lenguaje a lo largo de cinco siglos. Por lo que respecta a la guitarra flamenca no ocurre así, el lenguaje de la guitarra flamenca no tiene más de un siglo, pero recoge los conocimientos y la tradición de la guitarra clásica. Ramón Montoya aprendió mucho del guitarrista clásico Miguel Llovet. Julián Arcas, un guitarrista clásico del siglo XIX, con guitarras de Antonio Torres, fue el primer músico que incorpora el lenguaje y estilos del flamenco aunque de forma más estilizada, aunque su escuela a penas tuvo continuidad en su época quizás porque fue demasiado avanzado para su época, pero que en la actualidad la influencia está plenamente reconocida. Uno de los pocos artistas que fueron influidos por Julián Arcas, fue el granadino Ángel Barrios y en las zambras granadinas a mediados del siglo XX, los guitarristas intercalaban algunas piezas clásicas para el deleite de los turistas.

El guitarrista flamenco cuando pasa de ser anónimo a conocido, experimenta un tránsito tocaor a guitarrista, de ser un mero acompañante a ser solista (a principios del XX), aparece su nombre como autor, pasa al mundo de lo visible, de ser tocaor a guitarrista, adquiriendo importancia y brillar con nombre propio. Cada vez más dejan los seudónimos familiares para utilizar nombres artísticos individuales y más personales. Se convierte en un personaje activo dentro de espectáculo. El caso más evidente lo podemos observar en Paco de Lucía, que a parte de grabar como solista y ser éxito de ventas, cuando graba con el mejor cantaor de su época, Camarón de la Isla, en los créditos de los discos aparece en la misma jerarquía de importancia que el cantaor y literalmente ponen en la carátula de los discos: “Camarón de la Isla con la colaboración especial de Paco de Lucía”. Antes de esto, en las grabaciones de cantaores no aparecía ni el nombre del guitarrista.

Paco de Lucía llega a la perfección intelectual y artística de la guitarra flamenca, sus formas rayan la perfección, creando obras completas en las que difícilmente sobra o falta una nota. Representa el cenit del lenguaje guitarrístico flamenco y de una técnica virtuosa.

El flamenco en las últimas décadas ha experimentado un progresivo proceso de comercialización, apoyado a las mejoras técnicas de los estudios grabación, mejoras en la distribución de las piezas musicales, los *mass-media* (televisión, radio, periódicos y revistas, por nombrar algunos) han contribuido de manera insoslayable a un mayor conocimiento de esta música, y que a buen seguro, van a seguir aportando su “grano de arena” en la transmisión de este arte.



Obviamente la calidad artística de Paco de Lucía no está en toda su obra, quizás por dos motivos: primero, no siempre tiene la calidad deseada máxime cuando el listón de su obra está muy alto; segundo, su público es muy heterogéneo e universal y llena grandes escenarios, pues los recintos más pequeños no son lo suficientemente grandes para alojar a su nutrido público. El músico tiene que echar mano a formaciones flamencas como su sextep y música no tan profundamente flamencas, pero en sus conciertos siempre hay una mezcla de música de máxima calidad y músicas algo más sugerentes de virtuosismo y musicalidad. Su rumba "Entre dos aguas" pertenece a la banda sonora de finales del siglo XX y quedará para la música y la sociología. Su trascendencia ha abierto las puertas de los teatros y salas de conciertos para el resto de artistas flamencos, aunque el camino de la popularización e universalización había comenzado con los bailaores Carmen Amaya, Antonio el Bailarín y Antonio Gades.

8.8.- Características de la guitarra granadina

En la guitarra flamenca granadina se ve más claramente la influencia de la guitarra clásica, tal y como hemos hecho referencia en otros apartados. Al hablar de guitarra granadina, no queremos referirnos a la estructura física del instrumento, pues en sí es igual al resto de las guitarras flamencas, sino más bien, a la especial idiosincrasia en la manera particular de tocar el cordófono. El primer guitarrista flamenco natural del Albaicín fue Rodríguez Murciano. A éste le siguieron otros autores como Antonio Barrios, Román el granadino, Juan el Ovejilla, los Habichuelas, Marote, Manuel Cano, entre otros.

A principios del siglo XX en el Sacromonte se bailaba la soleá de Julián Arcas si bien antes la popularizó la bailaora Trinidad Huertas "La Cuenca" a finales del siglo XIX. Hoy en día la coreografía de Julián Arcas se desconocen cómo se bailaban, pues no ha quedado registrado de ninguna manera, aunque la partitura a dos guitarra se conserva en la edición antológica hecha sobre la obra de Julián Arcas.

En las zambras sacromontanas a finales del siglo XIX y hasta mediados del XX se utilizaban rondallas, violines; se interpretaban obras de Albéniz, alcanzándose un mayor grado de musicalidad. Esto le daban un mayor contenido enriquecedor del flamenco granadino, a diferencia de los primeros guitarristas de la baja Andalucía tenían un toque más rudimentario, étnico y rítmico.

La guitarra granadina es más técnica y su sonido más cuidado y nítido, cualidades que la acercan más a la guitarra clásica. En cambio la guitarras como por ejemplo la jerezana, utiliza más el toque de pulgar, es más simple y étnica. Recordemos que la unión de la guitarra popular y la clásica es



la que desarrolla el toque flamenco propiamente dicho. No podemos encasillar el toque flamenco como clásico o toque popular, pues se nutre de ambos. Así por ejemplo, el Niño Ricardo natural de Sevilla, presenta un toque muy flamenco a la vez que resulta clásico. Juan el Ovejilla y los Habichuelas se aproximan todavía más a la guitarra clásica, y tal como me contaba Juan Habichuela, los también granadinos y sacromontanos Juan Maya "Marote", Antonio Solera y la guitarra de los Cotarreros han sido muy rítmicas y estos últimos autores han influido en la propia escuela jerezana.

Desde mi punto de vista, no comparto la idea de la guitarra flamenco-clásica granadina, pues considero que son lenguaje distintos, aunque intercambian ideas e influencias. Son músicas destinadas a ser interpretadas en contextos y ambientes distintos. Como dicen muchos flamencos: no se puede mezclar el aceite con el agua, y una cosa es la carne y otra el pescado. A cada cual lo suyo. Está claro que la guitarra granadina es netamente flamenca con un cierto halo de la guitarra clásica, pero que no se aproxima al sentido estrictamente clásico de la guitarra.

En la actualidad no se distingue la guitarra flamenca por zonas geográficas, pues su toque gracias a los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, han facilitado su proyección e influencia en todos los ámbitos territoriales, por lo que la única diferencia tangible lo constituye la personalidad guitarrística individual de cada artista. De esto podemos concluir que el término de guitarra granadina ha quedado obsoleto.

**9.- VISIÓN ANTROPOLÓGICA DEL
FLAMENCO. PSICOLOGÍA DEL ARTISTA
FLAMENCO. ESTRUCTURA TRIBAL GITANA.
SOCIALIZACIÓN DEL COLECTIVO GITANO A
TRAVÉS DEL FLAMENCO. EL FLAMENCO Y
EL JAZZ: SIMILITUDES SOCIOCULTURALES**



9.- PSICOLOGÍA DEL ARTISTA FLAMENCO Y SU SOCIALIZACIÓN. ESTRUCTURA TRIBAL GITANA. SOCIALIZACIÓN DEL COLECTIVO GITANO A TRAVÉS DEL FLAMENCO. EL FLAMENCO Y EL JAZZ: SIMILITUDES SOCIOCULTURALES

9.1.- El colectivo gitano y la socialización a través del flamenco

La comunidad gitana tiene un marcado carácter hermético a la vez que mantiene una lucha por defender sus costumbres de ingerencias externas, lo que en antropología se denomina "aculturación". En el seno de su sociedad, sus miembros mantienen una organización muy estratificada, donde los mayores, por lo general varones, son las cabezas visibles y de autoridad del conjunto. El proceso de socialización se realiza a través de las juergas, reuniones y diversos "rituales flamencos". A través del flamenco se manifiestan muchas de las relaciones sociales grupales (la tendencia a la segmentación social, el dominio del componente masculino en los contextos entendidos como "públicos"). Por tanto, incipientemente el espectáculo flamenco representaba un ritual más social que artístico, favorecedor de intercambios afectivos entre sus miembros.

Las formas rituales flamencas han sido el resultado de condicionantes étnicos, históricos, y políticos, y no deben clasificarse como una simple descripción de situaciones: cuartos, colmaos, tablaos, cafés cantantes, reuniones íntimas, peñas, festivales flamencos y otros. La pluralidad de ritualizaciones del flamenco requiere un marco metodológico que contemple y analice su nivel de institucionalización y formalización; el grado de participación y los vínculos entre las partes que los integran; la distinción entre lo que denominaremos el valor de uso de la expresión flamenca, y su valor de cambio, una vez que ésta se convierte en mercancía.

Dejando a un lado la sociabilidad flamenca institucionalizada, ya estudiada en el apartado "El flamenco en la cultura andaluza", debemos considerar la sociabilidad flamenca no institucionalizada ni formalizada, como la manifestación socio-cultural más genuina del pueblo caló. Es aquella en la que el espectáculo flamenco se improvisa dentro del marco interno de grupo familiar y vecinal (ej. una fiesta flamenca en un recinto privado) y no tiene carácter vinculante. Dentro de este contexto juega una especial importancia el grado de participación de los individuos que la integran, traducida en una participación activa en el ritual y con un alto componente emocional.¹. Podemos destacar entre estos

¹ Flamenco y Sociabilidad colectiva en Andalucía. Los "rituales flamencos" Cristina Cruces Roldán, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, p. 115, Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.



rituales que podríamos definirlos como privados, la trilla, en el ejercicio de una actividad agrícola, o la “alboreá”, cante que en origen se justifica por el momento ritual en que se desenvuelve (la boda gitana). Ahora bien, estos ambientes privados con sus costumbres, modelados no inamovibles, pueden extrapolarse al ambiente público para que el espectador, en este caso, elemento pasivo, pueda deleitarse con el evento. Los rituales flamencos son por tanto, expresión más, junto a otros contextos sociales, de ciertos componentes de nuestra identidad, como la importancia de la personalización de las relaciones sociales y el sentido igualitarista concedido a las mismas, la tendencia a la formación de grupos segmentarios, y la importancia lo local como referente identitario. Asimismo, además de servir como marco para la interacción, estos rituales cumplen una serie de funciones sociales, de alto sentido integrador, que van más allá de lo estético o de la “activación de la emocionalidad”.

El flamenco no requiere de un contexto explícito de sociabilidad para su ejecución, y su uso se manifiesta de manera muy clara en su realización individual, cuando se hace o se dice en el pueblo, entre aquellos que, sin ser profesionales, recuerdan y son capaces de reproducir la tradición músico-oral en las tareas cotidianas, cuando están trabajando o labrando, y a veces sin ser conscientes del modo en que han sido capaces de aprenderla. Pero esta forma de ejecución, en tanto que llevada a efecto en el marco de procesos de aprendizaje y enculturación más amplios, es necesariamente social y colectiva.

Algunos rasgos destacados de los modelos de sociabilidad prevalentes tienen un claro reflejo en el flamenco: su concreción en contextos inmediatos que facilitan las relaciones sociales directas y personalizadas, o la tendencia a llevar a escala humana los fenómenos e ideas más abstractos. La divinidad, las tragedias, las grandezas, las eternas abstracciones y preguntas, se conducen en el flamenco a formas cercanas comprensibles, en muchos casos humanizadas, a través de sencillos procedimientos metafóricos y el empleo de referentes de la vida cotidiana. Así la sociabilidad en el flamenco se puede expresar en un autorreconocimiento del “yo colectivo” y general un acercamiento social entre los contrayentes, una expresión de sus señas de identidad y una denuncia de las condiciones y desigualdades sociales inherentes en la sociedad andaluza.

El ritual flamenco se basa en auténticas relaciones recíprocas, en que es central la noción de símbolos y significados, incluidos lenguaje y gestos compartidos e internalizados. No se trata pues de “estar con”, sino de “ser como”, a través de una ceremonia artística particular que no se incorporarse a una cultura estandarizada de masas.

Las relaciones sociales en el entorno del flamenco muestran una manifiesta interacción social, encauzadas a través de los grupos excluyentes, esto es, no aceptan a individuos ajenos al grupo. Ello se debe a que las personas englobada dentro del grupo y de su fiesta flamenca, debe "entender el



flamenco", debe ser capaz de interpretarlo, saber emocionarse ante el baile y el canto. Asimismo focaliza su identidad a través del flamenco para diferenciarse del payo y establecer así una barrera sociológica. Los rituales flamencos implican la expresión de la sociabilidad colectiva, de los roles y papeles sociales, generador de redes y relaciones de poder y prestigio y que ponen a prueba los vínculos identitarios.

Por lo que respecta a la segmentación de género, en una situación de subordinación de las mujeres gitanas con respecto al hombre ha apartado a muchas mujeres de la posibilidad de profesionalizarse en este mundo. Mientras que la posición de las mujeres gitanas en sus rituales flamencos privados es de pleno derecho, si bien, están supeditados a la voluntad del hombre al igual que en otros aspectos de la vida social.

En definitiva, las mujeres antiguamente (a mediados del siglo XX), no tenían una participación autónoma en estas situaciones ceremoniales, sino que su presencia pasa necesariamente a través de la línea de los hombres. Por otro lado la presencia femenina en las primeras profesionales del baile ha sido una constante desde las academias y hasta los espectáculos popularizados de los cafés o los masificados escenarios de plazas de toros, teatros y festivales. En este caso, han tenido con el estigma de "artista", atributos como la sensualidad, estética y gracilidad que se asigna a la danza flamenca, que también diferencia oportunamente entre patrones de baile femeninos y masculinos.

El flamenco no sólo tiene incidencia como rito festero, sino además supone una expresión de sentimiento. Así el tema de la muerte, queda netamente proyectado en el "cante" a través de la imagen recurrente del sepulcro y cementerio. Este interés tiene su origen en la lírica andaluza y en general de su tiempo. El funeral impregna a nuestra poesía romántica más representativa, es una de las notas que por su intensidad confiere su sello peculiar de los más logrados.

En otro orden de cosas podemos decir del flamenco: es más casero que campero, rehuye la intemperie y se gesta en penumbras bajo techo y a puerta cerrada, no hay ingrediente de los que a la temática romántica no le sean propios, y en su exaltada expresión, que no se den en el "jondo". Constan entre ellos el nocturno lunar y sobre todo el sentimiento de la soledad. Inspira una "conciencia de soledad", un soliloquio triste y solitario, especialmente reflejado en la "soleá" proporcionadora de un relativo intimismo indispensable a la "juerga flamenca", extraño rito social que aglutina la soledad de varios que en compañía se congregan para evadirse temporalmente de la cotidiana realidad, por cierto, y según sus analistas, otra de las querencias más agudas de la sensibilidad romántica.



Para comprender el “cante” hay que considerarlo desde un punto de vista no sólo al musical sino desde el plano espiritual, psicológico y a través del temperamento de las gentes que lo cultivan y en cuyo mundo artístico nació. Se da un mayor valor al sentimiento que a la razón. Desde un punto de vista psicológico, constituye un régimen particular y angustioso de vivencias, sin las cuales el cante resulta inexplicable, un sentido visceral que emana del artista y lo irradia a su entorno inmediato, y cuyo colofón es transmitir su filosofía al mundo. El cante andaluz “flamenco”, está dotado de una alta carga emocional, permiten al “cantante” expresarse dentro de enormes márgenes interpretativos. Inicialmente el flamenco no era un canto sino un recitado, apasionado y soñador en el que las palabras tienen mayor importancia y la música únicamente coopera para darles mayor énfasis.

9.2.- El alias o apodos y el mote en el mundo del flamenco

Aunque no es eminentemente una característica o costumbre del pueblo gitano, sí podemos decir que tiene en esta etnia una gran incidencia. Aunque estos calificativos son muy utilizados en los ambientes jondos, también se extrapolan a toda la colectividad gitana, independientemente de su interés o no por el flamenco.

Debemos distinguir entre alias y mote. El alias hace referencia al nombre artístico o familiar y el mote tiene un talante mucho más peyorativo. Resulta curioso el estigma que le puede sobrevenir a una persona cuando un individuo o colectivo por odio, envidia o venganza decide nombrarlo con un vocablo soez y siempre con el fin de insultar y herir o rebajar a la persona objeto del mote. Por lo general suelen ser personas de carácter rebuscado las dadas a utilizar estos términos con más agudeza. Los motes incluso pueden heredarse a través de las generaciones, llegando a instituirse como una forma de identidad familiar frente al resto de la comunidad. Algunas veces el mote hace referencia a hábitos de la persona con la que se identifica el epíteto y que puede resultar insidioso; de esta manera podremos decir "zapatonos" por el hecho de ser patoso y torpe en sus actos. Ahora bien, debemos diferenciarlo claramente de los apodos que por ejemplo se les añade a los artistas, Niño de las almendras (antes de cantar y animar las fiestas se dedicaba a recoger almendras; los habichuelas...); otros hacen mención a su lugar de origen: Manolo de Huelva; también se pueden hacer referencia a su origen genealógico y muy utilizado en la cultura árabe y judía; así como por ejemplo: Paco de Lucía es hijo de Lucía, José de la Matrona, pues su madre era matrona. La época de la Ópera flamenca representa la etapa de los denominados "El niño de..." o "La niña de...", apodos que pretenden situar a la persona en un contexto familiar o geográfico específico. Los apodos pretenden facilitar la identificación del individuo, buscando una manera mucho más familiar de referirse a él, en vez de



utilizar su apellido. Es utilizado tanto en el entorno familiar como en el seno de la comunidad vecinal y podía alcanzar una mayor trascendencia y proyección fuera de éste ámbito. Por lo que respecta al mote, éste como hemos dicho buscaba injuriar y transgredir a la persona y que normalmente no se le decía de manera directa sino a través del cotilleo y siempre con la intención de causar daño moral. Mayoritariamente tienen una procedencia rural. Por otro lado considerar que algunos apodos carecen de significado, no tienen en apariencia ningún motivo de origen. En la actualidad en el mundo del flamenco está entrando en desuso este hábito de apodar.

9.3.- Psicología del artista flamenco

El guitarrista es un ser muy sensible. La música es algo intangible y abstracto y desenvolverse todo el día en este entorno afecta a la psique del músico. De tanto estudio y ensimismarse con la música, descuidan el trato social, las relaciones sociales y su socialización, acarreándole problemas laborales y como dicen los flamencos tienen difícil buscarse la vida. La mejor forma de evolucionar como músico y persona es empezar de abajo a arriba, esto es, empezar tocando en los tablaos, en los restaurantes, con un público variopinto, y no excesivamente exigente, ya que la mayoría de las veces suelen ser espectadores no versados en el tema. En este contexto el guitarrista no se siente tan observado, pierde rigidez y va adquiriendo soltura, amén de acostumbrarse al contacto con el público. En estos inicios el guitarrista irá formándose en un ejercicio de humildad y realidad. La interrelación con personas de diferentes culturas y status sociales es muy importante para la formación del músico, pues su arte va dirigido a un público universal y no local. De esta manera va rompiendo su individualidad y se van dando cuenta que expresan su música para los demás.

El valor del flamenco es lo exportable, lo local no trasciende si no se proyecta hacia el exterior, y existen muchos músicos que no se conocen precisamente por ser excesivamente puros y locales o lo que es lo mismo, no muestran su azarocidad fuera del ámbito restringido donde se desarrollan.

El flamenco surgió a una clase social y etnia en un entorno suburbial a la que se suman la etnia gitana, si bien no todos los gitanos han focalizado su vida al mundo del flamenco, pues pueden pertenecer a familias que no han vivido el mundo del flamenco. La clase campesina rural heredera del folclore y ritos de paso, tan prodigada en España, incentivó e inspiró al flamenco.

El flamenco pertenece a una clase social baja de eminentemente carácter marginal en su sentido social. En este siglo no va a tener cabida pues cada vez este arte evoluciona a la par que una



sociedad multicultural, en donde se interrelacionan diversas culturas y unas aportan sus valores a las otras. La mirada del extranjero hacia el flamenco ha sido fundamental para el desarrollo y evolución de este e incluso para su revalorización. Cuando hemos visto el interés de estos foráneos por el flamenco, nos hemos dado cuenta de la importancia, potencial y gran valor que conlleva este estilo musical. Así la existencia de las zambras no se puede explicar sin la existencia de estos foráneos ávidos de presenciar este arte. No podemos decir lo mismo de los granadinos, pues estos siempre le dieron la espalda a las zambras posiblemente porque lo asociaban al mundo del delito, de las malas costumbres, de los hábitos de vida poco ortodoxos o marginales.

Es curioso que durante la gestación del flamenco, el cante era lo más evolucionado. Esta situación ha cambiado en el que podemos apreciar una continua evolución del toque flamenco y del baile a lo largo del último cuarto del siglo XX, quedándose el cante, ciertamente anquilosado o lo que es lo mismo no ha evolucionado mucho. Hoy por hoy en los espectáculos tradicionales del flamenco, la gente desea presenciar el baile y la guitarra principalmente y menos el cante. El protagonismo el cante se ha visto diluido a favor de la guitarra y el baile.

La primera cátedra de guitarra flamenca se hizo en Róterdam, lo que nos da una idea de la importancia que tiene este arte en el extranjero. Su evolución se va pareciendo al que tuvo la música jazz, que empezó en pequeños tugurios y que paulatinamente a tomado cuerpo y se ha extendido por todo el mundo. Ahora bien, si el idioma del jazz es el inglés, el del flamenco siempre será el español.

La profesión del músico flamenco es cada vez más exigente pues requiere muchos años de preparación y muchos de los profesionales que actualmente ejercen esta profesión no están preparados adecuadamente. Si a la precariedad del trabajo, sumamos los riesgos laborales (lesiones, etc.), así como incidencia del mundo de las drogas en este ámbito, este entramado es germen de cultivo para que muchos de estos artistas caigan en desgracias y desdicha si no mantienen un equilibrio emocional tanto a nivel personal como familiar. La debilidad y falta de personalidad de algunos de estos individuos, la droga aparece como un elemento de evasión de la realidad en una sociedad marcada en cierta medida más narcotizada y que causa un fuerte daño al flamenco.

La formación siempre será buena consejera, ya no vale la máxima de una letra por soleá que dice: “Yo no he muerto de pena porque no supe sentir... / A mi corto entendimiento le agradezco yo el vivir”.

La percepción de la realidad, la superación continua hace que las personas se sientan más realizadas y por el contrario el evadirse a través de las drogas no genera más que problemas y sin sabores.



La faceta plebeya del flamenco era una de las causas por lo que el Modernismo y la Generación del 98 (salvo contadas excepciones), no le atraía el flamenco, pues lo consideraban algo primitivo y retrógrado, vulgar y un exponente del retraso social de España respecto a los países de su entorno. Conforme transcurrieron los años, se observó una catarsis en esta situación. La adaptación ayuda a salir de lo estados de cosas, y el flamenco se va adaptando a los cambios a la vez que evoluciona conforme a los tiempos. Ya no hay vuelta atrás. Su ámbito cultural y social ha avanzado y fueron muchos artistas como Carmen Amaya, Gades, Antonio el Bailarín, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Tomatito, Enrique Morente, Camarón de la Isla los cuales continuaron la labor artística de anteriores figuras del flamenco como Franconeti, Chacón, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Niño Ricardo, Ramón Montoya, por citar algunos, los cuales le dieron una nueva dimensión artística y moderna separándolo del folclorismo y gitanismo más rancio.

Si hay un arquetipo del mal gusto, si hay una apología del choricismo, navajeo, droga, prostitución esto lo constituyen los Chichos y los Chunguitos. En esa misma línea de rumberos, los Gipsy King (antes Reyes Gitanos), el grupo francés que triunfó universalmente gracias a que sus letras no trataban de esta temática, aunque muchas veces no se entendían las letras (es mejor que no se entiendan en muchos casos, ya que es de agradecer).

Mucha gente asocia el flamenco y sobre todo a los cantaores a una época que está fuera de contexto con respecto a los tiempos en que vivimos, principalmente en cuanto a las letras antiguas que fueron elaboradas en un entorno racial y marginal, en una época de crisis, quedando por tanto fuera de lugar. La manera de expresar el flamenco en épocas pretéritas no se adaptan a nuestros tiempos, ya que la sociedad actual es mucho más compleja y dinámica que la de tiempos pasados.

Querer enmarcar social y políticamente el flamenco pienso que es un error, pues este no es patrimonio de nadie. El flamenco ha sido la expresión artística de un pueblo y nunca ha sido una manera de expresar ideologías políticas o sociales. Hoy existe gente que quiere hacer política del flamenco, pero sobre ese tema mejor no hablar.

El flamenco está rompiendo con los arquetipos y estigmas pasados, no es una forma de vida, ni pertenece a una clase social, ni a ideología política, ni juega un determinado rol dentro de la sociedad. Exclusivamente debemos considerarlo como un arte musical en el que no se necesita ser ni andaluz, ni gitano, ni español, sino sólo sentir y apreciar este arte tan genuino de nuestro pueblo.

El aprender el flamenco no implica adoptar el aspecto típico de flamenco antiguo, tal como le ocurre a estudiantes que intentan mimetizar el mundo gitano a través de la adopción de la manera de hablar, los gestos, el aspecto físico – implica un acto de amor hacia el flamenco – lo que no deja de



ser una postura equivocada. Yo les digo que es un error, pues el flamenco se crea desde la individualidad y personalidad, no pertenece a ningún colectivo, y que por tanto deben ser ellos mismos y no intentar imitar a una determinada persona o colectivo.

El flamenco tampoco está al margen de la voracidad del consumismo rápido y barato, con fecha de caducidad y muchos artistas entran en esa dinámica.

9.4.- El gitano y su estructura tribal

La tribu supuso para la Humanidad un estancamiento y un inmovilismo evolutivo-social y la desaparición de esta estructura organizativa, favoreció la evolución de la sociedad. La estructura de la tribu conlleva anular al individuo, esto es, que su iniciativa quede mermada, por lo que su proyección y desarrollo queda más que limitado. Ciñéndonos al colectivo gitano en donde está vigente esta estructura tribal, romper esta estructura patriarcal, no supondría la desaparición de su identidad, tal y como abogan algunos calos; más bien, abriría las puertas a que este pueblo rompiera con la aculturalidad inherente a estas gentes. Hoy en día el tema de "Las Santas", mujer que por lo general es viuda y que no vuelve a casarse por respeto a su difunto esposo y que se encarga de certificar la virginidad de la novia en el rito nupcial del "Pañuelo" o "Las tres rosas"; costumbre judeo-cristiana adoptada por el pueblo gitano. Algunas de estas matriarcas y conocidas en su entorno como "Tías" usan la uña del dedo meñique de la mano derecha dejándosela larga y que constituye un anacronismo al día de hoy, y que se está superando en la era de la modernidad, la comunicación e información.

La estructura tribal además implica una serie de particularidades en el pueblo gitano y permiten diferenciarlo de otras organizaciones sociales. Al ser una sociedad hermética, encerrada en muchos aspectos en sus costumbres y tradiciones, provoca una patente diferenciación en cuanto a sus leyes, su cultura y su lengua.

El Pueblo Gitano, se ha dotado de una serie de normas propias que regulan su convivencia y que son la base de nuestra identidad colectiva y la garantía de permanencia como pueblo. Esas normas constituyen un verdadero "cuerpo legislativo" no escrito jamás. Son un conjunto de normas que gozan del respaldo y la aceptación absoluta del conjunto de la población gitana, cuyo espíritu ha sido y es hacer posible la convivencia pacífica entre los miembros de la comunidad, regulando los aspectos fundamentales de la vida social y económica de sus miembros, siempre que esas relaciones sociales o económicas afecten a otros gitanos.



Estas comunidades se rigen por un conjunto de normas y leyes que son de obligado cumplimiento. Su fundamento es una determinada concepción del bien y del mal, que responde a los tiempos y a las culturas y por consiguiente varía con estos. Los miembros de la comunidad gitana están obligados a respetar y cumplir las leyes y su incumplimiento será castigado de manera muy particular y de conformidad a sus normas. Para el gitano sus leyes son buenas y positivas para el conjunto de su pueblo. Las leyes gitanas buscan solucionar los conflictos por medios pacíficos. Cuando se produce la violencia entre gitanos es cuando o bien la "ley gitana" no ha intervenido o bien cuando lo ha hecho es incapaz de imponerse. La violencia no es patrimonio de los gitanos, como tampoco lo es de ningún grupo específico, si no que es patrimonio de la especie humana. Por tanto, cuando se producen enfrentamientos entre gitanos, no es como consecuencia de las normas, sino como consecuencia del fracaso de éstas en un conflicto concreto.

Socialmente el gitano se caracteriza por:

- El respeto a la familia como institución suprema de la sociedad gitana.
- El cuidado de los hijos y de los ancianos que gozan del respeto y la consideración máxima.
- La hospitalidad como obligación que debe manifestarse con agrado y la máxima atención.
- Tener honor, que significa el cumplimiento de la palabra dada y la fidelidad a la "Ley Gitana".
- El sentido de la libertad como condición natural de la persona.
- El sentido de la solidaridad y la ayuda para con los miembros de la etnia como obligación.
- El cumplimiento de las decisiones tomadas por los mayores cuando éstos las toman en cumplimiento de la Ley Gitana.

En cuanto a la lengua el romanó, es una de las lenguas más antiguas del mundo, de raíces sanscritas, que hablan en el mundo más de quince millones de personas. Es cierto que los gitanos españoles junto con los portugueses son los que peor conocen nuestro idioma, ya que ha ido desapareciendo en la medida que se han hecho sedentarios y han carecido de los medios necesarios para poder cultivarla y enseñarla a nuestros hijos. Sin embargo, millones de gitanos de todos los países de Europa hablan entre ellos perfectamente por medio de esa lengua común que por razones históricas han podido mantener a lo largo de los siglos. Precisamente, la lengua común de los gitanos del mundo entero ha sido el principal elemento de investigación que se ha utilizado para determinar el origen geográfico de nuestro pueblo.



Ahora bien, este pueblo sigue siendo un pueblo acultural, entendiéndose por esto, que no muestra casi ningún testimonio cultural escrito, salvo el realizado por algunos eruditos de esta etnia y de otros personajes no gitanos. Se quieren diferenciarse del "payo" para así preservar su identidad, sólo sería posible si actuaran como por ejemplo las tribus de beduinos en el desierto de Galilea, esto es, tendrían que irse a un lugar apartado y vivir como un colectivo ermitaño y diferenciarse como familia.

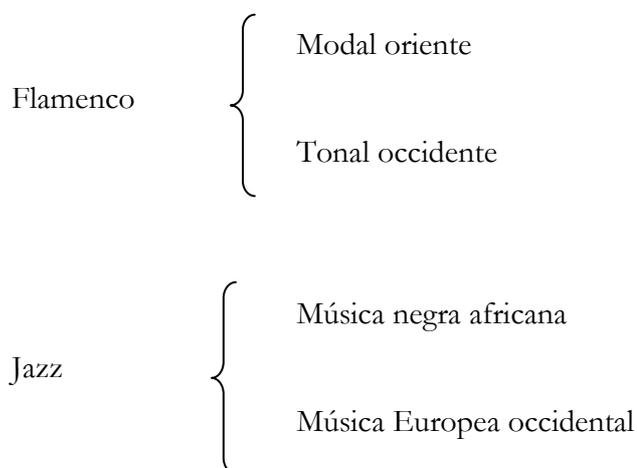
Por otro lado podemos decir que la mujer gitana está liberándose de estricto y ceñido patriarcado al que se veían sometidas, alcanzando cada vez más un plano de igualdad con respecto a los varones, así por ejemplo, hoy en día no se casan tan jóvenes y lo realizan de manera más libre sin que se las pidan a los padres. El acceso a la enseñanza y la cultura será muy positivo para acabar con la ignorancia y el parasitismo de esta etnias y que lo tiene asumido no sólo a la pobreza material sino también en la cultural.

Resulta anacrónico todos estas costumbres gitanas y que por suerte están quedando desfasadas sobre todo en las nuevas generaciones, ya que en las viejas está demasiado enquistado. El llevar una vida ordenada y honrada, le dará mejores resultados a este pueblo, que aunque sin abandonar su idiosincrasia cultural, la asimilación de otras culturas le generará más progreso y sabiduría, y que ayudará a su progreso como pueblo y por ende, se reflejará en el progreso del flamenco dentro de los albores del siglo XXI.

9.5.- El flamenco y el jazz: similitudes socioculturales

El flamenco tiene un paralelismo cronológico y universal muy cercano con el Jazz. Ambas son dos músicas muy diferentes, pero presentan similitudes que las acercan. Ambas son relativamente recientes, aunque sus raíces se hunden en el pasado: en la música modal oriental y en la música tonal Europea.

Esquemáticamente podemos establecer:



El Jazz es una música Norteamericana con influencias africanas, y el flamenco es una música europea con influencias africanas, principalmente. África es el punto de unión entre ambas músicas.

En el jazz los negros reivindican su autoría, y el flamenco en cambio, es reclamado por los gitanos, y ambos colectivos consideran ambas músicas como parte inherente a sus señas de identidad. Al margen de la complejidad del tema, ambas músicas proceden de estratos marginales, aculturales y con una impronta y espontaneidad sublime que le han marcado y dotado de un carácter racial y étnico. El talante sureño en el que se mezclan lo rural y lo urbano, y este último entorno el responsable de la prosperidad y difusión de estas culturas musicales a través de las fiestas y eventos privados y públicos (café cantantes, y club de jazz). Es en estas músicas donde se manifiesta claramente el ritmo, el tiempo, el soniquete (también conocido como swing en el jazz, pero con ciertos matices), y además, en ambas músicas se marca con el pie. El blue es el estilo motriz del jazz, y el fandango de donde proviene la soleá es el eje motriz del flamenco.

El gitano no es como los judíos que ve su independencia y libertad en lo material, este vive en la marginación y en grupo, en tribus; vive en la marginación, en la aculturalidad porque es su *modus vivendis*; y lo material, el invertir es muy secundario, cuando lo consiguen el trabajo ya no les motiva tanto, la ambición económica no les motiva. Algunos “hacen los billetes en oro”, tal y como lo expresan ellos; no lo quieren ingresados en los bancos para así no declarar a la hacienda, y por si tienen que salir huyendo con toda la familia por alguna reyerta con algún miembro de otro clan. Su país es su raza, aunque no compaginen con otros como son los gitanos rumanos. En este choque acultural con el pueblo andaluz payo, el querer diferenciarse de lo payo crea una música con un ritmo e impronta mágica y diferente. El payo ha aprendido del arte gitano, tal y como podemos apreciarlo en Paco de Lucía, que siendo payo, constituye el paradigma del toque gitano, aunque sí representan



un auténtico paradigma los gitanos Carmen Amaya en el baile flamenco y Camarón de la Isla en el cante.

El negro del Jazz sin la idiosincrasia europea, hubiera sido distinta, quizás hubiera desaparecido si no se hubiese retroalimentado de lo diferente, de lo establecido estrictamente en los cánones ortodoxos de la cultura, aunque a veces sea haciendo la contra. En el fondo ambas músicas tan impuras y evolutivas, unen más que separan musicalmente y humanamente a las diversas razas que lo ejecutan.

Ambas son músicas de difícil transculturación, fusión armónica, de difícil hibridación, aunque ambas aprenden una de la otra en detalles nada desdeñables.

Hay que dar las gracias a los primeros artistas que vieron el potencial artístico del flamenco y hayan sido el aval de este arte, me refiero artistas ajenos al flamenco como Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Miles David entre otros. Cuando apenas nadie se fijaba y la intelectualidad les daba la espalda al flamenco, ellos lo vieron y se impregnaron de este arte; el flamenco era parte de su música y su música es flamenco.

Han existido intentos de fusionar el flamenco y el jazz con resultados algunas veces espectaculares como el realizado por Miles David, el primero en fusionar seriamente el jazz con el flamenco, en su obra *Squares of Spain*, un trabajo para la historia, un atrevimiento con un buen resultado, no cabe la menor duda, con ideas tan buenas en su composición "Soleá". El genio maestro del Jazz fue el primero en hacer transculturación saliendo de su placer no cabe duda, después le seguirán los demás.

Volviendo al paralelismo entre jazz y flamenco, podemos subsumirnos en los ambientes generados en los conservatorios y centros universitarios responsables en gran medida de la difusión y escolástica de estas tendencias artísticas, al margen de las distancias geográficas y las diversas mentalidades culturales y que como hemos señalado coinciden en múltiples aspectos. Ambas músicas utilizan la improvisación pero de forma distinta. El flamenco usa la variación y la glosa cuyo origen está en el barroco y en la guitarra barroca más concretamente, y el Jazz con origen de la música negra y en el blues y la música Europea, la improvisación se basa en más técnica en conocimiento de los modos, de sus escalas y de los estilos.

Esquemáticamente podemos establecer una sucesión de acontecimientos que marcaron la evolución tanto del jazz como del flamenco, y que vemos reflejados a continuación:



Épocas del Jazz: 1900/1920 New- Orleáns. 1935 Big Band. 1930 Dixsiland. 1955 Bebop. Revalorización del Jazz: colecciones discográficas, Festivales de Jazz, universalización del Jazz y Festivales Internacionales. El Jazz en la Universidad, en el Conservatorio.

Épocas del flamenco: 1860/1920 época de los Cafés Cantantes. 1922 El Concurso de Granada. 1950 la etapa de la Ópera flamenca, las giras de las trupes flamencas por España y el extranjero. 1960 Época de Revalorización, Festivales como el de Córdoba, la aparición de las primeras antologías discográficas flamencas, el flamenco en la Universidad. 2000 El flamenco en el conservatorio, universalización del flamenco con las nuevas tecnologías.

Un detalle que afectó a ambas músicas fue la aparición de la droga, responsable de numerosos estragos entre los artistas de ambas músicas, primero en el Jazz en los años 60 y en los años 80 en el flamenco coincidiendo con la apertura democrática de España y nuevas libertades que unido al desconocimiento e ignorancia de la población fue una plaga sobre todo en la juventud de esa época llegando a mermar hasta esa población joven. Afortunadamente eso se ha superado, si bien muchos artistas viven muy narcotizados, reflejo de esta sociedad en donde la marihuana y la cocaína están a la orden del día.

Es probable que el flamenco sea la música de origen étnico más importante de Europa y por ende de los más importantes del Mundo.

Costó mucho superar reticencias y enemigos que siempre el flamenco ha tenido: algunos por ignorantes, no les alegra que el flamenco esté en el conservatorio porque piensan que se aleja de su esencia, cosa totalmente incierta en pleno siglo XXI; otros porque piensan que este arte no es digno de estar en estos centros de música y danza. Ambos desconocen que el flamenco es esencia y evolución de la tradición musical española, de la música popular, de la Escuela Bolera, de la Tonadilla Escénica... unión entre Oriente y Occidente, del crisol de culturas que pasaron por España.

Con todo lo logrado, debemos de enterrar estos prejuicios y estigmas hacia este arte, no todo es bueno en el flamenco, todas las artes tienen su parte aburrida, incluso oscura o indigna; pero siempre sobresalen los valores, el arte, la magia y el sentimiento por encima de todo.

Al igual que el Jazz también ha tenido sus etapas de crisis, de cambios y decadencia que siempre estas músicas vivan con su evolución y nuevos artistas superan y se adaptan a los tiempos y a la modernidad, por lo que el futuro aún desconocido sabemos lo que deparará a ambas músicas que sin duda nacerán artistas que son los auténticos artífices de este arte, que mantendrán estas músicas universales a la altura en las que están.



El cante flamenco es sin duda el que está en un receso, cosa que no sucede con lo instrumental, ni con el baile, que tal como hemos visto han bebido de tantos estilos actuales. Quizá este falto de algo externo que lo actualice o se convierta en una música más asequible a un mayor número de cantantes, pues la dificultad para su interpretación, sus melismas y giros, le crean una dificultad privativa a cantantes con unas condiciones excepcionales, que hacen que el acceso y su evolución sea más dificultosa.

**10.- ARTISTAS, ESTUDIOSOS Y
PROFESIONALES DEL MUNDO DEL
FLAMENCO**



10.- ARTISTAS, ESTUDIOSOS Y PROFESIONALES DEL MUNDO DEL FLAMENCO

Cuando Manuel de Falla viajó a París para estudiar la modernidad en la música, la vanguardia musical, conoció a Debussy y éste le aconsejó que investigara sobre el flamenco. Al mismo Debussy le gustaba mucho el flamenco y la música de Albéniz inspirada en este arte. En la Exposición Universal de París quedó impresionado con la actuación de la Zambra de Manolo Amaya con Juan el Ovejilla como guitarrista principal. Ambos autores ansiaban conocer y comprender el flamenco y se acercaron a este arte con los pocos recursos existentes en la época, si bien conocía los estudios folclóricos de la época como los realizados por Pedrel y Eduardo Ocon. La escuela bolera era bien conocida (una de las fuentes del flamenco). No imagino yo a Manuel de Falla ni a Albéniz, ni siquiera de Debussy husmeando en las tabernas y en los suburbios donde se interpretaba el arte flamenco en busca de información. Este será una faceta que abordaré o trataré más adelante y muy interesante de realizar. De momento no es el tema que tratamos. Albéniz es el mejor conocedor del flamenco en su época, incluso más que Falla. Las obras de Albéniz y Falla inspiradas en el flamenco son uno de los cúlmenes de la música flamenca llevadas a la música clásica. Es la sublimación de esta música. Cualquier aficionado amante de la música de Isaac Albeniz, se habrá dado cuenta de influencia insoslayable ejercida por el flamenco en algunas de sus múltiples composiciones del autor. Obras como Asturias, Granada, Sevilla, Albaicín, Torres Bermejas..., por citar algunas, tienen un marcado tinte flamenco. ¿Qué le llevó a fijarse en este estilo musical? ¿Cómo se fijó en un estilo musical que, en cierto sentido, tenía un carácter marginal? Este compositor viajó a muy diversos lugares, observando las culturas, costumbres, su música, empapándose de ello; relacionándose con sus gentes, artistas y asimilando sus conocimientos. Por ende, todo ello le sirvió para marcar su estilo musical. Su creciente interés por lo “jondo” vino marcado por la influencia de diversos autores. Diversos autores ejercieron una fuerte influencia actuando como revulsivo para incentivar su progresivo interés por este arte. Es de vergüenza que en los conservatorios españoles se siga con la tradición decimonónica italiana y no se enseñe el repertorio de la música española para todos los instrumentos y cantos, un lugar merecido tanto por cantidad, calidad y originalidad de su música. De esta manera podemos citar al guitarrista granadino Rodríguez Murciano¹ y del folclorista Felipe Pedrell, sin desdeñar a múltiples artistas anónimos que impartían su arte por tabernas, cafés, cuevas e incluso la vía pública.

¹ Francisco Rodríguez Murciano nació en 1795, el granadino ("El Murciano") y es el primer guitarrista flamenco del que se tiene constancia histórica. Sabemos de él por el compositor ruso Mikhail Ivanovich Glinka que, en pleno auge



El flamenco le debe a ellos lo que el tango le debe a Piazzola o la música brasileña a Aitor Villalobos. La música popular es elevada al rango de sublime. De cómo aprendieron Albéniz y Falla del flamenco, podemos conocer por su cercanía, algunos aspectos del origen del flamenco, si bien Falla tiene unos escritos sobre el flamenco muy genéricos y discutibles.

El almeriense Julián Arcas y el granadino Ángel Barrios eran guitarristas clásicos y flamencos, una nueva escuela que no tuvo continuidad en su momento. Andrés Segovia, discípulo de Paco el de Lucena, empezó con la guitarra flamenca y posteriormente optó por el camino de la guitarra clásica, pues Segovia quiso separar la tradición clásica de la guitarra de la nueva corriente creada por la guitarra flamenca. No quería que se confundieran ya que él tenía la intención de que se reconociera la guitarra clásica como instrumento universal que se enseñara en los conservatorios del mundo, hecho que llegó a conseguir. Este hecho tuvo su sentido en aquella época pues la guitarra clásica procede de la guitarra renacentista y barroca, del laúd renacentista y barroca, de la bihuela renacentista, de la guitarra romántica hasta llegar a la guitarra de nuestros días. Una vez asegurado el lugar de la guitarra clásica, no hay problema en reivindicar que la guitarra española como instrumento tiene dos vertientes: la clásica y la flamenca muy diferenciadas y pueden existir intérpretes de ambos estilos y continúen con la escuela creada por Julián Arcas.

La guitarra es un instrumento muy difícil y sutil de dominar. Las uñas juegan una pasada a los guitarristas, es bella pero a la vez ingrata y al diversificarse en varios estilos suponen un valor añadido a la dificultad en su dominio. La guitarra y su música abstracta deja “colgados” a muchos guitarristas, la locura está muy ligada al arte y ambas músicas pueden crear más confusión y locura, pero también se puede comprender más la música, más y mejor la música desde el punto de vista humano, técnico o elaborado.

Uno de los handicaps que tiene el estudio de la guitarra son:

1.º Su popularidad. La guitarra la toca muchísima gente, más que tocarla la golpean. Ha sido acompañante en todas las fiestas y compañera de bohemios y juerguistas. He visto guitarras maltratadas por los golpes que olían más a vino que a madera, pertenecientes a los ambientes de la bohemia más que a un instrumento de arte y música seria. Yo he dicho que era guitarrista flamenco y

de los nacionalismos musicales, había venido a España tras la estela de los primeros viajeros románticos. En Granada conoció a El Murciano y según nos cuentan ciertos estudiosos, como Falla, intentó pasar a pentagrama algunos de los fandangos y rondeñas que el tocao granadino improvisaba. José Manuel Gamboa piensa que ese dato hay "que ponerlo en cuarentena", pues pertenece más al terreno de la leyenda que al de la historia. "Los últimos estudios, explicó, desmienten la tesis de que El Murciano era un músico sin ninguna formación, incluso Manuel Orozco Díaz llega a asegurar que fue un analista serio de la guitarra y un compositor notable de melodías y de variaciones de temas populares que no sólo interpretaba, sino que también era capaz de trasladar a un pentagrama".



rápidamente me han asociado al mundo bohémico y de la fiesta, sin entender que el estudio de la guitarra flamenca es arduo y difícil a la que hay que dedicarle muchos años.

2.º Es un instrumento muy sutil y de escaso volumen. El sonido de la guitarra cuando se produce no es fuerte, pero si ejecuta en un auditorio, el sonido toma más cuerpo y llega más lejos. Cuando se toca acompañando a otros instrumentos, apenas se escucha por lo que el guitarrista queda relegado y tapado a un segundo plano. Con el uso de la megafonía se resuelve este problema pero surge otro problema: la pureza del sonido se ve mermada. En las grabaciones es muy distinto a veces cómo se oye en la grabación, en la edición y masterización se nivelan los volúmenes de forma artificial, pero en el directo si no hay amplificación el resultado sonoro es diferente.

3.º Por su dificultad: En el piano para interpretar una nota se pulsa una sola tecla con un dedo, y en la guitarra esa nota requiere la coordinación de la mano izquierda con la derecha, que es la que la ejecuta. Hay que adivinar en el equinocio de la cuerda correspondiente. El piano reparte la interpretación en ambas manos, diferenciando claramente la armonía, los bajos y la melodía, y en cambio en la guitarra sólo la mano derecha ejecuta bajos, armonía y melodía. La guitarra es un instrumento polifónico entre el violín y el piano.

Ahora bien, todo lo que rodea a lo que conocemos como "Flamenco" comporta el estudio de una serie de personajes responsables de dar cuerpo y base intelectual a este arte. Ya desde la incipiente aparición éste a mediados del siglo XIX, tenemos noticias de viajeros y amantes de la cultura española, que a socaire de un entorno social y cultural pintoresco, forjaron un sentido romántico a las manifestaciones artísticas de los pobladores peninsulares. Seguidamente expondré someramente algunos de estos protagonistas otrora tuvieron una gran incidencia en la cultura musical española, para continuar hasta los mejores exponentes de nuestro reciente flamenco.

Deseo comenzar esta andadura con dos personajes, que aunque no fueron contemporáneos entre sí y no ser españoles, contribuyeron a romper con la displicencia de algunos sectores sociales hacia esta música: **Hugo Schuchardt y Gerhard Steingress**.

10.1.- Hugo Schuchardt y Gerhard Steingress

¿Quién era Hugo Schuchardt? ¿Quién es Gerhard Steingress? ¿Qué tienen que ver estos dos nombres, aparentemente tan exóticos, con la historia del flamenco? ¿Qué le debe Sevilla, patria de Silverio, a Salzburgo, cuna de Mozart? Repasemos los datos. Procedente de Austria, el eminente filólogo Hugo Schuchardt llegó a España en 1879, aunque su estancia entre nosotros apenas si se prolongó medio año. Pero pocas veces se ha aprovechado mejor el tiempo. Su fugaz visita se saldó



con un notable beneficio para la cultura española. En lo que se refiere al conocimiento científico del flamenco, por ejemplo (pero Schuchardt, hay que recordarlo, fue también eminente vascólogo y notable calderonista).

Le bastó escribir un extenso artículo, el famoso *Die Cantes Flamencos*, de 1881, para sentar las bases de una revolución en la apreciación de qué cosa fuera “lo flamenco”. Pero esa revolución, por desgracia, no se produjo. Aquel artículo, publicado en alemán en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, no tuvo inmediata traducción al español: en realidad, ha habido que esperar ¡a 1990! para contar con una traducción íntegra (y además anotada y comentada). Pero lo poco que los folkloristas españoles del círculo de Sevilla conocieron de su contenido les espoleó y les animó a seguir adelante en su empresa. A veces, corrigiendo el rumbo. El Demófilo que publica en Madrid los *Cantes flamencos y Cantares* en 1887, ya no es el mismo Demófilo (en lo que se refiere al flamenco) que publicó en Sevilla la *Colección de cantes flamencos*, en 1881, como he intentado demostrar en mis ediciones comentadas de estos dos libros (Madrid, Austral, y Sevilla, Signatura Ediciones, respectivamente). Pero el mismo Schuchardt, a su regreso a Austria, se había distanciado del flamenco como objeto de su interés, había pasado a ocuparse de otras materias, no puso ningún empeño en verter al castellano su decisivo artículo, que, por lo tanto, quedó sin ser decisivo, hasta que...

Hasta que, en 1993, aparece el libro de otro profesor austriaco: la *Sociología del Cante flamenco*, de Gerhard Steingress (Salzburgo, 1947). Al contrario que Schuchardt, las estancias de Steingress en España han sido prolongadas, incluso antes de establecerse definitivamente en ella. Ya desde los años sesenta recorre como turista la geografía peninsular y comienza su interés por el flamenco. Este sociólogo salzburgués, con una sólida posición académica en su país, sentirá, como tantos otros, la fascinación de España, y en especial, la mágica llamada de Andalucía. En 1989, sus inquietudes, y los imprevisibles azares de la vida, le hacen dejar atrás su país natal para volver y establecerse definitivamente en el sur. Siente la llamada de Andalucía en su corazón; pero también en su cabeza acoge el desafío intelectual que representa comprender un arte considerado por casi todos como arcano, irracional, incomprensible y vagorosamente mítico. En los ochenta, Steingress recorre la geografía flamenca de Andalucía. En vivo o en disco, escucha religiosamente a los cantaores; asiste a los festivales de verano; pero entra también en las juergas y los reductos íntimos; paladea lo mismo a Luis Agujetas que a Kiko Veneno. Si las noches están dedicadas a la música, el día lo ve entrar en bibliotecas, en archivos, en hemerotecas de Jerez y Sevilla, donde se abisma en el misterio con la luminosa linterna de la sociología dialéctica. En 1990, traduce y anota *Die Cantes flamencos* de su compatriota Hugo Schuchardt, cuya publicación corre a cargo de la Fundación Machado, institución



heredera de los ideales de Machado y Álvarez, el amigo sevillano de Schuchardt. Y en 1993, aparece su *Sociología del Cante flamenco*, que no pocos consideran ya la biblia de la nueva flamencología científica. Al contrario que el célebre artículo de Schuchardt, este libro aparecerá primero en español, y no tendrá versión alemana (y corregida, y aumentada) hasta 1997. Bastaría reproducir el índice de *Sobre Flamenco y flamencología* para darnos cuenta de su interés y de su importancia: “Ambiente flamenco y bohemia andaluza”, “Flamenco: valor universal y leyenda”, “Teoría social e historia comparada del flamenco, el tango”, “El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de identidad andaluza” son los títulos de algunos de sus capítulos, todos ellos inéditos en libro y, alguno, ahora traducido por primera vez del inglés.

Pero no nos proponemos resumir aquí las ideas expuestas por Steingress en este libro nuevo suyo. Estas ideas son, por lo demás, bien conocidas de los especialistas. Y para quien quienes no las conozcan, baste con decir que si persisten en su ignorancia se habrán alejado definitivamente de una comprensión racional, científica, moderna, de este fenómeno musical y cultural que es el arte flamenco, para siempre convertidos en estatuas de sal de la mitología palabrera. A partir de los trabajos de Steingress, ya no es posible seguir fabulando sobre la "etapa hermética" o los presuntos orígenes gitanos (o judíos, o moriscos...) del flamenco ni, menos aún, defendiendo purismos sin mezcla en nombre de no se sabe qué insostenible ortodoxia. Ahora sabemos que el flamenco es un arte romántico europeo, en sus inicios, y un arte universal, vivo y cambiante, hoy.

Que en la empresa de revelar la verdadera naturaleza del flamenco un austríaco haya sucedido a otro austríaco no es, quizá, más que un mero azar, una simple casualidad; sí, una casualidad, esa causa obstinada y reincidente que los filósofos de la Historia se empeñan en ignorar. Bendita casualidad, en este caso. Esa que se empeña en unir Sevilla con Salzburgo. A Mozart con Silverio. A Schuchardt con Steingress, y a ambos con Demófilo.

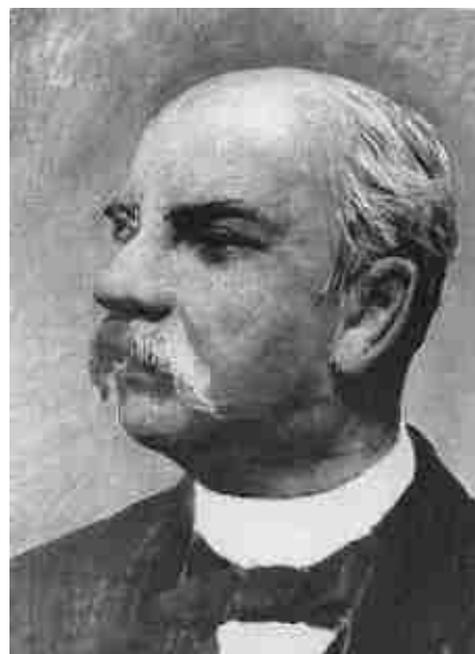
Otros personajes que tuvieron gran incidencia para el reconocimiento del flamenco fueron Manuel de Falla e Isaac Albéniz. Ambos aportaron consabidos estudios musicales carentes de elucubraciones pero producto de un continuo estudio e introspección.

10.2.- Eduardo Ocón y sus cantos españoles

Continuamos con nuestra retrospectiva hablando de Eduardo Ocón, uno de los antecesores del nacionalismo musical español. Como organista de la catedral de Málaga y pianista fundó el primer conservatorio de música en Málaga. Nació el 12 de enero de 1833 en la Calle Pilar de la localidad axárquica de Benamocarra y murió en 1901 en Málaga. Elaboró el libro cancionero “Cantos



Españoles” en el año 1874 donde no aparecía el término flamenco. Esta obra supone una recopilación sobre los cantes españoles, muchos de ellos de origen popular y anónimos, y otros de autores muy populares en su época, como el tonadillero Manuel García, así como otros estudios de campo que él mismo recopiló adaptándolo para guitarra y piano, representan una de las primeras fuentes escritas preflamenca y que el autor denomina estilos nacionales. Se casó con una alemana y esto facilitó su traducción al alemán editándose en una prestigiosa editorial de este país. Este trabajo junto a otros de menor proyección de otros autores son anteriores a los realizados Felipe Pedrel, con el que tenía amistad Eduardo Ocón, aunque curiosamente Felipe Pedrel jamás lo nombró en sus escritos. Cantos Españoles ha supuesto una fuente cultural de donde ha inspirado el nacionalismo español y es una recopilación que muestra la esencia musical de su época. Eduardo Ocón, si bien no fue un compositor de renombre, su obra ha tenido gran influencia sobre muchos autores como los compositores de zarzuelas Amadeo Vives y Tomás Britón; Manuel de Falla, el cual copio la “nana” de aquél, y Federico García Lorca le plagió sus sevillanas. Resulta curioso que estos dos últimos autores jamás nombraron a Ocón, pero la musicología con el tiempo demostró que estos autores plagiaron al autor malagueño.



Volviendo a la obra “Cantos Españoles” Ocón plasma un manifiesto del nacionalismo musical en la que muchos años después, desarrollarán ampliamente estas ideas músicos como Falla y Bela Bartók en Hungría. La estructura es la siguiente:

Voz y piano:

1. El Marabú..... Autor desconocido.
2. La flor de la canela Autor desconocido.
3. Seguidillas y holero..... Autor desconocido.
4. Tirana del caramba..... Autor desconocido.
5. Zapateado..... Francisco de Borja Tapia.
8. Poco Autor desconocido.
9. Tirana Popular.
10. Seguidillas murcianas Popular.
11. Bolero..... Atribuido por unos a Fernando Sors, y por otros a Joaquín Tadeo de Mugía.



12. Seguidilla sevillana Popular.
13. El contrabandista Manuel García.
14. Zapateado Autor desconocido.
15. Canción Fernando Sors.
16. Bolero del déjame Autor desconocido.
17. Polo Manuel García.
18. Bolero José León.
19. Seguidillas manchegas Popular.
20. La malagueña tirana Popular.

Dos voces y piano:

6. Bolero a dos voces Joaquín Tadeo de Murguía.

Tres voces y piano:

7. Bolero a tres voces Fernando Sors.

Voz, piano y guitarra:

2. Malagueña Forma melódica antigua.
26. Soledad Popular.
27. Polo gitano o flamenco Popular.

Voz, violín, guitarra y piano:

25. Fandango con ritornello Popular.

Voz y guitarra:

21. Fandango Forma melódica moderna
22. Rondeña o malagueña El canto solo está esbozado.

Guitarra sola:

24. Murcianas o granadinas Sólo el acompañamiento.

Voz sola:

28. Saetas Popular religioso
29. La nana.



Podemos constatar en este libro varias referencias. Ocón dice que el bolero es mucho más vivo que las seguidillas. A finales del siglo XVI se empezaron a tocar y bailar las seguidillas según constata Cervantes, y que el origen el bolero no va más allá de la mitad del siglo XVIII. También dice que los zapateados sólo los realizaba una mujer sola y sus movimientos eran rápidos y variados y están escritos en compás de 6 x 8 y no son instrumentales como la mayoría de los zapateados, sino que están escritos para voz y piano. Por otro lado nos comenta que bajo la denominación de fandango están comprendidas las malagueñas, la rondeña, las granaínas y las murcianas, y que sólo se diferencian entre sí por el tono y alguna variación en los acordes. Dice que son cantos populares españoles y que es uno de los bailes más antiguos y aún usados en nuestros días (se refiere al momento que le tocó vivir). Los instrumentos empleados eran la guitarras, castañuelas, triángulo, platillos pequeños y algunas veces el violín. El baile se ejecutaba por una pareja de distinto sexo. Otro aspecto a reseñar es el hecho de que distingue entre sus partituras las del toque mediante la técnica del punteado y las de rasgueado. Su composición soledad de origen popular, no tiene nada que ver con la soleá flamenca; el propio Ocón reseña que es un fandango escrito en 3 x 8. Al polo lo denomina polo gitano o flamenco con lo que lo diferencia del fandango popular. Dice que el polo es un cante muy conocido de carácter popular y que muchos de sus ejecutantes son analfabetos, y se interpreta mucho en los cafés cantantes.

Después de haber estudiado y grabado con el cantaor Torcuato de Guadix los cantes andaluces recogidos por Ocón en este libro, llegamos a la conclusión que estos estilos nacionales corresponden al preflamenco, donde la palabra flamenco no existe, a excepción del polo al que denomina gitano o flamenco, existiendo otros polos populares y de autor como el de Manuel García diferenciados de aquéllos, aun teniendo puntos en común. Este libro supone un punto de inflexión en el estudio de la música española, en la que se inspiró el nacionalismo español y representó un libro de cabecera junto con los de Felipe Pedrel para el nacionalismo español y para el estudio musicológico y etnomusicológico del flamenco, supone la primera música escrita preflamenca, aunque en la tonadilla escénica ya aparecen anteriormente cañas, fandangos, polos, caracoles, etc. Hay que entender que al ser estilos preflamencos están más cerca del folclore estilizado que de lo que se entiende ahora por flamenco. La flamenquización de esos estilos desembocó en el flamenco o cante jondo de hoy en día.

Según algunos estudios la canción española moderna tiene sus comienzos e inspiración en la decimonónica tonadilla escénica, pero observamos que en el libro de Ocón “Cantos españoles” se refleja lo que puede ser el antecedente a las tonadilleras y cupletistas en sus canciones populares recogidas en este libro.

A continuación vamos a reproducir algunas de las partituras de su cancionero que a mi entender son más significativas.

Comenzamos con un bolero.



Seguidillas y Bolero.

(Autor desconocido.)

La poesía usada en estas dos clases de composiciones de canto y baile se llama seguidilla, siendo el compás en ambas el de tres tiempos. Se diferencian entre sí, por la mayor ó menor rapidez en sus movimientos: El bolero es menos vivo que las seguidillas. A fines del siglo 16 ó principios del 17 se empezó á tocar y bailar las seguidillas, según testimonio del inmortal Cervantes. El origen del bolero no se remonta más allá de la segunda mitad del siglo 18.

Seguidillas und Bolero.

(Componist unbekannt.)

Die in diesen beiden, immer im Drei-Takt gespielten Arten von Gesang- und Tanz-Composition angewandte Poesie wird Seguidilla genannt. Bolero und Seguidillas unterscheiden sich von einander durch mehr oder weniger lebhaftere Ausführung. Nach einer Andeutung von Cervantes, fing man gegen Ende des 16^{ten} oder Anfangs des 17^{ten} Jahrhunderts an, die Seguidillas zu spielen und zu tanzen. Der Bolero entstand nicht vor der zweiten Hälfte des 18^{ten} Jahrhunderts.

Allegretto. (♩ = 100.)

Canto.

Piano.

f

En el mundo no hay o_jos, ay! ca.mo los tu - - - yos,
 Wie dein Auge strahlt keinen auf wei = ter Er - - - de!

f *ff*

co_mo los tu -
 Wie dein Au -

p



SEGUIDILLAS SEVILLANAS.

SEVILLANISCHE SEGUIDILLAS.

La melodía de estas seguidillas se ejecuta por el pueblo de un modo algo diferente de como se halla escrita la que se verá á continuación, lo cual prueba que ésta es una variante introducida por algun artista, sin cambiar el carácter popular de la obra. El pentagrama adicional indica la verdadera armonización popular de esos compases.

Das Volk singt diese Seguidillas in etwas verschiedener Weise, als sie geschrieben sind. Dies beweist, dass irgend ein Artist eine kleine Variation in die Melodie eingeführt hat, ohne jedoch den populären Charakter derselben zu verändern. In dem nachfolgenden Liede beigefügten Notensystem ist die im Volke übliche Harmonisirung der betreffenden Takte genau angegeben.

Allegro moderato. (♩ = 152.)

Piano.

con fuoco

Ni va Se-vi-lla! vi-va Se-vi-lla!
Hoch, hoch Se-vil-la! es le-be Se-vil-la!

f
Ni va Se.
Hoch, hoch Se.

vi-lla! Lievan las se-vi-lla-nas en la man-fi-lla, lievan vil-la! Hol-de Mäd-chen dort tra-gen auf der Man-ti-la rot-ter

Armonización popular.
Populäre Harmonisirung.

Federico García Lorca la copió para incorporarlas a sus 12 canciones populares denominadas "Sevillanas del siglo XVIII". Cuando se bailan se llaman sevillanas boleras.



EL CONTRABANDISTA. (CANCION.) DER SCHMUGGLER. (LIED)

Composta por Manuel Garcia niño de 1802 proximately. | Composit von Manuel Garcia gegen das Jahr 1805.

Allegretto. (♩ = 50)

Piano.

FANDANGO (rasgueado.)

Forma melódica moderna. | Neuere Form der Melodie.

Allegretto. ♩ = 152. 3/8

Canto.

Guitarra.

* También se conoce este instrumento con los nombres de castañuelas ó patillos.

* Die Castagnellen werden im Spanischen auch Castaña, elax oder Patillos genannt.



RONDEÑA Ò MALAGUEÑA (RASGUEADA.)

Allegretto. (♩ = 132.)

Canto.

Guitarra.

Copla.
Gesang.

D. C.

MALAGUEÑA (PUNTEADA.)

Forma melódica antigua. | Aeltere Form der Melodie.

Allegretto. (♩ = 132.)

Guitarra.

Canto. *marcato il passo*

Piano.



SOLEDAD.
POPULAR.
VOLKSLIED.

Este canto es casi tan popular como el Fandango, siendo la variante que figura en esta página la que hemos creído más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía se conoce.

Dieser Gesang ist fast so populär als der Fandango. Unter den vielen Spielarten, die von demselben bekannt sind, haben wir die hier niedergeschriebene als eine der einfachsten und populärsten ausgewählt.

Allegro. (♩ = 184)

Guitarra.

Canto.

Piano.

marcato

il basso



POLO GITANO O FLAMENCO.*

Zigeuner-Polo.

POPULAR.

Folkslied.

Allegro. (♩ = 184.)

Guitarra. *ff*

Canto. *p marcato il basso*

Piano. *ff*

The musical score is arranged in four systems. Each system contains three staves: Guitarra (top), Canto (middle), and Piano (bottom). The guitar part is written in treble clef with a 3/8 time signature and starts with a forte (ff) dynamic. The voice part is in treble clef and includes the instruction 'p marcato il basso'. The piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and also starts with a forte (ff) dynamic. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 184 beats per minute. The score consists of 16 measures across the four systems.

* En el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos.

* In der Volkssprache Andalusiens pflegen diese beiden Adjektive als Synonyme angewandt zu werden.

Manuel de Falla copia la melodía y le añade su armonía en el Polo de sus Siete Canciones Populares.



Aunque el Polo es un canto muy conocido, está reservada su ejecución á ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no sabe ni aun leer. Esta clase de artistas, que hacen profesion de su ejercicio cantando en los cafes y otros sitios públicos, son los que conservan, más ó menos pura, la tradicion del genero llamado gitano.

Obschon der Polo ein sehr bekanntes Lied ist, so wird er doch nur von gewissen Volksängern ausgeführt, die gewöhnlich nicht einmal lesen können. Diese Classe von Artisten, die es sich zum Handwerk machen in den Kaffeehäusern und andern öffentlichen Versammlungsorten zu singen, bewahren mehr oder weniger getreu die Tradition des Zigeunergesangs.

10.3.- Albéniz, Falla, Granada y el Flamenco

Contexto historico

Bien es sabido la importancia de Isaac Albéniz y Manuel de Falla en la proyección musical española. Ambos autores se decantaron por los derroteros de la música clásica, si bien su enorme sensibilidad artística estimuló su interés por el mundo del flamenco sobre el que apreciaron su particular carácter sublime y universal. Resulta paradójico como estos músicos mostraron interés hacia el arte flamenco ya que a priori ambos pertenecían a un mundo ajeno a estos ambientes culturales populares y en cierta medida bastante marginales, en los que apenas existían registros sonoros ni producción literaria. Mi experiencia a lo largo de los años me ha hecho ver y corroborar la necesidad de sentir y vivir el flamenco para poder comprenderlo. Las vivencias subsumidas en un contexto artístico particular ayudan a alcanzar, sentir y comprender lo más íntimo y sugerente del arte flamenco, y que no son otras que las de desenvolverse en ambientes de fiestas nocturnas, en celebraciones típicamente jondas y en otros eventos.

Ateniéndonos a uno de los entornos geográficos en los que se desenvolvían ambos autores, debemos considerar la situación socio-política del momento y ver cómo incidía en las manifestaciones culturales -flamencas o no- en la capital granadina. El ambiente psicosocial y cultural venía marcado por una serie de acontecimientos y de tendencias artísticas vs culturales. La pérdida de las últimas colonias hispana (Cuba y Puerto Rico) en 1898 desembocó en un sentimiento de negatividad y pesimismo, manifestándose culturalmente en el nacimiento de la Generación del 98. Ésta abogaba por la modernización del país y la insoslayable ruptura con el pasado y el estímulo hacia un patente regeneracionismo, europeísmo y modernismo. Los componentes de esta corriente literaria desdeñaban el flamenquismo al que asociaban con el pasado, con el pensamiento retrógrado de la Nación. Otros sucesos que incidieron en la sociedad española y marcaron el futuro inmediato del país fueron las Guerras Carlistas y Africanas, las Repúblicas y más tarde la Guerra Civil Española. También mencionar otros aspectos de la genuina tradición española como el casticismo y el



plebeyismo, la vestimenta goyesca, por citar algunos. Manifestaciones culturales y artísticas así como centros asociados conforman muchas de las facetas de la sociedad española de la época: toros, la Escuela Bolera² de Baile, la Tonadilla Escénica³, las Academias de baile, y el Nacionalismo musical. Bajo todo este entramado huelga decir el progresivo protagonismo del flamenco en los ambientes intimistas del sur de la península. Gestado a mediados del siglo XIX y que evolucionaría al que conocemos hoy, fue tomando cuerpo a lo largo de los años, a la par que lo hacían los instrumentos musicales utilizados. No cabe duda que entre estos el más importante es la guitarra flamenca. Sujeta a una continua evolución desde la aparición del flamenco tal cual, pero que desde ese primer momento, mantuvo una aceptable calidad musical. Surgieron los primeros guitarristas de renombre, los cuales contribuyeron al enriquecimiento del mundo jondo. Destacar a Rodríguez Murciano padre e hijo, Julián Arcas, Francisco de Tárrega (amigo de Albéniz), Andrés Segovia (amigo de Falla), Ángel Barrios (amigo de Albéniz y de Falla), Paco de Lucena, Ramón Montoya, Manolo de Huelva... Asimismo no debemos olvidarnos de los antiguos Cafés Cantantes que suponen un punto de inflexión en la evolución del flamenco.

¿Qué es el flamenco? Concepción aceptada por Falla y Albéniz

El flamenco es la evolución de un folklore formado por los sedimentos e influencias culturales de los pueblos que pasaron por la Península (griego, romano, judío, árabe, cristiano, gitano, afro-americano). La Danza y el canto popular aparecen en el siglo XVIII de forma estilizada en la Escuela Bolera en la Tonadilla Escénica, impregnada de casticismo, de la Fiesta de los Toros, de la vestimenta goyesca, posteriormente muchos estilos se aflamencarían en donde la irrupción de los gitanos marcará esta música y baile hasta el presente.

Desde mediados del XIX, cuando un estilo de música popular pasaba a ser flamenco, se usaba también el acervo gitano, por ejemplo: el *polo popular* (que está más cerca del fandango) se distingue no sólo usando el calificativo de flamenco (el *polo flamenco* que se asemeja más al tiempo de la soleá), sino que también se denomina gitano como calificativo o sinónimo de flamenco, *polo gitano* o polo flamenco. Los estilos se aflamencaban o se agitanaban, probablemente por la influencia que éstos ejercían en este arte. A este fenómeno se le denomina flamenquización de los estilos, obviamente estilos que antes no lo eran.

² Escuela bolera. Estudia las danzas españolas del siglo XVIII. El origen de estas danzas son populares que se estilizaron. En el siglo XIX se aflamencan y es uno de los orígenes fundamentales del baile flamenco.

³ Tonadilla escénica. Intermedios que se representaban en los actos de las comedias soliendo inspirar en temas folclóricos en su mayoría de origen andaluz. Su duración no excedía más de 20 minutos.



La principal actividad popular desde el siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX, fue la danza, estilos donde la rítmica es más importante. Entre las danzas básicas del folclore andaluz destacamos el Fandango y la Seguidilla, por su importancia en el desarrollo del flamenco. Muchos cantes flamencos surgieron de acompañar a ciertas danzas, que posteriormente se convierten en estilos de cante desligados del baile.

El flamenco es esencialmente un estilo musical individual y, aunque surge del folclore, lo supera y lo trasciende. En el flamenco, como en cualquier asunto, interfieren connotaciones económicas y sociales. Vamos a romper mitos y estigmas surgidos en el flamenco:

Empezaremos por lo que llamo la teoría fantástica del flamenco, donde el flamenco no se aprende, sino que surge de los fuegos en las caravanas errantes perseguidas por la sociedad, como por arte de magia. Esta teoría es muy bella para una película o representación teatral, pero la realidad es algo más ingrata: el flamenco requiere un conocimiento, estudio y constancia, como cualquier arte.

Otro mito versa sobre la pureza de este arte, cuando éste es el más impuro y constituye unas de sus características y éxito universal, pues no pertenece a un grupo social cerrado que sólo ellos entienden, sino que está abierto a las emociones de muy distintos públicos y diferentes culturas. Gracias a la profesionalización de los artistas y a un público heterogéneo -como pueda ser el turismo o viajeros-, el flamenco no se adultera, sino que se mantiene y se enriquece.

El pesimismo antropológico existencial de que el flamenco se acaba, de lo que es bueno y lo que es malo, de lo anti flamenco y del antigitanismo en parte, tendríamos que superarlo, sobre todo, por la esterilidad de los temas en sí, tal como lo veremos a lo largo de este artículo. Pensar que ya Demófilo -el primer folclorista español a finales del XIX, padre de los Machado-, argumentaba que el flamenco estaba desapareciendo, cuando realmente estaba naciendo. La consigna de las peñas flamencas de velar por “la pureza del flamenco” que éstos así califican, es tratar al flamenco como un folclore inmovilista y frenar la evolución, así como el desprecio que éstas procesan al fandango, siendo este estilo unas de las bases más importantes para la gestación y popularización del flamenco.

Nombrar al primer musicólogo español, el catalán Felipe Pedrell, maestro de Albéniz y Falla, cuyo Cancionero Musical Español es el libro de cabecera del Nacionalismo Español, y no menos importante el Cancionero del malagueño Eduardo Ocón. También podemos mencionar a Manuel García, compositor y cantante tonadillero, donde en sus partituras podemos encontrar estilos preflamencos los cuales nos permitirán conocer el flamenco durante su gestación en el siglo XIX.

Como un fenómeno musical esencialmente, sus críticos y estudiosos debieran ser principalmente músicos, profesionales de este arte con un conocimiento interdisciplinar, superando a



muchos aficionados, a algunos poetas que han proliferado en el estudio de este arte que, si en un momento tuvieron su papel, están bastante limitados para un análisis científico desde lo musical, antropológico y social. Si el flamenco como veremos lo tienen que hacer los artistas profesionales, la flamencología del siglo XXI también.

Ahora entremos en el tema principal de este artículo: Albéniz y Falla, la sublimidad del flamenco, dos formas de acercarse al flamenco y a la música popular. Dos formas de comprender y interpretar el flamenco, que mediante un estudio comparativo de ambos, nos mostrará el flamenco de la época, lo que supuso para la música de estos compositores y la trascendencia en el mundo musical.

Albeniz: Granada. El flamenco como inspiración

Granada, ya en el siglo XIX, fue una ciudad de referencia para los autores románticos españoles, europeos y del continente americano, atraídos por el arte y exotismo de la ciudad. Albéniz sintió esa atracción que, de hecho, le llevó a vivir períodos de su juventud en la misma Alhambra en el último cuarto de este siglo. La influencia que tuvo el flamenco y la música popular en Albéniz está muy vinculada con Granada, tal como este trabajo pretende mostrar.



Albéniz nace el 29 de mayo de 1860 en Camprodón, en el Pirineo catalán, lugar donde estaba destinado su padre, oficial del cuerpo de aduanas. Niño prodigio, comenzó a tocar el piano desde muy pequeño.

Como dijera Rubinstein, refiriéndose a él, era pianista desde antes de nacer. A los 4 años compone una marcha militar en honor al militar Prim.

Albéniz llegó por primera vez a instalarse en Granada en julio de 1881 con la edad de 21 años, ya en 1872 con la edad de 12 años estuvo en esta ciudad dando conciertos como niño prodigio, asombrando al público granadino por su precocidad. En ese tiempo creó amistad con el granadino Cándido Peña y a su vuelta a Granada en 1881 se hospedó en su casa.

En aquel año se enamoró de Lina Contreras, la bellísima hija de Rafael Contreras, arqueólogo conservador de la Alhambra. De este romance surgieron bellas melodías, contemplando el Albaicín



desde el mirador del Cubo, junto de la plaza de los Aljibes y frente a la casa donde vivía⁴. El arqueólogo conservador de la Alhambra, le mostró el arte e historia de este monumento. Albéniz le correspondió con un concierto de piano en su casa. Allí interpretó unas delicadísimas variaciones sobre peteneras que días más tarde, el 19 de julio de 1881, ofreció como regalo al terminar un concierto en el teatro Isabel la Católica, agradeciendo a un sobrecogido público granadino. Como dedicatoria a Lina, el artista improvisó sobre un tema morisco expresando su intención de componer una ópera española de motivo árabe-granadino, que había de tratar el legendario pasado de Granada, si es que encontraba a un escritor para que elaborara un libreto, lamentablemente nada surgió de esta loable intención⁵.

La composición *Granada*, aunque nos recuerda a acordes guitarrísticos arpergiados, no es una composición flamenca ni de carácter popular. La tituló *Serenata* porque según nuestro autor:

“Resultará un poco romántico y poco práctico, pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner, como subtítulo recogimiento espiritual. Indudablemente se me habría tildado de pretencioso. Dejémoslo en serenata y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos contemplándola a través de bailaoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola de su vestido de batista.”

Esta composición según su último biógrafo, Walter Aaron Clark⁶ la realizó durante una estancia en Granada en 1886 y en una carta a su amigo Enrique Moragas describe sus sentimientos sobre la ciudad y su última creación, dejando manifiesto su fascinación por el pasado árabe de Granada:

“Vivo y escribo una serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva: busco ahora la tradición, que es una mina de oro... La guzla (instrumento árabe de cuerda) arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador... Quiero la Granada árabe, la que es todo arte la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza.”⁷

Con anterioridad, ya le escribió a Moragas en la primavera de 1881 donde le dice:

“No puedo describir mi permanencia en esta tierra de ensueño sino componiendo.”

⁴ Orozco Díaz Manuel “Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo”. Ed. Comares, p. 47.

⁵ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz, Andalucía y Granada 25 de mayo de 2009.

⁶ Walter Aaron Clark, Isaac Albéniz. Nueva York en 1999 y traducida al español en el año 2002⁹. Según Antonio Martín Moreno, catedrático de musicología por la Universidad de Granada, posiblemente la mejor y la más fiable biografía sobre Albéniz.

⁷ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* pp. 47-48



Francisco de Paula Valladar -periodista, amigo personal de Albéniz, ambos discípulos de Felipe Pedrell- manifiesta en una crónica de 1918, que la melodía de *Granada* que subtítulo serenata - de la Suite española, germen de sus obras de inspiración granadina compuestas posteriormente-, se la escuchó él improvisar a su joven autor al final de un concierto en la casa Rafael Contreras, inspirada en la pasión juvenil que sentía hacia su hija Eugenia.

Dice su anterior biógrafo, Enrique Franco⁸:

“En su obra dedicó Albéniz a Granada su célebre Serenata de 1886, Torres Bermejas, que tocó en conciertos de la Sala Erard, tres años después. La Serenata Española dada a conocer a los londinenses en St. James Hall en 1891, además de otras zambras sin adjetivar pero que de Granada son y proceden. La Vega, fechada en 1897, que es el auténtico pórtico y compás de la Suite Iberia, el Albaicín, pieza primera del Tercer Cuaderno de Iberia, fechada por Albéniz el 4 de noviembre de 1906. En la Alhambra, cuarto número del Cuaderno Recuerdos del viaje, situada entre la Alborada y el Bolero Puerta de Tierra que alude a Cádiz. Quedó apenas iniciada la versión orquestal de El Generalife, ocho páginas signada en 1907, que debía acompañar a La Vega en el Proyecto sinfónico. Tenemos así – continúa Enrique Franco – en Albéniz una guía musical y emocional de Granada, que nos lleva por el Palacio Árabe, el Sacromonte, el Albaicín, los Jardines del Generalife y los altos desde los que se divisa la Vega”.

Según Manuel Orozco a las 17 obras señaladas por Enrique Franco dedicadas a Granada, deberíamos de incorporar sus *Dos caprichos andaluces* de 1887 y 1888, la *Suite Morisca* y la *Danza de las Esclavas*, compuestas en la misma fecha, así como *Granada*, de 1886; *Leyenda* y *Zambra*, de 1888; *Tango*, *Seguidilla*, *Evocación*, todas del año 1890, y el *Polo*, de 1906, hasta su obra póstuma *Azulejos*, que finalizaría por expreso deseo de la familia Enrique Granados, está inspirada en los azulejos granadinos de la Alhambra.

Son casi 20 obras las que compone Albéniz inspiradas en Granada, lo que representa como en Falla, una inspiración casi obsesiva, decía de Granada: *“Sólo a ella le debo lo poco o mucho que he hecho...”*.

Esta pasión por Andalucía y por Granada nunca finalizará:

“Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña... creo que Granada, donde estoy, es el tesoro de la música andaluza. Yo creo también que debo escribir esto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa en la que hay

⁸Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 46.



exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardan las flores en su jardín y las mujeres de sus palacios⁹”.

En Granada, Albéniz entró en contacto con el flamenco en la Taberna del Polinario que regentaba Antonio Barrios alias “El Polinario”, sita en la calle Real de La Alhambra, muy cerca de la casa donde vivía. A priori Albéniz, como alumno de Felipe Pedrell, conocería las transcripciones de los Cantos Populares Españoles, teniendo en cuenta que Pedrell no era tan adepto del flamenco. Antonio Barrios recogía la tradición de la guitarra granadina, proveniente de Rodríguez Murciano, a través de su hijo coetáneo y amigo Antonio Rodríguez alias “Maripieri”¹⁰. Rodríguez Murciano fue de los más famosos guitarristas de principios del XIX, uno de los pilares en la gestación de la guitarra flamenca, Maripieri fue el enlace musical entre su padre Rodríguez Murciano y Antonio Barrios. El guitarrista El Polinario, que era el referente del flamenco en Granada, le transmitió sus conocimientos de guitarra y canto a su hijo Ángel Barrios, compositor y guitarrista, a Albéniz y posteriormente a Falla. Albéniz, con su espíritu inquieto y bohemio, probablemente también haría incursiones en el Sacromonte, escuchara y viviera el flamenco en los cafés cantantes, a diferencia de D. Manuel de Falla, hombre extremadamente religioso y de misa diaria difícilmente imaginable por esos suburbios.

Entre sus coetáneos nacionalistas -Pedrell, Granados, Falla y Turina-, Albéniz es realmente el iniciador del movimiento nacionalista español, quien mejor comprendía y conocía el flamenco, tanto en sus formas y ritmos, como en su espíritu. El españolismo de Albéniz, como el de Ángel Ganivet, tiene un sentido universalizador, el flamenco en Albéniz traspasaba las fronteras del ámbito local. Falla copiaba literalmente las melodías populares -como en “Siete canciones españolas”- y las armonizaba respondiendo a su estilo, en cambio, Albéniz se inspiraba en los ritmos y melodías flamencos y populares, como gran creador de melodías algunas son propias otras son recreadas, reminiscencias de las populares y flamencas. Falla, tal como le reprochaba Stravinsky, crea una música sobre todo en su principios, demasiado localista, al igual que Joaquín Turina, tardó en comprender y descubrir el espíritu y esencia del flamenco, en cambio, Albéniz huyó del folclorismo fácil, de la anécdota andaluza, del gitanismo, de tan pésimos y chabacanos textos, que traicionan las más profundas convicciones de Falla y la “moral” de la música que éste siempre exigió¹¹. Albéniz

⁹ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz... op. cit..

¹⁰ Maripieri, seudónimo nombre de un tenor italiano de la época, que tocaba la guitarra y cantaba canción lírica, estaba muy implicado en la vida social y artística granadina -era un miembro perteneciente a la tertulia *La Cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón-.

¹¹ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 49



comprendió el sentido interior y superior de este arte, creando a partir del flamenco, no desde el flamenco como Falla.

En Albéniz la esencia musical trasciende del mismo impresionismo o de la música de programa al modo de Debussy o Ravel, pero antes que ellos, por ese espíritu de interioridad intimista o de lejanía entrevista desde el propio paisaje moral, es decir, desde esa moral trascendente de perseguir el espíritu del paisaje y crear su expresión melódica. Falla, en cambio, recurrirá al dato del cancionero y la canción popular a la que añade la armonización¹².

Francisco de Paula Valladar, el cronista oficial de Granada, escritor, pintor y músico, amigo de Albéniz -ambos discípulos de Pedrell-, dice de Albéniz: *“Fue el que ha conseguido desentrañar la idea madre del alma de la música española y unido esto al admirable Estudio de los ritmos de la música que hizo desde niño, al que unió la profunda técnica pianística de la que tuvo por maestros a Liszt y a Wagner. Lo denominaba el Debussy español”*.

Hasta finales del siglo XIX, Albéniz frecuenta la ciudad y las estancias alhambrinas. Cuando regresa a España sobre estas fechas, Granada será su lugar de remanso y poesía. Sus amigos, Don Antonio Barrios, su hijo Ángel, Valladar y Rafael Contreras -el arqueólogo conservador de la Alhambra, que lo aloja en su casa y lo acoge como si fuera de la familia-. Valladar comenta sobre Albéniz: *“España, a la que llamaba su morena, había sido ingrata con él, pero de Granada, pensaba que no olvidaba nunca y se sentía fuertemente atraído por la ciudad”*.

El guitarrista y amigo de Albéniz, Ángel Barrios nos transmitirá la más desgarradora imagen del final de Albéniz. Enfermo, en 1908, se trasladó a la localidad de Cambo les Bains (Aquitania, Francia) donde murió en 1909 añorando a su morena España y a su Granada. En un documento soberbio y dramático el cual dice:

“ya su vida se extingue, sólo a nosotros nos permite verle, porque le traíamos aroma de Granada y que sólo a ella le debía lo poco o mucho que había hecho, no borrándose jamás de su memoria las noches de luna en la Alhambra y sus paseos por el Albaicín, pues en la última visita que le hicimos, fue dolorosísima porque no pudo hablarnos y sus ojos se llenaron de lágrimas...Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras que difícilmente me serán olvidadas: no llores que te pondrás bien y te llevaré a Granada”.

En 1923, un año después del festival de flamenco del 22, se realiza un homenaje a Albéniz por Federico y Paco García Lorca, Falla, Fernando Vilchez, Hermenegildo Lanz, Andrés Segovia, Ángel Barrios, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Cristóbal, Antonio López Sancho, Miguel Cerón, junto con

¹²Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 50.



Leopoldo Torres Balbás -el arquitecto conservador de la Alhambra en aquel momento-, en la que descubren en la Alhambra un panel de azulejo que conmemora a Albéniz por su visita. La colocan en la casa, que está junto a la Puerta del Vino, donde Albéniz vivió invitado por el arqueólogo conservador Rafael Concretas. Este acto realmente fue el primer homenaje que se hizo en España a su figura. Manuel Ángeles Ortiz realizó el dibujo sobre un paño de azulejos de fajalauza; en un acto marcado por la intimidad fue ilustrado por las guitarras de Ángel Barrios y Andrés Segovia. La casa, años más tarde, fue demolida y el azulejo es recolocado en la casa reconstruida que está destinada a unas vulgares oficinas y un urinario público, tal como comenta Manuel Orozco. Años después, en el verano de 1935, Federico García Lorca en el cementerio de Montjuich, Barcelona, ante la tumba de Albéniz le dedica un soneto¹³.

Con Albéniz se inaugura el denominado “Alhambrismo musical”. Sus obras inspiradas en Granada, enriquecidas con nuevas armonías de sabor oriental y con ritmos propios de la Andalucía ancestral, fueron determinantes, e influyó tanto en los compositores españoles como en los franceses Ravel y Debussy. *La Vega*, único movimiento de la Suite “La Alhambra”, compuesta en 1897, en su comienzo nos recuerda al “quejío” -el lamento- de un cantaor. Obra que impresionó al mismo Debussy, germen de sus composiciones características españolas, preludio de lo que años más tarde sería uno de los cúmulos pianísticos del siglo XX, como es la Suite Iberia. También existe el alhambrismo en la arquitectura -estilo neomudéjar-, en la artesanía, pintura...

Obra de Albéniz de inspiración flamenca y popular

El problema principal con la que se encuentra el intérprete de Albéniz en las obras de influencia flamenca y popular no es la armonía; la dificultad está en los ritmos y patrones métricos, que en su mayoría son desconocidos para los que se acercan a esta música. Para una correcta interpretación no basta con interpretar lo escrito, hay que entenderlo, es necesario tener estos conocimientos a priori que, sin duda, allanan la dificultad que esta música entraña. Este vacío en este conocimiento, se debe a la ignorancia y el menosprecio hacia esta música que ha existido hasta ahora, sería imprescindible establecer estos estudios de música española en los conservatorios, añadirlos al repertorio musical y pianístico más en concreto. En definitiva actualizar y modernizar en España los decimonónicos planes de estudios de los conservatorios, más en acorde a la enseñanza y demandas actuales.

¹³Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 61.



Según el pianista Guillermo González, interprete integral de la música pianística de Albéniz, comenta que uno de los principales factores a tener en cuenta en la música española es lo que se conoce como nota-ritmo, algo que va más allá del ritmo en sí mismo. Independientemente de las convenciones métricas, cada nota posee en sí misma un sentido, una vida independiente. Este aspecto, que ha sido uno de los principales legados de la música para danza del Barroco, en cierto modo olvidado, desde Bach hasta Scarlatti, es realmente una condición indispensable en nuestra música. Hasta tal punto es así que, en mi opinión, las interpretaciones que olvidan esto se traducirán en una falta de vida, sobre todo en las obras más rítmicas¹⁴. Tengamos en cuenta que los guitarristas flamencos marcan los tiempos con el pie como ayuda a lo expresado.

La guitarra flamenca, como vemos, fue una fuente de inspiración para Albéniz, cuyos recursos sonoros exportó al piano. Kalfa afirma que Albéniz siguió al guitarrista flamenco “El Lucena” durante seis meses. La guitarra en aquellos momentos tenía como única función acompañar al cante y al baile, la calidad y la sublimidad de su toque aún no tenía los niveles que posteriormente alcanzaría. La transmisión del flamenco se hacía de forma oral en los círculos flamencos y clanes familiares, por lo que comporta una gran dificultad a la hora de transmitir de manera fidedigna la música y los compases. Así la única manera de escuchar y aprender flamenco era yendo a los cafés cantantes o por las tabernas en donde artistas y aficionados flamencos interpretaban sus estilos. Muchas de las armonías utilizadas por Albéniz corresponden a la estructura musical y a las posiciones de la guitarra flamenca. Cuando se transcribe estas obras de piano de Albéniz a la guitarra, parece que adquieren su sonoridad primigenia, llegándose a popularizar algunas obras más en la guitarra que en el piano original, pues para muchos oyentes les resulta más atractiva la interpretaciones guitarrísticas que las pianísticas, más aún en la Suite Española, pues la Iberia es menos guitarrística y no puede ser igualada ni en las transcripciones a dos guitarras.

Albéniz era amigo del compositor y guitarrista Francisco de Tárrega, incluso compartieron algunos escenarios, aunque la guitarra fuera una fuente de inspiración y le gustaban las transcripciones para guitarra que Tárrega realizaba de sus obras, nunca compuso para este instrumento. Probablemente no cumpliera como el piano las exigencias Albéniz requería. Falla, amigo del guitarrista Andrés Segovia, igualmente amaba y admiraba este instrumento, pero tampoco escribió para la guitarra salvo una pequeña elegía dedicada a Claude Debussy.

Siempre hay que pensar que el flamenco de Albéniz, no es el de hoy en día sino el de finales del XIX. Para entender el flamenco hay que conocer lo mozárabe, lo mudéjar, lo morisco, lo sefardí,

¹⁴ Guillermo González “En torno a la edición de la Suite *Iberia* de Albéniz”



lo negro y lo gitano...; esa mezclanza es el origen y milagro de esta música, en donde oriente y occidente, modalidad y tonalidad, se mezclan para crear este arte, tal como lo entendía Albéniz.

Enrique Franco afirma que existe más material auténticamente folclórico en las *Cuatro Piezas Españolas*, de Falla, que en la *Iberia*. Siendo esto cierto, es sorprendente que, sin utilizar directamente fuentes melódicas populares, la *Iberia* refleje con tanto acierto la atmósfera de Andalucía. De las doce piezas de la Suite *Iberia*, diez son meramente de influencia flamencas y dos españolas -Evocación y Lavapiés-. La Suite Española I: *Granada (serenata)*, *Cataluña (curranda)*, *Sevilla (sevillanas)*, *Cádiz (saeta)*, *Asturias (leyenda)*, *Aragón (fantasía)*, *Castilla (seguidillas)* y *Cuba (nocturnos)*.

Albéniz no reseña salvo contadas excepciones los estilos y ritmos en lo que se inspira. Precisamente esto es en el fondo lo que pretende visualizar este estudio, si bien antes quiero describir sucintamente las sevillanas en la época de Albéniz y el fandango tan usados en su obra.

El fandango -siendo este estilo modal y tonal-, es junto con la seguidilla -de carácter tonal-, los estilos más importantes para la gestación y popularización del flamenco. La estructura del fandango consta de dos temas principalmente, el tema B es la copla y cuenta con un tema introductorio al que llamaremos introducción o tema A, que funciona a modo de estribillo pues se repite después de cada copla, su sistema armónico es modal escala frigia con la cadencia andaluza; el tema B la copla propiamente dicha tiene el acompañamiento en diferente tonalidad, mayor o menor. La copla del fandango coincide con la jota, consta de seis versos melódicos -a partir de cuatro ó cinco versos literarios mediante la repetición de uno o dos de los mismos- y responde a la estructura armónica siguiente: I-IV, I-V, I-IV. Este último será el II que ejerce de dominante de la otra tonalidad, cadencia andaluza. *Almería*, de la Suite *Iberia*, y *Malagueña*, de *España*, son dos ejemplos de fandangos, en los que Albéniz se inspira en los seis versos melódicos de una copla para su tema central¹⁵.

El origen de las sevillanas actuales procede de las seguidillas antiguas -emparentadas con los panaderos-, pero las sevillanas de la época de Albéniz están más cerca de las seguidillas que las sevillanas actuales. Esto es, las sevillanas tal y como popularmente se las conoce hoy, son diferentes a las antiguas, las sevillanas antiguas no tienen estribillo como en las actuales, y el ritmo de las sevillanas antiguas (seguidillas-sevillanas) tienen un compás en 3/4 con un ritmo parecido al fandango *abandolao*¹⁶. *Sevilla* de la Suite Española es una sevillana-seguidilla. A la Suite Española le añadió dos obras (Suite Española II) denominadas *Zaragoza (otra jota)* y *Sevilla* que no debe confundirse con la

¹⁵ Lola Fernández Autora de "El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz"

¹⁶ Abandolao, término que deriva de bandola, pequeño instrumento de cuatro cuerdas semejante al laúd y que parece formaba parte del acompañamiento instrumental que el pueblo usaba en la ejecución del originario fandango folclórico del mismo nombre. Permartín J. "El cante flamenco, guía alfabética". Guías Afrodisio Aguado, 1966, p. 16.



primera y se trata de una pieza más modesta y menos inspirada que aquélla. Estas Suites españolas fueron compuestas bajo la influencia de su profesor de armonía Felipe Pedrell.

El título de Algunas obras de Albéniz pueden crear algunas confusiones, pues no tienen que ver con el estilo o palo flamenco con el que se denomina. Así, por ejemplo, el título de *Rondeña* - perteneciente a la *Suite Iberia*- no corresponde a las rondeñas flamencas que tienen la estructura de un fandango abandolao. Esta obra es una guajira en su tema A, combinada con una copla de *fandango* en su tema central, combinaciones corrientemente utilizadas en Albéniz.

Cádiç posee un ritmo de fandango abandolao lento en el que escuchamos el rasgueo de la guitarra, donde una melodía hace de canción. La parte central de esta obra es modo menor y más lenta, así como melancólica.

Asturias es una granaina con una parte central de temas arabescos.

Aragón es una jota aragonesa. *Castilla* es una seguidilla.

Cuba tiene ritmo de habanera.

Torres Bermejas es un fandango abandolao.

Una característica dentro de la música de Albéniz es el uso en las partes intermedias con distinta tonalidad y tema musical, volviendo al tiempo y tema principal. Esta estructura es parecida al toque de alegrías al baile, donde el llamado silencio de las alegrías va en tiempo más lento y en tonalidad menor. No sabemos si esta característica influyó en Albéniz o se trata de una mera coincidencia.

El *Puerto*, perteneciente a la *Suite Iberia*, recuerda al zapateado¹⁷ baile español en 6/8.

La *Malagueña de España* es similar a la malagueña popular de baile.

Albéniz posee una pieza llamada *Tango* con un ritmo parecido al tango español, es decir, ritmo de habanera.

Otra de sus obras es *Malagueña*, una malagueña de baile con ritmo abandolao.

Almería, aire de zapateado y de guajira, una copla de tipo fandango se superpone a este ritmo en la sección central.

Triana son sevillanas seguidillas o seguidillas sevillanas.

El Albaicín tiene ritmo de fandango abandolao (fandango del Albaicín).

El Polo es un polo bailable, derivado del fandango, las primeras notas de este polo nos pueden sugerir al polo antiguo, diferente al polo actual flamenco cercano al compás de soleá.

Málaga de ritmo de fandango abandolao.

¹⁷ Zapateado, según Lola Fernández: el zapateado es descendiente de las danzas antiguas como el canario y la jácara, llevado a América se convirtió en una música popular identificativa en diversos países latinoamericanos.



Jerez, ritmo de seguidillas.

Eritaña, sevillanas-seguidillas.

Torre Bermeja, fandango abandolao.

Rumores de la Caleta, el tema principal inspirado en la guitarra soleá primitiva, el tema central es un fandango abandolao. Albéniz lo reseña como malagueña. Hay que tener en cuenta que en el siglo XIX y principios del XX al fandango verdial o abandolao se les llamaba malagueñas.

Albéniz también se inspiró para sus composiciones en música folclórica andaluza y española y tenemos el tema de la *Tarara*, canto nupcial del norte de África y perteneciente al folclore de Salamanca, en su obra *El Corpus*.

Falla: Granada. El flamenco como folklore



Albéniz en París introdujo a Manuel de Falla y a Joaquín Turina en los círculos musicales de la capital francesa. No solo influyó en la estética musical de Falla, sino que ayudó a éste cuando fue a París, presentándole a Debussy. Debussy como comenta, quedó impresionado por el flamenco que conoció en las sucesivas Exposiciones Universales de 1899 y 1900, donde actuaron en un espectáculo las bailaoras Trinidad Huerta “La Cuenca”, Juana La Macarrona y la Zambra Granadina de Manolo Amaya en sendas exposiciones. Debussy y Albéniz aconsejan a D. Manuel que dirija su mirada al

flamenco y la música popular española. Probablemente sin la ayuda de Albéniz, Falla no hubiese entrado en el Nacionalismo Español, se hubiese esterilizado en el localismo y la zarzuela.

Cuando en 1907 Falla le mostró a Albéniz su obra *La vida breve*, cuyo argumento se desarrolla en Granada, éste comenzó a contarle sus recuerdos de la ciudad, casi en exaltación romántica, y al comprobar que el gaditano no la conocía exclamó: “¡Pero, ¿es posible que no conozca usted Granada?!” En cierta manera, Falla siguió los pasos de Albéniz, en el año 1919 fijó su residencia definitiva en Granada hasta su exilio. Frecuenta amigos y lugares comunes de Albéniz, como la casa de Antonio Barrios y la “Taberna del Polinario”. Éste fue el encargado de buscarle la casa, le buscó un pequeño carmen (casas jardín peculiares de Granada), en el que fuera el barrio judío de la Antequeruela, cerca



Calle Real de La Alhambra, donde se sitúa la Taberna y la casa que habitó Albéniz. Tanto el Carmen de Falla como la Casa de Antonio y Ángel Barrios son hoy museos locales, que se pueden visitar.

De familia burguesa y parientes aficionados a la música clásica, no cuadraba con el ambiente musical existente en su ciudad natal -Cádiz-, más dado a los cantes populares y al flamenco. Era esta burguesía a la que pertenecía Falla, la que prodigaba la idea de un flamenco producto de un mundo marginal de gitanos y tabernas. Con todo ello podemos decir que este autor representa la antítesis del mundo y sentir del cante jondo. Ahora bien, Falla empezó a mostrar un incipiente interés por el mundo flamenco, reflejándolo posteriormente en sus obras.

Falla tenía un talante introvertido y muy religioso. Esta faceta de su personalidad difícilmente le permitían acercarse al mundo flamenco, que por entonces se encontraba en las fiestas y juergas flamencas, en las tabernas y cafés cantantes. El músico acudía diariamente a misa, estaba muy lejos del espíritu dionisiaco de los granadinos Lorca o Manuel Ángeles Ortiz, frequentadores de la taberna de los Barrios, Cuevas del Sacromonte y demás tugurios donde se encontraba el flamenco, que están en las antípodas de la ideología de Manuel de Falla. Tal como comenta Manuel Orozco, no podríamos imaginarnos a Don Manuel de Falla, junto a Emilio Prados, Salvador Rueda, Manolito Altolaguirre y Edgar Neville, en Villa Lonarda, el gran prostíbulo del malecón de la Caleta malagueña requiriendo los servicios de las meretrices.

La idea del Concurso de Cante Jondo del año 22 la gestó Falla en colaboración con su amigo Miguel Cerón, si bien partió años antes en la tertulia granadina del Rinconcillo en el Gran Café Alameda, en la Plaza del Campillo. Ambos realizaron un manifiesto y petición al Ayuntamiento de Granada firmado por la intelectualidad española del momento -salvo los poetas hermanos Machados y la Familia Barrios por desavenencias con Falla y Andrés Segovia-. El consistorio aceptó librando la cantidad de 12.000 pesetas en un momento de penuria económica gracias a la inestimable ayuda de Federico García Lorca y José Rodríguez Acosta encargados de entrevistarse con diversos concejales con el fin de dar fluidez a la organización del Concurso. Falla llamó al grupo que se formó para la organización del concurso “el sindicato”, al que caricaturizó en una imagen para el recuerdo Antonio López Sancho.

Solventados los problemas de organización, llegó el momento de celebrarse el concurso, el lugar fue en el Patio de los Aljibes de la Alhambra durante los días 13 y 14 de junio de 1922. El escenario fue idealizado por Zuloaga y el cartel del concurso, aunque pueda parecer extraño, lo realizó Manuel Ángeles Ortiz, amigo de Lorca, uno de los discípulos más queridos de Picasso. El diseño cubista del cartel, se inspira en la fiesta del Corpus Christi Granadino en donde se incluyó en el



programa de festejos. El lugar de celebración del concurso en un principio iba a ser en la Plaza de San Nicolás en el Albaicín, pero las condiciones del lugar, logísticas y acústicas, aconsejaron trasladar mejor el evento al patio de los Aljibes.

Durante los preparativos del festival estaba previsto una conferencia del poeta malagueño Salvador Rueda, pero se descolgó, desconociendo los motivos, a favor de Federico García Lorca. Éste leyó algunos de sus poemas sobre su Romancero Gitano, el periodista Luís Seco de Lucena, arabista y columnista del Defensor de Granada, en su crónica profetizó que Granada contaba con un gran poeta. Para Federico el concurso le sirvió de acicate en su carrera profesional.

Falla en su conferencia sobre los orígenes del flamenco, inspirada en Felipe Pedrell y José Subirá, tiene un pensamiento más cerca del folclore que a un arte individual sujeto a continuas metamorfosis.

La idea pesimista de que el flamenco tendía a desaparecer, percepción asumida por el propio Demófilo, la crítica negativa de la Generación 98, sumergen al Concurso en este error. Los organizadores del Concurso no llegaron a comprender que el flamenco tenía una proyección y unas raíces mucho más profundas y que le haría perdurar en el tiempo. Sus detractores como Francisco de Paula Valladar y Eugenio Noel, tampoco comprendieron donde radicaba el fallo, sino que lo veían como una españolada más. Valladar no compartía la concepción del flamenco de Falla, más bien la de Albéniz. Falla no contó con él en la organización del concurso, a pesar de que la idea primigenia partía de éste en la tertulia del Rinconcillo, es posible que por este motivo criticara tan encarecidamente el Concurso.

La esencia del concurso consistía en demostrar que el flamenco pertenecía a las clases populares y no a los profesionales los cuales desvirtuaban este arte, y que el cante jondo o flamenco estaba en peligro de extinción. Pasado el tiempo se evidenció que, aunque era una gran idea, esto fue un grandísimo error.

Para Falla el concurso supuso una gran desilusión y le costó su enemistad con la familia Barrios, aunque se rehiciera al poco tiempo. También tuvo problemas con el Centro Artístico por quedarse estos con las 30.000 pesetas del taquillaje, que Falla quería que se dedicara al futuro concurso de baile a celebrar en 1923. Más las experiencias negativas vividas en los años siguientes, La Guerra Civil, la muerte de su íntimo amigo el alcalde de Guadix, Rafael Carrasco y la de Federico García Lorca, acentuaron su pesimismo existencial y que le llevarían al exilio a Argentina llegando a renegar de su obra impregnada de flamenco.



Cuando a la salida de misa, ya en su exilio en Buenos Aires, una señora le quiere brindar un elogio estrechando la mano del autor del Amor Brujo, la reacción de aquél fue casi violenta, exclamando: “Maldita sea la hora en que compuse esa música”. Lo que Albéniz descubrió con 18 años, esto es superar los tópicos que envolvían al flamenco y proyectando a éste hacia un lenguaje universal, Falla lo comprendió mucho más tarde, a los setenta años, si bien esto no le restara grandeza a su obra.

Aunque no se discute que por su obra Falla es un genio para la historia de la música, si su concepto primigenio hacia el flamenco hubiera sido más real que ideal, las consecuencias del concurso también hubieran sido diferentes, el legado realizado por artistas profesionales, pues el concurso fue grabado con los mejores medios de la época -la discográfica Odeón-, tendría mucho más valor. No cabe duda que los dos días del concurso fueron mágicos por el lugar y la calidad de muchos artistas como el Niño Caracol, el Tenazas, y sobre todo por los invitados como los cantaores Chacón, La Gazpacha, guitarristas como Ramón Montoya, Manolo de Huelva, La Zambra de Juan Amaya... El Concurso del 22 también marca el final de una época, siguiéndole lo que los estudiosos titulan la Ópera Flamenca, atraída por el numeroso público que acudió a los espectáculos y a las sustanciosas taquillas originadas en el concurso -30.000 pts de la época-. El nombre de ópera lo pusieron los empresarios, pues este género culto y minoritario tenía una reducción de impuestos, lo que motivó que la picaresca española acogieran el nombre de ópera flamenca, siendo dos estilos antagónicos, para pagar menos impuestos.

El flamenco siempre será deudor de que un genio de la música universal mirara hacia este arte, aunque el pensaba que el flamenco iba a desaparecer, el flamenco era ya un arte imparable. Su obra y su labor quedarán en lo más sublime de la Historia, su aportación al flamenco será algo impagable.

Obra de inspiración popular y flamenca

Falla conocía los cantes populares y el flamenco gracias a una criada que tenía su familia en Cádiz, la cual interpretaba diversos cantes de los que se hizo eco nuestro autor.

Fue Claude Debussy quien le mostró a Falla la manera de servirse del toque jondo de los guitarristas populares. “La vida breve” está concentrada de esencia andaluza, de espíritu jondo que se traduce en aire de antiguas soleares; y se utiliza directamente en ella la guitarra. Mas luego, cuando en París el gaditano se puso en contacto con el autor de la “Soirée dans Grenade”, éste le mostró la



manera de servirse de ciertos fenómenos armónicos por él utilizados y que los tocaes producen en Andalucía de manera espontánea.

Cuando D. Manuel maduraba el misterio hechizante de “El amor Brujo”, la cantaora Rosario “la Mejorana” madre de la bailaora Pastora Imperio, le cantaba soleares, seguiriyas, polos y martinets, ambientado entre los ayes de la anciana y el zapateado pasional de la dorada bailaora (E. Molina Fajardo). Decía Falla: “pienso modestamente que, en el canto popular, el espíritu importa más que la letra”.

Cuatro piezas españolas para piano:

Cubana es una guajira

Andaluza un polo de la época, danza más cercana al fandango

La vida breve

I Danza española es un fandango

II Danza española es un fandango abandolao

Siete canciones españolas

El paño moruno (Punto de la Habana, ritmo de petenera)

Nana, es una nana popular

Los Pelegrinitos es una guajira

El Polo es un polo antiguo (fandango bailable) cuya melodía es una copia del Polo gitano o Flamenco recogido por Eduardo Ocón en su cancionero, al que Falla añade su armonía

El sombrero de Tres Picos

Danza de la molinera es un fandango abandolao

Danza de los vecinos una seguidilla (cercana a fandango abandolao)

Danza del molinero es una farruca

Como transcribir de la música de piano de Albéniz o de Falla a la guitarra clásica

Debemos tener en cuenta las composiciones de estos genios de la música española no es ni popular ni flamenca, pertenecen al ámbito de la música clásica. Podemos adivinar la intencionalidad del autor y llevarlo a su idea primigenia, pero teniendo en cuenta al flamenco tal y como era antes y no como lo es en la actualidad.

La guitarra se enmarca entre el violín y el piano. Su armonía se reduce a menos notas que el piano y no todo lo que se escribe se puede ejecutar fluidamente, por lo que una buena transcripción no se basa en lo completo que esté, sino en que recoge la esencia, el ritmo y la armonía y su ejecución sea factible, no una misión imposible y sacrificada.



10.4.- Visión holística del mundo del guitarrista flamenco

En los años noventa la guitarra flamenca contó con más y mejores intérpretes que en cualquier otra época, y no sólo debido al magisterio y la influencia de Paco de Lucía. La misma evolución del género lo permitió, así como, sobre todo, la enorme genialidad de los propios músicos que supieron seducir con su inventiva al público. En todos los libros editados sobre flamenco resulta llamativo el hecho de que se conceden muy pocas páginas al estudio del toque; de hecho, sólo Félix Grande, poeta al que además le hubiera gustado ser un guitarrista competente, dedica tiempo y reflexiones a la guitarra. En principio, parece que esto es debido a su condición de eterna subordinada al cante.

Al margen de la reivindicación poética de Ziryab, el Pájaro Negro persa de la prehistoria flamenca, la guitarra flamenca se configuró como tal en el siglo XIX y se dice que fue el Maestro Patiño (1829-1902) quien inventó una pequeña herramienta que sería fundamental para su desarrollo: la cejilla. Ésta permitió al guitarrista adaptarse a la tesitura del cantaor cambiando de tono con sólo deslizarse por los trastes del mástil. Algo tan sencillo fue fundamental para el desarrollo del cante y Patiño fue quien lo perfeccionó.

Constructores granadinos como Pernas y su discípulo el almeriense Antonio de Torres, fueron los encargados de asentar la guitarra flamenca en la forma que hoy conocemos. Durante el romanticismo, el cante se hizo sentado y la guitarra fue básica para su interpretación; aunque, según las crónicas, era usual que a finales de siglo, en los cafés-cantantes, los guitarristas hicieran piezas solas, bien como relleno, bien como forma de entretener o calentar al público. Otra cosa sería su función de acompañante del baile, donde a menudo había más de dos guitarras. El guitarrista más renombrado del XIX es el sevillano Paco de Lucena (1859-1898), sobre todo a raíz de su contratación por el Café de Silverio, a donde llegó precedido de una gran fama tras haber actuado con el sobrenombre de el Lentejo. En Jerez, la fama sonrió a Javier Molina Cundí (1868-1956), acompañante durante décadas de Chacón, Torre y la Niña de los Peines. En la década de los años treinta dejó las actuaciones para dedicarse a la enseñanza, y Manuel Morao fue uno de sus discípulos más aventajados. El siglo XX contó con un guitarrista excepcional que cambió el rumbo del instrumento, el madrileño Ramón Montoya (1879-1949), acompañante de la Niña de los Peines en las sesiones de 1910 e inseparable de Chacón entre los años 1912 y 1926. Por residir en Madrid y por su depurada técnica, fue el guitarrista más solicitado para las grabaciones hechas en soporte de cera y pizarra. En 1934 dio un concierto en París que abrió una nueva forma expresiva para los guitarristas europeos.



Entonces emprendió un importante periplo internacional. En 1936 se publicó en París un estuche con varios discos de pizarra que sirvieron de base para el aprendizaje del instrumento.

Hay un antes y un después de Ramón Montoya. Al antes pertenecerían nombres como los citados u otros menores: Paco el Barbero, Juan Gandulla, Luis Molina, José Capinetti y Miguel Borrull Castelló. Este último coincidió con Montoya en Madrid y fue su discípulo más directo. El guitarrista oficial del Concurso de Granada de 1922 fue el Niño de Huelva o Manolo de Huelva (1892-1976), aunque en las grabaciones hechas después por Manuel Torre y el Tenazas de Morón en Madrid el acompañante fue Hijo de Salvador. Estos guitarristas acompañaron a los grandes nombres junto a otros como Carlos Verdeal, Luis el Pavo, Pepe de Badajoz o Manuel Bonet, que grabaron gran parte del marchenismo y la etapa de la ópera flamenca. Tras la figura de Ramón Montoya destacan cinco nombres excepcionales: Niño Ricardo, Sabicas, Melchor de Marchena, Diego el del Gaster y Perico el del Lunar. Ellos son los grandes guitarristas de la primera mitad del siglo XX. Perico el del Lunar (Jerez, 1894-Madrid, 1964) fue el primer y gran guitarrista del tablao Zambra de Madrid. Dirigió las sesiones de la Antología del Cante Flamenco de 1954 y anteriormente del colmao Villa Rosa. Acompañó a multitud de cantaores en sesiones discográficas. Dio conferencias en la Sorbona, recorrió medio mundo y grabó en México otra gran Antología flamenca de cuatro vinilos para el sello Orfeón. Niño Ricardo (Manuel Serrapi Sánchez, Sevilla, 1904-1972) es quizás el más prolífico de todos los guitarristas del siglo XX. Acompañó a todos los grandes, desde Tomás Pavón a Antonio Mairena, de Pepe Marchena a Manolo Caracol, pero siempre consideró que el mejor había sido el primero con quien tocó, Manuel Torre. Paco de Lucía le consideró su maestro.

Sabicas (Agustín Castellón Campos, Pamplona, 1912-Nueva York, 1990) ha sido el guitarrista de más influencia fuera de España. En 1934 dejó boquiabierto al entonces rey Niño Ricardo, en una actuación en la plaza de la Maestranza. Su toque fue tan bueno que le obligaron a dar la vuelta al ruedo. En 1936 viajó por primera vez a América junto a la compañía de Carmen Amaya, de quien se dice fue su auténtico amor. Actuó por todo el mundo con éxito e influencia notable, y finalmente se instaló en Nueva York, desde donde ejerció un importante magisterio. Melchor de Marchena (Melchor Jiménez Torres, Marchena, 1907-Madrid, 1980) fue también muy prolífico. Recibió la aclamación total en 1965 con el premio de la Cátedra de Jerez. Cantaores clásicos como los Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena o José Menese se lo disputaron con ahínco. Tras su muerte, su hijo Enrique de Melchor siguió su escuela. Diego el del Gaster (Diego Flores Amaya, Arriate, 1908-Morón de la Frontera, 1973) fue un guitarrista gitano que levantó pasiones. Su entierro fue retransmitido por la emisora local de radio de Morón y en Nueva York hay una escuela de



guitarra que lleva su nombre. Su cuñado, Joselero, y el hijo de éste, Dieguito de Morón, le dedicaron sendos discos como homenaje. En el año sesenta se publicó un curiosísimo disco donde Niño Ricardo y Melchor de Marchena hicieron dos bulerías a dúo, era un hecho raro, pero no único, ya que cinco años antes, en 1955, Paco Aguilera había hecho otros dos con Antonio González el Pescaílla. Casos modelo de algo que era común en la época de los cafés-cantantes y que debió de prolongarse en algunos colmaos y tablaos, aunque nos han llegado muy pocos ejemplos. Ni que decir tiene que junto a ellos destacaron también innumerables guitarristas: Juan Carmona Habichuela, el padre de los Ketama; Miguel Borrull hijo y su discípulo Andrés Batista, uno de los pocos guitarristas catalanes de flamenco (nacido en Barcelona en 1937); y Manuel Cano (Granada, 1926-1990), catedrático del conservatorio de Córdoba y uno de los estudiosos más eruditos del tema. Su libro de 1986, *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco* es una obra fundamental de la literatura al respecto. En los años cuarenta surgió una serie importantísima de guitarristas, todos ellos fecundos creadores y renovadores del instrumento: Víctor Monje Serranito (Madrid, 1942), Paco Cepero (Jerez, 1942), Pedro Peña (Córdoba, 1942), Manolo Sanlúcar (1943), Pepe Habichuela (Granada, 1944), Parrilla de Jerez (1945), Paco de Lucía (Algeciras, 1947), Ricardo Miño (Sevilla, 1949) y, un poco después, Enrique de Melchor (Marchena, 1951). Son una generación prolífica en cantidad y calidad. Todos ellos, en mayor o menor medida, renovaron el lenguaje de la guitarra, acompañaron magistralmente a diversos cantaores y realizaron obras en solitario muy innovadoras. Serranito fue de los primeros en grabar en concierto, pero luego todos lo han hecho.

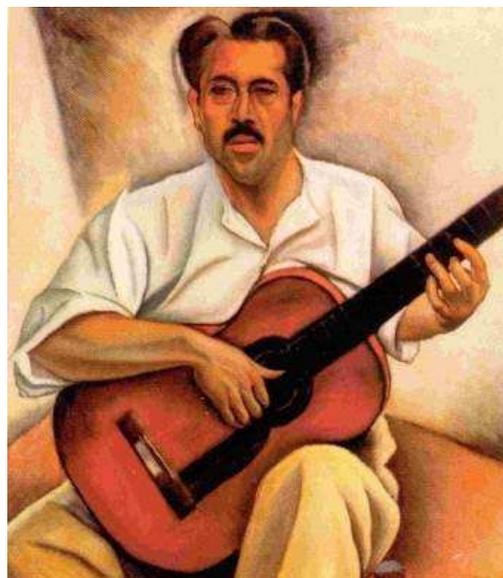
Paco de Lucía es el número uno indiscutible, pero Sanlúcar tiene obras sensacionales, como *Tauromagia* o *Aljibe*. Miño tiene varias obras sorprendentes con Gualberto. Enrique de Melchor es sensacional en discos como *Arco de las Rosas*. La lista de guitarristas creativos se hace muy extensa a partir de los cincuenta. Todos tienen en común la aceptación de Paco de Lucía como maestro absoluto. Pedro Bacán (Lebrija, 1951-1997), Moraito Chico (Jerez, 1956), Tomatito (Almería, 1958), Raimundo Amador (Sevilla, 1960), Gerardo Núñez este guitarrista es sin lugar a duda uno de los más sólidos en el panorama actual. (Jerez, 1961), Rafael Riqueni (Sevilla, 1962), José Antonio Rodríguez (Córdoba, 1964), Juan Manuel Cañizares (Sabadell, 1966), Vicente Amigo (Guadalcanal, 1967). España tiene en la actualidad un plantel de excelentes guitarristas que han sabido aunar el legado de la tradición con la evolución del estilo, haciendo que este arte se mantenga más vivo que nunca.



10.5.- Guitarristas flamenco consagrados

ANGEL BARRIOS

Ángel Barrios constituye un eslabón más en la historia de la guitarra granadina gracias a su influencia sobre ésta. Para hablar sobre Ángel Barrios he tenido la suerte de entrevistar a su hija Ángela Barrios, ahijada de Manuel de Falla, la cual nos aporta una serie de puntualizaciones. El Murciano y su hijo Maripieri transmitieron a Antonio Barrios, padre de Ángel, esta escuela de guitarra con muchas connotaciones clásicas y que años más tarde asumiría este autor. Este conocimiento venía apoyado sobre la base de un gran conocimiento musical. Ángel compuso para guitarra aunque estaba más cerca del mundo clásico



que al flamenco, aunque nunca abandonó el estudio de los estilos flamencos, participando en múltiples conciertos flamencos. Según nos comenta Ángela su padre no puede ser considerado un mero guitarrista flamenco. Estudió durante 3 años en París y entabló amistad con Ravel y Paul Dukas.

El ambiente donde se crió, la taberna de su padre, conocida por la taberna del Polinario, situada la calle Real de la Alhambra, sobre las ruinas de unos baños árabes, era un ambiente de arte pictórico y musical privilegiado y que años más tarde se cedió al Patronato Municipal de la Alhambra creándose el Museo Ángel Barrios en la misma finca. Por allí pasaron entre otros Zuloaga, Rusiñor, Miguel Ángel Ortiz, Albéniz, Falla, Andrés Segovia, Lorca, habituales del centro y en donde se realizaban tertulias amenizadas por el padre de Ángel Barrios.

Junto con la tertulia del Rinconcillo, situado en el gran café Alameda, hoy en día el restaurante Chiquito, junto con la taberna del Polinario, representa uno de los focos iniciales en la concepción del Concurso del año 22, y constituyen uno de los santuarios flamencos granadinos.

Ángel Barrios tuvo gran relación con Isaac Albéniz pues este era amigo de Antonio Barrios. Isaac visitaba mucho la Alhambra. Escuchó durante largas horas la guitarra de D. Antonio y fue referencia estética y nostálgica hasta el fin de sus días.

Antonio Barrios nació en Granada el 15 de octubre de 1858, justamente diez años después de la muerte de Francisco Rodríguez Murciano. Nace en el Albaicín pero años después se instaló en la



calle Real de la Alhambra. Fue compañero del guitarrista Manuel Jofré (conocido también con el seudónimo “El niño de Baza”) y coetáneo del hijo de Rodríguez Murciano, Maripieri.

Maripiere transmite la escuela de su padre a Ángel Barrios. Aquel era tenor, guitarrista, escritor, es decir, una persona formada. Maripieri pertenecía a la tertulia “La cuerda” organizada en sus inicios por Pedro Antonio de Alarcón. A cada miembro se le denominaba nudo. Bajo este contexto, Ángel Barrios adquirió un gran interés por el mundo del flamenco.

Ángel Barrios visitó días antes de morir a Isaac Albéniz al sur de Francia, para despedirse pues sabía que estaba moribundo. lo que nos indica la gran amistad entre ambos. En un documento Ángel decía: “Ya su vida se extingue. Sólo a nosotros nos permite verle, porque decía que le traíamos el aroma de Granada [...], sus paseos por la Alhambra y el Albaicín. La última visita que le hicimos fue dolorísima porque ya no pudo hablar y sus ojos se llenaron de lágrimas... Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras me será difícil olvidarlas: no llores que te pondrás bien y te llevaré a Granada”¹⁸.

Falla dirá a Trend, el crítico musical del Times de Londres: “¡Pero cuándo no me está dando que hacer todo esto! ¿No puede usted figurárselo! ¡Y cuantos disgustos! Uno de los enemigos del Concurso es... (¿quién lo hubiera pensado?) el “ex amigo” Ángel Barrios”¹⁹.

Tanto Ángel Barrios como su padre fueron artífices de la idea de organizar el Concurso de Cante Jondo del año 22, si bien por desavenencias con Falla y algunos celos con la guitarra de Andrés Segovia, abandonaron la organización del Concurso. Esta circunstancia desencadenó su enemistad con Falla, si bien años más tarde se reconciliaron. Es posible que también influyese la fricción existente entre el Centro Artístico y el Sindicato (al que pertenecía Ángel) y un sector de la prensa reacio al Concurso como la que hizo Francisco de Paula Valladar, amigo de Barrios.

Tanto a mi juicio como el de muchos otros autores, tanto Julián como su padre eran los que más entendía del flamenco dentro de este elenco de personajes.

Los futuros organizadores del Concurso del año 22 provenían de la taberna del Polinario y las tertulias del Rinconcillo crean otro grupo que Falla denominará “El sindicato”. Jamás Granada reuniría mayor número de artistas y escritores nacionales y extranjeros como en ese año del Concurso.

Ángel Barrios creó el cuarteto de cuerda de púa “Iberia” con el que viajó por toda Europa. Escribió obras para canto y piano, pero principalmente para guitarra. En cuanto al estilo flamenco

¹⁸ MANUEL OROZCO DÍAZ *Ángel Barrios, su ciudad y su tiempo*, Ed. Comarex, 1999, p. 60.

¹⁹ Op. cit. p. 149.



realizó farrucas, peteneras, soleares y de temas musicales folclóricos granadinos. Compuso la música para la zarzuela “La Lola se va a los Puertos” en colaboración con los hermanos Machado.

En 1939 murió Antonio Barrios, desapareciendo la taberna del Polinario y el Sindicato, en septiembre del mismo año Falla abandona Granada para siempre y Ángel Barrios trabaja con la recién fundada Orquesta Filarmónica de Granada. Murió en Madrid en 1964.

El guitarrista flamenco granadino Manuel Cano fue admirador y continuador de la obra de Ángel Barrios y lo acompañó en sus últimos días de vida.

Según nos comenta Ángela Barrios, Falla estableció amistad con su abuelo Antonio Barrios quien fue el que le buscó casa en Granada. Su amistad de él como la de su padre con Falla llega hasta el punto de ser el padrillo de ella. Ángel Barrios llegó a tocar dúos con Andrés Segovia, participando en el homenaje póstumo que le dieron Falla y Federico, entre otros a Isaac Albéniz en la Alhambra en 1923, donde colocaron un mosaico conmemorativo de fajalauza realizado por Manuel Ángel Ortiz, tocando la guitarra en este acto Andrés Segovia y su padre. También Ángela confiesa que su padrino le decía que rezara porque a los niños los escucha Dios. Reza por los músicos y la música española.

ROMÁN EL GRANADINO



Nació en 1904 en Mulas (Granada) y murió en 1983 en Madrid. Cándido Román Maldonado de familia flamenca comenzó su andadura por el mundo del flamenco gracias al estímulo de su padre, el guitarrista “El Tuerto Salvaorillo”, junto con sus dos hermanos, también guitarristas, Salvador “El Mocarras” y José “Pepe Granada”. Su atracción hacia el mundo de la guitarra también le viene por su línea materna, los Maldonados, a los que pertenecía el guitarrista invidente Vicente Fernández Maldonado, conocido con el seudónimo de “Vicente el granaíno”, muy conocido en su época por protagonizar un concierto en presencia del presidente Eisenhower en Estados Unidos. Éste le regaló como agradecimiento un perro lazarillo guía.

Durante el período de su formación, Ramón el granadino fue discípulo de Julián Arcas y Paco de Lucena. Se inspiró en la escuela de Ramón Montoya con el que mantuvo una gran amistad y del



que recogió todo el saber que emanaba de su escuela. Fue guitarrista de la escuela madrileña “Sociedad Guitarrística Española” ubicada en la calle Flor nº 9 de la capital de España. Acompañó a Juanito Valderrama y en el espectáculo Solera Andaluza a Manuel Vallejo y Juan Varea.

En 1951 se trasladó a París, donde actuó en varios lugares, y más especialmente en el café cantante “El Catalán” cerca del Sena, donde se reunían los aficionados de la capital francesa, y entre los cuales figuraba Pablo Picasso. En este prestigioso lugar acompañó a varios cantaores, entre ellos Pepe de la Matrona, Rafael Romero, El Niño de Almadén, Manolo Leiva, Canalejas de Jerez...

Posee un disco editado por la casa discográfica Mandala y titulado Román el Granaíno (1904-1983), perteneciente a la colección Arte Flamenco, y en su volumen 6.

MANUEL CANO TAMAYO

Otro de los personajes del mundo del flamenco como guitarrista concertista. Nació en 1925 y murió en 1990. Fue el primer introductor de la guitarra flamenca en el conservatorio, concretamente en Córdoba y de Granada. De carácter autodidacta focalizó su carrera a investigar en el mundo del flamenco y a realizar conciertos por diversos lugares. Catedrático de flamenco impartió clases en Córdoba y Granada. Editó el libro *La guitarra, historia, estudio y aportaciones al arte flamenco*, editado por Girarda, S.L. Poseía una colección de guitarras flamencas, colección que hoy en día se encuentra en Japón.



Hizo arreglos para guitarra de canciones populares andaluzas. Se considera seguidor de la escuela de Ángel Barrios y siempre interpretó su música. Tiene una extensa discografía de guitarra flamenca. Uno de sus mejores discos es un homenaje a Ramón Montoya.

Sobre la construcción de la guitarra escribió un libro titulado *Un siglo de la guitarra granadina*, editado por la Caja de Ahorros de Granada, dentro de la colección Temas de Nuestra Andalucía, 1975. Otro trabajo que hizo fue *El folclore, iniciación al campo popular andaluz*, editado por la Universidad de Granada.

En su artículo *Un siglo de la guitarra granadina* nombra al almeriense Antonio de Torres Jurado como uno de los artífices de la guitarra granadina, guiado por la escuela Granadina en el taller de José Pernas. Ahora bien, anteriormente a estos artesanos, en Granada había guitarreros anónimos, constructores esporádicos, de los que poco se sabe y la calidad de sus instrumentos dejaba mucho que



desear. José Pernas establecido en Granada en 1850 fue el maestro del celeberrimo constructor Antonio Torres Jurado.

José Pernas tenía su taller en la calle Fábrica Vieja, n.º 7, realizó guitarras con forma de “pera”, de gran calidad. Premiado por la Sociedad Económica de Amigos del País, con la medalla de Oro de 1854.

Otros constructores de los que se tiene noticia son los hermanos Valle. Nicolás y Antonio, establecidos en la calle Elvira, núm. 54.

José Ortega es otro de los constructores de guitarra establecido en Granada a finales del siglo XIX, continuando en el taller sus hijos, realizaron guitarras para “tocaos”. Tenían su taller en la calle Mesones n.º 4, Granada, 1880.

Benito Ferrer, otro constructor de guitarras y bandurrias, estudiante de medicina y colaborador con este instrumento en las primitivas Zambras del Sacromonte. Tenía el taller en la calle Jarrería, 8, durante su primera época, y posteriormente se estableció en la calle Campanas número 2, donde fabricó guitarras en madera de palo santo para concierto.

JULIÁN ARCAS²⁰



Guitarrista clásico nacido en 1832 en María (Almería) y murió en 1882 en Antequera, fue uno de los orígenes de lo que más tarde sería la guitarra flamenca de concierto. En los albores de la música flamenca cuando todavía no se denominaba así, y mucho menos en la guitarra pues sólo existía la guitarra clásica y la popular rasgueada de acompañamiento. Compositor y concertista de guitarra obtuvo un gran éxito en diversos países europeos. Fue profesor del conservatorio de Madrid en donde impartía clases de guitarra clásica. Históricamente se encuentra entre Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849), ambos guitarristas clásicos muy famosos; así como la de Francisco de Tárrega (1852-1909), discípulo de Julián Arcas. Tárrega desarrollo el trémolo²¹, creado por Julián Arcas. Algunas de las piezas atribuidas a Tárregas

²⁰ SUÁREZ PÉREZ, J. Y RIOJA VÁZQUEZ, E. *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*. Colección Almería y los Almerienses. Diputación de Almería, 2003.

²¹ Trémolo: repetir sucesivamente una nota, con el fin de alargar y prolongar el sonido.



son de él como la fantasía sobre temas de la *Travista* de Verdi. La música de Arcas es muy italianizada propia de la época en la que vivió.

En la época de Julián Arcas, el flamenco no existía tal y como lo conocemos hoy; más bien, existía un período de protoflamenco y aún el término flamenco no estaba inmerso en las gentes. De las investigaciones realizadas por los estudiosos del tema, debemos considerar a Julián Arcas como el precursor indiscutible del que décadas más tarde denominaríamos flamenco. Su conocimiento de la música popular marca las bases de la guitarra flamenca que se aleja de la guitarra popular, pero partiendo de técnicas de la guitarra clásica²².

Fernando Sor, si bien no tuvo contacto con Arcas, compuso temas de la escuela bolera de origen folclórico, de notable influencia en la gestación del flamenco. Por su parte, Dionisio Aguado componía fandangos –estilo principal del flamenco–. Ahora bien, ninguno de ellos profundizó en los aires populares en los que Arcas sí estudió, como veremos más adelante.

Julián Arcas es contemporáneo de la época de la decadencia de tonadilla escénica, que es un tipo de espectáculo que conforma un género musical español en donde se incluían personajes y piezas de origen popular español entre las que se incluyen polos y cañas. La tonadilla escénica cubrió el período entre 1750 y 1850, estando muy en boga durante ese período. El estudioso José Subirá estudió la tonadilla escénica en cuatro volúmenes en donde se recopila todas sus piezas y hoy se conserva en el Archivo Municipal de Madrid. El estilo tonadillesco es una manera de expresión musical popular pero más fina y refinada que lo propiamente popular. En la época de la tonadilla el estilo musical más utilizado era la seguidilla (similar al flandango abandonao, y como hemos dicho precursor del flamenco). Un gran compositor y cantante de tonadillas fue Manuel García, autor del polo “El contrabandista”, uno de los palos flamencos, aunque el polo tonadillero es diferente a los polos flamencos, pero ambos encierran ciertas similitudes. Este polo está más cerca del fandango que del actual polo flamenco, pero del polo tonadillero derivan los polos flamencos.

Con la desaparición de la tonadilla escénica en la época de Julián Arcas, se sucede la aparición de la Escuela Bolera con un eminente carácter popular y aspecto gollesco. Arcas escribió una soleá “la soleá de Julián Arcas” muy popular en la época y se engloba dentro del estilo bolero.

La escuela bolera surge alrededor de 1780 y tanto Arcas, Sor y Aguado se vieron influidos por esta escuela.

²² Indudablemente uno de los orígenes de la guitarra flamenca es la barroca con sus rasgueados, punteados rítmicos hemiólicos como la zarabanda, como podemos evidenciar en los tratados de música de la época como el de Gaspar Sanz en el siglo XVI.



Los principales bailes –fandangos y seguidillas- procedían de las zarabandas, jácaras y chaconas (bailes populares de la época de los que derivarían los bailes proto y preflamencos).

La escuela bolera refina los bailes populares a través de la influencia de la escuela francesa de ballet que por aquella época tenía una fuerte reminiscencia. Es en esta época cuando se desarrolla el majismo²³ y el gitanismo²⁴. Tanto el majismo y el gitanismo desembocan en lo denominado género andaluz o corriente desarrollada entre 1830 y 1870 para referirse al carácter y la imagen romántica de Andalucía, sobre todo desde la perspectiva de los extranjeros y que aún hoy sigue patente. Es en este momento cuando podemos hablar de la época del protoflamenco.

Julián Arcas recibe todas estas influencias populares y lo refleja en su música. Podemos asegurar que al igual que los cantos y bailes protoflamencos, la guitarra de Arcas no pertenece al preflamenco, como la guitarra barroca donde se usaba la técnica del rasgueado, sino que es protoflamenco debido a la aparición en su repertorio de rondeñas, soleares, fandangos, habaneras, etcétera.

No debemos olvidar a otros guitarristas que también trascendieron dentro del ámbito en que se movía Julián Arcas, si bien con menor éxito; estos son Trinidad Huertas y su alumno Juan Parcas, así como Tomás Damas y Antonio Cano.

La obra de Julián Arcas tuvo muchos seguidores tales como Manuel de Falla el cual apreciaba mucho la rondeña de Arcas.

Posiblemente Arcas había influido al guitarrista granadino Rodríguez Murciano (n. 1785 m. 1848), pues ambos comparten repertorio parecidos a través del hijo de éste, Maripieri, guitarrista y cantante también conocido en la época y contemporáneo de Arcas.

Un aspecto a destacar de nuestro personaje fue su colaboración en la evolución de la guitarra clásica española a través de su paisano el constructor Antonio Torres. Dio unos conciertos en Granada alrededor de 1866 para sufragar los gastos al monumento de Mariana Pineda.

En la obra de Arcas aparece la seguidilla gitana como nuevo género. Según Otero²⁵ la primera artista que bailó las soleares de Arcas fue “La Cuenca” y realizaba su espectáculo vestida de hombre con baile de palillos o castañuelas en los cafés de Silverio y del Burrero de Sevilla a partir de 1883.

Existe una partitura de una malagueña de Rodríguez el Murciano relacionada con la rondeña de Arcas. La transcripción de la malagueña la hizo Maripieri alrededor de 1878 y cuyo manuscrito se conoce. Esta pieza se publicó 30 años después de la muerte del Murciano y 18 años después de la

²³ Majismo constituye un tópico referente a la imagen del personaje popular vestido al estilo gollesco.

²⁴ Gitanismo: sinónimo de gitanofilia, aprecio por los tópicos y costumbres gitanas.

²⁵ Otero, J. Tratado de bailes, Sevilla, 1912, pp. 152-164.



publicación de la rondeña de Arcas. Felipe Pedrell incluye la transcripción de la malagueña del Murciano en su obra “Cancionero Musical Popular” volumen II, n.º 313, pp. 257-260, publicada por Pedrel entre 1917 y 1922. Esta recopilación influyó decisivamente en el nacionalismo español durante los primeros años 20. Arcas actuó en Granada por primera vez en 1840 y pudo conocer a Rodríguez Murciano (8 años antes de su muerte) y al compositor ruso Glinska (admirador de su música). La composición de la rondeña se hizo en 1845 por lo que es anterior a la publicación de la rondeña de Arcas, por lo que podemos deducir que la composición original es del Murciano²⁶. La traslación de falsetas técnicas, melodías, etc., ha sido algo constante en la música y más en el flamenco, que representa una de las formas de su creación y gestión. Muy diferente es la atribución de composiciones, a veces por error y otras mal intencionadas, retratan el carácter y el quehacer de muchos "compositores" de los cuales dudados de la autoría siempre de sus obras.

RAMÓN MONTOYA SALAZAR

Guitarrista que representa uno de los pilares del flamenco y padre de la guitarra moderna. Nació en 1879 en Madrid en el seno de una familia de gitanos tratantes. Según Blas Vega recibió clases del guitarrista Miguel Borrull Castelló (otro genial guitarrista flamenco). Según el cantaor Pepe el de la Matrona estuvo vinculado con el guitarrista Rafael Marín (guitarrista clásico y flamenco, profesor en la Sociedad Guitarrística Española, frecuentado también por



Montoya) del que aprendió técnicas propias de la guitarra clásica. Pepe y Ramón solían reunirse en el taller de guitarras de Manuel Ramírez, en Madrid. Anteriormente la escuela de Patiño y de Lucena no utilizaban estas técnicas clásicas, sino más bien se decantaron por el toque de pulgar. Rafael Marín fue discípulo de Tárrega y Paco de Lucena. En 1912 Ramón Montoya realiza grabaciones con la Niña de los Peines, y en 1913 acompaña a don Antonio Chacón en el colmao “Los Gabrieles” y en 1921 se traslada al colmao “Villarosa”, el más importante de la historia. En 1922 participó como artista

²⁶ Op. cit. pp. 35-38.



invitado en el Concurso de Cante Jondo granadino, donde acompañó a don Antonio Chacón. En 1926 acompaña a Pepe Marchena en el cabaré madrileño “Ciros’s” y es a partir de este momento cuando comienzan sus contactos con éste y que años más tarde formaría pareja artística. Realizó una gira organizada por el empresario Carlos Hernández Vedrines en la histórica época de la Opera flamenca, conformándose como uno de sus protagonistas. Debemos destacar que entre los dúos más famosos en el mundo del flamenco y que tuvieron mayor repercusión están el de Chacón con Montoya y el de Marchena y Montoya. Marius de Zayas, un mecenas y enamorado del flamenco llevó a Montoya a la productora francesa Le Boîte à Musique (BAM) para la realización de un álbum flamenco en formato de 30 cm, utilizado casi exclusivamente para las grabaciones de música clásica. Con él se crea la escuela denominada Montoyismo, destacando seguidores como Luis Yance, Manolo de Badajoz, Perico el del Lunar, Román el Granadino y Luis Maravillas, entre otros²⁷.

JUAN CARMONA “HABICHUELA”

Personaje emblemático dentro del mundo de la guitarra, "Juan Habichuela", nombre con por el que se le conoce en todo el mundo, tomó su nombre artístico de su padre José Habichuela. Sus comienzos artísticos se decantaron por el baile, pero pronto mostró gran interés por la guitarra y a partir de ese momento emprendió la ardua tarea de aprender a tocar. Destacó como guitarrista de acompañamiento al baile consiguiendo numerosos premios nacionales como internacionales.



¿Cómo fueron sus inicios en el mundo del flamenco?

Empecé de niño en las zambras como primer bailar y años más tarde, cuando tenía 17 ó 18 años, marché con Gracita del Sacromonte a Madrid, suponiendo mis comienzos artísticos como guitarrista. Durante mi época con esta bailaora realizamos giras a Japón y a otros países.

²⁷ Eusebio Rioja. Niño Ricardo Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez. Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. Sevilla 2006, pp. 146-190.



Sus comienzos como guitarrista cómo transcurrieron

Bueno, cuando murió Juan el Ovejilla, como sabemos tío de Gracita del Sacromonte, me llamó su hermano Manuel para que ocupase el lugar de su difunto hermano. A partir de ese momento me vi inmerso en el aprendizaje de las variaciones que mi maestro Juan utilizaba en sus espectáculos, y junto con Manuel y Gracita, constituimos el grupo flamenco.

¿Qué me podría decir sobre la Escuela Flamenca Granadina?

La escuela Flamenca Granadina comenzó con Juan el Ovejilla en las Zambras de Granada, de la que aprendí y adquirí valiosos conocimientos de los que me siento muy orgulloso. Mi maestro, al igual que otros guitarristas de la época, no sabía música, es decir, no tenía el conocimiento de la escritura musical, si bien era un gran maestro con una gran intuición natural y un sentido rítmico muy desarrollado. Junto con el Niño Ricardo era uno de los mejores guitarristas de flamenco de su época. Poseía un toque muy parecido al de Manolo de Huelva y esta circunstancia me lleva a pensar que ambos se vieron influidos entre sí. Así, Manolo de Huelva acompañaba magistralmente al cante y al baile, además de tocar piezas clásicas en solitario, al igual que hacía su contemporáneo Juan el Ovejilla. Una diferencia que podíamos observar entre ambos guitarristas era el uso del alzapúa (técnica de pulgar propia del flamenco que actúa como si se utilizara un plectro) por parte de Manolo de Huelva y no utilizada por Juan el Ovejilla.

Estoy muy orgulloso de haber sido el discípulo de Juan, gran músico y persona, de gran corazón. Nos apreciábamos mucho.

¿Cómo transcurría la vida artística de Juan el Ovejilla?

Era una persona muy generosa. Pagaba muy bien a las personas que le acompañaban en sus espectáculos e invitaba a sus compañeros. Recuerdo que lo llamaba un caballero llamado Diego Medina para que tocara en la Venta Zoraida, por la que le abonaba 20 duros de la época. Si bien no le era de su agrado este entorno, las razones económicas marcaban la necesidad de actuar en estos ámbitos. No le gustaba acompañar a malos cataores, aquellos que desafinaban, no conocían los cantes o no respetaban el compás, si bien como él decía, yo intento adaptarme a cualquier cantaor, siempre intento hacer relucir lo mejor de cada cantaor, aunque sea mediocre.

Recuerdo una anécdota. Estábamos tocando en casa de Juan el Ovejilla un Viernes Santo junto con el cantaor Juanillo el Gitano. Yo actuaba de bailaor. Un vecino los denunció a la autoridad por tocar y cantar ese día, lo que les llevó al calabozo. Yo al tener 15 años, sólo me detuvieron. Como



nosotros éramos conocidos por el Gobernador Civil, D. Severiano, pues realizábamos espectáculos para esta autoridad y en las fiestas de la Duquesa de Écija, junto con la bailaora Lola Medina, aquél al enterarse nos liberó, gracias a la amistad de Lola con D. Severiano. En aquellos años el organizar este tipo de eventos, constituía un delito punible con 15 días de cárcel.

Dígame algo de su paso por las zambras

Mis comienzos como guitarrista empezaron en las zambras junto a Juan Maya Marote, gran tocaor y de enorme proyección. Los espectáculos zambreros en aquellos inicios se caracterizaban por un toque con escaso sonido, apenas se escuchaba con el baile y los jaleos de los bailaores. Esto nos llevó a crear un rasgueado más fuerte y redondo, utilizando los cinco dedos para conseguir un sonido más fuerte y rítmico.

En Madrid en los años 60 uno de los mejores guitarristas al baile era Paco Aguilera. Nuestra manera de tocar era diferente, caracterizada por el tipo de rasgueado típico nuestro, con un carácter personal, de gran fuerza y sentido. El caso es que conseguíamos una seña de identidad de la que fuimos copiados por otros artistas de la época. Actualmente esta técnica se toca muy bien, se ensaya mucho, se cuida la coreografía, ya no encontramos esos jaleos que anulaban el sonido de la guitarra.

¿Qué piensa de la introducción del flamenco en el Conservatorio?

Bueno, es evidente la evolución que ha sufrido el flamenco en estas últimas décadas. Antiguamente se tocaba a “cuerda pelá”, esto es, si acompañamiento o armonía. Con la aparición de grandes guitarristas como Montoya, Ricardo, Manolo de Huelva, Sabicas, por nombrar algunos, el perfeccionamiento del toque flamenco ha sido evidente, hoy se armoniza mejor.

En mis tiempos no se podía estudiar, no teníamos medios económicos, ni escuelas, ni profesorado cualificado. Gracias a Dios estas condiciones han mejorado y gracias a los conservatorios, los amantes del flamenco pueden aprender. ¡Ojalá hubiésemos tenido nosotros esos medios!

Granada constituye un referente en el mundo del flamenco. Los tangos granaínos y la mayor riqueza armónica, más clásica pero más rítmica y percusiva en el acompañamiento al baile, su diferente forma de rasguear, representan un aporte muy importante al mundo del flamenco que nos da señas de identidad. De nuestra ciudad han surgido grandes bailaores, cantaores y guitarristas que han creado escuela en este arte.



JUAN MAYA MAROTE: UN GUITARRISTA AL BAILE

El toque del baile es muy percusivo y depende mucho de los bailaores, pues estos pueden embrutecer a los guitarristas. Juan Maya Marote, guitarrista entre otros de Carmen Amaya tenía un toque muy fuerte, apenas sin matices y muy diferente a su paisano y coetáneo Juan Habichuela, de toque sensible y musical. El matiz, la dinámica y el volumen se pueden desarrollar en el toque al baile, en los rasgueados se puede matizar desde el pp (pianísimo) al fff (fuertísimo) si se estudia y se controla. El uso de la fuerza constantemente tiene malos resultados sobre todo a largo plazo. En los bailaores se pueden presentar numerosas lesiones de pie, rodillas y espalda



debido al taconeo fuerte en suelos duros y consistentes sin cámara de aire que amortigue el efecto de golpe de tacón. Para los cantaores, el forzar la garganta, el no calentar previamente, el cantar beodos, provoca lesiones en las cuerdas vocales, muchas veces irreparables. En los guitarristas el uso de la fuerza, pulsar fuerte, rasguear fuerte así como las palas posiciones, provocan tendinitis y grandes dolores de espaldas.

Juan Maya Marote me comentó que tenía muchos problemas con la mano derecha a causa del abuso de la fuerza del toque al baile. Carmen Amaya con su fuerza al baile, me llevaba de guitarrista sólo. Si no iba llevaba a dos o tres guitarras. La fuerza de esa mujer la aguantaba yo sólo y el tiempo me pasó factura en la mano y el brazo derecho.

NIÑO RICARDO, LA VISIBILIDAD DE LA GUITARRA FLAMENCA MODERNA

Manuel Serrapí Sánchez nació en Sevilla el día 1 de junio de 1904 y desde temprana edad comenzó su andadura como guitarrista. Estudiar su trayectoria profesional es imbuirse en las diferentes etapas evolutivas del flamenco durante el siglo XX. Fue durante este siglo cuando numerosos personajes del mundo flamenco se convirtieron en avezados testigos de los primeros compases de los Cafés Cantantes, del Concurso del año 22 celebrado en la ciudad de Granada (aunque no participó por ser profesional y no entraba en las bases del concurso), la Ópera flamenca,



las giras de las trupes flamencas, y de muchos otros eventos culturales. Tras la contienda civil española, comenzó una nueva etapa de revalorización de los Festivales como por el ejemplo, el de Córdoba; la aparición de las primeras antologías discográficas, y la introducción del flamenco en la Universidad²⁸.



Las primeras grabaciones que Ricardo realizó como solista realizó a los 39 años. Hasta ese momento sus trabajos se realizaban con acompañamiento de las principales figuras del cante de la época. Junto con Ramón Montoya podemos considerarlo como uno de los pioneros de la guitarra solista de concierto. Sus grabaciones se pueden considerar las primeras de este género. Estuvo trabajando como músico hasta la fecha de su muerte en 1972 a la edad de 68 años.

Recibió a lo largo de su vida la estimable colaboración de su maestro Antonio Moreno el cual desde el primero momento le enseñó a tocar la guitarra. Asimismo nombrar a Javier Molina, guitarrista que contribuyó a la formación de Ricardo pues ambos tocaron juntos en el Café Novedades de Sevilla. De Manolo de Huelva, guitarrista coetáneo pero algo mayor que él, aprendió gracias a él, el aire por bulerías. El éxito del niño de Ricardo condicionó un paulatino recelo en Manolo de Huelva, pues éste no llegó a alcanzar la dimensión artística de aquél, y tomó en cierta medida cierta celera, volviéndose mucho más receloso.

Trabajó con Ramón Montoya en el café del Gato en Madrid, con el que contrajo amistad y tertulia en el taller de guitarras de Manuel Ramírez junto a acreditados guitarristas tanto clásicos y flamencos. Ricardo supone un eslabón más en la evolución de la guitarra moderna que iniciara Montoya. Importantísima fue su trabajo como acompañante al baile y cante, resaltando con la de los Peines, Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Antonio Mairena, con Lola Flores y Antonio Molina. En la filmografía flamenca de la época, Ricardo participó con su música en la bandas sonoras o aparece como interprete en escenas.

²⁸ Eusebio Rioja-Norberto Torres. Niño Ricardo Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez. Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. Sevilla 2006



El Niño Ricardo a través de su guitarra flamenca, perfeccionó el denominado aire por bulerías, así como en las serranas, fandangos, farrucas, granaínas y un largo etcétera, contribuyendo a perfeccionar y personalizar estos palos.

El término “Ricardismo” es sinónimo de modernidad en la guitarra flamenca, esto es, un sentido progresista de entender el toque de guitarra flamenca, y que comenzó en la época de Ramón Montoya. Partiendo de esta concepción, músicos como Juan Serrano, Paco Simón, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía, entre otros, adoptan esta manera de entender la guitarra y su toque flamenco.

Hasta la llegada de Paco de Lucía, Ricardo era el referente fundamental para todos los guitarristas del momento, cada nuevo guitarrista estudiaba e imitaba la música y técnica de Ricardo. A la muerte de este maestro, se editó un álbum homenaje donde los principales guitarristas del momento rinden un sincero tributo al mayor talento de la guitarra flamenca de esas décadas, el título Homenaje al Niño Ricardo. In Memoriam.

La influencia de Ricardo sigue estando tan arraigada y no superada de tal forma que muchos guitarristas actuales desconocen la autoría de Ricardo en ejecuciones y falsetas que interpretan.

Una faceta de Ricardo menos conocida es la de compositor de canciones, alcanzando muchas de ellas a un gran nivel de popularidad. Destacar entre todas ellas es la canción “El Emigrante”, que al margen de su calidad musical, supone un reflejo de la situación social de la época en España. Nuestro autor hizo una versión instrumental, a la que se sumó la grabación realizada por Paco de Lucía.

El sonido de la guitarra del Niño Ricardo es irregular, nadie es perfecto, como cuentan sus biógrafos parece ser que tenía un problema de uñas, unido a la falta de estudio y por no querer repetir las grabaciones, hacen que su sonido muchas veces, no alcance el nivel requerido. Excepción a destacar es el del disco la Guitarra Flamenca (Le chant du Monde, 1955).

Reciente se ha publicado las partituras y ediciones musicales del Niño Ricardo, realizadas por editoriales extranjeras. El flamenco como patrimonio inmaterial y oral de la humanidad, no se escribía y Ricardo al igual que los flamencos de su época no sabía música. La guitarra flamenca actual con los conocimientos musicales, estas ediciones musicales proyectan su difusión por su mayor accesibilidad a la música de Ricardo y la guitarra flamenca en general, les pone al alcance de muchos guitarrista ávidos de su música y estudiantes de los nuevos conservatorios de música en donde se ha introducido la guitarra flamenca, lo que hará que la música flamenca, gracias también a las nuevas tecnologías audio visuales, tengan más fácil acceso y universalización hace que la guitarra flamenca en general, y la de Ricardo en particular, se mantenga viva y vigente.



Ricardo fue un hombre de éxito hasta el final de su vida, como se refleja en su gran obra. Vivió holgadamente con una vida intensa como primera figura de la guitarra tanto para el acompañamiento del que siempre fue solicitado, como solista de concierto.

Muerto Ramón Montoya mayor que él, la introversión de Manolo De Huelva, sus rivales más directos se marcharon y vivían en el extranjero como Sabicas, Mario escudero, Esteban de Sanlúcar y Juan Serrano, por lo que nadie le hacía sombra en España, su primacía fue absoluta. Fue un genio acompañando y como solista es un mundo aparte, los toques y la técnica evolucionó con él y los demás imitaban. Su impronta, su aire, se encuentra presente en la guitarra flamenca actual.

Entre su discografía podemos mencionar la del “Recital de Guitarra Flamenca”, 1943; el anteriormente mencionado “La Guitarra Flamenca” (Le chant du Monde, 1955); Toques Flamencos de Guitarra (Hispavox, 1958); Niño Ricardo, Recopilación antológica remasterizada en formato CD y recogida por Mario Bois volumen II. Le chant du Monde, France 1991). Por otro lado debemos destacar las colección de partituras recopiladas por diversas editoriales. A destacar: Ediciones J. Garzon 1956 y posteriormente por Japoneses en una magnífica colección. Los franceses Alan Foucher “El genio del Niño Ricardo” y Claude Worms, tienen prácticamente recogida la obra y falsetas de Ricardo. El holandés Humberto J. Wilkes discípulo y amigo de Ricardo escribió el libro “Niño Ricardo: rostro de un maestro”, publicado en Sevilla año 1990 por la Bienal de Sevilla y la Fundación Machado, en donde nos hace un estudio de su obra y un perfil psicológico de su personalidad.

EL NIÑO MIGUEL

Miguel Vega de la Cruz mejor conocido como "**Niño Miguel**" (Huelva, 1952) hijo del guitarrista Miguel el Tomate, tío del guitarrista Tomatito ya que su familia es oriunda de Almería. Es considerado, a pesar de la inconstancia de su carrera, uno de los grandes intérpretes de la guitarra flamenca. Aprendió a tocar junto a su padre y siendo un niño ya le acompañaba en el canto en tabernas y las calles de Huelva. En los años 1970 su forma de tocar causó sensación. Obtuvo en 1973 el premio de honor del Concurso Nacional de Guitarra de la Peña Flamenca “*Los Cernícalos de Jerez*” y TV Española le dedicó un especial en el programa “Raíces”.

Grabó dos discos con Universal, "La guitarra del Niño Miguel" y "Diferente" (en los estudios PHILIPS donde grababa Paco de Lucía) reeditados en 1999 bajo el título “Grabaciones históricas. El flamenco es universal. Niño Miguel” De su legado musical destacan piezas imprescindibles como el fandango “*Brisas de Huelva*” o el vals “*Lamento*”.



A causa de su terrible adicción a la heroína y su enfermedad, (esquizofrenia), “el Niño Miguel” vaga, actualmente, con su guitarra por las calles de Huelva tocando por unas monedas.

El Niño Miguel representa el paradigma de los flamencos de la década de los 80 en donde la droga hizo estragos, en su mayoría por ignorancia, después de la desaparición de la Dictadura de Franco entró la droga con su peor cara y se llevo parte de la juventud española y en el mundo del arte y por su propia idiosincrasia en el flamenco y el mundo noctámbulo, arrasó. Al Niño Miguel no lo mató la droga, pero si mató su mente y su genio.

10.6.- Otros personajes del mundo del flamenco relacionados con Granada

SALVAORA (ZAMBRA LA ROCÍO)

Heredera de la Zambra de los Mayas, una de las más antiguas del barrio.

¿Cuáles son las referencias más antiguas de su zambra?

Mi zambra es la más antigua de las que se conservan en la actualidad, si bien la zambra de la Canastera ha vuelto a abrir. Nuestra zambra no ha cerrado nunca. Manolo Amaya era tío de mi marido y Pepe Amaya el padre de mi marido, de aquí nosotros nos incorporamos a esta zambra y con el tiempo la dirigimos. La zambra de mi tío fue la primera, después surgieron otras como la de la Pitirila, la Faraona y la zambra de la Golondrina, el Chato... y posteriormente la mía “La Rocío”.



Se acuerda de Juan el Oveilla

Sí me acuerdo. Estuvo en la zambra de la Chocolate y de Juan Amaya (ambos eran primos, la Chocolate y Juan Amaya). En la zambra de los Amaya trabajaron Gracita del Sacromonte (sobrina de los Ovejillas), María la Gazapacha, la Madre de Miguelones (madre de los guitarristas hermanos Cortés). Los cotarreros aunque son Maya no son familia nuestra, trabajaron en todas las zambras menos en la de Manolo Maya. En mi zambra empezaron Toni Maya, los Habichuelas (Juan, Luis, Pepe Habichuela y su hermana Dolores).



¿Qué relación guardan con las demás zambras?

Siempre hubo competencia entre nosotros. No nos hemos llevado demasiado bien. Antiguamente los grupos los traían los orejas, hoy en día se buscan por agencias y en la Alhambra.

¿Qué diferencias hay entre las zambras antiguas y las de ahora?

Siempre ha habido muy buenos artistas. Antes se bailaba con menos rapidez pero había mucho arte. Surgieron artistas como Juan Maya Marote, alumno también del Ovejilla y de Adrián (el maestro ciego que tocaba la bandurria). Juan Maya trabajó en la zambra de Manolo Maya y en la Golondrina. Así mismo trabajó con Gades, Bambino, Fernando y Bernarda de Utrera y Carmen Amaya, Su rasgueado estaba lleno de fuerza y lo imitaron todos sus contemporáneos. Yo era la pareja del bailar Manolete en la zambra y bailábamos los tangos parados (estilo de tango del Sacromonte). Los bailes tradicionales hoy en día todavía se siguen ejecutando y a veces los recordamos con bandurrias, como se hacía antiguamente.

Salvaora cuando habla de Juan Maya Marote lo refiere como “Mi Juan”. Dice que era un guitarrista con gran fuerza con un rasgueo fabuloso del que quedaban impregnados los cantaores y bailaores.

Trabajaba la Zambra fuera del Sacromonte

La zambra de la Chocolate lo hacía en el Alhambra Palace, pero cuando venían autoridades a Granada el Ayuntamiento los traía a las Cuevas del Sacromonte. Los Reyes cuando eran Príncipes los trajeron a sus cuevas e infinidad de artistas siempre pasaron por las Cuevas. Medio Hollywood pasó por aquí. Estoy muy orgullosa de mi hijo Juan Andrés y mis nietos. Llevan el nombre de los mayas con mucho orgullo. Algunos hijos míos no le gusta bailar aunque se han criado aquí en la cueva.

Cómo ve el futuro de las zambras

El Sacromonte es lo más auténtico que hay, pero necesita que arreglen el camino del monte. Sugiere una idea: que hagan un camino en Puente Quebrado y le den salida por el Avellano, creando un paseo de farolas, que repongan las fuentes que había antes y creen un parking en el campo de fútbol así como bancos. Los municipales aquí vienen a multar. El otro día los artistas me dejaron en la cueva a medias porque la policía local estaba multando sus coches mal aparcados.



Qué piensa de la relación de los granadinos con las Zambras

La gente de Granada no hacen mucho caso de las Zambras. Los granadinos tienen que subir a conocer lo auténtico de las cuevas y verán que buena calidad de artistas hay. Ahora a las autoridades se las llevan al palacio de los Cordova, a los Chapiteles en vez de llevarlos a las cuevas, donde se aprecia el auténtico entorno de las zambras.

ENRIQUE EL CANASTERO



Enrique el Canastero es hijo de María la Canastera, una de las zambras antiguas que se conservan actualmente. Su madre actuó en la película María de la O junto con Carmen Amaya y la zambra de Manolo Amaya con Juan el Ovejilla como guitarrista.

Enrique era uno de los bailaores de las zambras. Ahora con más de 70 años se encuentra retirado de manera activa en la zambra, sólo realiza trabajos de organizador. A continuación reproduzco una entrevista realizada por mi en 2009.

¿Qué antigüedad tiene tu zambra?

Primero estaba en la Cuesta de los Chinos, trasladándose posteriormente al Camino del Monte y fue allí donde cogimos fama. Su madre, María la Canastera, actuó en la exposición de Barcelona y Sevilla junto a Carmen Amaya en la zambra de Manolo Amaya.

Por su zambra han pasado muchos artistas de Hollywood y políticos. Estuvo Agustín Lara en uno de los espectáculos de la zambra, según nos cuenta Enrique, acompañado por su mujer María Félix y el alcalde Manuel Sola, entraron a las 7 de la tarde y volvió a su casa a las 5 de la mañana, si bien dejó a su mujer en el hotel Palace cuando ésta decidió irse a descansar. Agustín Lara acabó yéndose a tomar chocolate con churros con las gitanas de la zambra.

¿Cómo era la vida en las cuevas?

Era una fiesta constante, siempre bailando. Trabajaban payos y gitanos. Estaban cocinando y si se le presentaba una actuación, entonces sacaban el hornillo y la comida medio hacer y preparaban



el recinto para la actuación. A las cuevas también se lo denominaba virones o vironcillos “ollas en calé”, refiriéndose a los grupos si llenaban una cueva o media respectivamente.

¿Qué más cuevas había en el tiempo de su madre?

La Golondrina, la Faraona, la Rocío, la Pitirila, Manolo Amaya, la Canastera y la Salvaora. Junto con la Salvaora son las únicas zambras antiguas que permanecen en la actualidad.

¿Cómo era la zambra antiguamente y cómo es ahora?

Antes se ganaba 3 perrillas y ahora ha mejorado mucho y se tiene más calidad artística por lo general. Antes había más gracia y solera. Siempre ha habido buenos artistas, pero ahora han mejorado mucho. Siempre ha habido competencia entre las zambras y malas artes.

Granada debería potenciar y proteger el Sacromonte, pues atrae al turismo. Antes potenciaban más el Sacromonte que ahora. El festival que se hizo de las Zambras en el teatro Isabel la Católica del año 2006 durante los otoños flamencos y el que se ha hecho en el año 2009 durante el Corpus ha resultado de gran importancia para las zambras y esperemos que tengan continuidad en el futuro.

Las zambras son una manifestación cultural genuina granadina.

¿Qué recuerdos tienes de las fiestas de los señoritos?

Llegaban a partir de las 1 de la mañana y se hacían en una cueva reservada al lado. Había 20 personas trabajando en su cueva. Deseábamos siempre organizar una zambra para señoritos. Eran muy respetuosos y jamás se metían con las bailaoras. Pagaban 150 pesetas que era una fortuna para aquella época. También llevábamos muchas veces a prostitutas. En mi cueva las bailaoras eran respetadas. Los señoritos muchas veces en las fiestas privadas llevaban sus comidas.

En tiempos de Franco el ayuntamiento les enviaba más grupos, si bien tardaban mucho en pagar.

NIÑO DE LAS ALMENDRAS

José Ferrer González nació en Casablanca pero inmediatamente se afincó en Granada capital. Su pseudónimo proviene de que desde pequeño venía almendras en los toros. Su afición por el cante le viene desde pequeño. Dotado de una gran voz y un talento artístico, él utilizó el flamenco como medio de vida. Constituye un ejemplo muy característico de la vida de los “colmaos”. A excepción de varios festivales en los que participó en su juventud, su vida ha transcurrido en los ambientes



noctámbulos de la ciudad de Granada y Málaga. Formó una peña en su domicilio, en donde hacía fiestas privadas, creando un ambiente surrealista ambientado en el cante flamenco y de resultado muy pintoresco. A continuación reproduzco una entrevista realizada en enero de 2011.

¿Cómo era tu vida en tus comienzos?

Yo vivía de cantar para los señoritos, iban en busca de mujeres y fiesta, a algunos nos les gustaba el café de Cuellar detrás del Ayuntamiento y trabajé en otro café que estaba en la Gran Vía de Granada, llegué a cantar junto con Antonio Machín. Después en el Álamo en la carretera de Murcia salida de Granada con el Niño Osuna, Vicente el Granadino (guitarrista ciego), Pata Perro, Carmelilla. Esta venta tenía unos reservados nos contrataban los señoritos por 5 a 10 duros era mucho dinero para esa tiempo. Lo primero que gané fue una peseta, me daban una perra gorda por cada fandango, le canté más de cuarenta... Por allí andaban los guitarristas: el Moruno, el Cotarrero, el Chispita, Juan el Ovejilla tenía otra categoría, no se le veía por allí.



¿Cómo era el flamenco en tiempos de Franco?

El flamenco estaba regular pero se ganaba dinero. A mí me gustaban los Señoritos me trataban muy bien. Recuerdo al señor Rosales y al señor Berbel. Me fui a Madrid para sacarme el carné de artista, me ayudaba El Pillín el hermano del Miguelones. Trabajé en el Molin Rouse en la calle Embajadores que el dueño era el mismo de la sala de fiestas el Rey Chico de Granada, antes de ser el dueño Manolo Gómez, allí me encontré con el cantaor Guzmán Albea, mi compadre, y el guitarrista Perico del Lunar. Yo vivía en la calle Embajadores con una Tía mía, pero sólo trabajé dos días porque no pude conseguir el carne de artista, porque no tenía la partida de nacimiento. Nací en Casa Blanca (Marruecos), mi padre era albañil estuvo trabajando allí un tiempo. Volví a Granada y la segunda vez fui a Málaga, donde me encontré con muchos artistas. Así por ejemplo, me tocó un guitarrista de Melilla y canté por granaínas y posteriormente me dieron el carné de artista. Dos representantes de Málaga me ofrecieron trabajo y empecé a trabajar en la Taberna Gitana en la calle Larios, ganaba 15 duros. Después trabajé en Torremolinos en la Gamba Alegre, que el dueño era un judío francés el señor Cohen. Este tablao se convirtió en el Jaleo que lo llevó la bailaora Mariquilla. Me subieron el sueldo hasta 200 pesetas y enviaba el dinero a mi casa, pues tenía una niña ya en



Granada. Recuerdo que le canté al torero el Cordobés, me dio dos lechugas (2.000 pts, dos billetes verdes). Llegué a sacarle al señor Cohen hasta 400 pts diarias y pude comprar mi casa en Granada me costó 220.000 pts, por lo que con el trabajo realizado en Málaga, pude comprar la vivienda en donde habito. Después estuve trabajando en las ventas con el Niño Osuna, Pepe Lanjarón ...

Por último añadir otros personajes que otrora tuvieron gran incidencia en el desarrollo, devenir y transmisión de este arte. No hemos seguido ningún criterio para enumerarlos pues sólo me he remitido a determinados matices. Así destacamos a:

- Serafín Estébanez Calderón. "Un baile en Triana". 1830 aproximadamente. Describe la existencia de tonás, perteneras (más tarde peteneras), jaberas, las guitarras, los gitanos... Las fiestas eran bastante espontáneas. Ya hay una cierta profesionalización del "flamenco". Al final nos hablará de romances, de cante y de baile.
- François A. Gevaert: es el primero que habla del flamenco o de músicas parecidas a éste en términos musicales. Fue premiado en su país y viajó a España a investigar en la segunda mitad del XIX. François tiene su teoría en la creación árabe. Ya habla de la atonalidad del flamenco. Tonalidad difícil. Dividió el flamenco en dos clases principales: 1. Cantos propiamente dichos: cañas y polos. 2. Aires de danza: fandangos, malagueñas y rondeñas.

Sobre la tonalidad habla de la semejanza con el tercer modo eclesiástico (mi gregoriano) y también con el cuarto.

- Glinka habló algo de la música andaluza pero no llegó a tratar la temática del flamenco.
- George Borrow estudió el mundo de los gitanos en un viaje que realizó a España en el siglo pasado. Era un protestante inglés que venía para predicar la biblia en nuestro país.
- Charles Davilier: "Viaje por España". 1862. Para conocer la música y los bailes españoles este libro es una buena referencia. Otro estudioso de esta cultura tradicional que contó con a Gustave Doré, dibujante, para tratar de reflejar lo que veía. Estuvo bastante tiempo en Sevilla y Granada, por ello encontramos ya citada el baile de la "Cachucha" granadina. En su libro describe una fiesta de gitanos en donde habla de tonás, romances, de como se tocaba la guitarra, del hecho de que hubieran violines y panderos... Se trata de una mezcla entre bailes de candil y flamenco tendiendo a este último. También vemos zorongos, olés, cantos sudamericanos, improvisación de coplas... Cuando escribió el libro el flamenco se encontraba en el momento de los cafés cantantes. También habla de las seguidillas boleras que se enseñaban en las academias.



- Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”. (Amante del pueblo). El primero que habla de flamenco dándole este nombre. Por ello es considerado el primer flamencólogo. En su obra encontramos referencias de fandangos, malagueñas y sevillanas. Demófilo ya hablaba del peligro de extinción del flamenco. Pensaba que el flamenco se perdería con el café cantante, prueba de que su teoría era eminentemente gitanista y nostálgica (lo que hoy llamaríamos *purista*). Había un proceso de agachonamiento o andaluzamiento. Pensaba que era de creación gitana al contrario que Hugo S. que abogaba por el agitanamiento del folklore. Estamos ante una teoría elitista, es decir, sólo unos pocos (los gitanos) pueden hacer el cante.
- *Rodríguez Marín*: intuía también como H. S. la génesis a partir de folklore andaluz.
- *Fernando el de Triana*: conocía muchos artistas de la época. Tiene datos entre 1880 y 1920 aproximadamente, aunque esos datos no son científicos, como tantos y tantos libros publicados hasta "Flamencología" de González Climent. Su libro: “Arte y artistas del mundo flamenco”.
- *Ricardo Molina y Antonio Mairena* “Mundo y formas del cante flamenco”. Fue considerada durante muchos años la "biblia" del flamenco. Desprestigiada hoy día habla del esta manifestación musical como fruto de unas pocas familias gitanas de Andalucía occidental que se fueron abriendo posteriormente. No reconoció plenamente la influencia de los no gitanos en el cante. Esto ha traído consigo un desconocimiento e incluso desprecio hacia las provincias orientales, como Granada, que es una gran desconocida a pesar de tener unos tangos autóctonos de gran calidad y difusión actual (véase el disco *Graná baila por tangos*).
- A partir de los 80-90 de nuestro siglo comenzaron a surgir nuevas obras investigativas enfocadas de un modo más científico, menos literario. Por ejemplo García Matos que, compara el flamenco con el folklore, el teatro... no sólo basándose en testimonios de cantaores o en vivencias. Cada vez son más los estudiosos que abordan el estudio desde un campo con rigor científico, a través de una perspectiva que abarque varias áreas (musical, antropológica, cultural...). La etnomusicología es la disciplina más adecuada para estudiar el flamenco. La musicología por su parte permite manejar con soltura las bibliografías ya existentes.
- Hipólito Rossi en su libro “Teoría del Cante Jondo” (1966) clasifica el cante por el compás, ritmo... Es un autor muy citado por el intento serio de clasificar el cante.
- Postmairénismo: a partir de 1980 se supera la obra de Mairena y comienzan a surgir numerosos estudios.



JOSÉ LÓPEZ BELLIDO



Constructor de guitarra granadino retirado actualmente es el presidente de la Asociación de Constructores de Guitarra de Granada. Esta asociación cuenta con 40 luthiers, muchos de ellos extranjeros residentes en la capital granadina.

¿Cómo fueron tus comienzos?

Al principio era muy difícil vender guitarras en Granada, por lo que teníamos que ir a Madrid, Barcelona y Córdoba para intentar darle una salida comercial. Los constructores de guitarra cordobeses Reyes y Rodríguez despuntaban más que en Granada. En nuestra ciudad se vendía la guitarra turística o de regalo, es decir, no era profesional. Yo vendía mis guitarras sin etiqueta en Madrid para otros afamados constructores y en tiendas, pero siempre sin etiqueta. Los constructores anteriores a mi generación Eduardo Ferrer y Manuel de la Chica vendían su producción en Granada. Cuando yo empecé ya éramos muchos más constructores, Antonio Marín, mi hermano Manuel..., y la competencia era mayor, de ahí la necesidad de abrirse hacia nuevos mercados.

Era un constructor muy largo en faena, podía hacer más de 20 instrumentos entre guitarras, laúdes y bandurrias al mes, si bien las vendía muy baratas.

Entré a trabajar en la casa Ferrer haciendo castañuelas. Entre los años 1964 a 1967 me independicé y sólo vendía instrumentos para la calle; mi nombre no aparecía por ningún sitio. Reflexioné y me di cuenta que de esta manera nadie me iba a conocer. Llevaba la guitarra a Madrid en un taxi que me cobraba 3.000 pesetas. Una guitarra se la comía el taxi. En Madrid buscaban pequeños fallos en tu guitarra, como los trastes, para pagar menos dinero. Comprobé que una guitarra vendida por 3.000 pesetas, después la tienda la vendía a 18.000 pesetas y se me calló Madrid encima. A partir de ahí dije, quien quiera mis guitarra que venga a Granada y la compre en mi taller con mi nombre.

¿Dónde aprendistes?

Mi maestro fue mi hermano Manuel al cual le enseñó Eduardo Ferrer. Mi hermano inventó el formalete por dentro y no por fuera. De esta manera la guitarra se ajustaba mucho más y se consigue



un instrumento mucho más consistente, ganando durabilidad que las antigua guitarra, salvo las realizadas por anteriores guitarreros como Santos Hernández, Marcelo Barbero y demás constructores de la época dorada en Madrid, que resultaban de mejor calidad. También debemos decir que los guitarreros granadina no disponían de buenos materiales y materias primas. Recuerdo que buscábamos en ebanisterías los restos de madera que sobraban para la realización de muebles de calidad: caoba, palo santo... Constructores de guitarra granadino iban al puerto de Málaga buscando embalajes de los primeros aparatos quirúrgicos que venían de Estados Unidos; buscábamos la caoba que venía de Cuba... Las barras de las tabernas granadinas que cerraban eran de nogal y las comprábamos. Estas resultaban magnífica para el propósito por su vejez y sequedad. Olían a vino lo que le daba más solera.

En el fondo de las guitarras granadinas para aprovechar los restos de madera lo normal es que se hagan en dos piezas, pero en Granada llegábamos hasta las 3 piezas. Esto es una aportación de la escuela granadina debido al déficit de maderas de calidad. Así el mostrador o vigas de conventos que encontrábamos, valía aunque no diera el ancho de la mitad.

¿Qué diferencia encuentra entre la construcción de la guitarra clásica y flamenca?

Este instrumento ha evolucionado en dos vertientes. El guitarrero no tiene más remedio que avanzar según las exigencias de los guitarristas. No es lo mismo la guitarra clásica que tiene que sonar clara, que la flamenca, destinada a acompañar al cante y al baile, que suelen ser de ciprés. Ahora bien, la guitarra flamenca solista de concierto se acerca más a la clásica, pues los maestros guitarristas han perfeccionado su técnica. Al igual que la clásica éstas suelen ser de palosanto y más anchas de aro, con un sonido más claro. La progresiva evolución de la guitarra ha facilitado la pulsación de los dedos, gracias también a la evolución de las cuerdas en sus tres tensiones (baja, media y alta), la afinación y las reglas de entrestar la guitarra. Antes las cuerdas de tripa disimulaban una mala afinación y en cambio las de nailón y los bordones con un calibrado perfecto, ajustan mucho más la afinación, siendo mucho más equilibradas y se ajustan a otras afinaciones en la guitarra.

En la guitarra clásica buscamos tonos oscuros (bajos) y en la flamenca brillantes (altos), por lo que ésta tiene que ser más ligera en peso.

En cuanto al tema de la madera es muy peculiar. Todos los constructores buscamos maderas de mayor calidad. Tratamos la madera durante muchos años, mimándola. Lo hermoso de construir guitarra es que no existen dos constructores iguales, no trabajan igual, desde que empiezas a tratar la madera hasta su retoque final. Es muy importante la forma de tratar y cuidar la madera pues



interviene en el sonido de manera decisiva, sobre todo en la tapa armónica, que como sabemos repercute en un 70 u 80% en la calidad del sonido.

Cuando cepillo una madera cojo las virutas en mis manos y calculo la humedad y densidad que tiene el pino, "cada maestrillo tiene su librillo"; no hay constructor que se haya dormido, todos han evolucionado a mejor.

Cómo ves el panorama de la guitarra granadina

La ciudad de Granada está a la cabeza de la guitarra en el mundo. Hay un plantel de más de 40 guitarreros, la mitad de ellos extranjeros asentados en la ciudad. Yo como presidente de la asociación, les pregunto cuando muchos de ellos se quieren afiliar, por qué eligen Granada. Ellos contestan que es por el clima, altitud, por la humedad, y la escuela granadina utiliza el uso de la goma-laca procedente de la escuela de Luthiers franceses que ninguna laca sintética ha superado.

La Escuela de Granada es diferente a la de Madrid, Córdoba, Barcelona o Valencia. Nosotros desde Pernas siempre ha sido una guitarra con un sonido brillante, español, muy ligera y muy cómoda tanto para la mano izquierda como para la derecha, cosa que agradecen los guitarristas. Algunos guitarreros pesamos la guitarra para quitarle peso por donde se pueda. No todos los gruesos de las maderas son iguales, hay que saber desvanecer la tapa, pues no todas tienen la misma densidad por lo que el grosor varía. Una guitarra tiene un equilibrio de fuerzas entre las maderas y la presión que ejerce las 6 cuerdas. Hay que conseguir un equilibrio entre la ligereza y la solidez. Lo más fácil es echar madera y lo más difícil es encontrar esa armonía física.

Al ser las guitarras finas notamos las vibraciones en el pecho transmitiendo esas buenas sensaciones.

Todos estos detalles es lo que diferencia a la escuela granadina del resto como las de Hauser o las italianas, ambas más pesadas, por lo que son preferidas las granadinas.

Es necesario para un constructor saber tocar la guitarra

No, en absoluto. Un constructor debe seguir los criterios de los guitarristas no los suyos propios, aunque si tocas la guitarra siempre facilita para afinar y probar el instrumento.

Me gusta que la guitarra clásica suene a clásica y la flamenca a flamenco. No digo que no se puedan tocar ambas, pero fusionadas para mí no funcionan, al ser dos idiomas distintos, no se puede ser carne y pescado a la vez.



Coméntanos cosas sobre tu suegro Eduardo Ferrer

Como sabemos es hijo de Benito Ferrer, uno de los grandes constructores de guitarra granadina que alcanzó una gran proyección internacional.

Un concertista japonés llamado Nakabayashi dio un concierto en la televisión japonesa con una guitarra de Eduardo Ferrer y un directivo de Yamaha se puso en contacto con Eduardo y le propuso ir a Japón, aceptando por la cuantía económica. En Japón construyó una guitarra clásica enseñándole los 3 etapas en la construcción: selección de la madera y su unión; montaje y terminación. Le pusieron 6 alumnos especialistas como Tamura (famoso constructor), todos especialistas en acústica y física de los sonidos. Las primeras salieron muy bien pero cuando quisieron fabricarlas en serie, ya no sonaban igual. Intentar construir y masificar la guitarra mediante una cadena de montaje obteniendo una gran calidad de sonido, es una auténtica falacia, es imposible de alcanzar. A Eduardo le solucionaron la vejez y fue una experiencia muy grande para alguien que no había viajado antes. Decir que viajó en 1965 con 60 años de edad, repitiendo dos veces más. En la página web de Yamaha lo siguen rememorando. Los japoneses lo eligieron por la gran calidad y brillantez de su guitarra. Él sólo trabajaba por encargo. No contentos con los resultados de las guitarras que ellos hacían, después enviaron a un ingeniero a trabajar en la casa Ferrer para intentar buscar el sonido o por si algún secreto se había quedado en el tintero. El japonés incluso llegaba a mirarnos las manos, pues decía que teníamos un don especial y que él haciéndola igual, no sonaba lo mismo.

Por último añadir otros personajes que otrora tuvieron gran incidencia en el desarrollo, devenir y transmisión de este arte. No hemos seguido ningún criterio para enumerarlos pues sólo me he remitido a determinados matices. Así destacamos a:

- Serafín Estébanez Calderón. “Un baile en Triana”. 1830 aproximadamente. Describe la existencia de tonás, perteneras (más tarde peteneras), jaberías, las guitarras, los gitanos... Las fiestas eran bastante espontáneas. Ya hay una cierta profesionalización del "flamenco". Al final nos hablará de romances, de cante y de baile.
- François A. Gevaert: es el primero que habla del flamenco o de músicas parecidas a éste en términos musicales. Fue premiado en su país y viajó a España a investigar en la segunda mitad del XIX. François tiene su teoría en la creación árabe. Ya habla de la atonalidad del flamenco. Tonalidad difícil. Dividió el flamenco en dos clases principales: 1. Cantos propiamente dichos: cañas y polos. 2. Aires de danza: fandangos, malagueñas y rondeñas.



Sobre la tonalidad habla de la semejanza con el tercer modo eclesiástico (mi gregoriano) y también con el cuarto.

- Glinka habló algo de la música andaluza pero no llegó a tratar la temática del flamenco.
- George Borrow estudió el mundo de los gitanos en un viaje que realizó a España en el siglo pasado. Era un protestante inglés que venía para predicar la biblia en nuestro país.
- Charles Davilier: "Viaje por España". 1862. Para conocer la música y los bailes españoles este libro es una buena referencia. Otro estudioso de esta cultura tradicional que contó con a Gustave Doré, dibujante, para tratar de reflejar lo que veía. Estuvo bastante tiempo en Sevilla y Granada, por ello encontramos ya citada el baile de la "Cachucha" granadina. En su libro describe una fiesta de gitanos en donde habla de tonás, romances, de como se tocaba la guitarra, del hecho de que hubieran violines y panderos... Se trata de una mezcla entre bailes de candil y flamenco tendiendo a este último. También vemos zorongos, olés, cantos sudamericanos, improvisación de coplas... Cuando escribió el libro el flamenco se encontraba en el momento de los cafés cantantes. También habla de las seguidillas boleras que se enseñaban en las academias.
- Antonio Machado y Álvarez "Demófilo". (Amante del pueblo). El primero que habla de flamenco dándole este nombre. Por ello es considerado el primer flamencólogo. En su obra encontramos referencias de fandangos, malagueñas y sevillanas. Demófilo ya hablaba del peligro de extinción del flamenco. Pensaba que el flamenco se perdería con el café cantante, prueba de que su teoría era eminentemente gitanista y nostálgica (lo que hoy llamaríamos *purista*). Había un proceso de agachonamiento o andaluzamiento. Pensaba que era de creación gitana al contrario que Hugo S. que abogaba por el agitanamiento del folklore. Estamos ante una teoría elitista, es decir, sólo unos pocos (los gitanos) pueden hacer el cante.
- *Rodríguez Marín*: intuía también como H. S. la génesis a partir de folklore andaluz.
- *Fernando el de Triana*: conocía muchos artistas de la época. Tiene datos entre 1880 y 1920 aproximadamente, aunque esos datos no son científicos, como tantos y tantos libros publicados hasta "Flamencología" de González Climent. Su libro: "Arte y artistas del mundo flamenco".
- *Ricardo Molina y Antonio Mairena* "Mundo y formas del cante flamenco". Fue considerada durante muchos años la "biblia" del flamenco. Desprestigiada hoy día habla del esta manifestación musical como fruto de unas pocas familias gitanas de Andalucía occidental que se fueron abriendo posteriormente. No reconoció plenamente la influencia de los no gitanos



- en el cante. Esto ha traído consigo un desconocimiento e incluso desprecio hacia las provincias orientales, como Granada, que es una gran desconocida a pesar de tener unos tangos autóctonos de gran calidad y difusión actual (véase el disco *Graná baila por tangos*).
- A partir de los 80-90 de nuestro siglo comenzaron a surgir nuevas obras investigativas enfocadas de un modo más científico, menos literario. Por ejemplo García Matos que, compara el flamenco con el folclore, el teatro... no sólo basándose en testimonios de cantaores o en vivencias. Cada vez son más los estudiosos que abordan el estudio desde un campo con rigor científico, a través de una perspectiva que abarque varias áreas (musical, antropológica, cultural...). La etnomusicología es la disciplina más adecuada para estudiar el flamenco. La musicología por su parte permite manejar con soltura las bibliografías ya existentes.
 - Hipólito Rossi en su libro "Teoría del Cante Jondo" (1966) clasifica el cante por el compás, ritmo... Es un autor muy citado por el intento serio de clasificar el cante.
 - Postmairenismo: a partir de 1980 se supera la obra de Mairena y comienzan a surgir numerosos estudios.

ALAIN FAUCHER

¿Cuándo comenzó su interés por la transcripción flamenca?

En 1976

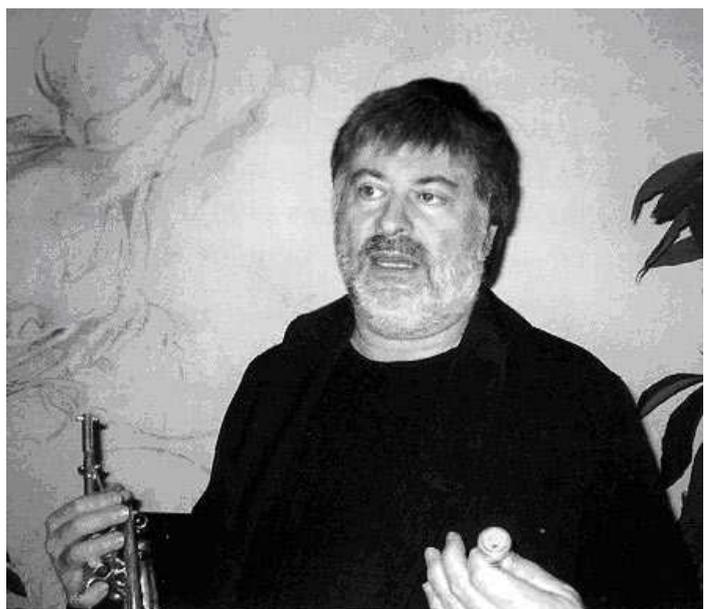
¿Sólo transcribe o también interpreta?

No interpreto concretamente los temas que transcribo, en este sentido que no los trabajo para incorporarlos en un repertorio personal.

Los "toco" durante el trabajo de transcripción, a tempo lento, para comprobar la coherencia de la partitura que realizo.

¿Desde cuándo la realiza?

1980





¿Podría cuantificarme su producción y sobre qué tipo de obras flamencas?

Cerca de 500 temas hoy en día, esencialmente solos de guitarra (exclusivamente flamenca). Dúos también, y acompañamiento al cante, un poco. Aproximadamente 20 nuevos temas cada año

¿Qué representa y qué significado tiene para Vd. el arte flamenco, siendo como es, una persona foránea a nuestras latitudes?

La guitarra flamenca fue por mi una revelación cuando tenía 21 años, en 1970. Es difícil darle un sentido, o un significado a algo que sobrepasa consideraciones estéticas o racionales. Cuando escuché las guitarras de Sabicas o Paco de Lucía, ha sido un choque que fue determinante para mi vida. En estos años la difusión del arte flamenco estaba muy reducida, y encontrarlo fue una suerte por mi. A continuación de los primeros contactos con el arte, fueron intensas búsqueda y dedicación para encontrar donde aprender y estudiar el flamenco ya que era difícil hallar a gente (en Francia, a principio de los años 70) igualmente apasionados por el flamenco. A partir de la guitarra se amplió mi interés hasta las otras bases del arte, y sobre todo el cante. A parte de los discos, teníamos entonces poquísimas fuentes de enseñanza o conocimiento. La más notable era las emisiones radiofónicas, sobre "France musique" (y algunas en la televisión) de Robert Vidal quien hizo un trabajo esencial por la difusión del flamenco en Francia. Poco más tarde, en París, encontré al escritor Clément Lépidis, gran aficionado al cante flamenco, quien me hizo conocer a los artistas del escenario flamenco parisino. Siempre me lamenté al ver que un arte de tan envergadura e importancia (tan artística como cultural) como es el flamenco, tenía tan poca audiencia en los medios, tan poca difusión, tan poco interés en el público (a parte del baile, quien siempre tuvo un público inmenso). Aunque lo apreciaba mucho, todo iba por el rock, pop, jazz, bossa nova. Pienso que esto venía tanto por ignorancia como por la dominancia de las compañías productoras de discos (sobre todo americanas) sobre la difusión musical, y su control indirecto sobre las radios, así creando las modas.

¿Cuál es la importancia, según Vd., de la transcripción a escritura musical de las composiciones flamencas?

A principios este trabajo se dirigía a gente exterior a la tradición flamenca, sea guitarristas de toda origen que no tenían contacto con la cultura flamenca, por vivir lejos de España. Por falta de cursos de guitarra flamenca, los estudiantes no tenían otro remedio que las transcripciones escritas. Progresivamente, con su difusión, llegó a ser un instrumento muy útil para todo el mundo, e incluso en España, hasta que me dijeron que sirve para la enseñanza en los conservatorios de música en España. La importancia decisiva es la conservación de las obras, no dejarlas perderse u olvidar,



porque la grabación en discos no es bastante. Poder escucharlas es bien, poder tocarlas, para siempre, es mas importante aun.

¿Influirá esta circunstancia a la difusión, el aprendizaje y el desarrollo de la creatividad en este arte?

Segurísimo que influirá de una manera decisiva a la difusión, el aprendizaje y el conocimiento. Pienso que aquí se limita su papel. Ahora, por lo de la creatividad, estoy convencido que no tiene ninguna influencia, ya que la guitarra flamenca siempre funciona de una manera autónoma. Se compone sobre el mismo instrumento, tocando, ensayando, y mentalizando el material que nace así, etc., pero sin ningún ayude de partitura (creo que el único, a la fecha, quien sabe escribir música, es Rafel Riqueni, por tener él una formación clásica además de su formación flamenca). La música flamenca nace bajo los dedos del guitarrista, sobre el instrumento, siempre fue así, y no veo como podría cambiar: aquí es la diferencia entre un arte popular y un arte elitista (aunque hoy esta distinción va perdiendo sentido).

En una palabra, creo que transcribir la guitarra flamenca no cambiara la identidad profunda del arte flamenco.

¿Qué podría aportar la transcripción del cante flamenco a este tipo de música?

Enseñar el cante con partituras exige que el estudiante sepa leer música, igual que por la opera. Y pasa entonces lo mismo que por la guitarra, que tradicionalmente se transmite oralmente, y se compone sobre el instrumento, sin ninguna cultura clásica. Además lo que podría pasar es una escisión mas marcada entre el cante gitano y otras formas del cante flamenco. Si hasta la fecha ciertos han negado esta diferencia, el aprender el cante con partituras lo haría indiscutible.

¿Quiere Vd. aportar algo sobre este tema?

El flamenco procede y vive de la tradición, pero también vive en el presente y con su época. Así, tarde o temprano, iba a llegar el día que gente se preocuparan de poner por escrito un monumento que la mera tradición oral hacia frágil. Así creo que la transcripción por escrito de la guitarra flamenca tiene un papel ahora imprescindible e irremplazable de transmisión y salvaguardia del patrimonio. Por esto es una buena noticia el saber que se enseña en las escuelas y conservatorios, mediante transcripciones como por ejemplo las mías. Es importante, pero no pienso que tiene que intervenir en la producción, la creación musical misma. Verdad es que el conocer la teoría permite composiciones muy elaboradas, y darle mas bazas al autor que tiene genio (yo pienso por ejemplo a obras como la



extraordinaria guajira "Brisas" de Rafael Riqueni, que alcanza el nivel de los valeses venezolanos de Antonio Lauro, otra cumbre de las obras guitarrísticas). Pero esto me parece ser una excepción, algo que concierne exclusivamente la forma concertista, donde no reside el alma íntima del flamenco. Es una buena cosa, quizás, que se pueda enseñar hasta la composición flamenca, pero el día que la mayoría de la producción guitarrística venga de autores con cultura teórica de armonía, composición, contrapunto, etc., este día, pienso yo, marcará definitivamente el paso a otra edad, y una ruptura -más que con la tradición- con la cultura gitana.

11.- EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO



11.- EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO

11.1.- Sobre la génesis y evolución del flamenco

En el año 2004 estuve en la ciudad de Pori, municipio situado al sur de Finlandia, para realizar unos conciertos. Allí visité el museo etnográfico y mi sorpresa fue observar que todas las piezas que se encontraban no tenían una antigüedad mayor de 150 años. Pasaba del neolítico al siglo XIX y de ahí hasta nuestros días. La distribución de las piezas se hacía siguiendo un criterio de tres clases sociales, por lo que el visitante se puede hacer una idea de los bienes que poseían cada clase social para una época determinada. Me di cuenta que en esta cultura, no podía apreciar la influencia de otros pueblos colonizadores, se pasaba de un pueblo que primitivamente vivía del pastoreo y la leña y de otros tipos de actividades, a pasar a establecerse clases sociales perfectamente definidas y diferenciadas, más o menos industrializadas. Con ello lo que quiero manifestar es la carencia de un germen cultural propio. En cambio, las culturas mediterráneas conforman un crisol de influencias de los pueblos colonizadores, constituidas por un conjunto de posos que han contribuido a la existencia de nuestro acervo cultural. Salman Rusdie ve la grandeza de la Alhambra en la simbiosis de las culturas oriental y occidental. La Alhambra tiene un estilo mudéjar, estilo arquitectónico producto de la simbiosis de oriente y occidente, así por ejemplo el artesanado presenta una influencia renacentista, el sistema de acequias tiene procedencia del Imperio Romano, utiliza el arco de medio punto (romano) y las de herradura (eminentemente árabe), también utilizan las bóvedas de crucería (cristiana); la yesería y las moscobas son preferentemente árabes. Ahora bien, la Alhambra no tiene la influencia bizantina que posee por lo general la arquitectura árabe.

Desde otra perspectiva, y siguiendo la misma pauta de razonamiento con lo dicho anteriormente, existe un paralelismo en la música y particularmente en el caso del flamenco, éste procede de las influencias de todas las culturas que pasaron por Andalucía, creando un mosaico de estilos que conformaron este estilo musical.

El flamenco es un arte totalmente consolidado. Dentro de la música y danza universal, tiene un rango importante, como lo son la música clásica occidental, el jazz, la música hindú y la árabe. El flamenco tiene todo un universo artístico, cuyo origen es Andalucía y que ha tenido proyección en otros ámbitos geográficos.

Una etnia decisiva para el desarrollo del flamenco es la gitana, tal y como lo expresa Manuel de Falla en su obra *Estudios y aportaciones del flamenco* realizado en 1922 para el concurso de Cante Jondo de Granada. Para lograr este sedimento cultural y antropológico que crea el flamenco, debemos



considerar la situaciones sociales de la época, caracterizadas por choque de culturas, marginalidad, racismo..., pero el legado que nos dejaron pienso que resultó fructífero. Ahora bien, independientemente de las situaciones sociales de este pueblo marginal, germen de la cultura flamenca, ésta se ha visto influida por otras músicas tales como la judeo y sefardí, árabe y andalusí, cristiana y gregoriana; a la música modal de origen oriental se suma la música tonal del folclore español, y de la música occidental a partir sobre todo del renacimiento. Bajo este crisol de culturas se gesta el origen del flamenco, que nace de la mezcla de todas ellas. El origen del flamenco es privilegiado dentro del marco de las culturas de nuestro entorno, esto es del Mediterráneo, Norte de África, de Europa y de la India, lugar este último donde proceden los gitanos. A todo esto debemos de añadir la influencia americana a través de los estilos de ida y vuelta tales como los cubanos la guajira, rumba, tangos, y las argentinas milonga y vidalita. Podemos afirmar que el flamenco es patrimonio de la Humanidad, y representa la música étnica más importante de Europa. Ha sido fuente de inspiración para la música clásica occidental, para el jazz, rock y pop, así como al contrario, esto es, estas músicas han tomado elementos del flamenco. Todo esto refleja un efecto globalizador, en donde los medios de comunicación e internet inciden significativamente.

Como vemos el flamenco es un arte muy joven, su gestación es constituye un milagro debido a la influencias de las diversas civilizaciones que entraron en la Península Ibérica. Ahora bien, independientemente de la influencia que ha tenido de estas culturas, hasta el siglo XIX no existía el flamenco, sólo existían músicas que derivarían en este arte. Durante el proceso de creación del flamenco se produce una transformación provocada a partir de ciertos personajes que elaboraban su producción artística de manera individual para posteriormente ser utilizadas por el pueblo y de esta manera generalizado su uso. Esta idea siempre fue defendida por Antonio Machado. Otra fuente de inspiración lo constituye la Escuela Bolera anterior al flamenco. La Escuela Bolera es la escuela española de ballet clásico inspirada en el ballet clásico ruso y francés, tuvo destacados nombres como los bailarines Lola Medina y Enrique Pericel. Usaban las zapatillas de ballet y no usan el zapato flamenco con tacón y utilizaban la técnica de medias puntas. Su música se inspiraba en el folclore español entre las que encontramos las seguidillas, fandangos, abandolaos, cachucha, bailes del candil, panaderos, sevillanas boleras (seguidillas sevillas y sevillanas del siglo XVIII), entre otras. Estos estilos se aflamencaron usando el taconeo a través del zapato de tacón, así como formas menos estilizadas, menos elaboradas que las del clásico bolero. Otro rasgo del aflamencamiento es la improvisación donde las estructuras fijas de la escuela bolera quedan relegadas, así como la intervención de los gitanos que con su impronta marcarán estos estilos.



La **escuela bolera y la escuela estilizada** (coreografías de piezas clásicas españolas) por tanto constituyeron una fuente de inspiración en el cante, baile y toque flamenco. En esta tesis no vamos a entrar en esta cuestión pues más bien sería objeto de estudio para otra tesis doctoral. En estos años aparecieron las academias de baile, responsables también de la aparición de los cafés cantantes a mediados del siglo XIX. Es en estos recintos donde los primeros artistas flamencos obtienen remuneración por sus espectáculos. Dejan la taberna y pasan a los tablaos de los cafés cantantes, mejorando la interpretación de estilos gracias a que tienen un público que les escucha y un empresario que les paga a la vez que les exige. Es fácil entender que esto supuso un revulsivo para el flamenco sin el cual no se hubiese desarrollado este arte de una manera profesional. En los cafés cantantes se desarrolla el toque flamenco pues tiene que estar a la altura y nivel del baile y del cante. Antes de este período de los cafés y de las academias de baile, el flamenco estaba recluido a ámbito estrictamente folclórico de carácter popular, prácticamente inexistente.

Podemos considerar que la época de oro del cante flamenco corresponde el período desde mediados del siglo XIX hasta la segunda década del XX.

Antes de los cafés cantantes tenemos como referencia la obra de Serafín Estébanez Calderón en su obra *Escenas Andaluzas* publicado en 1846, tiene un carácter costumbrista en donde nos cuenta el carácter, sentido y forma de la fiesta flamenca privada. Se refiere al cantaor *El Planeta* como el primer cantaor del que se tiene referencia. *El Planeta* le reprocha al *Fillo* su manera de cantar, primitiva, alejada de lo que gusta a la gente. El *Fillo* se compromete a enmendarse y mejorar su manera de interpretar. En cuanto a la vestimenta, Serafín nos comenta: el *Planeta* vestía con el traje típico andaluz denominado majó.

Las retribuciones son mejores para aquellos artistas que mejor lo hacen. Así los cafés cantantes se disputan a éstos ofreciéndoles mejores estipendios. De esta manera los artistas intentaban perfeccionarse cada vez más. En estos años también se fueron perfilando distintas escuelas de cante y se desarrollaron y aflamencaron cantes pocos conocidos por la población.

La guitarra flamenco no quedó atrás, a la vez que los cantaores y bailaores se iban perfeccionando, la guitarra no podía quedar atrás, mejorando sutilmente su toque.

El primer café cantante se inauguro en 1847 en Sevilla llamado *Café de Silverio* cuyo propietario era Silverio Franconetti. A este le sucedieron otros por toda la geografía española. Otros cafés de renombre fue el *Del Burrero* y el *Kursaal*. En Barcelona tuvo mucha fama el de Villarosa, en Bilbao el café Las Siete Columnas, y en Madrid, se registraron más de 15 establecimientos de este tipo en un mismo período.



Hacer mención que no solamente en estos cafés se hacía flamenco, también se representaban espectáculos de payasos, había cupletistas, etc.

En 1897 el café *Novedades* de Sevilla destacó por su calidad, seriedad y buen hacer.

Durante la época de los cafés cantantes podemos destacar una serie de figuras de gran renombre, tales como Silverio Franconeti, Antonio Chacón, la Niña de los Peines y su hermano Tomás Pavón y el genial guitarrista Ramón Montoya. Esta época supuso la edad de oro de los cafés cantantes.

Tras la desaparición de los cafés cantantes comenzó la época de la ópera flamenca, de las voces línas, época de los fandangueros y de las voces agudas o afarsetadas. Este fue el período en el que transcurrió el concurso de 1922, pensando que se iban a perder los cantes flamencos. A este tema le dedicamos un capítulo aparte sobre todo s por la cercanía y repercusión que tiene sobre esta tesis.

En estos años, principios del siglo XX, quien quería escuchar el auténtico cante en la intimidad y tenía situación económica desahogada, contrataban a los artistas preferidos y los llevaban a sus fiestas privadas denominadas “a los cuartos” que no eran otra cosa que habitaciones cerradas en ventas o colmaos. Esto pervivió hasta la década de los 60. En estos eventos los artistas y los señoritos alternaban con la prostitución. Esto provocó que ciertos sectores criticaran a estos señoritos. No estoy de acuerdo con las voces que critican la actitud de estos señoritos, tal y como me cuenta el Niño de las Almendras, muchos artistas flamencos subsistían gracias a ellos, ganaban y vivían muy bien, siempre que los comparemos con los trabajos y sueldos de la época, por lo que estos eran unos privilegiados. Los artistas eran libres de entrar o no con los señoritos (el mismo Chacón rechazaba a muchos personajes que querían contratarlo). Por tanto no se debía criticar a aquellos hombres que gastaban su tiempo y dinero en recrearse en el arte flamenco y a la vez permitía vivir a los artistas. El mismo Franco en su cumpleaños, su yerno el marques de Villaverde le organizó una velada flamenca en el Palacio del Pardo en donde acudían los mejores flamencos de la época.

La ópera flamenca comienza a mediados de la década de los años 20 y se extiende hasta principios de 1960. En sus actuaciones arrastraban gran cantidad de público a las plazas de toros y grandes teatros donde se celebraban estas actuaciones para presenciar diversas compañías musicales o truppe. El nombre de ópera proviene de la posibilidad que ofrecía una disposición fiscal en donde se tributaba menos dinero por un espectáculo de ópera que por uno de variedades, de ahí su nombre. La dinámica seguida por la ópera flamenca es la siguiente: un empresario o artista de renombre contrataba a un grupo formando una troupe y organizaba un espectáculo con un título pomposo, realizando giras por todos los rincones de la geografía española. Se alternaba el flamenco, con el



humor y la canción española. Este período se considera nefasto para el flamenco, si bien en los últimos años muchos estudiosos, entre los que me encuentro, reivindicamos ciertos elementos de esta época como el cantar con orquesta y piano no tiene por qué ser negativo y puede darle otra dimensión y perspectiva al flamenco. En la época de la ópera flamenca es el período del Niño de... o Niña ... (Niño de Marchena...). El fandango, el fandanguillo los cantes más solicitados en este lapsus de tiempo.

La figura más importante de esta época fue José Tejada Martín, conocido como Niño de Marchena o Pepe Marchena, cantaor de gran éxito, de la escuela de Chacón y que resultó ser un gran innovador e inventor del palo la colombiana. Innovó hasta en la manera de vestir, gran improvisador y transformador de los cantes. Él tenía una concepción más universal del flamenco tal y como lo cuenta en la conferencia que dio en el Aula Magna de la Facultad de Medicina en la Universidad de Sevilla el 28 de febrero de 1972¹. Amplio conocedor del flamenco creó una antología compuesta por 4 discos de larga duración de la casa Belter con la guitarra de Paquito Simón. Fue duramente criticado en su época, incluso por el argentino Anselmo González Climet² que hace una crítica destructiva.

Pepe Marchena era un hombre de masas, llenaba las plazas de toros. Fue actor muy popular. Su legado sigue vigente hoy en día, se siguen vendiendo sus discos y muchos cantes suyos se adaptan a los nuevos tiempos.

Otra de las figuras importantes de la ópera flamenca fue Manolo Caracol. De niño se dio a conocer en el mundo del flamenco en el concurso del año 22, cuando contaba con 12 años. También en este concurso se dio a conocer el guitarrista Manolo de Huelva, uno de los guitarristas oficiales del concurso, alabado por Andrés Segovia.

También destacamos por aquellos años al guitarrista Niño Ricardo, uno de los pilares de la guitarra flamenca al igual que Antonio Chacón, y fue continuador de la escuela de Ramón Montoya.

La decadencia de la modalidad de la ópera flamenca fue producto de su propio agotamiento y de la aparición de los festivales de arte flamenco en Andalucía junto a un proceso generalizado de revalorización del cante jondo que tuvo lugar a partir de unas grabaciones discográficas.

Afianzamiento y reconocimiento artístico del flamenco

Comienza esta etapa con la grabación en 1954 por una discográfica francesa de una antología de estilos realizada por artistas no muy conocidos o desconocidos para el gran público. Representó el primer trabajo antológico sobre el cante. Esta obra pasó desapercibida en España hasta que la

¹ Disco Flamenco Universidad, vol. I Pepe Marchena, Agencia Andaluza para el Desarrollo del flamenco, Consejería de Cultura.

² Primer flamencólogo, autor de la obra *Flamencología*, 1955.



Academia Francesa del Disco Charles Cros le concedió el mayor premio que se le puede conceder a una obra discográfica. Cuatro años más tarde sería editada por la empresa española Hispavox dirigida por el guitarrista Perico el del Lunar. Esta obra dejó testimonio del cante de figuras como el Niño de Almadén, Bernardo el de los Lobitos, Pepe del de la matrona y Rafael Romero. Hasta ese momento la industria discográfica española no prestó especial atención al género flamenco, si bien la primera grabación de la que se tiene noticia realizada en España data de 1910 y realizada en Barcelona³. A consecuencia de esta circunstancia el flamenco comenzó a ser más revalorizado, incidiendo en cierta manera en la creación del Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en 1956 y que a lo largo de todos estos años ha tenido continuidad, así como la inauguración de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos de Jerez de la Frontera (Cádiz), encargada esta última de sistematizar los escasos estudios existentes sobre el flamenco, estructurar la genealogía y la relación entre los diversos palos. A partir de este momento comenzaron a inaugurarse festivales de flamenco: Potaje Gitano de Utrera, la Reunión del Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, la Caracola de Lebrija, todos estos en Sevilla, y la Fiesta de la Bulería, de Jerez de la Frontera⁴.

En estos años y posteriores siguieron realizándose grabaciones flamencas como la denominada Magna Antología del Cante Flamenco, editada de Hispavox en 1982 y dirigida por José Blas Vega. A la par en los años 80 se continuaron realizando múltiples festivales flamencos como el Festival de las Minas de la Unión en Murcia.

A finales de los años 70 se creó en Sevilla la Bienal de Arte Flamenco focalizada en promover el interés por el flamenco en todo el mundo. Dirigida en sus comienzos por el estudioso del flamenco José Luis Ortiz Nuevo, en este evento de carácter bianual, tienen cabida tanto los flamencos más ortodoxos como todos aquellos con una visión más amplia y dinámica de este arte.

A partir de los años 80 se aprecia una incipiente dejadez por parte de los organizadores de espectáculos flamencos, aunque las peñas flamencas luchan por hacer pervivir el arte flamenco, manteniendo sus raíces y esencia. Ahora bien, esta tendencia está sufriendo un giro fundamental, gracias a un repunte en el interés por parte del público de este arte auspiciada por las nuevas tecnologías y un creciente interés por parte de los artistas de perfeccionarse.

Volviendo a las peñas, estas han jugado un papel fundamental en el desarrollo del arte flamenco gracias a la organización de festivales, apoyo a los artistas, edición de libros y revistas sobre el tema, participación en programas de radio y televisión.

³ Arbelos, C. *El flamenco contado con sencillez*. Ed. Maeva, p. 44, 2002.

⁴ Arbelos, C., op. cit., p. 45.



11.2.- La incipiente modernidad reflexiva: Concurso de Cante Jondo del año 1922

Cuando hablamos de modernidad reflexiva en términos actuales utilizados por U. Beck se refiere al cambio de pensamiento que esta modernidad nos ha provocado. Muchas veces hemos considerado las opiniones de los expertos como dogmas indiscutibles, pero con el paso del tiempo se veía que sus teorías no se ajustaban a la realidad. Para buscar el conocimiento o teorías válidas es necesario contrastar opiniones entre diversos autores con el fin de unificar una doctrina de pensamiento correcta. En este contexto la tradición juega un papel fundamental, aunque ésta sea inventada el tiempo llega a legitimarla, ahora bien, estas tradiciones están sujetas a cambios; no se trata de destruir aquellas que no sean ciertas, sino de reconvertirlas, adaptarlas al momento histórico en el que nos encontremos.

El **concurso de Cante Jondo de 1922**, fue auspiciada por Miguel Cerón para intentar conservar los cantes puros que se estaban perdiendo a través de un concurso en el que sólo iban a intervenir aficionados. Esta idea le fue transmitida a Falla y García Lorca. Como sabemos, esta idea resultó un fracaso, esto es, planificar un concurso exclusivamente para aficionados carentes muchos de cualquier habilidad musical. De todo esto podemos sacar las siguientes conclusiones: 1.º La pureza del flamenco es relativa, debido a que este arte es una mezcla de influencias y personalismos y esta es la razón de ser y existir del flamenco. 2.º Es una creación individual profesional sujeta a nuevas influencias artísticas que van surgiendo, algunas dejan su sedimento y otras no. 3.º El flamenco no es un folclore inmovilista ni localista. 4.º Constituye una expresión de sentimiento con letras de muy diversa temática como el amor, la vida, la muerte, el trabajo. 5.º Siempre existirá un desprecio hacia esta música por ignorancia y por antiespañolismo (recordemos durante el concurso del año 22, muchos periodistas y personajes de la cultura consideraban a este arte como una “españolada” más). 6.º Algunos sectores intelectuales comprendieron la importancia y naturaleza de estos cantes. No porque exista una crítica en cierto sentido perversa, ello no indica que deban tener razón en sus opiniones, más bien son producto de prejuicios y desconocimiento. 7.º También debemos considerar que en el mundo del flamenco existen letras de una calidad artística deplorable y artistas que rozan lo patético y lo ridículo. 8.º La tradición, tal y como comenta Beck⁵ puede ser inventada, pero con el transcurrir del tiempo, le dan más significado, pero como hemos dicho antes, esta tradición puede ser modificada y reinventada. 9.º Un mundo en el que nadie queda al margen las tradiciones preexistentes

⁵ U. BECK, GIDDENS, A y LASH, S. *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social y moderno*. 2008, Alianza Editorial, primera edición 1994, p. 120.



no sólo pueden evitar el contacto con otras tradiciones, sino también con otras formas de vida alternativas. Estamos sometidos a un mundo cambiante debido a los avances sociales y tecnológicos. 10.º La tradición se refiere a la organización del tiempo y del espacio, lo mismo ocurre con la globalización o bien, una funciona de forma opuesta a la otra. Mientras que la tradición controla el espacio mediante el control del tiempo, con la globalización ocurre al revés. La globalización es esencialmente “acción a distancia”; la ausencia predomina sobre la presencia, no en la sedimentación del tiempo, sino a causa de la reestructuración del espacio.

Francisco de Paula Valladar discípulo de Pedrel al igual que Falla y Albéniz, recopiló cantos de España, aunque se sentía más folclorista que flamenco. Valladar al igual que Albéniz tenía otro concepto del flamenco, quizás en un sentido estético más profundo y menos folclorista. Por eso pensaría y no comulgaba con el concepto del Concurso, de ahí su crítica a Falla y a García Lorca. De aquí puedo deducir, que si bien Falla y Lorca, tenían un conocimiento más amplio del mundo del flamenco, Valladar podía tener una concepción del flamenco más cercana a la realidad del flamenco, posiblemente influenciado por su amigo Albéniz.

Según las crónicas de su tiempo, durante el Concurso del 22, el cantaor “El Tenazas”, se presentó al concurso borracho, no se mantenía de pie, era un cantaor de tabernas. Posiblemente no le dieron un premio honorífico debido a encontrarse beodo. Su trayectoria profesional con el tiempo se demostró que fue prácticamente nula. De este comentario podemos deducir, que tal y como ocurre hoy, el flamenco lo realizan los profesionales y no meros personajes anecdóticos que con mayor o menor acierto, ejercían la actividad artística a la que no estaban preparados.

Falla posteriormente al Concurso y por diversas circunstancias salió defraudado, no volvió a referirse mucho al cante flamenco.

Andrés Segovia, miembro del jurado y partícipe en la preparación del Concurso, tocó durante los preparativos del concurso unas soleares, obteniendo una crítica que manifestaba que el flamenco no era su camino después de la interpretación. Es paradójico que a la vez que defendía el flamenco, se apartó de él, de su interpretación. Él decía que la guitarra española tiene dos vertientes: la clásica y la flamenca, pero él siempre se inclinó por la clásica hasta introducirla en los conservatorios. Con la celebración del 50 aniversario del Concurso del año 22, el Ayuntamiento de Granada le rindió un sentido homenaje por ser miembro del jurado.

La enseñanza del flamenco ha entrado en el conservatorio y que en un futuro inmediato éste tendrá mayor calado en el mundo de la música.



Grandes músicos y escritores como Albéniz, Falla, Lorca, Turina, entre otros, elevaron al flamenco a la perfección y a cotas artísticas altísimas.

Según Lash lo nuevo supone siempre adoptar riesgos, el buen jugador debe asumir riesgos, igual que el mundo del arte debe seguir su metamorfosis y adaptarse a los cambios sociales que continuamente se van produciendo.

En la época de los concursos iniciado en 1922 con la celebración del evento del "Concurso de Cante Jondo" y los posteriores concursos en la década de los 50 realizados en Córdoba, posteriormente la bienal de Sevilla, el concurso anual de "La Unión", como paradigma de los concursos flamencos de estos últimos años, bajo mi parecer están en un período de decadencia tal y como argumento. Entre las razones que abogo se encuentran: 1.º Se ha agotado el sistema del concurso en sí mismo, una vez que han participado las primeras figuras y han sido galardonadas, y no pudiéndose presentar a más concursos conforme a las bases establecidas, implica que cada vez se vaya bajando el listón de calidad de los participantes, pues no van saliendo nuevas promesas, llegándose a dar primeros premios a gente que no llegan a alcanzar el nivel mínimo requerido. 2.º La aparición de la figura del artista flamenco de concurso, que sólo se prepara para cumplir las bases, y que fuera del evento, no tienen proyección profesional artística. 3.º La repetición de los cánones de concurso va creando una monotonía y reiterativa de las maneras, agotadas en sí mismas.

11.3.- Un caso particular: las zambras, una forma de vida

La palabra zambra tiene un origen árabe-andaluz y se refiere tanto para definir las antiguas formaciones musicales moriscas como para nombrar a las veladas musicales realizadas por estas formaciones.

Etimológicamente la palabra zambra proviene del término árabe *zammr* que significa tañer o tocar, si bien existen otras denominaciones como "orquesta morisca", "baile de moro", "fiesta morisca con música y algazar" o "compañía de danzantes moros"⁶.

Los moros conservaban sus ritos artísticos compuestos por bailes y cantes ejecutados en un ambiente íntimo y a los que denominaban zambras. Tras la conquista cristiana de la península, los denominados "moros" tuvieron que aceptar abrazar la religión católica o ser expulsados del país. Aquellos que decidieron quedarse y adoptar aparentemente la religión católica pararon a denominarse moriscos. Bajo este contexto, los moriscos siguieron practicando sus ritos fiesteros gracias a una

⁶ MOLINER, M. *Diccionario del uso del español*. t. 2. p. 61. ed. Gredos Madrid,



patente permisibilidad de las autoridades. Esta situación fue degenerándose paulatinamente hasta que el 7 de diciembre de 1526, Carlos I promulgó una disposición que prohibía las zambras⁷.

Por otro lado los gitanos llegaron a España llegaron a nuestro país en 1415, si bien se asentaron en Andalucía sobre el año 1462. La arribada de este colectivo a Granada coincidió con la época de la expulsión de todos aquellos moriscos no convertidos al cristianismo. Los que se quedaron constituyeron junto con los gitanos comunidades marginales⁸, intercalándose entre ellos y constituyendo una comunidad más o menos homogénea. Tal y como aboga Navarro⁹, bajo esta situación muchas de las costumbres moriscas fueron adquiridas por el pueblo gitano pues aquéllos se incorporaron a las caravanas de éstos.

De estas primigenias zambras moriscas surgieron las gitanas, características del barrio del Sacromonte, posiblemente entre 1860-1870¹⁰. Este barrio es un arrabal de cuevas al borde de un camino y veredas que a partir del siglo XVII toma más vida cuando se descubren los restos de San Cecilio y se crea la Abadía del Sacromonte. El historiador granadino Manuel Barrios aborda el tema en profundidad. Al barrio del Sacromonte anteriormente se le llamaba Valparaíso pero al aparecer los restos de este Santo, empezó a denominarse Monte Santo o Sacromonte y a raíz de esto se construyó su Abadía en el siglo XVII, en lo alto de un monte. Otra cuestión viene determinada por la aparición de los libros Plúmbeos convirtiendo la Abadía en un lugar de culto y peregrinación. Hasta mediados del siglo XX estuvo funcionando una colegiata en la Abadía y al cierre de ésta vino la decadencia del Monasterio.

Antes de la aparición de las primeras zambras, se cantaba y bailaba en Granada, sobre todo los gitanos. Así destacamos la primera referencia realizada por el viajero Teófilo Gautier en 1840 donde expresa cómo en el Albaicín se bailaba el zorongo¹¹. Este baile se hizo muy popular en toda Andalucía sobre todo en Sevilla y Cádiz, y se caracteriza por el zarandeo de los cuerpos de las bailarinas. Este baile quedó registrado en el grabado de Doré “Gitana bailando el zorongo en un patio de Sevilla”.

Tras el transcurso de los siglos y consolidada la comunión morisco-gitano, los descendientes del antiguo dominio árabe pasaron en englobarse en la etnia gitana, haciéndose pasar por ellos, esto es, encasillados como gitanos, aunque su origen fuese morisco. Esta táctica evitó su expulsión y gracias a su similar color de piel se confundieron con aquellos, aportándoles ritmos y músicas de las

⁷ NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 16-17, ed. Arguval, Málaga.

⁸ NAVARRO, J.L. Los moriscos y sus zambras, En J.L. Navarro y M. Roperó (dir), *Historia del flamenco*, vol I, pp. 173-182, 1995, ed. Tartessos, Sevilla.

⁹ NAVARRO, J.L. Los moriscos y sus zambras, En J.L. Navarro y M. Roperó (dir), *Historia del flamenco*, vol I, p. 174, 1995, ed. Tartessos, Sevilla.

¹⁰ NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, p.37, ed. Gredos, Madrid.

¹¹ Op. cit. p. 38.



antiguas zambras moriscas granadinas, así por ejemplo, los tangos granadinos parece ser que provienen de las antiguas zambras moriscas. Las condiciones en que vivían estas gentes eran infrahumanas, de miseria e incultura. Estas gente dormía en colchones de farfolla en camas de hierro, los piojos pululaban por doquier, cocinaban en los fuegos de las chimeneas y en hornillos de leña, no existían puerta entre las habitaciones, si acaso una cortina separaba las dependencias, dándole algo de intimidad. Según tenían más hijos, iban horadando el cerro para conseguir nuevas habitaciones pero con escasa ventilación. Hacían sus necesidades en las cuadras de los animales que eran cuevas colindantes a las suyas. No existía alcantarillado e iban por agua al río Darro y a las fuentes de la zona, donde a su vez lavaban la ropa. Esta labor la realizaban principalmente las mujeres pues los hombres no trabajaban, si bien realizaban labores de tratantes de ganado, también denominados “chalanés” en las ferias de ganado; otros trabajaban en las fragua o haciendo canastas. En cada familia mandaba un patriarca gitano con una estructura patriarcal tribal. Sus condiciones de vida eran muy primitivas en donde festejaban sus ritos de paso que marcaban profundamente sus cambios en la vida, como son los nacimientos de los hijos, bautizos, bodas, los pedimentos, etc. La iniciativa del canónico Padre Manjón de fundar las escuelas pías (como el Ave María) para alfabetizar a la población residente durante la posguerra, transcurrió con desigual fortuna, si bien hizo mucho por el barrio.

Durante el siglo XIX surgieron las nuevas tendencias románticas en Europa, el europeo veía a nuestro país como un lugar exótico de obligada visita. Andalucía quedaba como el objetivo más apetecible de conocer por todos aquellos viajeros románticos deseosos de apreciar su singularidad cultural, así como de participar y aprender de nuestros rasgos culturales. En 1846 Alejandro Dumas padre viajó por España y se refiere en el libro que escribió *Impresión de voyage: de Paris a Cádiz*, a raíz de tal viaje, a una fiesta organizada en Granada, en una venta situada en el carmen de Siete Suelos, en la Alhambra, a donde fueron a comer él y unos amigos, encontrándose a dos gitanos a los que invitaron a una botella de vino, y estos en correspondencia acompañaron a la comida con una canción melodiosa y monótona, como el ruido del arroyo que corría a cuatro pasos de nosotros. Transcurrida la comida acordaron realizar una fiesta gitana, previo pago de una cantidad al anochecer. A la hora convenida se encontraron que había muchos asistentes al espectáculo.

Este autor se refiere a la danza organizada por el clan familiar gitano, diciendo¹²:

Sonaron los primeros acordes de la guitarra y los iniciales repiqueteos de las castañuelas; el padre empezó a cantar la misma canción gitana que constantemente se oye en España, y de la que jamás he

¹² NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp.38-39, ed. Gredos, Madrid.



logrado que un músico me anotase la melodía, y que lo acompaña todo, el trabajo el sueño, la danza: y una de las hijas, acompañada del hermano, empezó a bailar...

Otro testimonio es el realizado por el pintor sueco Egon Lundgren en 1849. Este asombrado de ver el baile de una gitanilla sobre la hierba de un jardín de la Alhambra, se le ocurrió organizar una fiesta para unos amigos en el Zacatín. A continuación reflejamos algunas de sus percepciones¹³:

Unos días más tarde dimos «nuestro bailen. Por callejas estrechas y oscuras, junto al Zacatín, abajo, en la parte vieja de la Granada mora. Llegamos muy tarde, cuando nuestros convidados, ya reunidos, nos estaban esperando. La partida comprendía siete u ocho bailarinas gitanas, y, como músicos, tres gitanos morenos, a saber: un violín, una guitarra y un pandero o una especie de arco con cascabeles. Alrededor de las paredes, sobre escabeles bajos, estaban agazapadas gitanas gordas, desdentadas, untadas con pomada, con niños de teta, chiquillos y chicos morenos soñolientos. Es fácil imaginar que esta gentuza no estaba tan silenciosa como una parroquia de cuákeros, sino, en realidad, constituían una sinfonía de disonancias desgarradas: chillidos de niños, música, palmoteos, castañuelas y risas. Al son de una música bravía y ruidosa y de un canto casi como lamentos, todos bailaron primero una especie de «tejer frisas (baile nacional sueco), verdaderamente extraño. Entonces nos fuimos por vino, frutas y pasteles, con lo que la alegría, la animación y la gritería se renovaron, mientras unas gitanas, bastante guapas, danzaron una especie de minué, que divirtió a sus caballeros de labios gruesos y ojos negros. Luego vino la cachucha y después de esto siguió un «pas de deux» llamado «el toro», que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al «chulos y es fácil adivinar quién es el toro. Esta evitándolo, engañándolo con su pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de sus zapatos. No obstante, los bailaores nunca se tocan. Este baile era, a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar entorno con vueltas lentas o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos. Las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, como las bayaderas indias o las Almés de Egipto. Tiene mucho de gracia femenina. Su sentimiento instintivo de la expresión plástica es en realidad sumamente estupendo y son capaces de adoptar posturas dignas de ser fundidas en bronce.

Ya muy tarde dejamos esta alegre tertulia, que por cierto seguiría divirtiéndose de la misma manera hasta despuntar el día en los picos de nieve de Sierra Nevada.

¹³ NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 39, 42, ed. Gredos, Madrid.



Por otro lado, cuando Charles Davillier y el pintor grabador Gustavo Doré recorren España, el Sacromonte era lugar de visita obligada para los turistas, y precisamente para presenciar bailes de gitanos que se organizaban rápidamente, en cuanto había clientes a la vista.

Davillier dice expresamente que sus frecuentes viajes a Granada y algún conocimiento de la lengua les había puesto en situación de estudiar a fondo las costumbres de los habitantes del Sacro Monte, y relata una de esas fiestas a la que asistió con unos amigos.

Davillier, Doré y sus amigos, electrizados, por el incesante redoble de los pandereros y por los marcados acordes de las guitarras, participaron ellos mismos en el baile. Dos de las gitanas que antes habían bailado salieron al ruedo para servirles de parejas. Una, sobre todo, impresionó al barón, pues nos dice de ella:

Era una gitana de unos quince años, de aspecto tímido y melancólico. Una espesa cabellera hermo­seaba su cabecita, y grandes pestañas velaban sus grandes ojos negros, de extraña fiereza. Sus piecitos desnudos y sus manos de niña revelaban una gran pureza de raza, y habrían sido la envidia de la belleza más aristocrática. En cuanto se puso a dar los primeros pasos, fuimos sorprendidos por la asombrosa flexibilidad de su talle. Sus movimientos no tenían nada de la impetuosidad que mostraban sus compañeras. Apenas cambiaba de sitio, agitando sus brazos con una gracia perezosa y dando a su cuello encantadoras inflexiones. A decir verdad, sólo bailaba con las caderas y sin embargo, ninguna otra danza alcanzó su grado de expresión.

Indica Davillier que volvieron a menudo al Sacromonte, y que todas las veces hubo fiestas porque los gitanos les reconocían a distancia, y tan pronto como nos veían llegar, se apresuraban a buscarlas guitarras y las panderetas¹⁴.

Davillier todavía no da a estas reuniones el nombre de zambra que por entonces debió empezar a usarse, o muy inmediatamente, pero es evidente por lo que nos cuenta que los gitanos del Sacromonte tenían ya una cierta capacidad para organizarse en cuanto había clientes, y probablemente muchos de ellos vivirían de lo que obtenían por participar en esas fiestas improvisadas.

Estos constituyen claros ejemplos del interés de viajeros y turistas, ávidos de presenciar ese exotismo transitaban por los barrios típicos de la ciudad, recorrían el camino hacia la Abadía, vislumbrando a los gitanos y autóctonos del Sacromonte, observando su forma de vida, su *modus vivendi*. El foráneo deseoso de visitar la zona, reclamaba ser protagonista de aquellas fiestas realizadas en el Sacromonte, no dudando en pagar por ser observador y partícipe. A partir de este momento, estos espectáculos se convirtieron en un negocio y forma de supervivencia en el que se buscaba la máxima rentabilidad. Esta situación desembocó en un cierto rasgo artificial de la fiesta flamenca, se

¹⁴ NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 39-40, ed. Gredos, Madrid.



organizaba para atender los deseos de los visitantes, ya no era una fiesta meramente particular. Ahora se cobraba una entrada con derecho a una consumición (vino aguado, generalmente). Había que realizar un espectáculo flamenco que les llamara la atención y como los turistas eran muy curiosos, hacían unas representaciones folclórico-flamencas de sus fiestas, donde usaban otros instrumentos populares como las bandurrias y laúdes. En las últimas décadas del siglo XX la parte folclórica ha quedado mucho más postergada, tomando más protagonismo la parte flamenca y desapareciendo las bandurrias y laúdes, y apareciendo el cajón como instrumento de percusión, junto con las virtuosas palmas que es una de las características de estas zambras. A la voz ¡Hay cueva!, o ¡Hay birón¹⁵!, para referirse a la visita de turistas deseosos de acompañar a la fiesta gitana, o también bironcillos, refiriéndose a grupos de turistas más pequeños.

Cada artista del barrio tenía su cueva y rápidamente se improvisaba a cualquier hora que dirigido por el capitán o capitana, que hacía el papel de empresario, de coreógrafo, etc., procuraban que no se les escapara ningún grupo de turistas por pequeño que fuera y a la hora que fuese. A parte de las gestiones que hacían estos empresarios para conseguir clientela y buscadas en la Alhambra y en los hoteles, existen comisionistas que llevaban turistas a las cuevas, popularmente llamados “orejas”, conduciendo a los turistas a las zambras. El dinero de las entradas al espectáculo se va repartiendo de la siguiente manera: 30% iba a parar a los comisionistas (hotel, tour operador, guía u oreja de turno), el resto se lo queda el dueño que se encarga de pagar a los artistas. Hay que decir que no tienen seguro y apenas pagan impuestos. Estas condiciones están cambiando hoy en día.

Las zambras estaban comandadas por un capitán o capitana con un papel de director y/o coreógrafo, uno o dos guitarristas, de cuatro a seis bailaores y bailaoras, generalmente todos ellos miembros del mismo clan familiar¹⁶.

Como hemos dicho, en la década de los sesenta y setenta del siglo XIX se conformaron las zambras más o menos tal y como las conocemos hoy en día. Este término no fue utilizado por ninguno de aquellos viajeros románticos que visitaron la ciudad tal y como lo refiere Molina Fajardo; más aun, posiblemente su utilización comenzó cuando los grupos dancísticos gitanos adoptaron un criterio mercantil, esto es, un carácter comercial por el que cobraban por ofrecer sus espectáculos realizándolos en las cuevas del Sacromonte. Ya en el siglo XX y concretamente en 1921 Walter Starkie, otro viajero de las primeras décadas del siglo, nos relataba los costes de una visita al Sacromonte con fiesta incluida: 30 pesetas para contratar al cuadro flamenco, 8 pesetas para el viaje

¹⁵ Birón, Olla en caló.

¹⁶ NAVARRO, J.L. Los moriscos y sus zambras, En J.L. Navarro y M. Roperio (dir), *Historia del flamenco*, 1995, vol I, pp. 371-372, 1995, ed. Tartessos, Sevilla.



de ida y vuelta al Sacromonte, 5 pesetas para vino, 5 para propina al guitarrista, 5 para invitar a bebidas al guía y el chofer y 3 pesetas para limosnas.

Otra referencia data de 1928¹⁷ el gobernador, en una circular en el diario El Defensor de Granada, intenta fijar los precios de los espectáculos para evitar los abusos a los incautos turistas.

Granada, y con ella el Sacromonte, se habían convertido en punto obligado de referencia para el imaginario exótico occidental; no faltaron visitantes que, decepcionados por estos espectáculos, lo manifiestan incluso por escrito. Así, en 1929 aparece un artículo del crítico francés *Camilo Mamclair* en el cual, tras manifestar su admiración por la ciudad, expresa su disgusto por las danzas de los gitanos:

Al otro lado del Albayzín, una colina casi enteramente cubierta por hermosas higueras de Berbería, aparece agujereada por numerosas cavernas, llamadas aquí «cuevas» (...) Estas cuevas forman la ciudad donde habita una colonia de gitanos. ¡Gitanos! He aquí una palabra que excita la imaginación del viajero; que sin embargo pronto se ve decepcionado (...) Para alcanzar la altura tiene que salvar baches y cuevas, pero todo se da por bien empleado: tratase de contemplar exóticas danzas y cantos populares. Algo original y típico.

Sin embargo, ante la realidad, el turista advierte un gran truco. El capitán de la tribu, a quien obedecen aquellas hijas del diablo, se nos aparece como un buen funcionario que vela por el cumplimiento de sus tarifas y exige para organizar una zambra 75 PTA, a los americanos y sólo 50 a los franceses. Esto no impide que el precio de la juerga alcance los 200 francos, a pesar de que el espectáculo no vale la pena.

Nada hay más cómico que las figuras de los clientes que esperan admirar maravillas, dejándose atormentar por las pedigueñas insaciables, para obtener al fin algunos rasgueos de guitarra y unas vagas danzas de contoneo sin convicción y ausentes de todo carácter gitano.

Raramente las gitanas son jóvenes y bonitas y, las que lo son, lanzan a los visitantes miradas incendiarias tan artificiales como sus retorcimientos, porque para los intrusos sólo tienen desprecio y saben guardar su virtud.

No se bromea, allá arriba, con la disciplina gitana, y el intento de idilio presentaría toda clase de riesgos. Es preciso limitarse a la pequeña representación, dejarse decir, a cambio de un duro, la buenaventura y defender el portamonedas contra el asalto de una tropa de jóvenes andrajosas, tan chillonas como los pieles rojas, después de lo cual los excursionistas se ven perseguidos por las risas y las danzas...

¹⁷ Esta información está basada en el trabajo de investigación realizado para el Centro de Documentación Musical de Andalucía, durante el año 1993. En algunos apartados, se ha utilizado material etnográfico de otro trabajo realizado para el Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet», de la Diputación Provincial de Granada. Los referidos materiales, se encuentran depositados en los respectivos archivos. El resultado escrito supone un complemento a la fuente oral, contribuyendo a restituir simultaneidad a lo tratado.



(...) *La música española verdadera, no se oye ya, como tampoco se ven las danzas (...)* Todo ello se ha refugiado en lo más íntimo del pueblo, donde no se la va a buscar, como me había dicho el gran pintor "Zuloaga", al principio de mi viaje, y como me lo había confirmado el gran músico «D. Manuel de Falla» (Diario El Defensor de Granada, 1929).

Desde los años cuarenta y tantos hasta el 75, el camino del Sacromonte desde *el Peso de la Harina* hasta *Puente Quebrada* fue un «río de oro», donde muchos microbuses de turistas que acuden a diario¹⁸. En los años 80 tuvo su decadencia que no recuperó hasta la década de los 90 y sigue siendo un éxito por la cantidad de público que acuden a diario.

Pero también los turistas fueron observados y descritos por los nativos. En 1925, en el diario El Defensor de Granada, aparece un artículo con el título «*Siluetas del día*»:

¡Viva Andalucía!», firmado por *Constancio*, que nos cuenta:

Los turistas curiosos y bonachones tienen, naturalmente, sus ideas propias sobre el espíritu andaluz. Antes de llegar a la Tierra de María Santísima, ya sabían ellos que aquí hay un sol maravilloso que enciende la sangre y un vino estupendo que trastorna la cabeza. Sabían también que los andaluces usamos sombrero de alas anchas, que las mujeres se ponen mantón de Manila hasta para guisar, que admiramos a los toreros y a los contrabandistas y que hacemos de la gitanería nuestro tipo representativo.

Con estos eruditos antecedentes sobre el casticismo andaluz, mas la seguridad de que por aquí los más serios magistrados cantan flamenco, los bonachones turistas vienen con una perfecta preparación para moverse en el ambiente de Andalucía. Ayer mismo, unos respetables señores extranjeros invadieron las sombrererías, compraron sus castizos sombreros cordobeses y salieron por esas calles con un aspecto marchoso y gitano que partía los corazones.

Yo me encontré a un formidable suizo en la más bizarra y flamenca actitud. Sobre su oronda cabeza, el sombrero cordobés estaba dando gritos. Nuestro hombre cabalgó airoso sobre un asno que pasaba por la calle, y en el colmo de la alegría exclamó ruidosamente con un español chapurreado y gracioso: «¡Viva Andalucía!» Y los transeúntes nos sentimos profundamente maravillados, como si acabáramos de descubrir a nuestra propia tierra...

Parece ser que la primera zambra de la que se tiene noticia fue la que capitaneaba Antonio Torcuato Martín, el "Cujón", de raza gitana, nacido en Itrabo y residente en Granada. Según Eduardo Molina Fajardo, Torcuato tenía gran facilidad para tocar la guitarra, y cantaba jondo "con el desgarre de su raza". Utilizaba una sala de la herrería que tenía en el Humilladero para dar los bailes gitanos,

¹⁸ Diputación de Granada, op. cit.



“contratando a los mejores artistas que habitaban en las cuevas que cercaban la ciudad”. En la zambra del “Cujón” se iniciaron y adquirieron nombre figuras como la “Chata”, la “Cotorrera”, la “Golondrina”, el “Frasquirri” y su mujer la “Pella”, “Diego el Talones”, los Cortés o Cagachines, los Amayas y los Mayas por nombrar algunos. Esta primera zambra se presentó en los bajos de una casa en la placeta del Humilladero. Este hombre delgado, encanecido, con bigote caído, algo quijotesco, tocaba con facilidad la guitarra, y a sus pies descansaba un bastón sin puño y un sombrero de alas anchas y alta copa. Tocaba la guitarra con facilidad sorprendente y cantaba jondo “con el desgarré de su raza”. Conocemos su aspecto gracias a un grabado publicado en 1896 en *La Correspondencia de España*.

Para actuar allí contrataba a los mejores artistas que pululaban por las cuevas en torno a la ciudad. Y si la importancia de la fiesta que se preparaba lo aconsejaba y había dinero para pagarlo, la zambra se trasladaba a un local más apropiado en alguna de las fondas establecidas en la Alhambra para uso de turistas de alto rango. Aunque esto fuera excepcional.

La zambra del Cujón terminó en la ruina varios años después porque un payo cordobés apellidado Mármol, le robó todos sus ahorros, bien ganados en el arduo trabajo de someter a normas metódicas los libérrimos y hasta entonces incontrolados desahogos coreográficos de la gitanería granadina.

Posteriormente a esta zambra aparecieron otras, si bien comenzó a establecerse en unos locales que no eran sino las cuevas del Sacromonte.

Las zambras se extendieron a lo largo del camino del Sacromonte y la primera de la que se tiene noticia es la capitaneada por María Gracia Cortés Campos en el año 1870. Después vendría la zambra de Juan Amaya, La Golondrina y, en el siglo XX aparecen la de Lola Medina, Rosa la Faraona, Manolo Maya, Rocío, Pitirili y María la Canastera, todas ellas constituyeron un auténtico hervidero de artistas y marcaron un antes y un después en el mundo del flamenco granadino.

La zambra de la Golondrina fue la segunda zambra después de la de Torcuato. Existe una fotografía de 1870 en la que se observa la cueva sede de la zambra con el tocaor Antonio el Sordo en el centro de la imagen, con una guitarra muy pequeña, y alrededor de él siete bailaoras, entre las que se reconoce a la Golondrina tocando un pandero doble, Josefa la Loca, Josefa Cortés Campos y Antonia la Chulenga.

La Golondrina es una figura mítica de la zambra granadina. Se llamó María Gracia Cortés Campos y había nacido en 1843. Era hija de un herrero que tenía su taller en la calle Montes Claros. A los once años ya bailaba en las zambras que organizaba el Cujón. Su apodo le viene de que, parece



ser, era una chiquilla nerviosa, menuda y muy negra, y el padre le decía “paeces una golondrina”. Según todos los testimonios fue una gran bailaora, y no sólo en las danzas de la zambra, lo que le valió actuar en la Exposición Internacional de Londres. Por siguiriyas y por soleares brillaba singularmente. En el concurso de Cante Jondo del año 1922, organizado por Falla, Lorca y otros artistas de la época, la golondrina, ya con 79 años, fue protagonista.

María Gracia Cortés Campos fue fundadora en el arte de una importante dinastía del flamenco granadino. Se casó con Miguel Amaya Cortés, un tratante de ganado con el que tuvo tres hijos: Miguel Amaya Cortés, que fue cantaor; la segunda Golondrina, Carmen Amaya Cortés, bailaora desde los once años y especialista como la madre en soleares y siguiriyas, que estuvo bailando durante la Exposición Internacional de Barcelona; y Dolores Amaya Cortés “la Colina” excelente bailaora de farruca y garrotín. La tercera y la cuarta generaciones abundan igualmente en artistas flamencos.

La tercera Golondrina, María Fajardo Amaya, debió ser la que el pintor André Villeboeuf vio bailar en un cuadro mediocre en el hotel Alhambra Palace, causándole tal impresión que dejó el relato en un libro de memorias.

La siguiente zambra histórica fue la de Pepe Amaya. Si bien existía desde 1890, fecha de la que nos ha llegado una fotografía en la que se ve a Pepe Amaya; gran bailaor de su tiempo, junto a su hermano Juan, guitarrista, y con ellos la Colina, Josefa la Loca, Trinidad, Josefa y Lola Amaya, así como la célebre María la Zampona; también se ve en la misma fotografía a los bailaores Marín el Cañero y Manuel Tapias.

La primera zambra de los Amaya estuvo en una cueva situada en el mismo camino del Monte.

Allí, a finales del siglo XIX, presenciaron boquiabiertos millares de viajeros ansiosos de tipismo andaluz, los alardes rítmicos de la gitanería, oyeron absortos las maravillas musicales de la mágica guitarra de Juan y sehicieron fuego las manos aplaudiendo la gracia inimitable de la Manuela, mujer de Pepe Amaya, quien luego marcó a Brasil. Allí también lucía su majestad calé, terminadas sus exhibiciones lucrativas en la Alhambra, el archifamoso Chorrojuno como un detalle más de colorido ambiental¹⁹.

Estas agrupaciones zambreras se han convertido en auténticas embajadoras de nuestro arte, basta recordar la Zambra de Juan Amaya, que recibió la medalla de oro en la Exposición Universal de 1900 en Paris, donde impresionó al mismo Claude Debussy; la Zambra de Manolo Amaya, que actuó en el Concurso de Flamenco del Año 1922, organizado principalmente por uno de los mejores músicos que ha dado España Manuel de Falla, el poeta y dramaturgo sin par Federico García Lorca y

¹⁹ NAVARRO, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 162-163, ed. Gredos, Madrid



el pintor Ignacio Zuloaga, y en la Exposición Internacional en Sevilla de 1929. Sin merma a esto las zambras actúan también fuera de sus cuevas dentro de la capital granadina, actuando para grupos organizados de turistas en hoteles, tales como el mítico Alhambra Palace y en congresos.

La distribución de las zambras se situaba en el margen izquierda del camino del monte y alrededor vivían los artistas con sus familias. Estos se diferenciaban de los que vivían en las veredas altas y en otros barrancos, en peores condiciones de subsistencia y no guardaban demasiada relación con aquéllos.

Durante la segunda mitad del siglo XX la fiesta de la zambra pasó por un período de decadencia. Una de las razones de ésta fueron las inundaciones del año 1963, muchos habitantes se vieron obligados a desalojar sus cuevas debido a los derrumbes producidos por las lluvias y tuvieron que residir en las barriadas periféricas de Granada, abandonando definitivamente el barrio y su forma de vida.

En cuanto a la población sacromontina, en estas últimas décadas, podemos decir que un 25% de esta formaron parte del gremio de artistas, distribuidos en clanes familiares con relación de parentesco y era en las cuevas donde realizaban su labor. A estas agrupaciones las denominamos “cuadros flamencos”. El veto para individuos no pertenecientes al grupo familiar era patente y resultaba muy difícil incorporarse a uno de los grupos. El componente tribal y de parentesco ha sido muy importante en el desarrollo de las zambras.

Los tres estilos o palos que conforman el repertorio fiestero de estas gentes lo constituyen la albolá, la cachucha y la mosca, sin olvidar otras danzas del Sacromonte que también formaban parte del espectáculo como son el petaco, el merengazo, fandango del Albaicín, etc., a los que sumaremos otros estilos granaíños. Se encuentran también la granaina, la media granaina y determinados estilos de fandango, de los cuales el más conocido es el fandango de Frasquito Yerbabuena.

Pasemos a comentar los palos típicos de nuestras zambras.

La cacucha

Tradicionalmente se piensa que la cachucha es una danza simbólica que iniciaría la representación mímica y ceremonial de una boda gitana. Ilustra uno de los momentos rituales de los prolegómenos de la boda: aquel en el que el novio pide perdón a los padres de la novia por el rapto. En esta danza el novio y la novia baila rodeados por los familiares. Ahora bien, tal y como refiere Navarro García²⁰, analizando las letras de las coplas observamos que no tienen demasiado que ver

²⁰ NAVARRO GARCÍA, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 62 y ss., ed. Arguval, Málaga.



con el rito de la boda gitana y apreciamos un carácter picaresco. Así lo apreciamos en el siguiente estribillo:

*La cachucha de mi mare
es más grande que la mía,
que se la vide ayer tarde
cuando se queó dormía.*

Este cante es uno de los más representativos de las zambras en el Sacromonte, si bien nació en el Cádiz de principios del XIX, posiblemente entre 1810 y 1812, cuando todavía vivía la ciudad marítima bajo el dominio de los invasores franceses. Un cante y baile que se convirtió en grito de batalla.

La Cachucha es mencionada en las tonadillas gitanescas y más tarde, ya bien entrado en XIX, entra a formar parte del repertorio musical de muchas compañías teatrales. Había pasado de ser un baile popular para convertirse en Baile Nacional de interesantísimas posibilidades escénicas. Una Cachucha bien bailada, como muy pronto se demostraría, podía garantizar el éxito económico de casi cualquier pieza teatral, incluso de aquellas aquejadas de una patente mediocridad.

Alexander Slidell “Mackenzie”, que la vio bailar en un teatro madrileño, describe:

Consiste en una sucesión natural de movimientos, fáciles y graciosos a la vez, que a diferencia de lo que sucede en la Opera de París, su ejecución no nos confronta con proezas de fuerza y agilidad, (...) la ‘Cachucha’ capta tu embeleso con una serie de posturas sucesivas, que las bailarinas parecen ejecutarlas, más que para exhibirse, para diversión propia.

Y el Capitán Scott, otro de aquellos viajeros ingleses que tan interesantes datos nos dan sobre la vida y costumbres de los andaluces del pasado siglo, nos proporciona este curiosísimo detalle²¹:

cuando en la ‘cachucha’ la bailarina vuelve la espalda a los espectadores levantándose la falda, la mujer española que lo presencia considera necesario retirar la mirada del escenario.

Apenas transcurrido el primer cuarto del siglo pasado, La Cachucha recibe la atención de los maestros y tratadistas de baile. En efecto, en 1830, Carlos Blasis, director de la Escuela de Bailes de la

²¹ Captain Scott, Excursions in the Mountains of Ronda and Granada, London, 1838. Cit. por L. Lavaur, Op. Cit., p. 144.



Scala de Milán, primer bailarín del Teatro del rey de Inglaterra y compositor de ballets, publica en Londres un manual de danza en el que dedica algunas páginas a los bailes españoles. En ellas nos habla, por supuesto, del fandango, del bolero y de las seguidillas; pero también lo hace de la guaracha, del zorongo, del trípili trápala y de la cachucha. De la ejecución de este baile escribe²²:

Se baila, bien por un hombre o una mujer sola, aunque sea más adecuada para esta última, y está perfectamente adaptada a la música que la acompaña; serena y graciosa, una veces; otras, alegre y vivaz, y apasionada, en algunas ocasiones.

Tangos de Granada

Hacia finales del siglo XIX los Tangos se difunden por toda Andalucía. Los gitanos de Granada lo incorporan al repertorio de sus zambras, aunque paulatinamente van adoptando señas de identidad.

Uno de los muchos tangos vinculados a Granada, posiblemente el más característico, es el que se hace a un ritmo muy lento, muy «para», y que tiene movimientos que evocan posibles reminiscencias moriscas, tanto es así que el tratadista de baile Alfonso Puig lo define como «Fantasía de origen árabe». Su ejecución se suele acompañar de panderetas y chinchines en los dedos, pero su coreografía se basa en pasos y movimientos específicamente flamencos: taconeos, desplantes, cierres... algunos de rancio sabor a tiempos pasados: las «volaeras», unos giros de brazos a las caderas. Entre ellos, se han ido intercalando acrobáticas figuras. La más característica es sin duda ese «echarse p'atrás», dejando caer el cuerpo al suelo con las rodillas dobladas, hasta tocarlo con la cabeza. Un movimiento que, aunque parece evocar el baile de las danzarinas árabes, es mucho más probable que haya sido inspirado por una postura muy similar que hacía en el Ole. Aurelio Capmany («El baile y la danza») la describe así:

Una de las últimas posturas consiste en hincar la rodilla izquierda arqueando el cuerpo, hasta tocar el suelo con la espalda, vulgarmente llamado "el coñazo".

Entre quienes más contribuyeron a su configuración como baile diferenciado destacan María la Golondrina y, especialmente, la sobrina de María la Jardín, Lola Medina. En tiempos recientes lo interpretaba magistralmente y lo ha enseñado a las bailaoras actuales otra singular gitana granadina: Mariquilla.

²² C. Blasis, Manuel Complet de la Danse, Paris, 1830, págs. 33-34. 10. IBIDEM, p. 37



Otro de los más conocidos y originales es el que se conoce como El Petaco. Se caracteriza por los más desmesurados movimientos, algunos descaradamente picarescos.

Entre los tangos típicos tenemos los Merengazos o tangos de Falseta o de la Flor. Los suele bailar una sola mujer después de la Arbolá.

El petaco es otro tango típico aunque menos vivo que el anterior. Sus coplas están concebidas como excusa para los más desmesurados movimientos en el baile, algunos descaradamente picarescos.

Los tangos del camino se denominan así porque fue en este camino que sube al Monte Sacro donde se afincaron y donde, aclimatados, adquirieron matices y características propias²³. Son tangos lentos, paraos y muy acompasados, pero fácilmente interpretables con marcado carácter fiestero.

Estos tangos han tenido se han ejecutado desde el principio de las zambras y podemos destacar a dos nombres: Antonio el Cotorrero y Miguel Amaya Cortés en la zambra de la Golondrina, sin olvidar a Tía María Habichuela cuyos cantes se escucharon en todas las zambras entre 1920 y 1960.

La mosca

La mosca es una danza que consta de dos partes. En la primera, se colocan frente a frente algunas parejas de mujeres, normalmente cuatro, y dan algunos pasos, de los que el más característico consiste en levantar con fuerza una pierna para girar después en sentido contrario; movimiento que vuelven a repetir alternativamente con una y otra pierna. En la segunda, forman todas una gran rueda que gira sin cesar mientras las bailaoras se jalean repitiendo como estribillo ¡Mosca! al tiempo que levantan cada cuatro pasos la pierna derecha y se golpean el delantal con la misma mano; con la mano izquierda llevan cogido la punta del delantal o del vestido, que mueven a derecha e izquierda. Al final una de ellas se mete dentro del círculo y el baile termina dando ésta unos espasmódicos movimientos de vientre al compás del ¡Tan, tan, tan, tarantan, tan! que remata la última copla. En algunas de las letras que se cantan aparecen alusiones llenas de picardía. La más conocida dice:

*La picarilla de la mosca,
que aonde me vino a picar...
la picarilla de la mosca,
debajo del delantal.*

²³ NAVARRO GARCÍA, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, p. 103, ed. Arguval, Málaga



La melodía con que se cantan estas coplas, sencilla, acompañada, viva, delata también el origen folclórico de este baile. La Mosca sería, pues, uno más de aquellos bailes que practicaban los andaluces de finales del XVIII y principios del XIX, que, por extraños designios del azar, han conservado los gitanos granadinos incorporándolo a sus zambras. En este sentido, existen testimonios documentales de cuando se bailaba, junto a las seguidillas sevillanas y los jaleos, en las fiestas que se organizaban con motivo de las Cruces de Mayo. Así, el 9 de mayo de 1858 el diario sevillano *La Andalucía* nos cuenta que, en una de ellas, las mozas se divertían: cantando seguidillas sevillanas, y bailando “La mosca” y el jaleo flamenco.

La Arboreá

La Arbolá, Albolá o Alboreá, otra de las danzas características de las Zambras sacromontanas, completa el rito de la boda gitana. Precisamente, suelen anunciarlo así: «La Boda». Lo representan mediante un baile que ejecutan acompañado del continuo sonar de palillos, con guitarras, bandurrias, panderos y palmas. Un baile de movimientos cadenciosos, elegante, a base de pasos cortos y sin apenas taconeos, que termina con las bailaoras formando una rueda que gira acompañadamente. El paso tal vez más característico de los que hoy conforman su coreografía tiene una indudable similitud con el “paseíllo” de las Sevillanas.

Este baile sólo se hace en Granada al son de bellísimas melodías, a ritmo acompañado en compás ternario, en las que predomina por encima de todo su exquisita musicalidad. Una melodía que, dando cuerpo a la famosa copla antes aludida, se identifica como el prototipo de la Alboreá de las provincias orientales de Andalucía.

Las coplas que se cantan en este baile hacen todas alusión a la boda ritual gitana y constituyen una verdadera crónica de la misma. Las más conocidas son:

En un verde prado
tendí mi pañuelo;
salieron tres rosas
como tres luceros.
Dichosa la mare
que tiene que dar rosas
y jazmines a la madrugó.

En cuanto a los fandangos personales, Granada tiene una figura que ha entrado en la historia del flamenco precisamente por el fandango que lleva su nombre: Frasquito Yerbabuena. Francisco



Gálvez Gómez²⁴, que ese era su nombre, nació en 1883 e hizo sus cantes exclusivamente en su tierra, y casi siempre actuando para familiares y amigos. Este destacó en muchos palos flamencos porque desde niño había aprendido de su padre Eduardo Gálvez Fernández y de su tío Rafael Gálvez, tal y como lo refleja Molina Fajardo²⁵. Basándose en los cantes de Juan Breva creó el fandango que lleva su nombre, cante que su creador nunca quiso grabar. Fueron otros cantaores los que lo dieron a conocer al gran público aficionado y lo grabaron. Gracias a ellos se ha conservado este cante. Entre las pocas actuaciones públicas de Frasquito Yerbabuena se cuenta su participación en el Concurso de Cante Jondo de 1922, en el que obtuvo un premio de quinientas pesetas. Según los que le conocieron fue una persona entrañable, que rebosaba alegría y que gozó de una gran popularidad.

Granaínas y Media Granaínas

Son dos estilos muy similares. La granaína es uno de los llamados “cantes de levante”. Se canta sobre una copla de cinco versos octosílabos que riman, generalmente, en consonante, primero, tercero y quinto y que, al cantarse, se suele convertir en seis, por repetición de uno de los dos primeros.

El ritmo es libre, dependiendo guitarrista y cantaor de un ritmo interno sobre el que realizan el cante. La falseta es bastante acompasada y rica en ornamentos de todo tipo. Al intérprete del cante se le exige una voz ágil y potente.

Es de general opinión que el cante por granaínas se debe al aflamencamiento de un estilo de fandango popular de la comarca. No obstante, en cuanto al origen de este estilo existen diversas matizaciones, como puede apreciarse en las siguientes teorías:

Según José Blas Vega: “La granadina, o fandango de Granada, ha tenido dos líneas artísticas distintas partiendo de un mismo origen. En su versión más autóctona y pura, y después de diversos cultivadores más o menos significativos, llegó a su cénit con la personalidad de Frasquito Yerbabuena. La otra línea fue cimentada y engrandecida por obra exclusiva de Antonio Chacón, respetando el material sencillo, popular y hermoso que tenía a mano, el de la vieja granadina. En 1890 Chacón estuvo una temporada en Granada, tomando contacto profundo con los cantes locales”.

Por su parte Arcadio Larrea opina: “Se ha escrito que proviene de los fandangos granadinos. Sin embargo, del catálogo de discos incunables se infiere otro origen: en algunos discos vienen cantes titulados malagueña-granadina y también granadina-malagueña; y es más, uno de los discos antiguos

²⁴ NAVARRO GARCÍA, J.L. *Cantes y bailes de Granada*, 1993, pp. 145 y ss., ed. Arguval, Málaga.

²⁵ MOLINA FAJARDO, E. *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*. Granada, 1974, p. 69.



de Chacón titula malagueña al mismo cante que posteriormente figura bautizado como granadina. De ahí aparece que la actual granadina es invención personal, luego aceptada comúnmente y que se debió a Don Antonio Chacón, a quien se le reconoce como creador de la media granadina. Como cante para bailar emparejado con la rondeña, viene nombrado por Estébanez Calderón”.

A juicio de Ricardo Molina: "Las granaínas y fandangos de Granada están muy distantes del tronco del árbol del flamenco. Propiamente no son cantes flamencos, sino fandangos aflamencados. Lo que les ha ocurrido es que experimentaron un beneficioso influjo a través de intérpretes de sumo rango que les insuflaron savia flamenca directa o indirectamente”.

Suelen relacionarse con la granaína, además de Juan Breva, Frasquito Yerbabuena y Antonio Chacón a el Tejeringuero, Paquillo el Gas y el Calabacino, cantaores granaínos de grandes facultades que, junto al citado Frasquito Yerbabuena crearon el material melódico sobre el que, posiblemente, se inspiró Chacón para crear su granaína. Después, al popularizar Chacón estos cantes, surgieron muchos cultivadores de los mismos, en el curso de los años 1910 a 1935.

Como figuras importantes que sobresalieron por este estilo se pueden citar a Manuel Vallejo, Mojama, Cepero, Jacinto Almadén, Pepe Marchena... En el caso de "Aurelio de Cádiz", generalmente, y para entonarse, acostumbraba a cantar una granaína antes de cantar la malagueña de Enrique el Mellizo.

La Media Granaína

La media granaína tiene un cante con igual copla y la misma medida que la granaína. Fue creación personal de Chacón y su nombre fue totalmente caprichoso. Se cuenta que Antonio Chacón, al querer transformar la granaína, buscando en ésta una mayor sonoridad, se le ocurrió llamarla así porque “como algún nombre tengo que ponerle le llamo media granaína”.

Posteriormente, Vallejo alargó excesivamente la media granaína, lo que dio lugar a que otros cantaores siguieran su ejemplo, alargando los tercios finales de este cante.

Se considera que la granaína es más sencilla y hermosa que la media granaína y que, interpretada por un buen cantaor, puede adquirir calidades casi de malagueña. En cambio, la media granaína es una canción afiligranada y preciosista que produce más admiración que emoción.

Según Lerga Lancharro la granaína es lo más parecido a cierto estilo de malagueña (por ejemplo: “A buscar la flor que amaba”). Sin embargo, en la media granaína sus tercios tienden a irse hacia arriba, a saber: “La que vive en la Carrera”. Al escuchar ambos se observa la enorme variación estilística que existe entre estos dos cantes.



Hoy en día las zambras se mantienen, evolucionan con el tiempo, sus repertorios musicales no están imbuidos en el folclore, no han perdido sus señas de identidad y mantienen un buen grado de popularidad. Auténticas escuelas de flamenco, hoy en día se complementan con cursos, estudios y métodos de la cultura clásica, siendo la Junta de Andalucía la que apoya iniciativas de revalorización por la importancia y buen momento que tiene en la actualidad, ha pasado de ser de una música de transmisión oral, a ser escrita y grabada.

Por la cantidad, calidad y versatilidad de sus estilos, algunos etnomusicólogos consideran al flamenco como la música étnica más importante de Europa, tendría un paralelismo con el Jazz en Norte América; al igual que esta música se está convirtiéndose en un fenómeno universal, está llamada a ser tal y como lo promueve la Junta de Andalucía “Patrimonio de la Humanidad”.

Los Granadinos no solo debemos estar muy orgullosos de nuestras zambras centenarias, cuna y fuente del flamenco en Andalucía, sino también apoyarlas sin recato por ser un estilo con un futuro prometedor, que siempre fascinará por su arte, fuerza, colorido e intimismo que emana la magia de las cuevas sacromontinas.

**12.- TÉCNICA DE GUITARRA.
SISTEMATIZACIÓN DEL APRENDIZAJE DE
LA GUITARRA FLAMENCA**



12.- TÉCNICA DE GUITARRA. SISTEMATIZACIÓN DEL APRENDIZAJE DE LA GUITARRA FLAMENCA

12.1. Introducción

Se puede considerar a la guitarra como el instrumento por antonomasia de finales de siglo XX, gracias a su carácter universal y la tan demostrada versatilidad, tal y como queda reflejado en el protagonismo alcanzado por este instrumento en el arte flamenco. Como todo arte que se precie, el flamenco en general y su toque en particular conlleva un estricto aprendizaje que sólo se alcanza a través de la práctica durante muchos años. Es por ello que su interpretación correcta, está primordialmente indicada a los iniciados y profesionales de este estilo musical. Para poder interpretar piezas flamenca tanto como guitarra solista como acompañadas al canto y al baile se necesita de una gran técnica adquirida con la práctica continua así como de un elenco de conocimientos extrapolables a la praxis musical.

Para el estudio del toque flamenco me he versado en una serie de partituras populares adaptados por mi relacionándolas entre sí tanto en su faceta rítmica como armónica. Asimismo intento hacer comprender nuestro arte genuino realizando un trabajo sistemático o de síntesis, que a partir de toques y ritmos más simples y primarios vamos de manera progresiva introduciéndonos en todos aquellos más complejos y de difícil interpretación. Mi manera de proceder consiste en utilizar falsetas, acordes así como variopintos materiales didácticos, permitiéndonos relacionarlos y reconocerlos dentro de la matriz de los estilos flamencos. A saber, una misma falseta puede se puede interpretar por fandangos verdiales, soleás y bulerías, con la sola salvedad de que lo único que cambia es el aire y alguna acentuación y manteniéndose la falseta. De esta manera el alumno puede comprender mucho mejor y saber distinguir entre diversos palos flamencos. Las falsetas que nuestro son populares y estándar del flamenco, haciendo hincapié en la técnica y en el compás, a fin de resolver futuros problemas que puedan aparecer a la hora de interpretar toques más complejos interpretados como solistas o acompañados.

Esta forma de sistematizar el trabajo didáctico permite al alumno aprender de una manera dinámica gracias a la inestimable ayuda de los claros ejemplos utilizados. Esta manera de enseñar puede exportarse a otros estilos musicales, los cuales se verán beneficiados de las técnicas y estilos flamencos, como en el caso de la interpretación de la música española, al poder aprovecharse de la inestimable ayuda del compás flamenco.



El método abogado por mi está destinado para todos aquellos que a priori tengan conocimientos de música y del toque con guitarra, pero sin olvidarnos del dominio de su particular técnica. Los estudios antedichos transcritos a lenguaje musical vienen acompañados a su vez por sus correspondientes grabaciones sonoras. Deseamos que este trabajo sea una respuesta para todos los que deseen iniciarse en maravilloso mundo de la guitarra flamenca y del cuadro flamenco.

12.2. Técnica de la guitarra. Sistematización del aprendizaje de la guitarra flamenca

Existen una serie de factores que van a influir a la hora de tocar e interpretar los estilos musicales. Entre los más importantes

I.- Posición de la guitarra

En este pequeño epígrafe intentaremos conseguir en mayor o menor medida la relajación de las manos, procurando que el torso se mantenga erguido y sin tensión o rigidez, lo que nos evitará posibles lesiones con la práctica continuada durante años. A continuación vamos a elaborar una somera explicación acompañada por testimonios gráficos sobre la pautas correctas preventivas.



Figura 1. Posición clásica de la guitarra con el soporte gitano

En la figura anterior observamos que el antebrazo se sitúa apoyado sobre el costado que curva en la parte ancha de la guitarra, apenas se mueve, excepto cuando acercamos la mano a la boca de la guitarra (en la nomenclatura musical sul tasto), y cuando nos acercándonos al puente (sul ponticello) se procurará no perder la posición correcta de la mano.



Figura 2. Soporte gitano

Posición de la guitarra con el soporte gitano. La silla no conviene que sea alta, más bien a la altura de las rodillas. Antiguamente no se utilizaba este utensilio. El guitarrista apoyaba directamente la guitarra sobre la pierna derecha, sujetando la guitarra con el antebrazo de la mano derecha, demostrándose mediante estudios ergonómicos que a largo plazo provoca problemas dorsales, de espalda y manos.



Figura 3. Posición flamenca antigua

El guitarrista debe adoptar una posición lo más cómoda posible al objeto de alcanzar los objetivos propuestos. Ahora bien, el uso continuado con una determinada posición a la hora de tocar,



desemboca en un estadio de rigidez con el tiempo. Para evitarlo se aconseja adoptar al menos dos posiciones durante el transcurso del estudio; por ejemplo, la posición clásica de toque con guitarra apoyando ésta la izquierda y la flamenca utilizando el soporte y apoyándola en la derecha.



Figura 4. Posición flamenca con el soporte gitano

Si no usamos el soporte gitano, cruzamos la pierna derecha sobre la izquierda, con lo que se eleva la guitarra consiguiendo la misma posición de ésta.

II.- Posición de las manos

a) MANO DERECHA



Figura 5. Posición de la mano derecha



Mediante esta técnica se intenta alcanzar una correcta posición de las manos respecto a la guitarra a fin de conseguir su relajación. El meñique no debe permanecer estirado sino más bien recogido y con los músculos del dedo relajados evitando así no tensar la mano. Respecto al pulgar, éste quedará apoyado sobre los bordones de la guitarra para mover sólo los dedos y no el conjunto de la mano. Antiguamente se utilizaba el dedo meñique apoyándolo en el puente con el fin de conseguir un efecto de sujeción de la mano, pero esta técnica ha quedado desfasada debido a los muchos inconvenientes que presenta.

La fuerza de la pulsación no viene de las articulaciones de las falanges, sino de los nudillos. En los movimientos de la mano, perpendiculares y verticales, intentaremos no perder la posición de la mano. Tenemos que conseguir la soltura e independencia de los dedos respecto al pulgar y la mano.

En cuanto a la ejecución de las **escalas** existen diversas maneras de pulsarlas: tirando, apoyando y picando en lo referente al conjunto de los dedos, salvo el pulgar. La técnica del “*tirando*” sitúa los dedos índice, medio y anular sin apoyarlos en la cuerda inferior; “*apoyando*” estos dedos sí apoyan la cuerda inferior aunque es una técnica mucho más utilizada en la guitarra clásica; por último, el “*picado*” llamado “*estacato*” en el argot musical, los dedos índice, medio y anular apoyan sin tensión en la cuerda inferior, levantándolo justo en el momento en que se va a pulsar la siguiente nota.

En sentido genérico podemos decir: la manera de pulsar comienza con la punta de la yema y después con la uña. Soy de la opinión que las uñas deben ser más bien cortas. Su modelado debe conseguir una silueta ovoide a fin de que no choquen en el ataque yema-uña con la cuerda, o lo que es lo mismo, la cuerda de la guitarra se enganche entre la uña y la yema. El ángulo del dedo respecto a la cuerda también es fundamental a la hora del ataque de ésta.

La técnica del apoyado matiza sustancialmente el timbre del sonido, dándole más cuerpo, siempre que nosotros busquemos un sonido más estacato. La técnica de tirar produce un sonido más legato y algo más débil.

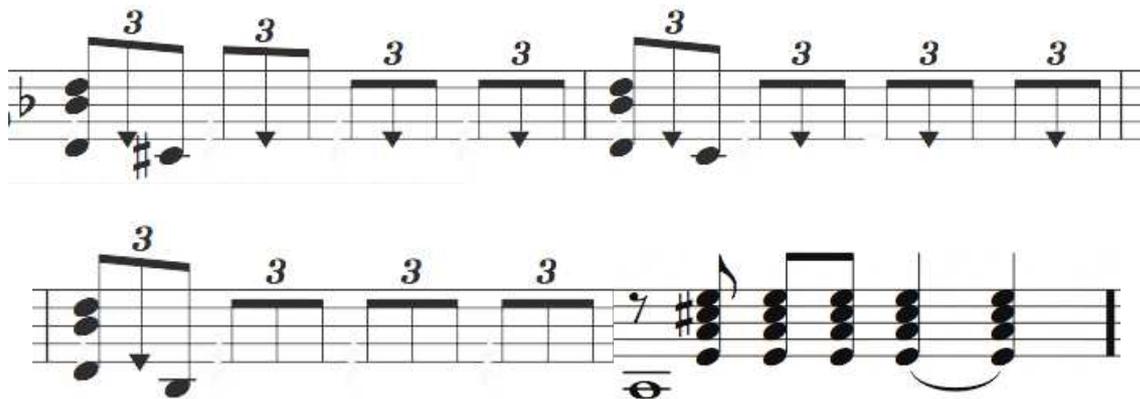
Se puede pulsar, sin perder la posición de la mano, horizontalmente las cuerdas, a la vez que acercamos la mano a la boca de la guitarra (en la nomenclatura musical *sul tasto*), lo que producirá un sonido más dulce y profundo. Si pulsamos más perpendicular y acercándonos al puente (*sul ponticello*), el sonido es más brillante y seco. El hecho de realizar el ataque con la yema pisada en la cuerda a priori, suaviza el sonido; al separarlo y atacar la cuerda al en el mismo momento, estacata más el sonido.

En cuanto al **toque de pulgar**, éste sobresale de la palma de la mano, pulsándose con la yema y después con la uña. El pulgar se mueve de manera independiente de la mano, si bien a veces



movemos la muñeca un poco al objeto de conseguir un sonido más percusivo. Mediante la técnica de “tirando” el pulgar no apoya en la cuerda superior, y e “apoyando” el pulgar sí apoya en la cuerda superior.

Dentro del toque del pulgar, distinguimos la técnica de **Alzapúa**, consistente en pulsar varias cuerdas a la vez (con el pulgar) hacia abajo y arriba, apoyando el dedo con un leve giro de muñeca pero sin mover las manos, sólo el pulgar. Es una técnica exclusiva del flamenco inventada por Manolo de Huelva. La **horquilla** es un tipo de alzapúa que sólo usa el pulgar descendente y el dedo índice, esta es la denominada horquilla simple, similar al bariolage de los instrumentos de arco, que es la alternancia entre una nota estática con otra que cambia. En cambio la horquilla doble usa el pulgar, el dedo índice y el dedo medio y anular conjuntamente.



Alzapúa por tangos



Horquilla simple



Horquilla doble. Ritmo de milongas o colombianas



Arpeggio

Es una sucesión de notas que van en terceras procurando que vayan cada una en diferente cuerda. La técnica utilizada por la mano derecha, los dedos no se apoyan sobre ninguna cuerda, sólo tiran. Presentan tres modalidades: ascendentes, descendentes y dobles tal y como queda reflejado en la siguiente figura.

Arpeggio ascendente. Arpeggio descendente Arpeggio doble

Trémolos

Es otra técnica consistente en repetir una misma nota varias veces creando un sensación de continuidad del sonido. Inventado por Julián Arcas, uno de los maestros del guitarrista y compositor Francisco de Tárrega.

De cuatro o clásico De cinco o flamenco

Los rasgueados

Constituye una de las técnicas más peculiares de la guitarra, consistente en tocar los acordes utilizando los dedos de manera dinámica e impulsiva si bien de una manera coordinada y controlada, pudiéndose entender como una sucesión o cascada de sonidos. En los rasgueados no se usan la punta de las uñas pues se romperían con facilidad. La manera de utilizar los dedos para evitar la ruptura y desgaste de la uña consiste en usaremos la parte anterior a la punta de la uña que sobresale a la yema, zona donde aplicamos el protector para evitar el deterioro de la uña.

El pulgar se usa pisándolo sobre los bordones para así mantener fija la mano y su muñeca, dejando que los dedos adopten una actitud dinámica y se muevan al son que el rasgueo lo exija.



Existen dos tipos de rasgueados principalmente:

- a) En los que sólo usamos los dedos “e” (meñique), “a” (anular), “m” (medio), “i” (índice), hacia abajo y arriba sobre las cuerdas. Estos movimientos se pueden realizar de dos manera: 1.- Apoyando en la palma y en el pulgar disparando de forma más fuerte y enérgica (figura 7); y 2.- sin apoyar en la palma y en el pulgar con un resultado más suave o menos enérgico (figura 6).
- b) En los que usamos los dedos, el pulgar y la muñeca de la mano como eje y fuerza.



Figura 6. Preparación rasgueado débil



Figura 7. Preparación rasgueado fuerte



Figura 8. Rasgueado

Musical notation for the first part of the rasgueado exercise, showing a sequence of notes with fingerings: i, i, d, p, m, i, m, i, i, i. Above the notes are arrows indicating the direction of the strumming strokes. A blue double arrow is above the 'm' note, and an 'x' is above the final 'i' note.

Rasgueado de 1

Rasgueado de 2
d: dedos; p: pulgar

Golpe con a
x: golpe con a

Musical notation for rasgueado de 3 and rasgueado de 3 doble. The first row shows a triplet of notes (a, a, i) with a '3' above it, and a double triplet (a, a, i, a, a, i) with a '6' above it. The second row shows a triplet (a, i, a) with a '3' above it, and a double triplet (a, i, a, a, i, a) with a '6' above it. Arrows indicate the direction of the strumming strokes.

Comienzo hacia arriba

Comienzo hacia abajo

Rasgueado de 3

Rasgueado de 3 doble

Musical notation for rasgueado de 4. The first row shows a sequence of notes (e, a, m, i, a, m, i, i, e, a, m, i, i) with a '5' above the final 'i'. The second row shows a sequence of notes (e, a, m, i, i, a, m, i, i, e, a, m, i) with a '5' above the final 'i'. Arrows indicate the direction of the strumming strokes.

Comienzo hacia arriba

Comienzo hacia abajo

Rasgueado de 4



3 6

Comienzo hacia arriba

p a i p a i p a i

Comienzo hacia abajo

3 6

a i p a i p a i p

Rasgueado de 3 con pulgar Rasgueado de 3 doble con pulgar

No se mueve la muñeca, sólo los dedos.



Figura 9. Rasgueado abanico (con dedos pulgar y muñeca)

3 6

Comienzo hacia arriba

p d p p d p p d p

Comienzo hacia abajo

3 6

d p p d p p d p p

Abanico. Rasgueado de 3. (Movimiento muñeca)

Abanico de 3 doble.

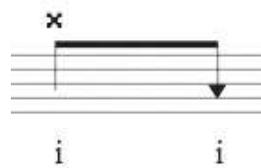


Otras técnicas

Golpe de anular: es propio del toque flamenco, se usa para marcar el tiempo y el compás. Se realiza en el golpeador debajo de la prima, con la yema del anular (mano derecha) sin mover la mano.



Figura 10. Golpe de anular en la tapa



Apagados. Se utilizan para silenciar el sonido:

- 1) Con la mano izquierda:
 - a) levantando el dedo o los dedos del acorde.
 - b) Silenciando las cuerdas con el dedo índice de forma perpendicular.



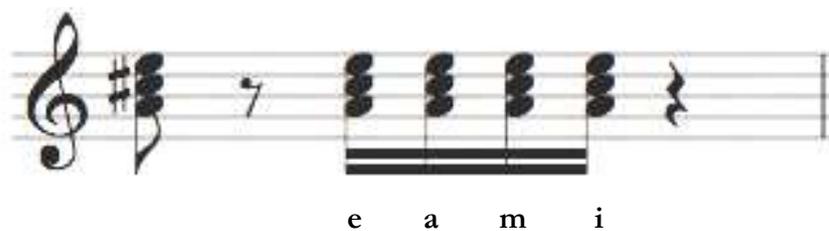
Figura 11. Apagado con el dedo índice de la mano izquierda



- 2) Con la mano derecha se silencia el sonido con el borde derecho de la palma de la mano derecha, o bien con la misma mano se silencia pisando sobre las mismas cuerdas con lo que apagamos el sonido.



Figura 12. Apagado con el borde de la palma



B) MANO IZQUIERDA

POSICIÓN DE LA MANO Y DE LOS DEDOS



Figura 13. Posición mano izquierda



En la medida de lo posible, los dedos de la mano izquierda se encuentran perpendicularmente al diapasón. Los dedos pisan las cuerdas con la punta de las yemas cerca del traste y lo más perpendicularmente al diapasón, quedando los nudillos paralelo al mástil.

El pulgar se sitúa caído hacia abajo en la mitad del mástil entre el 1 y 2 dedo tal y como podemos observar en la figura 14.



Figura 14. Posición del pulgar en el mástil

El brazo de la mano izquierda se mueve junto con la mano para no forzar la muñeca y con el codo del brazo apuntando hacia abajo.

La mano sobresale un poco al diapasón, lo justo para no forzar la muñeca, para abarcar mejor las posiciones. La palma de la mano no debe tocar el filo del mástil.

Tenemos que tener en cuenta que en los desplazamientos los trastes se van estrechando cuanto más se acercan a la boca y se ensanchan cuando se acercan al puente.

LIGADOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES

Cuanto más preparado estén los dedos con antelación y más cercanos estén a las cuerdas, mayor facilidad tendremos para ejecutar la música.

En los ligados descendentes y mordentes los dedos tiran hacia abajo, no hacia fuera, procurando que el sonido entre ambas notas sea equilibrado. La fuerza con la que se pisan el diapasón



tiene que ser la justa e igualada entre todos los dedos consiguiendo así un buen equilibrio que evitará futuras lesiones.

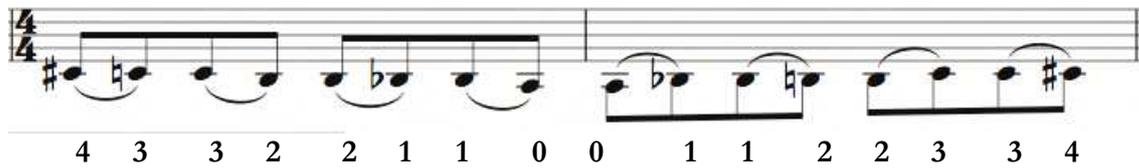


Figura 15. Ligados descendentes

CAMBIOS DE ACORDES

Consiste en utilizar varios acordes pasando sucesivamente de unos a otros bien para acompañar una canción o para realizar estudios que se apoyan en acordes. Los primeros dedos que cambiamos del acorde son aquellos que musicalmente usamos primero. Con la práctica la mano izquierda se habitúa y memoriza el acorde, de tal forma que a través de la práctica, se reproduce de manera subconsciente, procurando evitar los saltos con el diapasón y soslayamos el riesgo de equivocarnos. Los dedos deben estar lo más cerca posible al diapasón para conseguir una mayor agilidad y seguridad.

CEJILLA

Este término se utiliza para hacer referencia a 3 conceptos diferentes. El primero es la denominada cejilla de hueso o cejuela que ocupa el traste cero en el diapasón de la guitarra. El segundo nos hace referencia a un artilugio mecánico utilizado para trasportar la afinación de la guitarra, cuanto más a la boca los tonos resultarán más altos. Es muy utilizado para el



acompañamiento al cante y para transportar tonos sin necesidad de cambiar la digitación. Por último, consiste en pisar con el dedo índice varias cuerdas a la vez perpendicular al diapasón. Es un cambio de posición según el número del traste.

La cejilla se realiza con el índice pegando al traste, lo más recta posible prestando atención a las cuerdas intermedias, que son más sutiles y susceptibles de no estar apretadas de manera suficiente por lo que el sonido no sería el apropiado. La media cejilla no recoge las 6 cuerdas, sino menos, ya que se usan cuerdas al aire.



Figura 16. Cejilla de hueso de la guitarra



Figura 17. Cejilla



Figura 18. Media Cejilla



Figura 19. Cejilla mecánica actual

ABERTURA Y EXTENSIÓN DE LOS DEDOS



Figura 20. Abertura de los dedos de la mano izquierda



Figura 21. Abertura de los dedos de la mano izquierda

Los dedos de la mano izquierda aparte de guardar independencia entre ellos y se sitúen lo más cercanos al diapasón, para su rápido y correcto uso requieren una abertura entre ellos al objeto de alcanzar las notas más distantes. En las figuras anteriores apreciamos diversos ejercicios que nos irán facilitando la capacidad para abrir los dedos.

Arpergiamos los dedos de la mano derecha pisando las cuerdas y vamos bajando cada dedo de la mano izquierda empezando por el 1, después el 2, después el 3 y después el 4; así sucesivamente hasta llegar al primer traste. Cada vez los trastes son más anchos con lo que se van abriendo más los dedos.



III.- Formas flamencas y su relación rítmica. Cuadro general

TOQUE	COMPÁS	CADENCIA	TONICA	TEMPO	CAMBIO	CANTE	ORIGEN
- Fandango de Huelva	3 x 4	Andaluza	am /dm	Andante		Compás	Popular / Antiguo
- Fandango Natural	"	"	am /dm	Andante		Libre	Personal. N.
- Fandango Verdial	"	"	am	Andante		Compás	Ricardo
- Malagueña	"	"	am	Andante	Abandolao	Libre	Popular antiguo
- Taranta	"	"	bm/	Andante		Libre	Popular/personal
- Granaína	"	"	Em	Andante		Libre	Popular/personal
- Sevillanas	"	"		Andante		Compás	Popular/personal
- Rondeña	"	Mayor/Menor		Andante	(Bulerías)	Sin Cante	Popular
- Milonga	2 x 4	Andaluza	Fa m/Fm	Andante		Compás	Personal R.Montoya
- Tientos (Mariana)	4 x 4	"	dm/(am)	Lento	Tangos	Compás	Argentino
- Tangos	"	"	dm	Andante		Compás	Tangos
* De Granada	"		am	Lento		Compás	Árabe
* De Málaga	"	Menor/Mayor		Andante		Compás	Árabe
* De Badajoz	"		dm	Andante		Compás	
- Rumba	"	"		Rápido		Compás	
- Colombiana	"	Mayor		Andante		Compás	Cuba
- Farruca	"	Menor	am /dm	Andante	(Tangos)	Compás	Personal. Marchena
- Taranto	"	Andaluza	bm	Andante	(Tangos de Granada)	Compás	Popular. N. Ricardo
- Zapateado	2 x 4 ó 6 x 8	Mayor		Andante		Sin cante	Popular/Personal
- Tanguillo de Cádiz.	6 x 8	Mayor/Menor	AM/am	Andante		Compás	Popular antiguo
- Garrotín	4 x 4	Mayor	CM/AM	Andante	(Tangos)	Compás	Popular Popular asturiano



TOQUE	COMPÁS 12 tiempos Escritura en 3 x 4	CADENCIA	TÓNICA	TEMPO	CAMBIO	CANTE	ORIGEN
SEGUIRIYA (Cabal)	3 x 4 / 6 x 8	Andaluza	dm (Macho)	Lento	Cabal / Macho	Compás	Antiguo gitano
SERRANA (Liviana)	Comienzo 1/Final 5	Andaluza	am	Lento	Bulerías	Compás	Popular antiguo
PETENERA	Comienzo 1/Final 5	Andaluza	am	Andante	Bulerías	Libre	Popular antiguo
GUAJIRA	Comienzo 12/Final 10	Mayor	AM	Andante	Bulerías	Compás	Cubano
SOLEA	Comienzo 1/ Final 10	Andaluza	am	Lento	-Bulerías por Soleá-		Fandango
Polos/Cañas	Comienzo 1/Final 10		am	Andante	Soleá Apolá	Compás	Antiguo
BULERÍA POR SOLEÁ	Comienzo 1/Final 10	Andaluza	dm	Andante	Bulerías	Compás	Soleá
ALEGRÍAS (Cantiñas)		Mayor	EM /AM	Andante	Bulerías		Popular (Jota)
Mirabrás		Mayor / Andaluza	EM				
Alegrías de Córdoba		Menor	em				
Caracoles			CM				Tonadilla (A. Chacón)
BULERÍAS	6 x 5 / 3 x 4	Andaluza	dm/am			Compás	Chufas
JALEOS	3 x 4		dm / am	Lento			Fandango y
BULERIAS DE CÁDIZ	3 x 4	Mayor	EM	Andante			Extremeño Fandango



BAILES EN USO	COMPÁS 6 / 12 tiempos Escritura 6 x 8 y 3 x 4	TEMPO	CAMBIO		ORIGEN
SEGUIRIYA	BINARIO - TERNARIO 6 x 8 / 3 x 4	Lento	BULERIAS	Cabal/Macho	Antiguo gitano
MARTINETES	4	Lento	"		Antiguo popular
SERRANAS	Comienzo 1/Final 5	Lento	"	Liviana/Soleá apolá	Antiguo popular
PETENERAS	"	Andante	"		Antiguo popular
GUAJIRAS	Comienzo 1/Final 5	Andante	"		Cubano
SOLEA	Comienzo 12 Final 10	Lento	"	Escobilla	Antiguo Fandango
CAÑAS	Comienzo 1 Final-10	Andante	"	Paseillo/ Soleá apolá	Muy Antiguo
POLOS	"	Andante	"	Paseillo / Macho	Antiguo
BULERÍAS POR SOLEA	"	Andante	"	Escobilla	Soleá
ALEGRÍAS (CANTIÑAS)	"	Andante	"	Silencio / Castellana	Popular (Jota)
BULERIAS (Por Fiestas)	"	Rápido			Chufas gitano
Bulerías Cádiz	Comienza 12/1. termina en el 10	Andante			Fandango
Jaleos	TERNARIO. 3 x 4	Lento	Bulerías		Fandango
FANDANGO DE HUELVA	3 x 4	Andante		Estríbillo	Popular antiguo
FANDANGO VERDIAL	3 x 4	Andante			Seguidilla
SEVILLANAS	3 x 4	Andante		Estríbillo	Seguidilla sevillana
TIENTOS	3 x 4	Lento	Tangos		Tangos ralentizados
TANGOS	BINARIO 4 x 4	Andante			Árabe / Gitano
TANGOS DE GRANADA	4 x 4	Lento			Árabe / Gitano
FARRUCA	4 x 4	Ante		Con o sin Cante	Popular
RUMBA	4 x 4	Rápido			Cubano
COLOMBIANA	4 x 4	Andante	Tangos		Marchena. C. Amaya
TARANTOS	4 x 4	Andante	Tangos de Granada		Popular
ZAPATEADO	4 x 4	Andante		Sin Cante	Popular antiguo
GARROTIN	(2 x 4 ó 6 x 8)	Andante	Tangos		Popular asturiano
	4 x 4				



Estructura rítmicas del flamenco

SOLEÁ, ALEGRÍA GUAJIRAS, BULERÍAS

12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

ESCOBILLA

TANGOS, TIENTOS, FARRUCAS, TARANTOS

1	2	3	4

1	2	3	4

1	2	3	4

1	2	3	4

1 3

1 3

1 3

1 3

FANDANGOS

1	2	3

4	5	6

1	2	3

4	5	6

1 2 3

1 2 3

1 2 3

1 2 3

TANGUILLOS



Estructura del toque

El toque flamenco lo dividimos por su sentido musical, rítmico o compás flamenco. Distinguimos varios compases. (*Véase el cuadro Estructura rítmica del flamenco en página anterior*).

Los estilos en compás de 4/4 suelen realizar periodos o frases musicales de cada cuatro compases, es decir 16 tiempos.

Los estilos en compás de 3/4 suelen realizar periodos cada dos o cuatro compases, es decir cada seis o doce tiempos.

Los estilos de 12 tiempos suelen realizar periodos cada dos de 12.

Al principio de los estilos, se usa a modo de introducción unos compases que nos introducen en el estilo, y como dicen los flamencos “nos meten en el compás”, antes de comenzar con las falsetas o el cante, con periodos rítmico armónicos y melódicos en los tiempos expresados anteriormente. Todo esto se aplica en un flamenco tradicional, si bien, esta estructura no tiene por qué ser exacta.

Muchos toques flamencos como el fandango de Huelva, verdiales, colombianas... suelen hacer la **copla instrumental** y armonizada como otra falseta más.

Tipos de falsetas: rítmicas, melódicas, de alzapúa, arpegiadas, de trémolo, rasgueadas, de pulgar, de bajos...

Como la mayoría de las composiciones suelen ir de menos a más, muchos suelen terminar con rasgueados lo que les da más fuerza.

Partes clásicas del toque flamenco

Se estructura de la siguiente manera: Introducción, falseta, compás, falsetas, final, escobillas, copla, paseillos, falseta silencios en menor, cambios, estribillos, ritornelos... Ahora bien, no siempre presentan todas estas partes.

Los diferentes cantes como las malagueñas (Am), fandangos (Am y Dm), granainas (Em), milongas (Em), cante por levante como las tarantas (Bm); musicalmente en el cante son diferentes, en el toque son muy similares sólo cambia es la tonalidad.

La frase flamenca

Las frases flamencas resuelven en acordes, pero al final cierran o rematan en la tónica. Estos compases flamencos que usan el 12 como número mágico, suelen usar dos compases para crear una frase con sentido musical, siendo a su vez el primer compás la pregunta y el segundo la respuesta.



	Pregunta (Tensión)					Respuesta (Relajación) (Cierre o remate)					
12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
pregunta			respuesta			pregunta			respuesta		

COMPÁS: Es una característica del flamenco que el primer tiempo de los compases, suelen empezar en silencio, siendo el tiempo más fuerte, el mantenerlo en silencio, genera más fluidez.

Los estilos que no van ni a compás ni a ritmos flamencos son los denominados libres, pero esto no significa que no tengan tiempo y ritmo, en este caso lo llevan pero mucho más flexible.

Formas de Estudio

El estudio de un estilo se debe realizar de la forma más lógica, esto es, primero tenemos que conocer el ritmo y el compás, y posteriormente aprendemos la armonía y el acompañamiento al cante, para continuar seguidamente aprendiendo las falsetas rítmicas que no sean tan complicadas y nos enseñan el compás, por lo que con unas cuantas falsetas, podemos tocar por un estilo, y progresivamente le vamos sumando falsetas más complicadas.

Esquemáticamente quedaría así:

1º.- El ritmo, el compás, el pulso y el tiempo.

2º.- La armonía, los bajos y la melodía.

Técnica y ejercicios

Cuando se acompaña al cante, el guitarrista marca el compás que el cantaor requiere, responde sus frases e intercala falsetas y compases intermedios entre cante y cante, por lo que deben de ser falsetas cortas, flamencas y adecuados al cante que acompañan. También cerrar con la guitarra los cantes, como ocurre en la bulería, resulta fundamental.

Conclusión tocar por soleá, alegrías, bulerías... no es aprender una determinada obra, (que también lo puede ser) sino entender un género compás variaciones, llamadas, armonía, acompañamientos...

El compás puede tener sincronía con la armonía, aunque no tiene por qué suceder siempre, incluso muchas veces hacemos que no coincida, desplazando la armonía del tiempo que le



corresponde. El compás tiene un comienzo y un final, y entre medias podemos alterar el sentido siempre que al final se cierre correctamente a tiempo, tal y como ocurre en el acompañamiento al canto donde el guitarrista espera al cantante y al final lo cierra en su tiempo.

El pulso se puede dividir y multiplicar según nos interese en el acompañamiento, es decir, un compás de tangos lo podemos marcar cada 4 tiempos o bien cada dos. Una bulería se puede marcar en dos tiempos de seis o en dos tiempos de tres.

IV.- Ritmo y compases (palmas y cajón)

En la percusión existen estos elementos principales:

Mano derecha _____
 Mano Izquierda _____

bajo

agudo



P = pie marcar el pulso

El pie marca el pulso al igual que las palmas. El fin de las palmas es marcar los tiempos y el soniquete.

El principio y la esencia de un estilo es el pulso y el compás, y es junto a la cadencia andaluza una de las peculiaridades del flamenco.

El guitarrista, el cantaor y el bailar siempre hacen música de acompañamiento, empezando con el pulso y el compás que marcamos con el pie o con las palmas, o bien con el metrónomo con palmeros.

El ritmo es el principio de esta música, condición inecuanimen en el flamenco, crean un compás capaz de desarrollar las condiciones y catarsis colectiva que hace las funciones de director de orquesta, donde surge la magia y lo que denominamos el duende. El compás crea el soniquete repetitivo, ostinato que como las tribus africanas lo envuelve todo, y crea la atmósfera que marca y hace que la música surja.



Fandangos de Huelva 3x4 Sevillanas 3x4

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Perc.

Palmas

Pié

Tangos

Colombiana. Milonga Colombiana. Habanera Rumba

Libanés Tientos Farruca 4x4

Tanguillo 6x8 Zapateado

Solea Alegria 3x4

1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 P (10) 11 P (12)

1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11 (12)



Fandango Verdial. Bolero. Seguidilla 3x4

(12) 1 2 3 4 5 (6) 7 8 9 10 11

Fandango Verdial. Bolero.

Jaleos 3x4

(12) 1 2 3 4 5 (6) 7 8 9 10 11

Bulería 6x8/3x4

(12) 1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11

CIERRE

Bulería 6x8/3x4

final

(12) 1 2 (3) 4 5 6 (7) (8) 9 (10) 11

Guajira 6x8/3x4

Guajira 6x8/3x4

(12) 1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11 (12) 1 2 (3) 4 5 (6) 7 (8) 9 (10) 11



Seguiriya 3x4 / 6x8

5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4

Fandangos Verdiales populares

(12) (6) (12) (6)

Bulerías de Cadiz 3x4

(12) (6) (12) (6)

Escobilla 3x4

1 6 10 12

1 6 10 12



V.- Toques básicos y su relación rítmica y armónica. Estudios de guitarra flamenca

En este apartado vamos a tratar las Alegrías en la tonalidad de Do mayor y Mi mayor, esta última, la más utilizada y desarrollada por el Niño Ricardo.

ALEGRÍAS

The musical score is divided into five systems, each with a vocal line and a guitar line. The guitar line includes detailed fingerings and rhythmic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



ESCOBILLA

(alegrías)

Musical score for ESCOBILLA (alegrías) in 3/4 time. The score is presented in six systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment (TAB). The guitar part includes fret numbers and rhythmic markings such as 3 (triplets) and 4 (quadruplets). Asterisks (*) are placed above certain notes in the vocal line. The piece concludes with a double bar line.



ESCOBILLA

(alegrías)

E B

T
A
B

E

T
A
B

A

T
A
B

E B E



Bl-----x BII-----x

T
A
B

2 1 4 3 4 4 2 0 4 3 1 1 4 0 2 4 4 2 0 4 0 4 2 2

CI-----x

T
A
B

2 1 4 3 4 4 2 0 4 3 1 1 6 4 2 4 2 1 2 1 4 0 2 0 1 2 0

Bl-----x BII-----x

T
A
B

2 1 4 3 4 4 2 0 4 1 1 2 2 0 1 0 0 1 2 2 0

P



SILENCIO

(alegrías 2)

Sheet music for the first system of "SILENCIO (alegrías 2)". It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music includes a double bar line, a repeat sign, and a first ending bracket labeled "BV". The guitar tablature below the staff shows fingerings such as 0 3 2, 3 0 0 0 2 0 2 0, 0 0 0 0 8 5, 8 7 5 7 5 3 5, 8 7 5 8, 7 7 5 7 3 7 5, and 0 2 0 2 0 2 0 5 5 5 7 5.

Sheet music for the second system of "SILENCIO (alegrías 2)". It includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a first ending bracket labeled "BIII" and two endings, "1." and "2.". The guitar tablature shows fingerings such as 7 5 3 5 3 3, 7 7 5 3 7, 5 5 3 3 5 0 3 2, 5 2 0 2 0 0 4 4 1 0 3 1 0, 2 2 1 1 2 0 0 3 2, 0 2 1 1 2 0, and 3 3 3 5 3 1 2 2 2 2.

Sheet music for the third system of "SILENCIO (alegrías 2)". It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music includes a double bar line and a final measure marked with an asterisk (*). The guitar tablature shows fingerings such as 1 0 2 0 1 3, 0 2 3 5 3 2, 0 3 1 0 1 3 1 0 2 0, 4 2 0 3 2 3 3 2 0 3 2, and 0 0 2 0 0.



SILENCIO

(alegrías)

Em B Em B7 *

am i E *

B7 *

E *

TAB notation for guitar (T, A, B strings) and chord symbols (Em, B, B7, am i, E).

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four systems, each with a melodic line on a single staff and a guitar tablature line below it. The tablature uses numbers 0-7 to indicate fret positions and includes rhythmic markings such as accents and slurs. Chord symbols are placed above the melodic line to indicate the harmonic structure. The piece concludes with a final measure marked with an asterisk (*).



FALSETA

(alegrías)

Horquilla

B7 *

T 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 0 1 2

B 2 4 1 2 4 0 2 4 0 4 0 4 2

E *

T 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 0 2 1

B 2 4 1 2 4 0 2 4 0 4 2 4 2 0

B7 *

T 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 0 1 2

B 2 4 1 2 4 0 2 4 0 4 0 4 2

E *

T 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

A 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 0 2 1

B 2 4 1 2 4 0 2 4 0 4 2 4 2 0



Am *

0 0 2 3 2 0 3 1 0 3 1 0 2 0 1 0 4 0 2 3 2 0 3 1 0 2 1 0 1 2 2 1 0

Am Em E *

0 1 0 1 0 1 2 0 0 0 0 0 0 0 2 0 0 2 0 2 0 0 1 2 1 0 0 3 2 4 2 0

E B+

2 4 0 2 0 4 2 4 2 0 2 1 0 2 1 0 0 2 3 4 0 1 2 1 2 0

E B7 E *

2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 0 4 2 1 4 2 1 4 0 2 1 0



Seguiriyas

Llamada seguiriyas

am i

una dos tres y cuatro y cinco una dos tres y cuatro y

cinco

3 4



Llamada

T
A
B

F

T
A
B

T
A
B

T
A
B



1 2 3 4 5 1 2 3 4

T
A
B

Ejercicio para aprender el compás y marcarlo con el pié en las partes fuertes

T
A
B

T
A
B



Técnica de la horquilla

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The melody consists of eighth notes. The guitar part is in standard tuning (T, A, B) and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Dynamics include piano (p) and piano forte (p^f).

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The melody continues with eighth notes. The guitar part includes a triplet of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Dynamics include piano (p) and piano forte (p^f).

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The melody includes a circled eighth-note triplet. The guitar part features a circled eighth-note triplet. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Dynamics include piano (p) and piano forte (p^f).

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The melody includes a circled eighth-note triplet. The guitar part features a circled eighth-note triplet. Fingerings are indicated by numbers 1-3. Dynamics include piano (p) and piano forte (p^f).



First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has three rests. The second and third measures contain eighth-note patterns. The fourth measure contains quarter notes. Below the staff are three lines labeled T, A, and B, representing guitar strings, with fret numbers and rhythmic markings.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has eighth-note patterns. The second measure has quarter notes. The third and fourth measures contain eighth-note patterns with accents (X) and a piano (p) dynamic marking. Below the staff are three lines labeled T, A, and B, with fret numbers and rhythmic markings.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat. The staff contains four measures of music. The first measure has eighth-note patterns with an accent (X). The second measure has eighth-note patterns with a piano (p) dynamic marking and an accent (X). The third measure has quarter notes with an accent (X). The fourth measure has quarter notes with an accent (X). Below the staff are three lines labeled T, A, and B, with fret numbers and rhythmic markings.



Escobilla seguirilla (técnica de la horquilla)

Musical notation for the first system of 'Escobilla seguirilla (técnica de la horquilla)'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody features eighth-note patterns with accents and fingerings (i, 3, 4). Below the staff are three guitar staves labeled T, A, and B, showing fret numbers and rhythmic patterns.

Musical notation for the second system of 'Escobilla seguirilla (técnica de la horquilla)'. It continues the melody from the first system, including a key change to two sharps (F# and C#) in the second measure. It features dynamic markings like 'p' and 'i', and various guitar techniques such as triplets and slurs. The guitar staves (T, A, B) show corresponding fret numbers and rhythmic patterns.



Fandango del Alosno

(acompañamiento al canto)

9

17

25

32

40

48

53

Am
CV 4 3

E
C IV

G

D
C II

C F E

Am
CV 4 3

E
C IV

G

D
C II

C F E

F

C C7

A- los - no ca - lle Re - al del A -

los - no con sus es - qui - nas de

F G7



57C G⁷

ace ro - ³ es la ca - lle más bo - ni - ta que ron - dan los a - los

65 C C⁷ F E

ne - ros ³ ca - lle re - al del A - los - no.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment line on a bass clef staff. The first system is labeled '57C' and has a 'G7' chord symbol above it. The second system is labeled '65' and has 'C', 'C7', 'F', and 'E' chord symbols above it. The lyrics are written below the vocal line. The guitar part features complex rhythmic patterns with many beamed eighth notes.



Soleá

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

X X X X X X

a m i i a m i i i i

F⁷ C F⁷ E

T
A
B

3 3 3 3 3

T
A
B

i p i p

T
A
B

Am G F E X

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

T
A
B



Tremolo soleá

BV

Am G7 C

BIII

F7 E

F E F E

G C F E X



First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music with various rhythmic values and fingerings (3, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 6). The bottom three staves (T, A, B) show guitar tablature with fret numbers and bar lines. An 'x' is placed above the final note of the first system.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with fingerings (1, 3, 2, 3) and accents. The bottom three staves show corresponding guitar tablature. An 'x' is placed above the final note of the second system.

Third system of musical notation. The top staff features sixteenth-note runs with fingerings (3, 1, 3, 2, 4, 5, 6) and accents. The bottom three staves show guitar tablature. An 'x' is placed above the final note of the third system.



12

SOLEA

First system of musical notation for SOLEA, featuring a treble clef staff with a melodic line and a guitar tablature staff below it. The melodic line begins with a quarter rest followed by a dotted quarter note, then a series of eighth notes with triplet markings (3) above them.

Second system of musical notation for SOLEA, continuing the melodic line with eighth notes and triplet markings (3) above them.

Third system of musical notation for SOLEA, featuring a melodic line with eighth notes and a sharp sign (#) on the final note.

Fourth system of musical notation for SOLEA, featuring a melodic line with eighth notes and a 7 (seven) marking below the notes.

Fifth system of musical notation for SOLEA, featuring a melodic line with eighth notes and a 7 (seven) marking below the notes, ending with a double bar line and repeat dots.



soleá

T
A
B

CV C VII

T
A
B

CV C VII

T
A
B



2 Soleá

21

25

29 Soleá Marote

33

37



La soleá por medio se suele utilizar más por soleá por bulerías, es decir, el tiempo es más acelerado que en la soleá, correspondiéndose al tiempo de las alegrías, pero en la cadencia andaluza en Re menor, esto es, por medio.

Soleá por medio

Manuel Silveria

A musical score for guitar in 3/4 time, key of D minor. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket). The second staff begins with a measure rest followed by a '5', indicating the fifth measure. The third staff starts with a measure rest followed by a '9'. The fourth staff starts with a measure rest followed by a '13'. The fifth staff starts with a measure rest followed by a '17'. The sixth staff starts with a measure rest followed by a '21'. The seventh staff starts with a measure rest followed by a '28'. The score concludes with a double bar line.



El tiempo de la caña así como el del polo resulta más acelerado que el de la soleá. Es similar al tiempo de la soleá por bulerías. Los paseillos corresponden a los ¡ay! de las cañas y el polo, pudiéndose hacer al mismo tiempo con el que se lleva el toque o bien ralentizándolo a la mitad aproximadamente como tradicionalmente se hacía. También existen falsetas como la escobilla de la caña y terminaciones de estos estilos que puede ser la cabal de la caña en tonalidad mayor, la soleá apolá para rematar y el macho en tonalidad menor.

PASEILLO CAÑA

E F G F E E F G F E
 5
 E F G I F I F E G I F
 9
 I F E G F Dm E F E



PASEILLO POLO

Juan M. Giménez

17

21

25



El tiento, apareció posterior al tango y es como un tango lento.

Tientos

Juan M. Giménez

Tangos

Paco de Lucía



"Tangos del Camino"

(Por arriba)

Juan Hidalgo Ovejilla

Hemos transcrito y arreglado a partir de las grabaciones de Juan Habichuela, discípulo de Juan el Ovejilla, el toque genuino por tangos, siendo de las pocas partituras existentes, pues el toque de Juan el Ovejilla está prácticamente desaparecido, si bien su impronta ha quedado impregnada en el toque sacromontano. Entendemos por "Camino del Monte" como el Camino del Sacromonte. Los tangos del camino son más reposados que los normales.



"Tangos Ovejilla"

J. M. Giménez

Bb^2 A Bb Am
 5 V III
 9 I
 13 I 3 4 3
 17 III 3 I III I III I
 22 C^7 I F Bb III Am⁴ 3 4 3 4
 27 I 4 3 2 Am⁴ 3 4 3 4 I 4
 32
 35 III I



45 Tangos
d i i i

49

53



El toque por tangos en Granada eminentemente genuino de nuestra ciudad (Sacromonte), en donde el toque de pulgar y el alzapúa es muy utilizado, tal y como lo corroboran las siguientes partituras.

Tangos

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. Below the treble staff is a guitar tablature (TAB) staff with six lines, and below that is a bass clef staff. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and specific fingering instructions for the left hand. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system features a more complex rhythmic pattern with many triplets. The third system continues with intricate rhythmic and melodic passages, including a final cadence.



First system of musical notation, including a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The guitar tablature below shows fret numbers and rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with a treble clef staff and guitar tablature.

Third system of musical notation, featuring a treble clef staff with triplets and a guitar tablature with a 'C III' label above the staff.

Fourth system of musical notation, including a treble clef staff with triplets and a guitar tablature with 'CI' and '1ª' labels above the staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef staff with a complex rhythmic pattern and a guitar tablature with a '2ª' label above the staff.



1/2 C II C III 5

T
A
B

1/2 C II C III 3

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B



Musical notation system 1: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with triplets and a final chord. Below it are three empty guitar staves labeled T, A, and B.

Musical notation system 2: Bass clef, 4/4 time signature. The staff contains a bass line with triplets and a final chord. Below it are three guitar staves labeled T, A, and B with fret numbers.

Musical notation system 3: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with triplets and a final chord. Below it are three guitar staves labeled T, A, and B with fret numbers.

Musical notation system 4: Treble clef, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with triplets and a final chord. Below it are three guitar staves labeled T, A, and B with fret numbers.

Musical notation system 5: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with triplets and a final chord. Below it are three guitar staves labeled T, A, and B with fret numbers.



Guajira

Juan M. Giménez

Musical notation for the first system of the piece, starting with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes a series of chords and melodic lines.

Musical notation for the second system, starting with a measure rest and the number '5' indicating the measure number. It continues the melodic and harmonic development.

Musical notation for the third system, starting with a measure rest and the number '10'. A second ending bracket labeled 'II' is present under the final measure of this system.

Musical notation for the fourth system, starting with a measure rest and the number '16'. The notation features a complex rhythmic pattern.

Musical notation for the fifth system, starting with a measure rest and the number '20'. It continues the intricate melodic lines.

Musical notation for the sixth system, starting with a measure rest and the number '24'. The notation includes a key signature change to one sharp (F#).

Musical notation for the seventh system, starting with a measure rest and the number '28'. It features a series of chords and melodic phrases.

Musical notation for the eighth system, starting with a measure rest and the number '34'. The notation continues the melodic development.

Musical notation for the ninth system, starting with a measure rest and the number '38'. It concludes the piece with a final melodic phrase.



Copla de la Guajira

Versión de J. M. Giménez para baile

Musical notation for the first system, including a vocal line and a guitar accompaniment line. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Me gus - ta por la ma - ña - na

Guitar accompaniment for the first system, showing chords E, A, E, and A.

Musical notation for the second system, including a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are: Des pués del ca fé be bí o pa se ar me por la Ha ba na con mi

Guitar accompaniment for the second system, showing chords A, F#m, Bm, F#m, and Bm. There are 'II' markings above the F#m and Bm chords.

Musical notation for the third system, including a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are: ci ga rro en cen dí o. Y me sien - to en mi

Guitar accompaniment for the third system, showing chords E, A, A, and E.

Musical notation for the fourth system, including a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are: si - lla, en mi si - lla si - lla tón. Ah, ¡ah! Y co - jo yo un pa-pe

Guitar accompaniment for the fourth system, showing chords A, E, A, E, A, A, and F#m. There is an 'II' marking above the final F#m chord.



lón de e-sos que lla-man di - a - rio y pa - rez - co un mi-llo - na - rio de la

27

al - ta po-bla - ción. O - le bien

Bm E A A E E E

E A E A



En las **bulerías** la poliritmia o cambio de acentos es una de las notas más características y de difícil ejecución, ya que hay que asimilar estos ritmos de manera paulatina hasta conformar parte del subconsciente del intérprete y estableciendo de esta manera parte de su acervo rítmico-musical.

Forma de guajira

6/8 3/4

12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Formas de marcar con el pié:

6/8 3/4

p p p p p p p p p p p p

p p p p p p

p p p p p

p p p p p

p p p p p

Forma de fandangos, jaleos. 3x4

3/4 3/4

p 1 2 3 p 1 2 3 p 1 2 3

p p p p p p p p p p p p

Forma valseada o 6x8

6/8 6/8

p 1 2 3 p 1 2 3 p 1 2 3 p 1 2 3

p p p p p p p p p p p p

bulerías al golpe

7

p p p p p p



Rueda rítmica

Musical notation for the first system of 'Rueda rítmica', including a treble clef staff with notes and accents, and a guitar tablature staff below it.

Musical notation for the second system of 'Rueda rítmica', including a treble clef staff with notes and accents, and a guitar tablature staff below it.

Verdiales

Musical notation for the first system of 'Verdiales', including a treble clef staff with notes and fingerings (12, 6, 12, 6), and a guitar tablature staff below it.

Bulerias de Cadiz

Musical notation for the first system of 'Bulerias de Cadiz', including a treble clef staff with notes and fingerings (12, 6, 12, 6), and a guitar tablature staff below it.



Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes. The guitar tablature below shows a whole rest in each of the four measures.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one flat. The melody includes a triplet of eighth notes in the final measure. The guitar tablature shows a whole rest in each measure.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one flat. The melody consists of eighth notes. The guitar tablature shows a whole rest in each of the four measures.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one flat. The melody includes a triplet of eighth notes in the final measure. The guitar tablature shows a whole rest in each measure.



Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of chords and a melodic line. The tablature below shows the corresponding fret positions for each note.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The tablature below shows the corresponding fret positions.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The tablature below shows the corresponding fret positions. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.



BULERIAS

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B



Musical notation system 1: Treble clef, 3/4 time signature. Includes guitar tablature with fret numbers (1, 3, 0, 2, 3) and techniques like triplets and X marks.

Musical notation system 2: Treble clef, 3/4 time signature. Includes guitar tablature with fret numbers (0, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) and techniques like triplets and X marks.

Musical notation system 3: Treble clef, 3/4 time signature. Includes guitar tablature with fret numbers (0, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) and techniques like triplets and X marks.

Musical notation system 4: Treble clef, 6/8 time signature. Includes guitar tablature with fret numbers (0, 2, 2, 2, 2, 0, 3, 0, 3, 0, 0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 2, 1, 0) and techniques like X marks and triplets.

Musical notation system 5: Treble clef, 6/8 time signature. Includes guitar tablature with fret numbers (0, 2, 2, 2, 2, 0, 3, 0, 3, 0, 0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 2, 1, 0) and techniques like X marks and triplets.



Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The staff contains four measures of music. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord with an 'X' above it. The third measure is a whole note chord with an 'X' above it. The fourth measure is a quarter note triplet of eighth notes. Below the staff is a guitar tablature system with three lines labeled 'T', 'A', and 'B'.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The staff contains four measures of music. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a whole note chord with a '7' above it. The fourth measure is a quarter note triplet of eighth notes. Below the staff is a guitar tablature system with three lines labeled 'T', 'A', and 'B'.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The staff contains four measures of music. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a quarter note triplet of eighth notes. The fourth measure is a quarter note triplet of eighth notes. Below the staff is a guitar tablature system with three lines labeled 'T', 'A', and 'B'.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The staff contains four measures of music. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. Below the staff is a guitar tablature system with three lines labeled 'T', 'A', and 'B'.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time. The staff contains four measures of music. The first measure is a quarter note triplet of eighth notes. The second measure is a quarter note triplet of eighth notes. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. Below the staff is a guitar tablature system with three lines labeled 'T', 'A', and 'B'.



Musical notation system 1: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The final measure features a triplet of eighth notes. A 'p.' (piano) dynamic marking is present below the first measure.

Musical notation system 2: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. Below the staff is a guitar tablature system with two staves labeled 'T' and 'B', containing dashes indicating fret positions.

Musical notation system 3: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The final measure features a triplet of eighth notes. A 'p.' dynamic marking is present below the first measure.

Musical notation system 4: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff is a guitar tablature system with two staves labeled 'T' and 'B', containing dashes.

Musical notation system 5: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff is a guitar tablature system with two staves labeled 'T' and 'B', containing dashes.

Musical notation system 6: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The final measure features a triplet of eighth notes. A 'p.' dynamic marking is present below the first measure.



Buleria

Tono de Guajiras

Niño Ricardo

CII

3

7

12

14

17 II IV

21 II

24



Mi padre se llama Juan (Bulería)

Musical notation for the first system of "Mi padre se llama Juan (Bulería)". The system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains the lyrics "Mi pa - dre se lla ma Juan es un an-da-luz fi - gu - rín, mi" with guitar fret numbers (4, E1, 2, A, A, A, E1, 2, 1, E) written above the notes. The lower staff is a guitar accompaniment in treble clef, showing chordal textures and rhythmic patterns.

Musical notation for the second system of "Mi padre se llama Juan (Bulería)". The system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains the lyrics "ma - dre ne - gra cri - o - lla y yo mu - la - ti - to na - cí. Mi" with guitar fret numbers (4, 2, 3, 0, A) written above the notes. The lower staff is a guitar accompaniment in treble clef, showing chordal textures and rhythmic patterns.



Quisiera ser marinero (Colombiana)

Juan M. Giménez

Falseta 1ª

6

11

16

21

26

29

32 **A**

Qui sie ra ser ma-ri - ne ro, — Qui sie ra ser ma-ri - ne ro — y na-ve

37 **B**

gar por al - ta mar, — y na-ve-gar por al - ta mar. — Y encon trar

Detailed description: The image shows a guitar score for the piece 'Quisiera ser marinero (Colombiana)'. It features a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes a 'Falseta 1ª' section consisting of 32 measures of instrumental guitar. Measures 1-5 are marked with a '3' indicating a triplet. Measures 6-10, 11-15, 16-20, 21-25, 26-28, and 29-31 contain guitar tablature. At measure 32, the vocal melody begins with the lyrics 'Qui sie ra ser ma-ri - ne ro, —'. This is followed by a guitar accompaniment section. At measure 37, the vocal melody continues with 'gar por al - ta mar, — y na-ve-gar por al - ta mar. — Y encon trar'. The guitar accompaniment continues with tablature. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



42

y en con trar mies tre lla per di da - que ilu mi ne mi sen de ro - y me de

CIV CII

47

1. 2. C

vuel va la - le gri a - y en con gri a - Tú eres la mar - y yo soy el ma-ri-

52

ne ro - no-ches en guar día - só - lo yo en ti yo pien so - y cuan-do

57

B

mi ro, - y cuan-do mi - ro al fir - ma - men to - en-tre to - das las es - tre llas - u-na

CIV CII

62

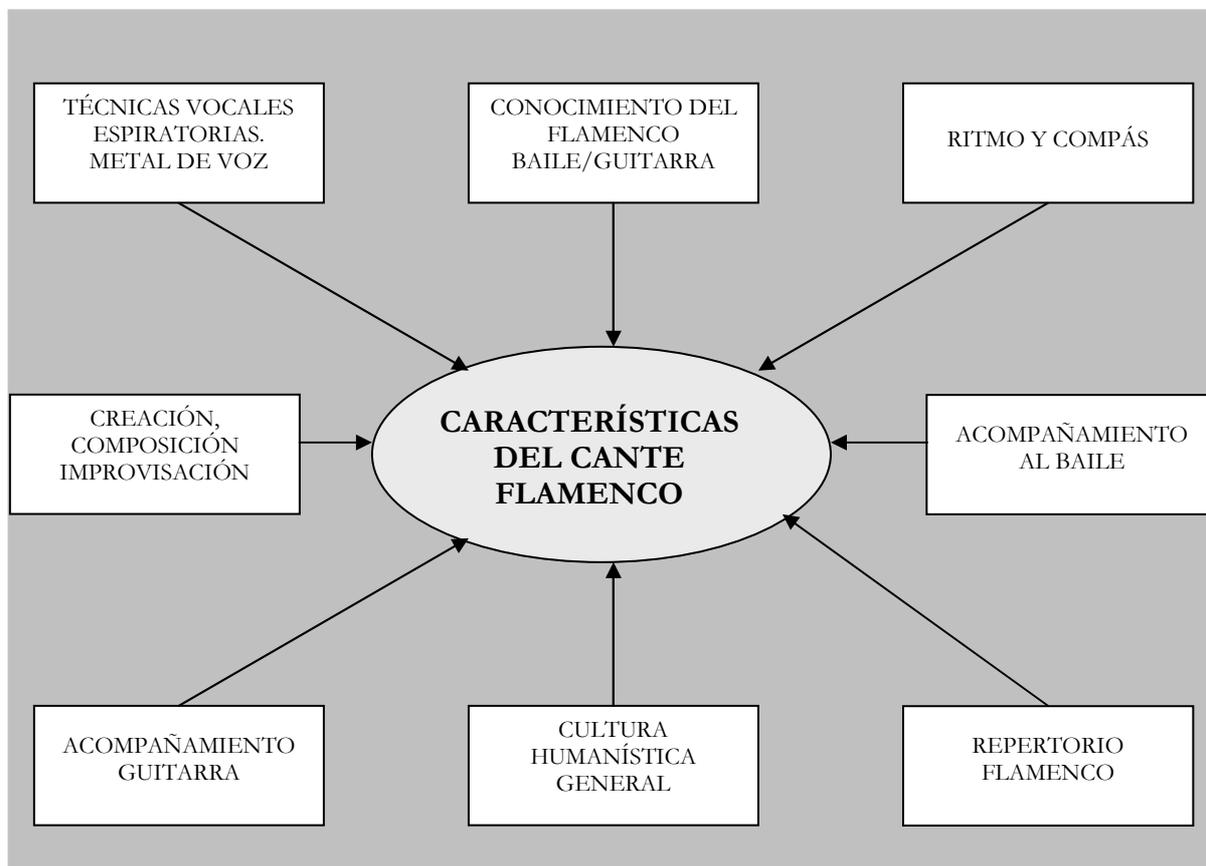
bri - lla más en el cie lo, - y cuan-do mi - ro, - y cuan-do mi - ro al fir - ma -

CIV



VI.- Guitarra acompañamiento

A) ACOMPAÑAMIENTO AL CANTE



Estructura del cante

El cante flamenco y su acompañamiento lo dividimos por su sentido musical, rítmico o compás flamenco. Distinguimos varios compases.

Los estilos en compás de 4/4 suelen realizar periodos o frases musicales de cada cuatro compases, es decir 16 tiempos.

Los estilos en compás de 3/4 suelen realizar periodos cada dos o cuatro compases, es decir cada seis o doce tiempos.

Los estilos de 12 tiempos suelen realizar periodos cada dos de 12.

Los estilos se introducen con unos compases iniciales que marcan la pauta que seguida en toda la composición y como dicen los flamencos “nos meten en el compás”. Posteriormente comienza el quejío del cante o las falsetas correspondientes. También existen falsetas propiamente introductorias.



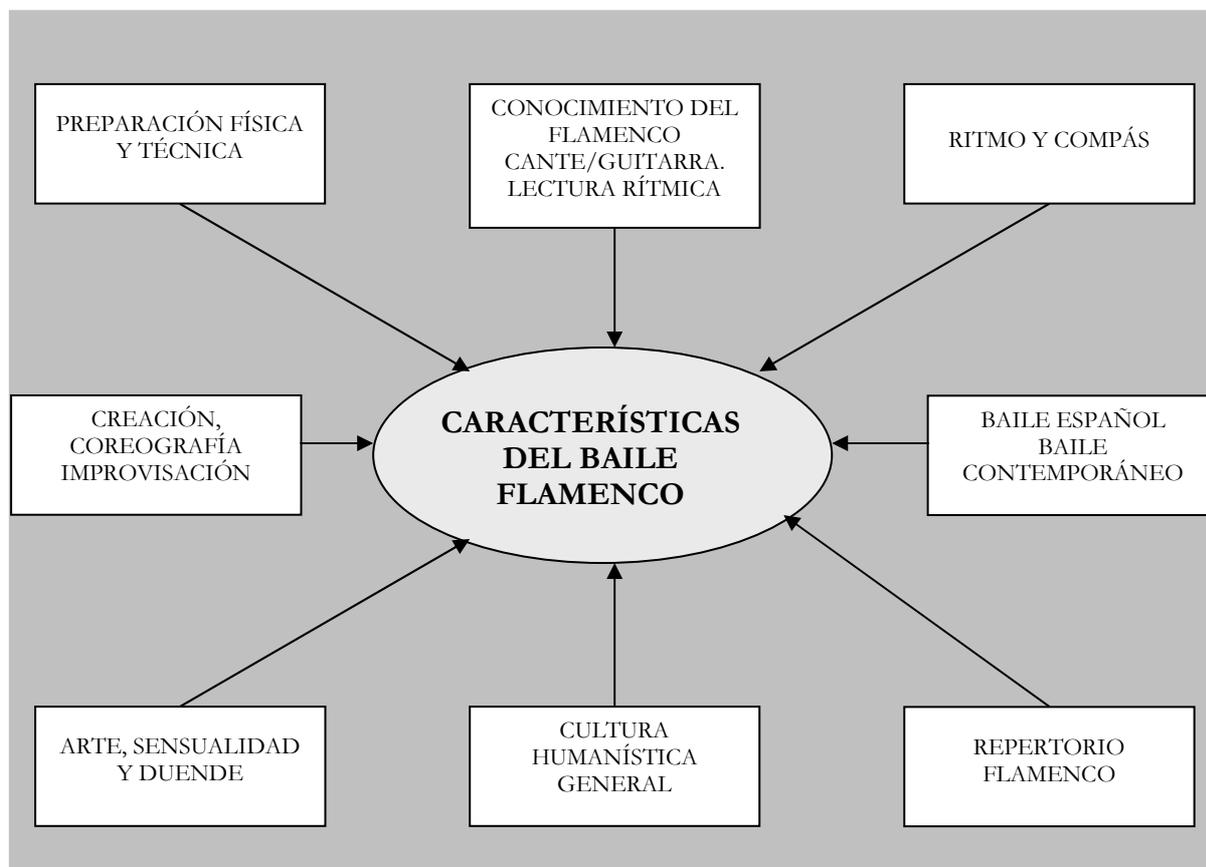
El primer tiempo de los compases flamencos suelen empezar en silencio, siendo el tiempo más fuerte, esto genera una mayor fluidez y característica flamenca.

Los cantes que no van ni a compás ni a ritmos flamencos son los denominados libres, esto no significa que no tengan tiempo y ritmo, es decir, aunque lo lleven, éste será mucho más flexible.

En los cantes libres, la guitarra responde a las frases musicales del cante resolviendo en el acorde de acompañamiento. El final se suele terminar con rasgueados que resuelven en la tónica, lo que les da más fuerza para rematar el final.

En los cantes a compás, éste está totalmente supeditado a este, ligando los versos, lo que los flamencos llaman ligar los tercios, existiendo compases intermedios sólo instrumentales donde la guitarra resuelve esta respiración o intermedio entre los versos del cante.

B) ACOMPAÑAMIENTO AL BAILE



Estructura del baile flamenco

El baile flamenco lo dividimos por su sentido musical, rítmico o compás flamenco. Distinguimos varios compases.



Los estilos en compás de 4/4 suelen realizar periodos o frases musicales de cada cuatro compases, es decir 16 tiempos.

Los estilos en compás de 3/4 suelen realizar periodos cada dos o cuatro compases, es decir cada seis o doce tiempos.

Los estilos de 12 tiempos suelen realizar periodos cada dos de 12.

Los estilos se introducen con unos compases iniciales que marcan la pauta que seguida en toda la composición y como dicen los flamencos “nos meten en el compás”. Posteriormente comienza el quejío del cante o las falsetas correspondientes. También existen falsetas propiamente introductorias.

El primer tiempo de los compases flamencos suelen empezar en silencio, siendo el tiempo más fuerte, esto genera una mayor fluidez y característica flamenca.

Los cantes que no van ni a compás ni a ritmos flamencos, son los denominados libres, pero no por el nombre de libres, no significan que no tengan tiempo y ritmo, en este caso lo llevan pero mucho más flexible.

En los estilos a compás, el baile está totalmente supeditado a este, en algunos cantes dejan uno o dos compases sin cante, donde el taconeo del baile cumplimenta al cante.

Estructura del baile flamenco. Alegrías

Seguidamente vamos a realizar esquema del baile por alegrías que nos sirva de ejemplo en la que se expongan las diversas partes en las que se compone. He utilizado las alegrías debido a su clara estructura y diversidad en cuanto a la composición de sus partes.

Así tenemos:

Introducción
Falseta (guitarra)
Quejío o temple. (Cante)

Cante. (El baile es acompañado por el cante)

Baile

Falsetas bailables (Suelen ser estándar: tarántos, seguiriyas, cañas, alegrías)
Zapateado. Cierre

Falseta silencio en menor (no se zapatea). llamada al cante **Castellana** (bulerías de Cádiz)



Escobilla (zapateados contratiempos con la falseta). La escobilla va en 3 x 4 (acentuando el primero), pero mantienen los 12 tiempos, esto es, 4 compases.

Cambio bulerías de Cádiz. Cierre

Asimismo podemos definir otras estructuras del baile que aunque se utilizan también en las alegrías, conforman parte de otros bailes. Distinguimos:

Solos: zapateados sólo con acompañamiento rítmico de palmas, a veces se acompañan también como un cante a capella.

El desplante es una llamada que hace la bailaora para realizar un cambio. Se puede mantener el tiempo o acelerar progresivamente, si se acelera se llama **subida**.

Desplante { **Llamada** para cambiar y continuar
Cierre para acabar momentáneamente o final. A veces se suele realizar una o más llamadas para cerrar, llamada y cierre.

Paseillos: es característico exclusivamente en los ¡ay! en las cañas y en los polos.

En el **cuadro flamenco** la bailaora hace la función de Director de orquesta, esto es, ella manda en el tiempo, en el ritmo y en los cambios. Coordina al resto de los músicos, al guitarrista, al cantaor y al percusionista.

Cambios

Tradicionalmente no se suele bailar por un solo estilo sino que va cambiando a otros diferentes pero afines en el compás. Así podemos destacar las siguientes sucesiones. El martinete puede cambiar a siguiyria y de esta a terminar por bulería, tal y como se ve en el esquema.

Martinete – siguiyria – bulerías

Otros bailes serían los siguientes:

Siguiyria- cabal- macho- bujerías

Liviana- serrana- soleá apolá (macho)- bulerías

Soleá

Polo/Caña cambian por soleá apolá (macho) y al final por bulerías

Liviana-Serrana



Bulería por soleá

Alegrías

Guajiras por bulerías

Jaleos

Tientos por tangos

Tarantos por tangos de Granada

Farruca por tangos de Málaga

Garrotín

Zapateado

SINTESIS DE LOS ESTILOS ACTUALES QUE SE REALIZAN AL BAILE

Muchos bailes, sobre todo los que se acercan más al folclore han quedado en desuso por el hecho de tener un marcado carácter tradicional folclórico, y tal y como hemos estudiando a lo largo de esta tesis, el flamenco no es folclore pues está en continua evolución e improvisación, cuestión que no podemos decir de los bailes tradicionales españoles.

Entre los que están siempre en boga tenemos:

- Fandangos de Huelva. Sevillanas
- Fandangos Verdiales. Jaberías. Jaleos.
- Malagueña. Granaina.
- Colombiana.
- Tangos. Tientos.
- Taranto. Garrotín. Farruca.
- Guajira.
- Siguriya. Cabal. Martinetes.
- Soleares.
- Alegrías.
- Bulerías por soleá.
- Bulerías.

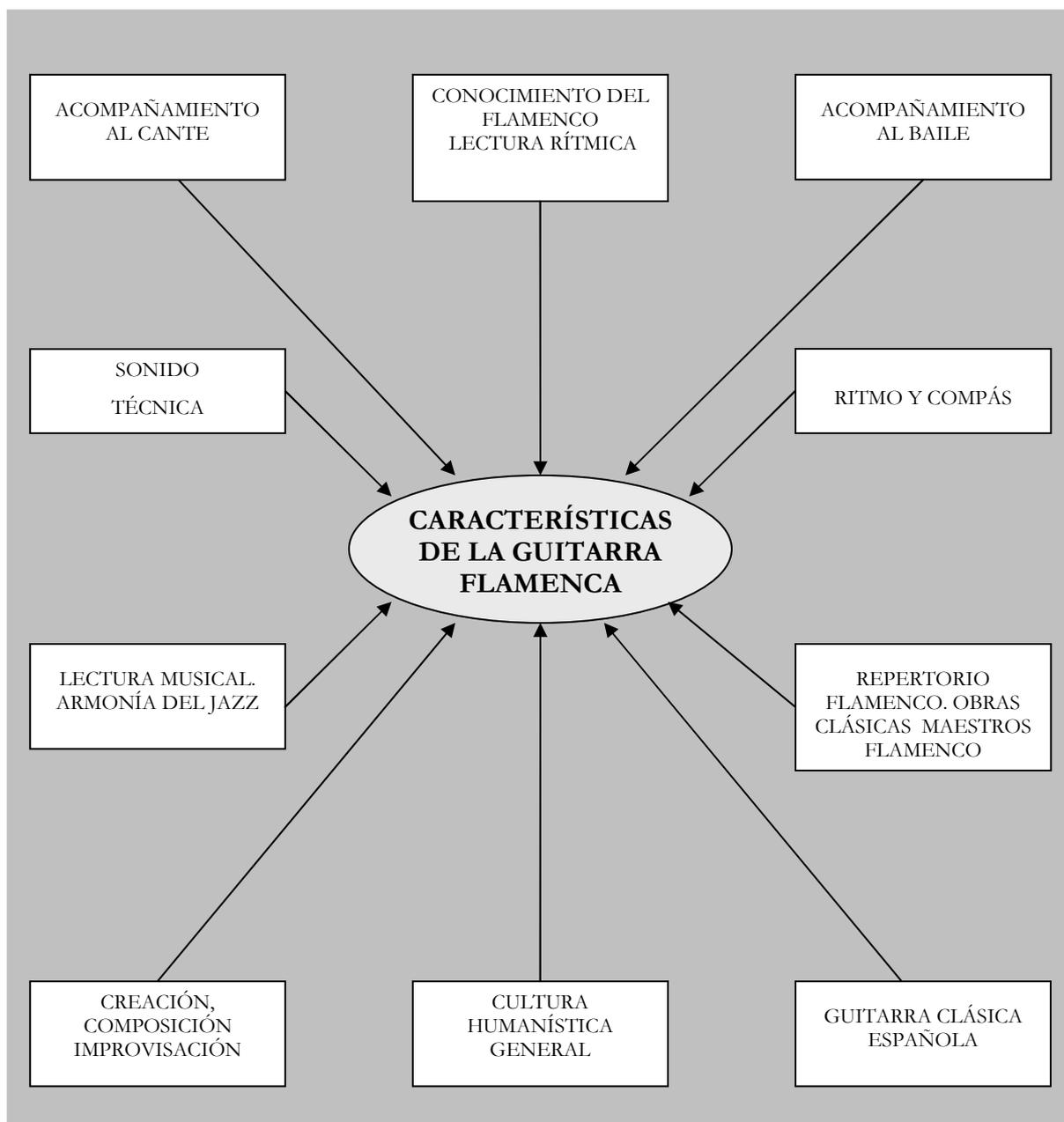


CONSEJOS Y NORMAS A TENER EN CUENTA EN EL BAILE Y SU ACOMPAÑAMIENTO

Por medio de los siguientes consejos pretendo conceptualizar una línea estética a seguir necesaria para conjuntar al cuadro flamenco.

- 1º No variar el pulso ni perder el compás, salvo en las subidas y en los desplantes en donde el tiempo se acelera progresivamente.
- 2º Siente y transmite el compás.
- 3º Cuando se canta, no se taconeá, sólo se marca el compás, apoyando al cantaor, al percusionista y al guitarrista.
- 4º Originalidad y personalidad.
- 5º Cuando termines un desplante final, que se note con claridad y rotundidad.
- 6º Baila en un lenguaje universal, que te comprenda cualquier guitarrista a no ser que sea una coreografía determinada.
- 7º El bailaor o bailaora dirige al resto del cuadro flamenco. Su función debe ser la de una especie de director de orquesta.
- 8º Las palmas deben de marcar el pulso simplemente, incluso en los acentos no se marcan, sólo se insinúan. Los redobles y repiqueos de las palmas no sólo distraen sino que molestan al conjunto. Cuando hablamos del cajón sería lo mismo. Debe de marcar el soniquete siendo lo simple lo que más puede sugerir e inspirar al cantaor, bailaor y guitarrista.
- 9º Es muy importante saber estructurar los bailes correctamente en conjunto y en sus partes. Cuando el bailaor hace un desplante con una subida y un cierre, debe de realizarlo de forma clara y el número de compases debe de corresponder con la estructura del baile, si bien el factor sorpresa es un aspecto a considerar, pero no debe romper la estructura.

Los bailaores más destacados en la historia del baile y que constituyen los profesionales más míticos de este arte son: Trinidad Huerta “La Cuenca” y a La Macarrona, Antonia Mercé, “La argentinita”, y Vicente Escudero. Entre los actuales destacamos: como baile gitano a Carmen Amaya, y como baile clásico-flamenco a Antonio el Bailarín y Antonio Gades.



Es difícil que un guitarrista sea completo, pues el que más o el que menos, adolece de algunos de estos conocimientos. Hay guitarristas especializados en la guitarra solista de concierto, otros se decantan por el acompañamiento al baile, y otros al acompañamiento al cante; pero el guitarrista completo es capaz de adaptarse a todas las modalidades, por lo que su conocimiento pasa por todas las características antes mencionadas.



VII.- Relación de obras maestras de guitarra del flamenco

Existen multitud de obras flamencas de diversos autores clásicos de este género que han marcado los estilos, de ahí su primordial importancia. He querido clasificarlas por orden de dificultad o complejidad en su ejecución.

Título	Autor	Palo/Estilo
Caminos malagueños	Mario Escudero	Verdiales
Taranto con variaciones	Manuel Cano	Taranto
Soleá con variaciones	Manuel Cano	Soleá
Pasión gitana	Sabicas	Soleá
Por los olivares	Sabicas	Fandango de Huelva
Aires choqueros	Paco de Lucía	Fandango de Huelva
Punta y tacón	Sabicas	Farruca
Llanto a Cádiz	Paco de Lucía	Tientos
Celosa	Paco de Lucía	Soleá por Bulerías
Panaderos Flamencos	Esteban de San Lucas	Panaderos
Campaña Andaluza	Sabicas	Alegrías en La mayor
Guajira de Lucía	Paco de Lucía	Guajira
Rompeserones	Moraito Chico	Tangos
Los pinares	Paco de Lucía	Tangos
Malagueña	Paco de Lucía	Malagueña
Repiqueos flamencos	Mario Escudero	Zapateado
Tarantas	Niño Ricardo	Taranta
Cañaveral	Gerardo Nuñez	Verdiales
Buleriando	Mulaito Chico	Bulerías
Bajo de Guía	Manolo San Lucar	Colombiana
Romance Gitano	Mario Escudero	Seguidilla
Nostalgia Flamenca	Niño Ricardo	Seguidilla
La Cartuja	Gerardo Nuñez	Granaina
Recuerdo a Patiño	Paco de Lucía	Alegrías
Rondeña	Ramón Montoya	Rondeña
Ímpetu	Paco de Lucía	Bulería
Callejón del Muro	Paco de Lucía	Minera
Garrotín	Rafael Riqueni	Garrotín
Recuerdo a Patiño	Paco de Lucía	Alegrías
Patiojerezano	Manolo Sanlúcar	Bulerías
Punta Umbría	Paco de Lucía	Fandangos de Huelva
Recuerdo a Javier Molina	Manolo Sanlúcar	Farruca
Sueños de la Alhambra	Nmo Miguel	Granaina
Reflejo de luna	Paco de Lucía	Granainas
En La Caleta	Paco de Lucía	Malagueñas
Llora la siguiya	Paco de Lucía	Seguirilla
Romance gitano	Mario Escudero	Seguirilla
Pasito a paso	Manolo Sanlúcar	Soleá



Pincelada	Manolo Sanlúcar	Tientos
En el tablao	Niño Miguel	Zapateado
Callejón del Carmen	Manolo Sanlúcar	Alegrías
Barrio La Viña	Paco de Lucía	;Alegrías
Vinos y caballos	Niño Miguel	Bulerías
Farruca de Lucía	Paco de Lucía	Farruca
La Cartuja	Gerardo Núñez	Granaina
Canta la guitarra	Pepe Habichuela	Rondeña
Montoya	Tomatito	Rondeña
De madrugada	Paco de Lucía	Seguirilla
Puente Nicoba	Niño Miguel	Soleá
Cuando canta el gallo	Paco de Lucía	Soleá
Tanguillos	Arturo Román	Tanguillos
Tientos del Mentidero	Paco de Lucía	Tientos
Los caireles	Manolo Sanlúcar	Zapateado
Plaza de San Juan	Paco de Lucía	Alegrías
La ardila	Tomatito	Alegrías
Cepa andaluza	Paco de Lucía	Bulerías
Impetu	Mario Escudero	Bulerías
Solera	Paco de Lucía	Bulerías por soleá
Amargo sabor de rosas	Manolo Franco	Colombianas
Brisas de Huelva	Niño Miguel	Fandangos de Huelva
Aires choqueros	Paco de Lucía	Fandangos de Huelva
A mi padre	Niño Miguel	Farruca
El Veleta	Rafael Riqueni	Granaina
Morente	Vicente Amigo	Granaina
Guajiras de Lucía	Paco de Lucía	Guairas
Pa'Pura	Niño de Pura	Guajiras
Ventanas al alma	Vicente Amigo	Minera
Llanos del Real	Paco de Lucía	Minera
Sierra del agua	Vicente Amigo	Rondeña
Plaza alta	Paco de Lucía	Soleá
Los Portales	Óscar Herrero	Solea por bulenas
Chick	Paco de Lucía	Tango
La Cañada	Paco de Lucía	Tangos
Fuente y caudal	Paco de Lucía	Taranta
Profundidades	Rafael Riqueni	Taranta
La Barrosa	Paco de Lucía	Alegrías
Sol y sal	Rafael Riqueni	Alegrías
Maestro Sanlúcar	Vicente Amigo	Alegrías
Puerta de Príncipe	Manolo Sanlúcar	Alegrías
Río de la miel	Paco de Lucía	Bulerías
Gitano de Lucía	Vicente Amigo	Bulerías
Piñonate	Paco de Lucía	Bulerías
Trafalgar	Gerardo Núñez	Bulerías
La Tumbona	Paco de Lucía	Bulenas



La Andonda	Tomatito	Bulerías por soleá
Reino de Silla	Vicente Amigo	Bulerías por soleá
Al Niño Miguel	Rafael Riqueni	Fandangos de Huelva
Montiño	Paco de Lucía	Fandangos de Huelva
Brisas	Rafael Riqueni	Guajiras
Callejón del muro	Paco de Lucía	Minera
Villa Rosa	Rafael Riqueni	Minera
Mi niño Curro	Paco de Lucía	Rondeña
A mi madre	Rafael Riqueni	Rondeña
Gloria al Niño Ricardo	Paco de Lucía	Saleá
Tío Arango	Vicente Amigo	Solea
Zahara	Gerardo Núñez	Tanguillos
Casilda	Paco de Lucía	Tanguillos
Puente de los alunados	Gerardo Núñez	Tanguillos
Callejón de la Luna	Vicente Amigo	Taranta

13.- EL FLAMENCO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS. INCIDENCIA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN



13.- EL FLAMENCO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS. INCIDENCIA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

13.1.- El flamenco y las nuevas tecnologías

El estudio de grabación y el flamenco

Cuando aparecen las primeras grabaciones en pizarra los cantes flamencos se adaptaron a la duración estándar de los discos. Los cantes venían a durar aproximadamente de 3 a 4 minutos debido a las deficiencias tecnológicas que impedían incrementar la capacidad de estos discos. Este hecho influyó en la evolución y creatividad del flamenco, en la interpretación y en su difusión. Los primeros estudios de grabación impresionaban las placas (actualmente se denominan master) y a partir de ahí se reproducían los discos. A penas se realizaban ediciones y masterizaciones. La grabación por pistas no existía. Debido al elevado coste de las placas, apenas se repetía la grabación, por tanto si había errores en la interpretación, quedaban reflejados en la grabación final. Cuando aparece la cinta magnética ya se pueden grabar en varias pistas perfeccionando el sonido y la grabación. Aparece la mezcla, la edición y la masterización.

La inclusión definitiva como método de composición y de trabajo del estudio de grabación es en nuestros días la aparición de herramientas digitales a través de los programas informáticos de grabación como Cubase, Proo Tools, Logic. Tenemos que aclarar que hoy en día existen dos tipos de grabaciones: la grabación en audio (sonido real) y la grabación digital vía midi que usa sonidos virtuales creados con sus frecuencias, y traducidos a lenguaje digital o código binario. Graban sonidos de la realidad y se samplean (sonidos sampleados) y se reproducen vía Midi. Los sonidos Midi se transmiten por los bancos de datos (librerías de sonido), muchos de estos sampleados, o por micrófonos Midi que hoy en día todavía necesitan perfeccionarse, o por el teclado midi que éste sí está muy perfeccionado y que pueden escribir y transmitir la música en tiempo real.

El mejor programa de grabación y composición con MIDI es el Logic pero también graba en audio. Para audio el mejor es el Proo Tools si bien éste también dispone de grabación MIDI. Por su parte el programa Cubase está siendo superado por éstos. La mayoría de los estudios de grabación utilizan el Pro Tools al ser muy especializado en audio y en los efectos de las bandas sonoras de las películas.

Este programa que funciona con su propia tarjeta de sonido se perfeccionó en las películas de Hollywood. Graba en pistas y se ha convertido en herramienta de trabajo de muchos guitarristas



incluyendo muchos del mundo del flamenco. Muchos tienen en sus casas un home Studio (estudio en casa) formado generalmente por un ordenador Apple, una tarjeta de sonido Proo Tools, un micrófono más el previo, a las que debemos incluir las escuchas (monitores autoamplificados), más auriculares cerrados y semiabiertos. Lo que antes era privativo para unos pocos, ahora es muy asequible y con mayor número de posibilidades y facilidad de manejo que antes. Antes las grabaciones antiguas eran magnetófonos que se utilizaban para grabar. Otras herramientas se utilizaban para mezclar y escasamente editar y otras masterizaban. Todo esto necesitaban de diversos técnicos e incluso grandes estudios.

El programa Proo Tools realiza todas estas operaciones sin necesidad de otros programas y herramientas. Su forma de grabación por pistas usando los espectros del sonido se parece a una partitura de orquesta. Las posibilidades de edición son increíbles. Este programa cuenta con buenos previos en su tarjeta de sonido. El previo aumenta la señal de sonido y lo mejora, lo comprime y lo ecualiza en cierta medida. Hoy en día los mejores previos son de válvulas. Este programa tiene muy buenos convertidores (es decir compilador) de analógico a digital. Este convertidos o compilador viene integrado en la tarjeta de sonido en un chip donde se almacena el lenguaje de programación responsable de este proceso. En esencia es un programa de sólo lectura (ROM) incorporado al chip presente en la tarjeta de sonido.

Hoy en día los conservatorios de música, la escritura musical por ordenador con el programa Sibelius y Finale es una asignatura más de estudio. La grabación y composición con programas como Proo Tools y Logic también se imparten en los conservatorios.

Los artistas flamenco están en la vanguardia de esta tecnología que facilita el trabajo pero no sustituye al talento.

Es curioso que en la grabación apenas ha evolucionado, se siguen usando válvulas, lámparas, condensadores, tanto en los micrófonos como en los previos, gracias a que la calidad del sonido es superior al que aporta la tecnología digital.

Con el auge de la informática en el mundo de la edición ha supuesto una revolución en el mundo de la música en el que juega un papel fundamental el ordenador, usando los plugins que cada día se van desarrollando, así como efectos agógicos y dinámicos, facilitando la mezcla de pistas y efectos especiales, así como poder corregir los fallos de las grabaciones son mucho más fáciles y no se necesitan hacer tantas repeticiones, reduciéndose por tanto los costes y el tiempo empleado.

Toda esta tecnología no está exenta de pegas. A veces se consigue una perfección que no corresponde con la realidad. Esto se comprueba cuando escuchamos el directo y la grabación no se



corresponde con la realidad. Así la sonoridad, los volúmenes no son los reales, por lo que se crea un resultado falso, con exceso de efectos como redes, eco, altura de voces, aumento de velocidad, entre otras cuestiones. En definitiva la grabación siempre es falsa y el resultado es lo que escuchamos por los oídos sean reales o no. Todo influye en la creatividad del flamenco, que no está al margen de la realidad en la que vivimos.

Las grabaciones aumentan la sonoridad de la guitarra y el uso de craquetas rítmicas (compases flamencos) está muy extendido, con el perjuicio de crear una música a veces demasiado mecánica.

Otra incorporación tecnológica al mundo del flamenco corresponde al uso de Internet. La distribución y la representación de artistas del flamenco al igual que el resto de estilos musicales se realiza a través de Internet. Aquí encontramos una enciclopedia de cualquier tema del flamenco, a nivel general, así como las músicas en You Tube se encuentran videos de flamenco donde muchos artistas aprovechan para publicitarse gratuitamente en las redes sociales como Tuenty, Mae Space y Facebook. Desde luego el primitivismo en el flamenco tiene sus días contados y la descarga de música por Internet en mp3 mucha gratis o otra de pago está a la orden del día, así como las tiendas especializadas en flamenco on.-line cada día son más recurridas.

Desde la pizarra al pm3

La aparición de los sistemas de grabación y reproducción musical supuso una auténtica revolución para la difusión de la música. El flamenco no se quedó atrás y se aprovechó de esta tecnología. Chacón fue uno de los primeros en realizar una grabación en fonógrafo. Este instrumento funcionaba a base de cilindro de cera dura, denominados rollos que traían grabadas las canciones reproducidas por curvada aguja unida a un diafragma. El mecanismo de funcionamiento se realizaba a través de una manivela la que permitía darle cuerda y así el cilindro empezaba a girar y la aguja a leer lo que aquélla tenía grabado. Supuso un gran acontecimiento y se organizaban sesiones para escuchar audiciones. En Madrid el diario ABC en 1889 publicó el siguiente anuncio: Sociedad Fonográfica Española, calle Barquillo, 3, impresiones de cilindros por distinguidos artistas. Horario de 4 a 7 de la tarde y de 9 a 12 de la noche. Entrada a cada sesión: 1 peseta¹.

En Granada se inauguraron tabernas flamencas como la de Juanillo “El de Jaén” situada en la calle Duquesa. En estos establecimientos ya se utilizaban gramófonos de larga bocina, con discos de pizarra. A partir de esto, se comenzaron a realizar grabaciones flamencas en nuestra ciudad. Así por

¹ MOLINA FAJARDO, E. *El flamenco en Granada: teoría de sus orígenes e historia*, p. 114. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, Ed. Sánchez, M. Granada, 1974.



ejemplo, durante el transcurso de concurso de Cante Jondo del año 1922, se realizaron grabaciones para discos de pizarra por la casa Odeón. También se realizaron audiciones pedagógicas organizadas por Falla en el Centro Artístico, tal y como detalló el diario *El Defensor de Granada* el 11 de mayo de 1922.

Las casas discográficas comenzaron a grabar discos de flamenco: Compañía de Gramófono, Odeón-Medio Trans-oceanic, Columbia Gramófono, Pathé y Parlophon fueron de las más conocidas.

El flamenco trasciende la intimidad, se hace más visible y su difusión es mayor.

José Blas Vega señala las etapas de la distinta discografía del flamenco. Así destaca:

1.- Los cilindros de los fonógrafos (1890-1905), donde se realizaron grabaciones flamencas en este período de tiempo.

2.- Los clásicos (1902-1925) con la aparición de los primeros discos monofaciales flamencos a cargo de la compañía americana International Phonofone Company, la francesa La voz de su amo, y las alemanas Dacapo, Homoko y Homophone. El lanzamiento de disco a doble cara corrió a cargo de la compañía berlinesa Talking Machine (disco Odeón). Los discos Odeón fueron divulgados por la empresa madrileña Fadas.

3.- Ópera Flamenca (1929-1939).

4.- Teatro (1940-1953).

5.- La época moderna de la discografía flamenca es en 1954 en la que se inauguró el microsurco.

Investigaciones de Norberto Torres señalan que sólo existen grabaciones de guitarra flamenca a partir de 1906. Por su parte, José Blas Vega, refiriéndose al catálogo de Gramophone de mayo de 1914, manifiesta que los estilos que predominan en las grabaciones son: malagueñas, tarantas, marianas, tangos, tientos, garrotín, farruca y fandango. En cuanto a la frecuencia de las grabaciones predominan por orden decreciente: malagueñas, tangos, tientos, cartageneras, soleares, fandangos, tarantas, seguriyas, guajiras, granaínas, peteneras, bulerías, marianas, serranas, farrucas, polos, garrotín, caracoles, milongas, jaleos y verdiales².

A la vez que los discos de vinilo o microsurcos surgieron las cintas magnetofónicas y un tiempo más tarde las cintas de cassettes y después a la era digital con el CD y el mp3.

Volviendo a los discos de pizarra, Ana María Tenorio Notario, bibliotecaria del Centro Andaluz de Flamenco, recordaba en un Curso de Documentación sobre el Arte Flamenco y organizado por la Universidad de Murcia, las dificultades de su centro en la adquisición de discos de

² TORRES CORTÉS, N., *Guitarra flamenca*, Vol. I. Lo clásico, Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. 2004, p. 47.



pizarra, a la vez que señalaba las catalogaciones hasta ahora existentes: la *Guía del Flamenco* de Arcadio Larrea, publicada en 1975, que recoge 625 grabaciones de microsuros realizadas entre 1954-1970 y un inventario de 292 discos incunables de 78 r.p.m.; la del coleccionista y estudioso Manuel Yerga Lancharro publicada por entregas en la revista de flamenco Candil entre 1980 y 1991; la de José Blas Vega y Manolo Ríos Ruiz que proponen dos mil ochocientas grabaciones discográficas consideradas antiguas, correspondientes a las de setenta y ocho revoluciones por minuto³.

En el Centro Andaluz de Flamenco de Jerez de la Frontera y en el Centro Musical de Andalucía, en Granada tienen una amplia discografía histórica del flamenco.

Ahora desde mi perspectiva, he comprobado que muchas de las grabaciones antiguas tienen una calidad pésima y no aportan gran cosa, pues fueron muchos aficionados que grabaron sus cantes sin tener el don y la habilidad para realizar este cometido. Es más interesante un trabajo de antología y selección que el de meramente recopilación, pues este nos permite recopilar la información más valiosa y trascendente.

13.2.- El flamenco en los medios de comunicación

El flamenco siempre ha interesado a la crítica musical española e internacional sobre todo en aquellos lugares donde más en boga estaba este arte, a saber, París y Nueva York. No sólo podemos recoger anuncios de actuaciones musicales, sino además entrevistas a los artistas de la época.

El término flamenco para referirse a un estilo musical apareció por primera vez en los medios de comunicación en el periódico madrileño *La Nación* en el año 1853 en donde se relaciona la música gitanesca y sus protagonistas denominados flamencos. Posteriormente en el año 1876 ya se generaliza este término para asociarlo a un estilo de música genuinamente andaluz⁴. Existen numerosas referencias en los medios de comunicación referidos a los espectáculos flamencos. Se organizaban fiestas para personajes ilustres en las que se interpretaban poleas, mazurcas vales, para terminar con un cante flamenco. Así lo refiere el periódico *El Defensor de Granada* en una noticia de finales del siglo XIX en la que los señores de Cabarrús, en un concierto dado para violín y piano en el salón de su casa, terminaron con un pequeño espectáculo flamenco de Purita Castillo. Este diario describía “cantó para complacer a muchas personas que las solicitaron, unas “malagueñas” que hicieron exclamar: Si los “cantos flamencos” fuera siempre cantados como ahora los oigo, me haría flamenco... de afición”⁵.

³ Op. Cit. p. 46.

⁴ CARLOS ARBELOS, *Flamenco contado con sencillez*, Maeva Ediciones, 2003, p. 23.

⁵ MOLINA FAJARDO, E. *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*. Ed. Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, p. 76.



El horadar en la búsqueda de información acerca del flamenco en las hemerotecas nos permite analizar el nivel de aceptación, la importancia que en ese momento se le daba, la historia de sus personajes, así como la proyección social de este arte en un entorno poblacional que no siempre estaba a su favor.

La primera revista monográfica sobre el flamenco apareció en 1887 en Sevilla y se llamaba *El Cante*, gracias al incipiente interés por parte de los intelectuales hacia este arte. Le sigue un año más tarde (1888), la revista *Folclore andaluz*, creada por Demófilo, constituyéndose en el precursor de este tipo de publicaciones y al que consideramos como el primer flamencólogo de la Historia. Posteriormente y tras un gran lapsus en este tipo de publicaciones, comenzaron a publicarse otras revistas monográficas sobre el flamenco en el último cuarto del siglo XX, y que representó un fenómeno de gran importancia. Ciñéndonos a estos últimos años, una de las primeras revistas era japonesa y se llamaba *El paseo* y tenía carácter mensual. Otro de los casos realmente curiosos del flamenco publicado en París y que ha dejado testimonio escrito de su existencia es el de Navarro Puente. Este guitarrista publicará a mediados de los años 80 una revista mensual en edición muy modesta, si bien cuidada desde el punto de vista intelectual ya que en la misma se acoge un método para la enseñanza de la guitarra flamenca del mismo Navarro, dado a conocer por entregas. En realidad Navarro Puente no es otro que el norteamericano Terry Fleming⁶. Otra de las publicaciones periódicas de gran importancia *Sevilla Flamenca*, *Anda*, editada sólo en alemán y de periodicidad bimensual, la jienense *El Candil* editada por la peña flamenca de Jaén, la revista *El Olivo* que se realiza en Villanueva de la Reina (Jaén), la revista *La Caña* que no llegó a cuajar; por último la revista *Alma 100*, editada mensualmente y gratuita. *La guía de flamenco* es mensual, y la revista *Flama* (guía de espectáculos), estas tres últimas siguen publicándose en la actualidad. La Consejería de Cultura por su parte, publicó en el año 1988 una guía de festivales y peñas flamencas de Andalucía, llamada *Anuario flamenco y guías de festivales* cuya responsabilidad corría a cargo del Centro Andaluz de Flamenco de Jerez. La última edición de este anuario fue en 1992. Televisión Española realizó un programa en televisión sobre el flamenco entre los años 1964 y 1980 y que versaban en temas tan diversos como las soleares del “Niño Ricardo”, entrevista a Paco de Lucía, así como conciertos de este guitarrista, así como el cante de Camarón por bulerías; entrevista y concierto de guitarrista Pepe Martínez; entrevista a Melchor de Marchena y conciertos; entrevista a Diego Carrasco y su grupo, así como concierto, entre otros autores. Estos programas están además distribuidos en cintas para su venta⁷.

⁶ GONZALEZ ALCANTUD, J.A. *La fábrica de los estereotipos*, Ed. Abada Editores, S.L. 2006, p. 143.

⁷ Colecciones sobre Flamenco. Alga Editores, S.L.

14.- DE LA IGNORANCIA AL CONOCIMIENTO



14.- DE LA IGNORANCIA AL CONOCIMIENTO

No es lo mismo vivir en la ignorancia y la marginación y aprender una música viviéndola que aprender una música que no te pertenece, que es ajena a ti. El hecho de pasar fatigas o duquelas (en el argot caló) hace diferente la expresión de este arte y marcará de manera diferente al individuo. Las dificultades económicas, la falta de aceptación social, el pertenecer a una clase social marginada, hará que la visión del mundo, su percepción sea diferente a la de todas aquellas personas que no se vean en estas circunstancias. Estas situaciones en las que se desenvuelven harán que su arte intente reflejar sus condiciones de vida, sus deseos, penas y añoranzas, y representen un modo de denunciar sus deficiencias.

La **guitarra popular** perteneciente al folclore y a las tabernas, utilizadas por tocaores no profesionales, que generalmente rasgueaban de manera rudimentaria y pocas veces utilizaban la técnica de punteado. Tampoco tiene nada que ver con el toque de guitarra de los flamencos que acompañan al cante y al baile y mucho menos con los guitarristas profesionales con una formación sólida en donde se entrecruzan lo clásico y el flamenco.

La guitarra flamenca se transmitía de forma oral dentro del vínculo familiar, es decir, los miembros de una familia aprendían de otros familiares y de esta manera se sucedía generación tras generación. Estos guitarristas se apegaban a sus maestros como segundas guitarras acompañando al baile y al cante en las academias y en las fiestas y juergas familiares y por mimesis y práctica aprendían de sus maestros.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que muchos de estos músicos de tradición oral, a pesar de sus lagunas en el conocimiento musical, eran grandes profesionales que a través de la intuición y el oído, su calidad artística y sus resultados musicales son sublimes y han marcado una pauta incluso para guitarristas de conservatorio. Sus obras se han transcrito prácticamente en su totalidad y su estudio y análisis está al alcance de los nuevos guitarristas. Una particularidad de este elenco de artistas, a pesar de sus conocimientos limitados, gozan de una fresca intuitiva, de un talento y de experiencias vividas, obtienen resultados muy bellos y naturales.

El academicismo debe intentar que los alumnos sientan el flamenco además de enseñar las técnicas propias de la guitarra flamenca, ya que en esencia el flamenco es una transmisión de sentimiento y éste debe de inculcarse en la mente del potencial guitarrista.

Cuando el guitarrista se hace profesional aumentan sus recursos económicos, mejora su status social, su arte se va arraigando y la interrelación con otros músicos, otras culturas y diversos



profesionales le van dotando de un conocimiento que va marcado su acervo cultural. Ahora este músico no ve la vida de manera bohemia, sus descendientes recogen esta herencia y abandonan el analfabetismo. Todo esto constituye nuevas vías de conocimiento e incentiva su creatividad. El culmen lo constituye la incorporación de este arte al conservatorio, así el cante flamenco se incorporó al conservatorio como especialidad durante el curso 2006-2007 en la ciudad de Sevilla. La especialidad de guitarra y baile flamenco se implantó en todos los conservatorios profesionales de Andalucía, y en la ciudad de Córdoba se ha incorporado al Superior en lo que respecta a la guitarra. Todo ello ha estado respaldado por el Estatuto de Andalucía. Ahora bien, el establecimiento de estos estudios y en particular de guitarra, tiene como precedente la cátedra de flamencología de Róterdam (Holanda), creada por el guitarrista Paco Peña, así como en el Conservatorio Superior de Murcia. Esta nueva vía de transmisión y creatividad incipiente, dará sus frutos en los próximos años.

14.1.- La escritura musical

La creación de la escritura como medio de comunicación y transmisión humana representó uno de los logros más importantes de la Humanidad y que permitió su desarrollo. Sin el invento de la escritura nuestra sociedad no hubiese evolucionado de manera satisfactoria y los avances técnicos y humanísticos no se hubiese producido. Por su parte la transmisión oral es muy débil y con el paso del tiempo desaparece o se tergiversa. Nadie recuerda los oficios o profesiones de nuestros abuelos o bisabuelos a menos que tengamos referencias escritas de ello.

Bajo este contexto, la escritura musical supuso una revolución y una evolución para la música, lo mismo que lo fue la escritura tradicional para el desarrollo de la Humanidad. Supone la transmisión del conocimiento, el análisis concreto de la obra, la comparación con otras obras, en caso de que no fuese así sería casi imposible su desarrollo. Con la escritura musical ya quedan registrados las notas y acordes, no es necesario transmitirlos de manera oral, evitando así el excesivo proceso memorístico y las distorsiones que en esa transmisión pudieran provocar.

En sus inicios la escritura musical en el entorno del flamenco era muy sencilla, se caracterizaba por las limitaciones en la escritura del rasgado. Así la rondeña de Julián Arcas fue una de las primeras escrituras musicales del flamenco. También los cancioneros de Eduardo Ocón de las cuales tengo hechas unas grabaciones acompañando al cante en la que apreciamos diferencias de los estilos primigenios: polos, fandangos, etc., con los actuales que son más aflamencados.



Eduardo Ocón en sus *Cancioneros* realizados en 1888 dice que hay dos formas de tocar la guitarra en España: una punteada y otra rasgueada, diferenciadas claramente. Distingue a su vez dos tipos de rasgado, el graneado (varios sonidos sucesivos) y el seco.

Rafael Marín publica el primer método de guitarra¹ que se conoce en el 1902 en tanto en terminología de solfeo y en tablatura o cifras. Este método resultó muy importante para la comprensión del flamenco en esta época. Según él lo escribió a petición de D. Marcelino García, amante de la guitarra en todos sus géneros. Algunos fragmentos del libro venían escritos en francés. El precio del libro en aquella época era de 25 pesetas, cantidad excesiva en aquellos años, pero según él queda justificada por el trabajo realizado y los conocimientos que aporta. Son muchas las aportaciones de este método, así por ejemplo, se habla del toque por medio y por arriba, manifiesta que al decir jaleo se refiere a las soleares, nos comenta cómo eran los acompañamientos de cantes y bailes y apreciamos que el argot utilizado difiere muy poco al actual, así como expresa que los aprendices aprendían el arte junto a sus maestros, con lo que deducimos que la forma de aprendizaje y transmisión de los conocimientos era directa y oral.

Otras partituras de la primera mitad del siglo XX vienen recogidas en la editorial Unión Musical Española recoge obras del Niño Ricardo. Así mismo Ediciones Garzón publica en París otra serie de partituras también del Niño Ricardo, si bien tenían errores de escritura.

En el año 1969 se publica la lección de guitarra de Luis Maravillas, publicada por la editorial Hispavox.

Más adelante, durante los años 80, la escritura musical flamenca se perfeccionó, se adaptó a los cánones del solfeo, aparecen las primeras partituras serias tales como la realizada por el norteamericano y alumno de Mario Escudero, Joseph Trotter, el cual escribe las transcripciones de las obras de Sabicas y Mario Escudero. Este autor era profesor de guitarra en la Universidad de San Diego y guitarrista clásico. También fue alumno de Andrés Segovia. El guitarrista Paco Peña² en 1976 hizo un libro de transcripciones de sus obras si bien la elaboración de la escritura corrió a cargo de Diana Stainbury.

La editorial japonesa Degendai Guitar publicó una serie de transcripciones musicales de flamenco en 1998, en la que se recogen partituras de los grandes maestros de la guitarra flamenca. La colección está compuesta de 4 libros. Esta misma editorial publicó un método de guitarra flamenca

¹ MARÍN RAFAEL, *Método de guitarra por música y cifras*, 1.ª ed. 1902, ed. La Posada, Córdoba, 1995.

² NORBERTO TORRES, *Guitarra flamenca*, vol I, 2004, p. 107. Paco Peña, profesor de guitarra en el conservatorio de Róterdam en Holanda. Supuso la primera experiencia pionera de la enseñanza reglada de la guitarra reglada en Europa.



escrito por Akira Seta, de gran calidad. También podemos destacar el método de guitarra denominado *El arte flamenco* de Jack Buckingham escrito en 1957 en Nueva York y constituye un método de iniciación a la guitarra flamenca.

Otro método es el de Juan Martín titulado *El arte flamenco de la guitarra*, editado en Gran Bretaña por la editorial Halstan Co. & Ltd, Mersham, Bucks, en 1978, donde se recogen partituras en solfeo y una notación numérica. El libro venía acompañado de un cassette de 60 minutos de duración con diversos ejemplos.

En 1985 Andrés Batista publica otro método de guitarra y titulado *Maestros y estilos*. Manual flamenco, intento didáctico de escribir la melodía del cante y el baile con acompañamiento de guitarra. Presenta varios ejemplos escritos en notación cifrada y música de los esquemas melódicos y rítmicos. Así mismo habla de personajes flamencos guitarristas y una breve descripción de los palos. El libro está escrito en español e inglés. Lo novedoso de este libro es su intento de escribir el cante con el acompañamiento de la guitarra.

Hay que destacar la colección *Duende flamenco* del francés Claude Worms desde 1996 a 2003 compuesto por 18 volúmenes donde se detallan un gran número de transcripciones flamencas.

También nos podemos referir a Alain Faucher, guitarrista flamenco y transcriptor de música flamenca de diversos autores.

La empresa de Paco de Lucía “De Lucía Gestión, S.L.” está editando su obra paulatinamente desde el 2003.

A la escritura musical se han incorporado las nuevas tecnologías entre las que destacamos los medios informáticos, no sólo ordenadores con sus correspondientes programas de escritura musical: *encore*, ... y *sibelius*. Todos ellos ofrecen recursos impensables hace años, así podemos mencionar que a la vez que escribimos podemos reproducir mediante sonido lo transcrito en los pentagramas; por vía MIDI podemos asignar sonidos virtuales o sonidos sampleados³; también por esta vía podemos escribir automáticamente por medio de un teclado o un micrófono MIDI adaptado a la guitarra; podemos editar partituras y partichelas⁴ con lo que su manipulación queda fácilmente reducida. Otra característica es que podemos escribir la música en tablatura o lo que es lo mismo en cifras.

Esta revolución técnica es relativamente reciente, aproximadamente 12 a 15 años. Cada nueva versión de estos programas resultan más completos y complejos a la vez que resultan más fácil su

³ Sonidos reales grabados tal y como se producen.

⁴ La partichela es la reproducción escrita de la partitura para cada instrumento de manera independiente.



manejo y comprensión. No sabemos hasta donde llegará el nivel de perfeccionamiento de estos programas informáticos.

En el currículo de estudio del flamenco en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y Murcia (únicos en España donde se imparte estos estudios), el estudio del sibelius es una asignatura obligatoria. Con ello quiero manifestar que también en el mundo del flamenco las nuevas tecnologías han hecho acto de presencia.

Las primeras partituras de flamenco que conocemos son de los cancioneros de Felipe Pedrel y la de Eduardo Ocón, ambos realizaron estas partituras de acompañamiento para guitarra escritas para piano. A pesar de no estar escritas para el instrumento original – la guitarra –, desde la perspectiva de un guitarrista profesional, podrá imaginar o hacerse una idea de cómo eran los estilos preflamencos. En mi caso después de haber interpretado y grabado los estilos flamencos del cancionero de Ocón, vemos que son muy diferentes a los actuales estilos flamencos, ya que aquellos se acercan más al folclore. En el archivo de la Biblioteca Municipal de Madrid podemos encontrar ejemplos escritos para guitarra de autores pertenecientes a la tonadilla escénica y a la zarzuela, todo ello englobado en el ámbito del protoflamenco y folclore, preflamenco y flamenco⁵. si bien este puede resultar un estudio que se sale del contexto de esta tesis.

⁵ Terminología utilizada por Faustino Núñez en todas sus obras para explicar la génesis del flamenco.

15.- CONCLUSIÓN



CONCLUSIÓN

Para mi acercarme a la guitarra ha sido siempre un acto de amor y de placer. Nunca le pedí nada y esta me dado mucho. Esta circunstancia de admiración hacia el mundo de este instrumento en el contexto clásico y flamenco, me estimuló para realizar esta tesis doctoral. A través de ella he intentado acercar el mundo del flamenco a todos aquellos interesados con el fin de dilucidar muchas interrogantes y quebrantar muchas de las ideas preconcebidas que se tiene de este arte. Partíamos de una serie de ideas preconcebidas y a través del desarrollo de este trabajo producto de investigaciones y reflexiones hemos llegado a otras conclusiones que difieren significativamente de las anteriores concepciones. Estas nuevas ideas que propongo y defiendo, también pueden ser objeto del establecimiento de nuevas incógnitas sujetas a una labor investigadora. Por tanto, todo investigador debe ser prosélito de continuar con la labor investigadora.

Para conocer y comprender el flamenco en sus postrimerías, es decir, en el siglo XIX, hemos analizado las únicas fuentes musicales escritas y dando el valor que se merece a las informaciones descriptivas (crónicas, vivencias, recuerdos, experiencias relatadas durante los conciertos de los guitarristas), obtenidas de sus declaraciones, y que no pueden ser corroboradas por otras fuentes documentales, resultando por tanto ciertamente subjetiva y viciadas por las lagunas memorísticas de sus narradores. En cambio, con el análisis musical de una partitura de manera pormenorizada, podemos conocer con un gran rigor cómo era la música y el arte flamenco en esa época. Hemos analizado el Cancionero Español del malagueño Eduardo Ocón y la música de Albéniz y Falla, como únicas referencias escritas ha excepción de los “aires nacionales”, como Ocón denomina, que aparecen en la Tonadillas Escénicas, recopiladas por José Subirá; que constituye unos ejemplos del preflamenco propiamente dicho, y cierran la incógnita del origen del flamenco. Hemos trabajado la guitarra flamenca y la granadina en particular redescubriendo y dándole la importancia debida al guitarrista Juan Hidalgo “El Ovejilla” maestro de Juan Habichuela de Juan Maya Marote y uno de los pilares de la guitarra sacromontana y por ende flamenca.

Con todo ello, diremos: el trabajo de investigación no se debe considerar como una continua recopilación de datos para su posterior análisis sin más, sino más bien tiene que someterse a una profunda labor reflexiva para discernir la información trascendente de lo meramente anecdótico, ayudando así a defender y demostrar las hipótesis planteadas.

Ciñéndonos al tema de esta tesis, abogábamos en la idea de un flamenco, de nuestro flamenco, no como patrimonio originario del pueblo calé, sino de las gentes y pobladores del Sur



peninsular, comenzándose a gestar a mediados del siglo XVIII y, es bien entrado el siglo XIX, cuando toma señas de identidad. Procede de una catarsis de las músicas folclóricas de diversa procedencia, amalgamadas y sometidas a una metamorfosis hasta desembocar en los primeros cantos preflamencos (pero que siguen teniendo un carácter folclórico). Ya a finales del XIX podemos referirnos a la música flamenca, pero matizando que no se trata de folclore, sino de una manifestación cultural sujeta a evolución, producto en cierta medida artificioso y alejado del majismo y del inmovilismo del folclore. La evolución a la que se somete esta música la entendemos desde una perspectiva sociológica, psicológica, musical, letrística y técnica, tal y como lo corroborar el continuo perfeccionamiento de este arte. El flamenco, a diferencia de las manifestaciones musicales folclóricas, se desenvuelve por unos límites culturales extensos, esto es, se nutre de diversas corrientes del conocimiento procedentes de las diversas civilizaciones colonizadoras de la península ibérica. Sobre esta base, la población (a la que incluimos también al pueblo gitano), necesitaba una manifestación expresiva en la que poder exteriorizar sus estados de ánimo, incertidumbres, alegrías y otras manifestaciones psicológicas expresadas a través de los cantos, bailes y músicas, siendo entre ellas el folclore, el preflamenco y el flamenco, genuinas de las gentes zafias, las encargadas de satisfacer esta necesidad, y que a su vez se alejaban de los estilos musicales más cultos relegados a los estratos sociales más pudientes. Todos aquellos cantos y músicas populares otrora fueron la auténtica expresión cultural y artística del pueblo llano, responsables del nacimiento del flamenco.

Resulta paradójica la idea de considerar el flamenco como una expresión genuinamente gitana. Pues bien, alejándonos de posibles elucubraciones y socavando en nuestro pasado histórico, debemos considerar un elenco de avatares responsables de alimentar esta idea. Tras la entrada de los gitanos en España entre 1425 y 1447 y la posterior Reconquista, hubo un progresivo e imparable cambio cultural entre la población, manifestado principalmente al cambio de la identidad religiosa ibérica y que relegó al islán a un segundo plano. Por su parte el pueblo calé mantenía sus propias costumbres y expresiones culturales alejadas de las manifestaciones del resto de la población. Ahora bien, al igual que los musulmanes y judíos, se vieron obligados a adoptar la religión católica o en caso contrario, proceder a su expulsión. De esta manera, los moriscos, musulmanes andaluces, se amoldaron a los cultos religiosos impuestos por los cristianos, hecho acaecido en 1502. Los avatares históricos acaecidos en el siglo XVI con la creciente influencia del Imperio Turco en el mar Mediterráneo, crearon un sentimiento de recelo hacia la población morisca, viéndose obligados a sublevarse en 1568 en el Albaicín, las Alpujarras y Serranía de Ronda. Sofocadas las revueltas fueron diseminados por la península y muchos concentrados en ciudades. Por otro lado, los gitanos en un principio fueron



tratados de manera displicente por las autoridades, organizando sus fiestas de espaldas al resto de la población y manteniendo sus costumbres a socaire de influencias externas. Pero a partir del edicto de Carlos V en 1526 donde se prohibía algunas manifestaciones culturales organizadas en el seno de las zambras y comenzó una continua persecución de los gitanos y sus hábitos de vida, ya iniciadas en 1499. Entre ambos grupos (gitanos y moriscos) surgió una relación de cierta fraternidad alimentada por esa marginalidad. Los gitanos aprendieron de las costumbres moriscas, de sus profesiones y cuando estos fueron expulsados definitivamente, aquéllos se hicieron con el hueco dejado dedicándose a las labores profesionales dejadas por estos musulmanes. Los hábitos y manifestaciones culturales de los moriscos fueron incorporados al acervo cultural del pueblo gitano pero adaptado a su especial idiosincrasia reflejada en sus bailes, cantes y música con su particular influencia árabe-musulmana. En los siglos posteriores las manifestaciones artísticas tanto gitanas como payas se vieron mutuamente influenciadas y todas ellas inspiradas, nutridas o imbuidas por otras culturas. Es así cómo se gestó primero el preflamenco con un cierto tinte folclórico, y a partir de éste se fraguó el flamenco. La idea estereotipada de relacionar flamenco-gitano como manifestación genuinamente del pueblo calé puede deberse al especial interiorismo, gracia, epicureísmo y fragor con que estas gentes entienden esta expresión cultural contribuyendo a afianzar esta idea en la actualidad, si bien como se demuestra, no es cierta.

El Romanticismo y el Neoclasicismo van a influir significativamente en la conformación del flamenco así como de su publicitación. Aquéllos viajeros románticos de muy diversas procedencias que recorrían todos los rincones de Andalucía en busca de experiencias pintorescas, de empaparse de la cultura popular, de conocer las formas de vivir de sus pobladores, contribuyen en buena medida a conocer las manifestaciones culturales españolas y por ende el flamenco. El viajante inglés, francés o estadounidense, ávido de nuevas experiencias románticas y pintorescas, conocedor de la especial idiosincrasia del pueblo español, hurgador de sentimientos y costumbres. Personaje que recorría los caminos y entraba en las tabernas donde a la vez que degustaba un vaso de vino, disfrutaba de los cánticos y bailes de los lugareños, entre la algarabía de los espectadores que al igual que él, participaban en el evento. Esos forasteros, noctámbulos, acreedores de la fiesta, deseosos de participar en el jolgorio al comienzo del ocaso, eran testigos de la manera de vivir del pueblo andaluz. Las letras de las canciones y la sensualidad de las bailaoras, el carácter ufano del bailar, la aquiescencia del guitarrista, contribuyen a forjar una idea estereotipada en el espectador foráneo y que tras un período introspectivo, de reflexión, intenta reflejar las experiencias vividas en sus obras literarias para el conocimiento de los ajenos a estos ambientes intimistas.



Desde hace algo más de un siglo, el flamenco ha ido ganando progresivamente consistencia y complejidad. Se ha pasado de la oralidad, es decir, a la transmisión a través de la palabra y del aprendizaje directo, a la modernidad, esto es, hacia pautas de asimilación mucho más modernas, al perfeccionamiento de su técnica; este trasunto queda resumido en una palabra: "profesionalización", término que implica un aprendizaje técnico y estructurado, alejado ya de tiempos pasados en los que su aprendizaje estaba sujeto a la improvisación y a la transmisión oral. Lo jondo ha experimentado una metamorfosis hasta convertirse en un producto mucho más elaborado, más culto y que ha conllevado su universalización y transculturalidad.

Papel fundamental jugado en el desarrollo en este arte lo ha tenido la guitarra flamenca. En un primer momento se hablaba de "guitarros" para definir aquéllos instrumentos musicales de baja calidad tanto de materiales como del sonido emitido, y utilizados en todos aquellos espectáculos intimistas y como mero elemento de acompañamiento emitiendo un sonido difícilmente catalogado como música. Posteriormente, a la vez que se perfeccionaba la guitarra clásica, la denominada flamenca, se percató y apropió de estas mejoras y comenzaron a surgir auténticos guitarristas jondos ya a partir de los siglos XVIII y XIX.

Hemos visto a lo largo de las páginas de esta tesis, el fenómeno de la bolezación del baile popular durante el siglo XVIII, desembocando en la flamenquización y agitanamiento de estos estilos, pero con la salvedad, reflejada en párrafos anteriores, la insoslayable manera de entender los cantos populares por el pueblo gitano, con su especial gracia y donaire y que tras una progresiva evolución musical paralela y en comunión con la auspiciada por la población paya, desembocaron en el flamenco tal y como lo conocemos hoy. Con todo ello decir que el flamenco no es eminentemente gitano, pertenece tanto a esta etnia como al resto de la población empapada de la cultura popular, de las costumbres y hábitos culturales de los pobladores y formados a lo largo de los siglos.

Retomando el tema del guitarrista flamenco, éste en un principio fue estigmatizado, al igual que todo lo que lleva aparejado la palabra flamenco, tal y como lo argumenta Manuel Lorente en su libro *Estructura y metaestructuras del cante flamenco*. Este término fue introducido en la Grecia clásica para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual. Más tarde, durante el cristianismo, se agregaron al término dos significados metafóricos: el primero hacía alusión a signos corporales de la gracia divina, que tomaban la forma de brotes eruptivos en la piel; el segundo, referencia médica indirecta de esta alusión religiosa, a los signos corporales de perturbación física. En la actualidad, la palabra es ampliamente utilizada con un sentido bastante parecido al original, pero con ella se designa preferentemente al mal en sí mismo y no a sus manifestaciones



corporales. El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador. Para Erving Goffman al referirse a los estigmas y la identidad social¹, distingue entre tres tipos de estigmas notoriamente diferentes. En primer lugar las abominaciones del cuerpo, las distintas deformidades físicas, y los defectos del carácter del individuo. Las personas sostenemos –de manera consciente o inconscientemente– practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida. Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona. El individuo, estigmatizado tiende a sostener las mismas creencias sobre su identidad que las personas no estigmatizadas; este es un hecho fundamental. La sensación de ser una "persona normal", un ser humano como cualquier otro, un individuo que, por consiguiente, merece una oportunidad justa para iniciarse en alguna actividad, puede ser uno de sus más profundos sentimientos acerca de su identidad². ¿De qué modo la persona estigmatizada responde a esta situación? En ciertos casos, le será posible intentar corregir directamente lo que considera el fundamento objetivo de su deficiencia; es el caso de la persona físicamente deformada que se somete a la cirugía plástica, del ciego que recurre al tratamiento ocular, del analfabeto que intenta una educación. El individuo estigmatizado puede también intentar corregir su condición, en forma indirecta, dedicando un enorme esfuerzo personal al manejo de áreas de actividad que por razones físicas o incidentales, se considerarán, por lo común, inaccesibles para quien posea su defecto.

La incertidumbre del estigmatizado surge no sólo porque ignora en qué categoría será ubicado, sino también, si la ubicación lo favorece, porque sabe que en su fuero interno los demás pueden definirlo en función de su estigma. Es probable que en las situaciones sociales en las que interviene un individuo cuyo estigma conocemos o percibimos, empleemos categorizaciones inadecuadas, y que tanto nosotros como él nos sintamos molestos.

Estas reflexiones sobre el estigma extrapoladas al mundo del flamenco connotan un rechazo a la manera de entender su arte y sus formas de vida, y refiriéndonos al guitarrista flamenco, éste se veía como un individuo marginal, con escasa formación musical, aquejado de males sociales, individuo de la noche rodeado de meretrices, homosexuales, jueguistas, drogas, y personas de "mal vivir", hombre que como dice la frase: "Buscar la vida en las ventas". Esta idea encorsetada quedaba reflejada en la idea auspiciada por la Generación del 98, la cual rechazaba el flamenquismo y toda la parafernalia que

¹ GOFFMAN, ERVING. *Estigma. La identidad deteriorada*. Ed. Amorrortu, pp. 11-31.

² La noción de "ser humano normal", puede tener su origen en el enfoque médico de la humanidad o en la tendencia de las organizaciones burocráticas de gran escala, tales como el estado nacional, al tratar a todos los miembros, en ciertos aspectos, como iguales.



la rodeaba. De todas maneras no podemos desdeñar la idea del guitarrista flamenco como un profesional con cierto privilegio respecto a otros profesionales liberales, denotado por muchos adeptos del flamenco, como un protagonista fundamental dentro de esta manifestación cultural musical, pese a la poca importancia social cultural que muchos autores le daban.

Como hemos dicho, el arte flamenco sujeto a una continua evolución y adaptación a los tiempos, se ha visto abocado a su perfeccionamiento. Esta circunstancia a propiciado su aprendizaje en el conservatorio y en otras escuelas profesionales, ayudando a crear una escolástica ajena a las corrientes defensoras del método de aprendizaje tradicional, es decir, en los tablaos, locales de espectáculos y su rechazo frontal a establecer una enseñanza normalizada.

El flamenco se ha difundido internacionalmente gracias a artistas como Paco de Lucía, que empujó los límites del flamenco hacia nuevas dimensiones, a pesar del descontento de muchos de sus colegas más tradicionales. Pero el guitarrista, inspirado por muy diversos estilos musicales, justifica sus desviaciones con la siguiente filosofía: "El flamenco tiene demasiado carácter y potencia emocional para permanecer eternamente estático". Los rasgos distintivos del flamenco remiten al uso de una escala particular, el modo frigio, con vestigios de influencias árabes heredadas de las invasiones del final del primer milenio. El flamenco también contiene huellas de la música india, como en el uso de intervalos inferiores al medio tono (una particularidad que también encontramos en el blues). El flamenco se extendió primero por toda Andalucía, después por numerosos lugares de España gracias a los bares flamencos, espacios especializados en este tipo de conciertos. El primer local de tales características se abrió en Sevilla en 1842, y luego proliferaron por todo el país, permitiendo a los artistas más prestigiosos vivir de su música, al menos hasta su progresiva disminución a partir de 1920. Al entrar en contacto con un público menos iniciado, la música flamenca perdió algo de su autenticidad. La influencia de los empresarios, como ocurre a menudo, empezó a diluir la música original, con adulteraciones y artistas poco profesionales. A pesar de todo, la permanencia, incluso la buena fortuna, constituyen el destino último del flamenco. Así como los humildes músicos del delta se trasladaron a Chicago y a sus alrededores para buscar fortunas, los humildes músicos del sur de España se trasladaron en masa a Madrid y a Barcelona. Fue por aquel entonces en Madrid donde Ramón Montoya (1880-1949) estableció los fundamentos de la guitarra moderna del flamenco.

En la década de 1950, el estilo se hizo cada vez más popular en otros países, a medida que artistas como Perico el del Lunar y Román el Granaino exportaban un arte que era más apreciado en Sudamérica y los países angloamericanos que en su propio país nativo. Actualmente, los artistas como Paco Peña o Paco de Lucía han tomado el relevo.



Destacar también la importancia de los constructores de guitarra en la proyección y mejora del flamenco. Así Torres daría a la guitarra su forma básica, caracterizada por una caja más pequeña y de menor peso. Esta construcción aligerada, probablemente impuesta por razones económicas, también ofrecía la ventaja de producir guitarras con más resonancia y un volumen más alto, lo que les permite imponerse en un ambiente cargado y denso: podían así acompañar en una posición igualitaria las potentes voces de los cantantes y los zapateados rítmicos de los pasos de los bailarines. Los modelos contruidos por Torres tienen a menudo cinco varillas (la mayoría de los fabricantes actuales usan siete). Las guitarras del flamenco también llevan una protección en sus cajas sonoras, en el nivel de las cuerdas agudas, algunas veces por ambos lados de la abertura del sonido. Esta placa de plástico o de caparazón de tortuga, el golpeador, permite al guitarrista utilizar su instrumento como una percusión sin deteriorarlo, un aspecto sin duda básico para este estilo musical.

La mayoría de los grandes luthiers del flamenco han desarrollado su carrera en España. Tal es el caso de Santos Hernández (1873-1942), de Domingo Esteso (1882-1937) o de Marcelo Berbero (1904-1955). Los últimos grandes maestros vivos son: Gerundino Fernández en Almería, Manuel Reyes en Córdoba, o de los hermanos Conde en Madrid. En el extranjero, los luthiers especializados en la guitarra flamenca son mucho más escasos que los dedicados a la guitarra clásica, pero existen sin embargo muy buenos fabricantes en Francia, como Maurice Dupont, y en Estados Unidos, como Denis Hill, Benito Huipe o Steve Connor.

En los años noventa del siglo XX la guitarra flamenca contó con más y mejores intérpretes que en cualquier otra época, y no sólo debido al magisterio y la influencia de Paco de Lucía. La misma evolución del género lo permitió, así como, sobre todo, la enorme genialidad de los propios músicos que supieron seducir con su inventiva al público. En todos los libros editados sobre flamenco resulta llamativo el hecho de que se conceden muy pocas páginas al estudio del toque; de hecho, sólo Félix Grande, poeta al que además le hubiera gustado ser un guitarrista competente, dedica tiempo y reflexiones a la guitarra. En principio, parece que esto es debido a su condición de eterna subordinada al cante.

Al margen de la reivindicación poética de Ziryab, el Pájaro Negro persa de la prehistoria flamenca, la guitarra flamenca se configuró como tal en el siglo XIX y se dice que fue el Maestro Patiño (1829-1902) quien inventó una pequeña herramienta que sería fundamental para su desarrollo: la cejilla. Ésta permitió al guitarrista adaptarse a la tesitura del cantaor cambiando de tono con sólo deslizarse por los trastes del mástil. Algo tan sencillo fue fundamental para el desarrollo del cante y Patiño fue quien lo perfeccionó.



Constructores granadinos como Pernas y su discípulo el almeriense Antonio de Torres fueron los encargados de asentar este instrumento en la forma que hoy conocemos. Durante el romanticismo, el cante se hizo sentado y la guitarra fue básica para su interpretación; aunque, según las crónicas, era usual que a finales de siglo, en los cafés-cantantes, los guitarristas hicieran piezas solas, bien como relleno, bien como forma de entretener o calentar al público. Otra cosa sería su función de acompañante del baile, donde a menudo había más de dos guitarras. El guitarrista más renombrado del XIX es el sevillano Paco de Lucena (1859-1898), sobre todo a raíz de su contratación por el Café de Silverio, a donde llegó precedido de una gran fama tras haber actuado con el sobrenombre de el Lentejo. En Jerez, la fama sonrió a Javier Molina Cundí (1868-1956), acompañante durante décadas de Chacón, Torre y la Niña de los Peines. En la década de los años treinta dejó las actuaciones para dedicarse a la enseñanza, y Manuel Morao fue uno de sus discípulos más aventajados. El siglo XX contó con un guitarrista excepcional que cambió el rumbo del instrumento, el madrileño Ramón Montoya (1879-1949), acompañante de la Niña de los Peines en las sesiones de 1910 e inseparable de Chacón entre los años 1912 y 1926. Por residir en Madrid y por su depurada técnica, fue el guitarrista más solicitado para las grabaciones hechas en soporte de cera y pizarra. En 1934 dio un concierto en París que abrió una nueva forma expresiva para los guitarristas europeos. Entonces emprendió un importante periplo internacional. En 1936 se publicó en París un estuche con varios discos de pizarra que sirvieron de base para el aprendizaje del instrumento.

Hay un antes y un después de Ramón Montoya. Al antes pertenecerían nombres como los citados u otros de menor calado: Paco el Barbero, Juan Gandulla, Luis Molina, José Capinetti y Miguel Borrull Castelló. Este último coincidió con Montoya en Madrid y fue su discípulo más directo. El guitarrista oficial del Concurso de Granada de 1922 fue el Niño de Huelva o Manolo de Huelva (1892-1976), aunque en las grabaciones hechas después por Manuel Torre y el Tenazas de Morón en Madrid el acompañante fue Hijo de Salvador. Estos guitarristas acompañaron a los grandes nombres junto a otros como Carlos Verdeal, Luis el Pavo, Pepe de Badajoz o Manuel Bonet, que grabaron gran parte del marchenismo y la etapa de la ópera flamenca. Tras la figura de Ramón Montoya destacan cinco nombres excepcionales: Niño Ricardo, Sabicas, Melchor de Marchena, Diego el del Gastero y Perico el del Lunar. Ellos son los grandes guitarristas de la primera mitad del siglo XX. Perico el del Lunar (Jerez, 1894-Madrid, 1964) fue el primer y gran guitarrista del tablao Zambra de Madrid. Dirigió las sesiones de la Antología del Cante Flamenco de 1954 y anteriormente del colmao Villa Rosa. Acompañó a multitud de cantaores en sesiones discográficas. Dio conferencias en la Sorbona, recorrió medio mundo y grabó en México otra gran Antología flamenca de cuatro vinilos



para el sello Orfeón. Niño Ricardo (Manuel Serrapi Sánchez, Sevilla, 1904-1972) es quizás el más prolífico de todos los guitarristas del siglo XX. Acompañó a todos los grandes, desde Tomás Pavón a Antonio Mairena, de Pepe Marchena a Manolo Caracol, pero siempre consideró que el mejor había sido el primero con quien tocó, Manuel Torre. Paco de Lucía le consideró su maestro.

Sabicas (Agustín Castellón Campos, Pamplona, 1912-Nueva York, 1990) ha sido el guitarrista de más influencia fuera de España. En 1934 dejó boquiabierto al entonces rey Niño Ricardo, en una actuación en la plaza de la Maestranza. Su toque fue tan bueno que le obligaron a dar la vuelta al ruedo. En 1936 viajó por primera vez a América junto a la compañía de Carmen Amaya, de quien se dice fue su auténtico amor. Actuó por todo el mundo con éxito e influencia notable, y finalmente se instaló en Nueva York, desde donde ejerció un importante magisterio. Melchor de Marchena (Melchor Jiménez Torres, Marchena, 1907-Madrid, 1980) fue también muy prolífico. Recibió la aclamación total en 1965 con el premio de la Cátedra de Jerez. Cantaores clásicos como los Pavón, Manolo Caracol, Antonio Mairena y José Menese se lo disputaron con ahínco. Tras su muerte, su hijo Enrique de Melchor siguió su escuela. Diego el del Gastor (Diego Flores Amaya, Arriate, 1908-Morón de la Frontera, 1973) fue un guitarrista gitano que levantó pasiones. Su entierro fue retransmitido por la emisora local de radio de Morón y en Nueva York hay una escuela de guitarra que lleva su nombre. Su cuñado, Joselero, y el hijo de éste, Dieguito de Morón, le dedicaron sendos discos como homenaje. En el año sesenta se publicó un curiosísimo disco donde Niño Ricardo y Melchor de Marchena hicieron dos bulerías a dúo, era un hecho raro, pero no único, ya que cinco años antes, en 1955, Paco Aguilera había hecho otros dos con Antonio González el Pescaílla. Casos modelo de algo que era común en la época de los cafés-cantantes y que debió de prolongarse en algunos colmaos y tablaos, aunque nos han llegado muy pocos ejemplos. Ni que decir tiene que junto a ellos destacaron también innumerables guitarristas: Juan Carmona Habichuela, el padre de los Ketama; Miguel Borrull hijo y su discípulo Andrés Batista, uno de los pocos guitarristas catalanes de flamenco (nacido en Barcelona en 1937); y Manuel Cano (Granada, 1926-1990), catedrático del conservatorio de Córdoba y después en Granada, y uno de los estudiosos más eruditos del tema. Su libro de 1986, *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al Arte Flamenco* es una obra fundamental de la literatura al respecto. En los años cuarenta surgió una serie importantísima de guitarristas, todos ellos fecundos creadores y renovadores del instrumento: Víctor Monje Serranito (Madrid, 1942), Paco Cepero (Jerez, 1942), Pedro Peña (Córdoba, 1942), Manolo Sanlúcar (1943), Pepe Habichuela (Granada, 1944), Parrilla de Jerez (1945), Paco de Lucía (Algeciras, 1947), Ricardo Miño (Sevilla, 1949) y, un poco después, Enrique de Melchor (Marchena, 1951-2011). Son una



generación prolífica en cantidad y calidad. Todos ellos, en mayor o menor medida, renovaron el lenguaje de la guitarra, acompañaron magistralmente a diversos cantaores y realizaron obras en solitario muy innovadoras. Serranito fue de los primeros en grabar en concierto, pero luego todos lo han hecho.

Paco de Lucía es el número uno indiscutible, pero Sanlúcar tiene obras sensacionales, como *Tauromagia* o *Aljibe*. Miño tiene varias obras sorprendentes con Gualberto. Enrique de Melchor es sensacional en discos como *Arco de las Rosas*. La lista de guitarristas creativos se hace muy extensa a partir de los cincuenta. Todos tienen en común la aceptación de Paco de Lucía como maestro absoluto. Pedro Bacán (Lebrija, 1951-1997), Moraito Chico (Jerez, 1956-2011), Tomatito (Almería, 1958), Raimundo Amador (Sevilla, 1960), Gerardo Núñez este guitarrista es sin lugar a duda uno de los más sólidos en el panorama actual. (Jerez, 1961), Rafael Riqueni (Sevilla, 1962), José Antonio Rodríguez (Córdoba, 1964), Juan Manuel Cañizares (Sabadell, 1966), Vicente Amigo (Guadalcanal, 1967). España tiene en la actualidad un plantel de excelentes guitarristas que han sabido aunar el legado de la tradición con la evolución del estilo, haciendo que este arte se mantenga más vivo que nunca.

16.- BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

- **ACOSTA MEDINA, José:** *La Granada de Ayer*. Granada: (s.n.). 1973.
- **ARBELOS, C.:** *Flamenco contado con sencillez*, Ed. Maeva, 2003.
- **ARREBOLA, Alfredo:** *Cantes a los poemas de Manuel Machado*, Philips. Madrid, 1974.
- **AZNAR CARDONA, Pedro:** "Expulsión justificada de los moriscos". Huesca, 1612.
- **BALANZA, M., BENEJAM, P., LLORENS, M., ORTEGA, R., ROIG, J.:** *Geografía e historia de España y de los Países Hispánicos*. Ed. Vicens Vives, 1988.
- **BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel:** *Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares según el estilo de Andalucía*. Imprenta y librería de E. Hidalgo y Compañía, Sevilla, 1881.
- **BARRIOS, Manuel:** *Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco*. RC Editor. Sevilla 1989.
 - "Ese difícil mundo del Flamenco". Sevilla, 1972.
- **BLAS INFANTE:** *Orígenes de lo Flamenco y secreto del Cante Jondo*, Sevilla, 1980.
- **BLAS VEGA, José:** *Temas flamencos*, Ed. Dante, Madrid, 1973.
 - *Los cafés cantantes de Sevilla*, p. 44. Ed. Cinterco, Madrid, 1987.
 - "Las tonás". Málaga, 1967.
- **BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel:** *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Ed. Cinterco, Madrid 1985.
- **BORROW, George:** *The Zincafi, an account of the Gypsies of Spain*, ed. Everyman, Londres, s.f. *The Bible in Spain*, ed. Everyman, Londres, 1906.
- **CARO BAROJA, J.:** "En torno a la literatura popular gaditana" en RDTP, XXXVIII, 1983, p. 34. Sacado del libro *Manuel de Falla y el Cante Jondo*, Molina Fajardo, M.
 - *Temas Castizos*, Madrid, 1980. Ensayos sobre Literatura de Cordel, Ed. Madrid, 1990.
- **CANO TAMAYO, Manuel:** *La guitarra: historia, estudios.....*, Anel, Granada. 1991.
- **CARRILLO ALONSO, Antonio:** *Hacia una explicación sociológica del Flamenco*. Tesis Doctorales de la Universidad de Granada, número 172. Facultad de Filosofía y Letras (Departamento de Literatura Española).
- **CARRIÓN, Pascual:** *La Reforma Agraria de la II República y la situación actual de la agricultura española*, Barcelona, 1973.
- **CERON, Miguel:** "Recordando a Don Manuel de Falla". En: *Manuel de Falla y Granada*. Granada: Centro Artístico Literario y Científico, 1963.
 - La música y el flamenquismo. En: *El DEFENSOR de Granada*. Granada, 16-3-1922



- **CRUCES ROLDÁN, Cristina:** Flamenco y Sociabilidad colectiva en Andalucía. Los “rituales flamencos” *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- “Más allá de la Música” *Antropología y Flamenco (I)*. Signatura Ediciones de Andalucía S.L. 2002.
- **CUENCA, Francisco:** *Galería de Músicos Andaluces*. La Habana, 1927.
- **DAMAS, T.:** *Seguiriyas gitanas*. Biblioteca Nacional de España, catalogado con el número MC/4104/1. B. Eslava, Madrid, 1867.
- **DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustavo:** Viaje por España, (dos tomos) Ed. Miraguano, Madrid, 1998.
- **DIAZ PLAJA:** Introducción al estudio de romanticismo español, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1936.
- **DON PRECISO (JUAN IGNACIO DE IZA Y ZAMÁCOLA):** *Colección de las Mejores Coplas de Seguidillas, Tarantos y Polos* que se han compuesto para cantar a la guitarra. Publicado entre 1799 y 1802.. Reeditado por “Candil” II, Peña Flamenca de Jaén, 1982.
- **DONNIER, PHILIPPE:** *El Duende tiene que ser matemático*, Córdoba, 1987. “Flamenco: Structures temporelles”, Cahiers de Musiques Traditionnelles, 10 (1997).
- **EJLERS FORLAG , Christian:** *Klassisk guitar bygning*, Kenneth Brögger 1990.
- **ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafin:** “Un baile en Triana”, *Escenas Andaluzas*.
— *Escenas Andaluzas. Bizarrías de la Tierra*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com) Edición digital basada en la de Madrid, Baltasar González, 1847.
- **FALLA, Manuel:** *El cante jondo: canto primitivo andaluz*, ed. Urania, Granada, 1922.
- **FÉLIX GRANDE:** "Memoria del flamenco", p. 459; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1979.
- **FERNANDO DE TRIANA:** *Arte y Artistas Flamencos*, Ed. Madrid, 1952.
- **FERNANDEZ MANZANO, Reinaldo:** “El flamenco: del exotismo europeo a la ciencia actual”, *La Caña, Revista de Flamenco*, 4, Madrid, 1993.
— *De las Melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas*, Granada, 1985.
“La Música de los Moriscos del Reino de Granada”, en TEMIMI, Ed., Le cinquième centenaire (...), 1993 (véase infra), vol. I.
- **GALLEGO Y BURIN, Antonio:** "Un gran músico español: el maestro Manuel de Falla". *El Día*, Montevideo, octubre de 1925.



- **GALLEGO MORELL, Antonio:** "El retiro granadino de Manuel de Falla". *El Español*. Madrid, 25 de diciembre de 1943.
 - "Concurso de cante jondo en la Granada de 1922". *A B C*. Madrid, 6 de noviembre de 1960.
- **GAMBOA, J.M.:** "La guitarra flamenca. The flamenco guitar" en *La Caña*, n.º 3, Asociación Cultural España Abierta, Madrid, 1992.
- **GARCIA LORCA, Federico:** "El cante jondo.- primitivo canto andaluz." (Conferencia), *Obras Completas*. Aguilar, Tomo III, Madrid, 1986.
 - "Arquitectura del cante jondo" (Conferencia), *Obras Completas*. Aguilar, Tomo III. Madrid, 1986.
 - "Juego y teoría del duende". *Obras Completas*. Aguilar, Madrid, 1986.
- **GARCÍA MATOS, Manuel:** *Una Historia del Cante Flamenco*, Madrid, 1958 (presentación de *1958, Caracol). *Sobre el Flamenco*, Madrid, 1987.
- **GARCÍA LAVERNIA, J.:** *El libro del cante flamenco*, Libros de Música, Ed. Rialp, 1991.
- **GEERTZ, CLIFFORD:** *El antropólogo como autor*. Ediciones Paidós, Barcelona, 1990.
- **GILMORE, David:** *Agresividad y comunidad. Paradojas de la cultura andaluza*. Ed. Diputación provincial de Granada. Biblioteca de etnología, Granada, 1995.
- **GLINKA, MIKKAIL IVANOVITCH:** *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, 1996.
- **GOFFMAN, ERVING.** *Estigma. La identidad deteriorada*. Ed. Amorrortu.
- **GÓMEZ GARCÍA, P:** *El ritual como forma de adoctrinamiento*. Editorial Universidad de Granada, 1991.
- **GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón:** "La vida. Concurso de cante jondo". *El Liberal*. Madrid. Reproducido por *El Defensor de Granada*. Granada, 2 de junio de 1922.
- **GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A.:** *Antropología (y) política. Sobre la formación cultural del poder*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1998.
 - *La fábrica de los estereotipos*. Abada Editores, S.L. Madrid, 2006.
 - *Lo moro*. Anthropos editorial, Barcelona, 2002.
 - *Visión y negación de Andalucía*. Ed. Universidad de Granada. 2004.
- **GONZÁLEZ, CELSA, Alonso:** *La Canción Andaluza (siglo XIX)*. ICCM. Madrid. 1996.
- **GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo:** "Pepe Marchena y la Ópera Flamenca" (Ensayo). Ediciones Demófilo S.A. Madrid 1975.
- **HASSAN TOUMA, Habib:** *La música de los árabes*. Trad. Ramón Barce. Ed. Alpuerto. Junta de Andalucía, 1998, p. 87. Mizan es cada una de las partes en la que se divide una nuba.



- **HURTADO TORRES, A. Y D:** *La llave de la música flamenca*. Ed. Signatura Ediciones, 2009.
- **JACKSON, Gabriel:** *La república española y la guerra civil*, México, 1965.
- **LADERO QUESADA, Miguel Ángel:** *Los Mudéjares de Castilla*, Granada, 1989.
- **LARREA PALACÍN, Arcadio de:** *El Flamenco en su raíz*, 1974. Signatura Ediciones, 2004.
— *El Flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid. 1975.
- **LAFUENTE, Rafael:** *Los Gitanos, el flamenco y los flamencos*, Barcelona, 1955.
- **LEBLON, Bernard:** “les Gitans d’Espagne (...)”, Tesis de Doctorado, 2 vols., Universidad de Montpellier, 1978. *Les Gitans d’Espagne*, Paris, 1985. “Morisques et Gitans Dans l’Espagne des XVI et siècles (...)”, en *Métiers, Vie religieuse (etc.)*, 1990. *Musiques Tziganes et Flamenco*, Paris, 1990. *El Cante Flamenco (...)*, Madrid, 1991. *Gitans et Flamenco*, Tolosa, 1994. *Flamenco*, Arles, 1995.
- — *El cante flamenco: entre las músicas gitanas*, Cinterco/F.A. F. Madrid. 1991.
- **LEFRANC, P.:** *El cante jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiрийas, soleares*, Ed. Universidad de Sevilla, 2001.
- **LORENTE RIVAS, Manuel:** *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*, Universidad de Granada, Granada 2001.
- **LUNA, José Carlos:** *De cante grande y cante chico*, ed. Escelicer. Madrid. 1942.
- **MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio:** *Pueblo y política en el cante jondo*, Sevilla, 1980.
— “Demófilo”, Colección de cantes flamencos, Demófilo, Madrid, 1975.
— “Demófilo: Colección de cantes flamencos”. Sevilla, 1881.
- **MACHADO, Manuel:** “Nota preliminar a su edición de Machado y Álvarez, Antonio”, *Cantes Flamencos*, Buenos Aires, 1947.
- **MALEFAKIS, Edward:** *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, 1970.
- **MARÍN Rafael:** *Método de guitarra por música y cifras*, 1.ª ed. 1902, ed. La Posada, Córdoba, 1995.
- **MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel:** *Gitanos y moriscos: una relación a considerar. Los marginados en el mundo medieval y moderno*. Almería, 5 al 7 de Noviembre de 1998/Coordinado por María Desamparados Martínez San Pedro, 2000.
- **MERCADO, José:** *La Seguidilla Gitana. Un ensayo sociológico y literario*. Taurus. Madrid.1982.
- **MOLINA FAJARDO, Eduardo:** *Manuel de Falla y el “Cante Jondo”*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990.
— “Sacromonte gitano”. Granada, 1971.



- "Cante jondo granadino". Granada, 1972.
- *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Ed. Biblioteca de Temas y Escritores granadinos, Ed. Sánchez, M. Granada, 1974.
- "Granada y Falla, Ravel, Strawinsky..." *Patria*. Granada, 6 de diciembre de 1961.
- **MOLINA, Ricardo/MAIRENA, Antonio**: "Mundo y formas del cante Flamenco". *Revista de Occidente*, Madrid, 1963.
- **MOLINA, Romualdo**: *Flamenco de ida y vuelta*, Ayto. de Sevilla, Sevilla. 1992.
- **MOLINER, M.**: *Diccionario del uso del español*. t. 2.. Ed. Gredos Madrid.
- **MORENO NAVARRO, L.**: "Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz", *Revista de Estudios Andaluces*, n.5. Universidad de Sevilla, 1985.
- **MORENO NAVARRO, Isidoro**: *Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna*". En Manuel Luna (coord.): *Cultura tradicional y Folclore. Primer Encuentro en Murcia*, pp. 69-83. Ed. Regional, Murcia, 1981.
 - El flamenco en la cultura andaluza, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro andaluz de flamenco, 1996.
- **MURCIANO, A.**: *Nueva Antología flamenca*, RCA, Madrid, 1979, considera este cante no sólo propio de las playas malagueñas, sino también del litoral granadino.
- **NAVARRO, J.L.**: "Los moriscos y sus zambras", En J.L. Navarro y M. Roperó (dir), *Historia del flamenco*, vol I, pp. 173-182, 1995, ed. Tartessos, Sevilla.
 - *Cantes y bailes de Granada*, 1993, p.37, ed. Gredos, Madrid.
- **NAVARRO, J.L. y PABLO, E.**: *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Ed. Amuzara, 2005.
- **NAVARRO GARCÍA, José Luis**: "El Murciano" en *Historia del Flamenco*, vol. I, Tartessos, Sevilla, 1995.
 - 1995 a, "Aparición histórica de la guitarra flamenca" en *Historia del Flamenco*, Vol. II , Tartessos, Sevilla.
 - 1995b, "Primeros maestros de la guitarra" en *Historia del Flamenco*, Vol. II, Tartessos, Sevilla.
 - *Cantes y bailes de Granada*, Arguval, Málaga, 1993.
- **NEVILLE, Edgar**: "Flamenco y Cante Jondo". Málaga, 1963.
- **NOEL, Eugenio**: *República y flamenquismo*, Impresor Antonio López, 1912.
 - *Señoritos, chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Madrid, 1916.



- **NOTAS de ARTE: LA EXPOSICIÓN ZULOAGA.** En: GACETA del Sur. Granada, 6-6-1922. OLA DE FLAMENQUISMO. En: la VOZ de Granada. Granada, 28-6-1922.
- **NUÑEZ, Faustino:** *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ed. Carena, 2008.
- **ONOFRIO BOTANA, Reynaldo D.:** *El secreto del Arte de Falla.* En: El argentino. Buenos Aires, 23-12-1030.
- **OCÓN, Eduardo:** "Cantos Españoles". *Colección de Aires nacionales y populares.* Málaga y Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874. 3ª edición, de 1903.
- **OROZCO DÍAZ, Manuel:** "Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo". Ed. Comares, 1999.
 - *Falla y Granada.* Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1976.
 - *Manuel de Falla.* Barcelona: Ediciones Destino, 1985.
 - "Noches de Falla". En: *Manuel de Falla y Granada.* Granada: Centro Artístico Literario y Científico, 1963.
 - *Noches de Falla.* En: CALLE Elvira : Pregón Granadino. Granada, Verano 1972.
- **OTERO, J:** *Tratado de bailes.* Sevilla, 1912.
- **PEDRELL, Felipe:** *Cancionero Musical Popular Español*, 4 vols., Valls (1918 – 22).
- **PEREZ DE GUZMAN, Torcuato:** *Los Gitanos Herreros de Sevilla*, Sevilla, 1982.
- **PERMARTIN, Julián:** *El cante flamenco, guía alfabética*, ed. Afrodísio Aguado S.A., Madrid, 1966.
 - "Guía alfabética del cante flamenco". Madrid, 1966.
- **PRAT, Domingo:** *Diccionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico, y Crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros.* Buenos Aires, Romero Fernández, 1934.
- **PUJOL, Emilio:** *Tárrega. Ensayo Biográfico.* Ramos, Alfonso & Moita, Lisboa, 1960.
 - *El dilema del sonido en la guitarra*, Ricordi, Buena Aires, 1960.
- **RIOJA, Eusebio:** *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca.* Sevilla, 1990.
 - *Inventario de guitarreros granadinos*, Ed. Códice, Granada. 1983.
- **RIOJA Eusebio y TORRES, Norberto:** *Niño Ricardo Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez.* Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. Sevilla 2006.
- **RIOJA, Eusebio y SUÁREZ-PAJARES, Javier:** "La guitarra flamenca de concierto en las primeras décadas del s. XX. De Rafael Marín a El Montoyismo", en NAVARRO, J.L. y ROPERÓ, M. (directores): *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1995.
- **RODRIGUEZ, MELCHOR** (ed.): *J. Arcas. Obras completas para guitarra.* Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. Madrid, Soneto, 1993.



- **ROMANILLOS, JOSÉ LUIS:** “El almeriense Julián Arcas (1832-1882) embajador musical en la corte inglesa. Su aportación al desarrollo de la técnica de la guitarra y su contribución a la popularidad del instrumento está todavía por evaluar”, *La Voz de Almería*, 21-IV-1976.
- **ROSSY, Hipólito:** *Teoría del Cante Jondo*. Cresda, Barcelona, 1966
- **RUBÉN DARÍO:** *Tierras solares*, p. 70. Universidad de Málaga, 1997.
- **SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, José:** *Alma andaluza*, Madrid, 1900.
- **SOLÉ TURA y AJA, E.:** *Constituciones y períodos constituyentes en España (1908-1936)*. Ed. Siglo XXI, 1985.
- **SUÁREZ PAJARES, J. Y RIOJA VAZQUEZ, E.:** *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882), una biografía documental*, pp. 220-221, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Granada. 2003.
- **SUÁREZ-PAJARES, Javier y RIOJA, Eusebio:** “La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín”, en NAVARRO, J.L. y ROPERO, M. (directores): *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1995.
- **SUÁREZ-PAJARES, Javier:** *Las fuentes escritas del flamenco, 1780-1920*, Trabajo premiado en la Convocatoria de 1993 y depositado para uso público en el Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía.
- **SCHUCHARDT, Hugo:** *Los Cantes Flamencos*. Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michael Wolf. Sevilla. 1990.
- **SUBIRÁ, José:** *La Tonadilla Escénica*, Cuatro volúmenes. Tipografía de Archivos. Madrid. 1928-1932.
 - "Cante jondo". *La Alhambra*, nº 570. Granada, 31 de diciembre de 1943.
 - Tonadillas teatrales inéditas, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932.
- **STEINGRESS, Gerhard:** *Sobre Flamenco y Flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía, 1998.
- **TORRES CORTÉS, Norberto:** *Guitarra flamenca*, Vol. I. Lo clásico, Ed. Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. 2004, p. 47.
 - "La guitare flamenca, de l'accompagnement au solo", *Études Tsiganes*, 1 (1994), 66-81.
 - "Tarantas y Tarantos de Almería (...)", *Demófilo*, 15 (1995).
- **TURNER, VICTOR W.:** *El proceso ritual*. Ed. Taurus, Madrid 1988.
- **TREND, J.B.:** "Picture of modern Spain". Londres, 1921.
- **UNAMUNO, M. O.:** *Completas*, T. XV, Madrid, 1958.



- **URBANO, Manuel:** *La bondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, ed. la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995.
- **U. BECK, GIDDENS, A y LASH, S.:** *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social y moderno*. 2008, Alianza Editorial, primera edición 1994, p. 120.
- **VALLADAR, Francisco DE PAULA:** *La Andalucía, sus leyendas pintorescas y la Alhambra*. En: *La ALHAMBRA*. Granada, 15-1-1922.
 - "Apuntes para la historia de la música en Granada, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 28-2-1922
 - "Apuntes para la historia de la música en Granada: Notas finales". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 30-11-1922.
 - "Los cantos populares". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 28-3-1922.
 - "Los cantos populares andaluces". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 15-6-1922
 - "El Folk Lore granadino". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 15-3-1922
 - "El maestro Pedrell". En: *La ALHAMBRA*. Granada, 31-8-1922.
 - "La música en las fiestas del Corpus". *La Alhambra*, núms.. 552 y 553. Granada, junio-julio de 1922.
- **VICENTE, Escudero:** *Mi baile*, Montaner y Simón, Barcelona. 1947.
- **WEIDITZ, CHRISTOPH:** "El libro de indumentaria, de sus viajes a España (1529)" Berlín, 1927.

Periódicos y otras publicaciones

- *El Defensor de Granada*, 12 de marzo de 1922.
- *El Defensor de Granada*, "Manuel de Falla: «La proposición del Cante Jondo", 21 de marzo de 1922.
- I Concurso de Cante Jondo. Edición conmemorativa. Archivo Manuel de Falla, Ed. Urania.
- Legado Trend, en la "Cátedra Falla" de la Universidad de Granada. Sacado del libro *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*, MOLINA FAJARDO, E. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1990, pp. 151-154.
- *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz, Andalucía y Granada 25 de mayo de 2009.
- DON PRECISO (pseudónimo de Juan Ignacio de Iza y Zamácola): Colección de las Mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la Guitarra. En dos volúmenes, publicados en 1799 y 1802, respectivamente. Reeditado por "Candil" II, Peña Flamenca de Jaén, 1982.

17.- GLOSARIO



GLOSARIO FLAMENCO

A compás: grupo de cantes que se sujetan a un patrón rítmico.

Aflamencado: adaptaciones de otros estilos de música al flamenco, usando melismas, ritmos y técnicas propias del flamenco.

Aire: ritmo, son, contratiempos. "Tocar con mucho aire": tocar con mucho sentido del ritmo y del compás.

Alzapúa: (v. técnica de la guitarra flamenca) toque del pulgar en la guitarra, hacia abajo y hacia arriba como si fuera una púa usada en el laúd árabe.

Al aire: en la guitarra tocar sin la cejilla mecánica.

Al Alimón: cantar, generalmente al baile, dos o más voces contestándose una a otra.

Antiguos: Manuel Torre. A. Chacón. Pepe Marchena. Niña de los Peines. Manolo Caracol. J.Varea.

Armonía: tonalidades mayores y menores. Cadencia andaluza (I II. uso de la doble tónica, escala frigia).

Baile Flamenco: características: personal, individual, rítmico (con mucho son y aire), colorido, natural, fuerza y sensibilidad, introvertido y extrovertido. Usa de la improvisación, con sensualidad y distinción.

Bailaores flamencos: Vicente escudero, Carmen Amaya, Pilar López, Antonio el Bailarín.

Bajini: cantar a bajo volumen, "a media voz".

Bata de Cola: vestimenta flamenca, falda con cola de volantes. Requiere su aprendizaje y técnica, su manejo es a compás.

Cabal: Es el cambio a tonalidad mayor en las seguiriyas (seguiriyas de cambio) se utiliza en el final por su fuerza en la interpretación. Cante valiente

Cadencia andaluza: (I II. uso de la doble tónica, escala frigia).



Cajón: instrumento de percusión de madera peruano de origen afro-americano. Lo incorporó Paco de Lucía al flamenco en la década de los 70 en su disco "Sólo quiero caminar" e interpretado por Rubén Dantas.

Cambio: algunos cantes cambian a otros, cambiando a un tiempo más rápido. Se cambia de la soleá a las bulerías, de tientos a tangos. Normalmente entre ambos estilos tienen afinidad en el compás.

Cantaores:

Míticos: El Nitri, El Fillo. Silverio Franconeti.

Antiguos: Manuel Torre. A. Chacón, Pepe Marchena, Niña de los Peines, Manolo Caracol, J. Varea, Bernardo de los Libots, José de la Matrona, Porrina de Badajoz, Tomás Pavón...

Actuales: Enrique Morente, Gabriel Moreno, Camarón.

Cante: una de sus características es lo personal por quien lo canta. Unísono (sin Voces), con son y aire, natural, uso de melismas, introvertido y extrovertido, valiente, expresivo y sentimental.

Cante alante: para escuchar propiamente.

Cante atrás: para el baile, más cortos y más rítmicos.

Cantes de faena: propios de las labores del campo. Propias de cada estación del año, temporeras.

Cante de Levante: tiene su origen en Andalucía Oriental, la taranta de Linares, y el fandango abandolao de Almería, desarrollándose en las zonas mineras de Murcia, estilos como los tarantos, cartageneras, murcianas, levanticas, mineras.

Cante Flamenco: así se denomina al cante en general.

Cante frío: falta de aire, expresión, emoción, sentimiento flamenco, mecánico, sin sabor ni solera, falta de temple y son.

Cante gitano: propio de los gitanos, bulerías, alboreas, tangos...

Cante de ida y vuelta: influencia hispanoamericano; milonga guajira, vidalita y rumba.



Cante jondo: de raíz más pura, auténtica. Ej: Soleares, Seguirillas, Cañas...

Cante liviano: flamenco pero no tan jondo como otros, aunque no por ello son más fáciles de ejecutarlos. La Liviana es un estilo que antecede a las serranas, siendo estas más ligeras.

Cante sin guitarra: tonás, deblas, saetas, martinetes, carceleras, temporeras, nanas.

Cante Valiente: el flamenco como la música y danza en general va de menos a más, empieza con un cante o estilo más liviano y lo termina con otro más arriesgado con más fuerza y mayor dificultad técnica. Suele ser el momento más álgido, llegando a romper el cantaor la voz.

Cantiñas: alegrías, caracoles, mirabrás, alegrías de Córdoba.

Castañuelas: las mejores son de tela prensada y de granadillo. Instrumento de percusión, para baile y guitarra, siendo la de la mano derecha, la hembra, por marcar el ritmo, y de la mano, izquierda, el macho, la que redobla.

Castellana: en el baile remate en las alegrías, generalmente después del "silencio". Proviene de las "seguidillas" castellanas.

Cejilla: Artilugio mecánico que, colocado en el diapasón de la guitarra sirve para subir y bajar la tonalidad, sin tener que cambiar la digitación. Su inclusión fue posterior al desarrollo del cante y de la guitarra.

Colmao: (V. tablao) denominación antigua de las ventas donde se hacían actuaciones flamencas reservadas y públicas, e donde los artistas iban a "buscar la vida", llegando a alcanzar algunos muchísima fama como el Café de Chinitas en Málaga.

Copla: letra que se canta (canción), puede ser sólo instrumental, en donde la guitarra interpreta la melodía del cante a la vez que la armoniza.

Cuadro Flamenco: formación musical flamenca constituida por baile, cante guitarra y palmas.

Desplante: aceleración del compás con energía y fuerza, bien para acabar (cierre) o bien para continuar (llamada).

Destronarse: perder el tono en que se canta. Desafinar, desajustar.



Duende: magia, gracia, hechizo, éxtasis.

Escobilla: falseta bailable. En el baile predominio del zapateado con contratiempos.

Estilos antiguos: se denominan así por ser los primeros estilos existentes, como es el fandango, las tonás, zapateado, cañas, polos...

Estilos básicos: son estilos matrices recogen las características y similitudes de otros muchos, teniendo el compás, el punto de unión: fandangos, soleares, seguiriya, bulerías, tangos.

Por el ritmo:

Fandangos de Huelva: 3 x 4

Soleá, bulerías, seguiriya 3x4 / 6x8, 3x8.

Tientos, tangos 2x4.

Armónicamente son muy similares (V. armonía).

Falsetas: variaciones musicales y autónomas en la guitarra.

Falsete: cantar una octava más alta. Usando propiamente la garganta, la epiglotis se reduce a la mitad.

Golpe: (V. técnica guitarra). Marcar el tiempo golpeando con el anular en la tapa de la guitarra.

Al golpe: soniquete que se realiza marcando o destacando generalmente las partes débiles del compás, para resaltar el sentido rítmico. En la guitarra el dedo anular realiza el golpe en la tapa en las partes débiles del compás. Bulerías al golpe: estilo de bulerías a 6x8 se marcan en la tapa las partes débiles

12 1 2 3 4 5

Guitarreros: constructores de guitarras, luthier

Escuela: madrileña, catalana, andaluza (cordobesa y granadina)

Escuela moderna: A. Torres (Almería) M. Ramírez, Santos Hernández, Domingo Esteso, Marcelo Barbero, Hermanos Conde, Faustino Esteso (Escuela de Madrid). Fleta (catalana). Rodríguez, Reyes (Córdoba). Gerundino (Almería). Bellido, Marín, Aguilarte, Martín (Granada).

Guitarristas: Antiguos: Ramón Montoya, Bonell, E. de Sanlúcar. N. Ricardo, Sabicas. M de Huelva. Diego de Gaster. Actuales: Paco de Lucía, Juan y Pepe Habichuela, Manolo Sanlúcar.



Hindama: en caló nervios del artista antes de la actuación.

Horquilla: (V. técnica guitarra flamenca). Toque de pulgar con el dedo índice, intercambiando con algún dedo generalmente. Similar a la técnica bariolage utilizada por el violín donde siempre se repite una nota alternada con otras diferentes.

Improvisación: creación espontánea, siguiendo los cánones del estilo, también varía según el estado de ánimo del artista. Cada artista en el flamenco impone su sello, sonido, temple, creando pellizcos, adornos y variaciones propias.

Irse de compás: perder el tiempo, cruzarse, salirse de la estructura rítmica.

Jalear: Olés y empujes que animan al artista. Hay que saberlos decir en su momento adecuado para que no quede fuera de compás y de sentido.

Jaleos: o jaleos extremeños haciendo denominación a su origen. Similar a las bulerías pero más reposadas y cercanas al fandango abandolao y al compás de 3x4.

Juerga flamenca: fiesta íntima flamenca en donde los artistas están más a gusto y desarrollan más abierta y espontáneamente su arte.

Llamada: en la guitarra, entrada al cante, al baile o falsetas. En el baile es un desplante que se usa para cambiar o dar entrada al cante, zapateado, escobilla...

Macho: en las seguiriyas paso a la tónica de un toque por medio a tonalidad menor. Punto más álgido y valiente que se usa para rematar el cante. En las cañas y los polos el macho es una soleá apolá.

Melismas: adornos cambios de altura que se hacen en notas o sílabas de una frase musical.

Orígenes musicales: Fenicio: uso de las castañuelas. Árabes: palmas. Gitanos: alboreas. Judío sefardí: cánticas. Andaluz: canciones populares. Música gregoriana, e influencias hispanoamericanas.

Palmas: Sordas: se realizan con las palmas de la mano. Abiertas: los dedos de la mano derecha golpean la palma de la mano izquierda. Las palmas no han de ser estridentes sino su sonido ha de ser natural, sin marcar demasiado los acentos sino simplemente insinuarlos.



Palmeros: los que realicen las palmas, es la percusión natural del flamenco, unos marcan el tiempo y otros redoblan marcando el compás y el soniquete.

Pellizcos: sensaciones profundas que te produce el flamenco en sus momentos álgidos y sensitivos.

Paseo: en la caña y el polo (los ays) que se repiten).

Paseos o paseillos: en la guitarra, rueda de acordes rasgueados a compás, entre falsetas, o entre cante y falseta.

Pitos: baile, percusión que se hace con el pulgar y los dedos, a semejanza de las castañuelas.

Por arriba: en la guitarra tocar en tonalidad de mi mayor o la menor. Se suele usar en toques más reposados.

Por medio: en la guitarra, tocar en tonalidad de la mayor o menor.

Primas: en la guitarra las tres primeras cuerdas (1 2 3) realizadas en nailon (antiguamente de tripa de animal), a diferencia de los bordones (cuerdas entorchadas) que son las tres últimas (4 5 6).

Quejarse: consiste en que el cantaor llega al límite de sus posibilidades vocales rompiendo casi la voz. Psicológicamente representa una manifestación extrema del dolor.

Quejío: es la esencia del flamenco, la máxima expresión del sentimiento. Ausente de palabras, pues no hay palabras que pudieran expresar es sentimiento de dolor o alegría.

Seguidilla: a diferencia de la seguriya flamenca es un género musical español no flamenco antecedente del bolero, del fandango verdial y de las sevillanas .

Silencio: en la guitarra cambio a menor en las alegrías, y más lento. Se baile sin taconear.

Solera: se dice que tiene solera cuando un cante, baile o toque sabe a añejo o a la tradición.

Solo: es la guitarra toques sin acompañamiento de cante ni baile. En el baile zapateado sin acompañamiento de la guitarra ni del cante, sólo de las palmas que marcan el compás.

Son: soniquete, compás, ritmo, aire, donde se mantiene el tiempo musical.



Templar, temple: probar la voz antes de comenzar el cante, a veces se suele usar el quejío para templar la voz.

Tercio: un tercio es un verso. Las estrofas se dividen en versos o tercios.

"Ligar los tercios": unir un verso con el siguiente sin hacer silencios ni respiraciones.

Toque de pulgar: el pulgar realiza la interpretación de la falseta. (a la manera de una púa en el Laúd árabe) pulsa hacia abajo y hacia arriba, con ayuda de ligados de la mano izquierda y de la horquilla. Característico del flamenco, herencia del toque de la guitarra popular.

Vibrato: El vibrato en la voz se llama garganteo, hoy en desuso. El uso de los cuartos de tono es como un vibrato melismático, que se hace subiendo o bajando la altura de la nota, en la guitarra se realiza tirando hacia abajo la cuerda con la mano izquierda.

Voz ronca: grave, antiguamente se llamaba afillá por la referencia a el Fillo cantaor de voz ronca.

Voz laína: aguda

Voz rajá: rota.

Voz de nariz: cantan por la nariz debido generalmente a la mala utilización de la voz, siendo también un recurso tímbrico.



La guitarra artesana: elección y cuidados



CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA GRANADINA: FASES

INDICE

El útil y el gesto.....	pag. 3
La guitarra granadina. Introducción.....	pag. 6
Plantillas, medidas, maderas.....	pag 8
Nomenclatura de la guitarra.....	pag. 9
Soleras.....	pag. 10
Formalete.....	pag. 10
Preparación de los aros.....	pag. 14
Preparación de las tapas, juntas.....	pag. 16
Preparación del mástil.....	pag. 18
Corte de cabeza, pega del mástil.....	pag. 18
Forro de cabeza, pega.....	pag. 19
Perfilamos el mástil.....	pag. 20
Perfilamos la cabeza.....	pag. 21
Zoque y pega.....	pag. 21
Plantilleado del clavijero.....	pag. 22
Cómo se trata el corte de aros en el zoque.....	pag. 24
Perfilado del zoque.....	pag. 24
Perfilado del tacón.....	pag. 25
Cómo se doman los aros.....	pag. 26
Ajuste de los aros.....	pag. 28
Colocamos el mosaico.....	pag. 29
Pega del mosaico.....	pag. 32
Abertura de la boca.....	pag. 33
Pega de los refuerzos de la boca.....	pag. 33
Preparamos el braguero (taco de sujeción).....	pag. 34
Metemos los aros en el tacón.....	pag. 34
Barras de sujeción de la tapa.....	pag. 35
Pega de barras de la tapa.....	pag. 35
Ajustes de la tapa.....	pag. 37
Rebajamos el grueso de la tapa en el zoque.....	pag. 38
Varetas armónicas, pegas.....	pag. 38
Clavamos la tapa en el tacón.....	pag. 40
Pega del braguero (taco de sujeción).....	pag. 40
Refuerzos de aro de ciprés.....	pag. 41
Refuerzos de aro de cedro.....	pag. 43
Pega de la tapa a los aros, peones.....	pag. 44
Junta del fondo.....	pag. 45
Refuerzo del fondo.....	pag. 46
Barra de sujeción del fondo.....	pag. 46
Preparación para ensamblar el fondo.....	pag. 48
Corte de barras del fondo.....	pag. 49



Corte de refuerzo de aros	pag. 49
Pegamos el fondo, cerramos la guitarra.....	pag. 50
Puente.....	pag. 52
Filetes o cenefas	pag. 56
Ranura de la culata.....	pag. 57
Junta filete culata.....	pag. 58
Fileteamos la culata y el fondo.....	pag. 58
Forro del tacón.....	pag. 61
Pasamos la cuchilla	pag. 61
Diapasón	pag. 62
Perfilamos mástil y cabeza.....	pag. 65
Tacón.....	pag. 67
Altura diapasón	pag. 68
Entrastar el diapasón.....	pag. 69
Repasamos la boca de ébano.....	pag. 71
Barnizado a muñequilla, goma-laca.....	pag. 71
Tapaporos en la tapa	pag. 71
Goma laca en la tapa	pag. 72
Pega del puente	pag. 72
Barnizado fondo y aros.....	pag. 73
Cómo se prepara agua-cola y goma-laca	pag. 74
Barnizado mástil y tapón	pag. 75
Limpieza del diapasón.....	pag. 75
Hueso del puente, hueso de la cejilla	pag. 76
Herramientas	pag. 77
Maquinaria	pag. 78
Apéndice	pag. 79
Cuerdas.....	pag. 80
Guitarra flamencas & guitarras clásicas	pag. 83
Reparaciones.....	pag. 83
Diapasón	pag. 83
Tapa	pag. 83
Aro	pag. 84
Fondo	pag. 84
Rajas.....	pag. 84
El mosaico de la guitarra.....	pag. 85
Guitarra artesana: elección y cuidados.....	pag. 95



EL ÚTIL Y EL GESTO

Kipling separa radicalmente el animal del humano a partir de la oposición entre el instinto y la inteligencia. El instinto y la inteligencia no deben relacionarse como causas, sino más bien como efectos. El instinto es una inteligencia automática opuesta a la inteligencia reflexiva.

Las comunidades prehistóricas fueron evolucionando paulatinamente creando y perfeccionando sus técnicas y habilidades de supervivencia. Para ello se las ingenieron para diseñar herramientas o útiles que les permitiesen enfrentarse a las condiciones adversas del entorno. Ahora bien, la utilización de las herramientas requería desarrollar las habilidades para su correcto uso. Es aquí donde el útil o la herramienta toma un enorme protagonismo gracias al gesto que lo hace técnicamente eficaz. El útil o herramienta no es inmutable, es decir, está sujeta a continua evolución con lo que se consigue su perfeccionamiento. Dependiendo de las comunidades sociales, útiles semejantes o por lo menos aparentemente semejantes, poseen unos matices idiosincrásicos característicos de esa sociedad, atendiendo por así decirlo a una serie de características étnicas.

Desde otro prisma pero relacionado con el útil, mencionar el gesto, es decir la manera en que el individuo utiliza el propio útil de manera efectiva y en coordinación con su cuerpo. El estudio del gesto ha sido escasamente analizado, se considera como una actividad reflexiva distinta del acto reflejo animal. Es de rigor introducir los matices de finura del movimiento humano y la relación en la cual la acción de la mano está combinada muchas veces con la de la cara, y en particular con los labios y los dientes anteriores, y aquella otras donde la acción de la mano bilateral o unilateral, se hace sin participación facial.

La liberación de los dedos (desde el Neolítico) la independencia entre ellos, evolucionan junto con su cerebro e inteligencia las funciones que hacen las manos con sus primitivos útiles, antes las hacía como los animales con la boca, el aparato dental, los incisivos cortan y raspan; los caninos perforan y desgarran y los molares trituran. Cuando el hombre se torna a la posición vertical, las operaciones quedan ligadas a la simultaneidad de acción de la cara y de la mano, creándose así casi un ser muy distinto al anterior. Desde el punto de vista osteo-muscular, la evolución no es más que una adaptación y variantes menores, y la cima de la evolución masiva se concreta en el útil.

La mano humana economiza movimientos, los armoniza, depende de la inteligencia a que obedece (el cerebro actual del hombre es sin duda su última adquisición) para asegurar movimientos de presión, de rotación y de traslación que permanecerán luego inmutables. Es sabido que el desarrollo de la inteligencia en las comunidades prehistóricas ha estado íntimamente relacionado con la habilidad para poder utilizar sus manos. Conforme iban apareciendo nuevas comunidades y



civilizaciones, esta habilidad manual fue perfeccionándose para diseñar y perfeccionar herramientas y mejorar las diversas infraestructuras creadas por el hombre. Tras la aparición de los primeros artilugios mecánicos, la mano deja de ser útil para convertirse en motor, la fuerza motora de la mano abandona el brazo para desencadenar un proceso motor en las máquinas, en animales o en máquinas automotoras. Este alejamiento del útil y del gesto en unos órganos exteriores el hombre, posee todos los caracteres de una evolución biológica, puesto que se desarrollan en el tiempo, como la evolución cerebral.

La incorporación de la máquina hace que el hombre pueda introducir madera en un torno, en una máquina sin tener que preocuparse tanto de las vetas ni de los nudos, y crea una pieza más perfecta que realizada por la mano con útiles rudimentarios, por lo que la inteligencia del *homo sapiens* se torna en algo mejor. El desarrollo de la mano llega a su límite del virtuosismo en todos los ámbitos, va asociado a la evolución de su cerebro e inteligencia. No tener nada que pensar con sus diez dedos equivale a carecer de estrategia y de una parte de su pensamiento normal y filogenéticamente humano. El hombre está llevado propiamente a exteriorizar facultades cada vez más elevadas. Las máquinas superan a la memoria y analizan “inteligentemente” con mucho más datos; pero si algún día éstas llegan a sentir el amor, la suerte zoológica estaría, según Leroi-Gourhan, liquidadas.

En el ámbito del arte, la interpretación del cante, baile y guitarra flamenca (considerándolo como útil) está relacionada con el gesto de forma extrema y exagerada en comparación con otras artes. De ahí el atractivo de las instantáneas donde los cantaores se rompen en el “quejío”, reflejándolo y transmitiéndolo a través de sus expresiones faciales, y en donde los guitarristas que emulan el éxtasis de los místicos españoles. Lorca decía que en el flamenco no existen los tonos medios, todo se hace más radical, la pena la alegría se expresan con toda su fuerza.

La datación de un cambio determinado de una herramienta para la construcción nueva, de un cambio de material, es decisivo y va muy encausado y determinado en la evolución histórica del instrumento y en la evolución musical y de pensamiento en el hombre, tal como el estructuralista **André Leroi-Gourhan**¹ siguiendo la tradición del positivismo durkeniano ve en la herramienta, el hecho (invento tecnológico) se hace patente como la cosa inventada.

¹ André Leroi Gourhan lo podemos englobar en la Escuela Estructuralista Francesa pues esta corriente confluye en diversas vías del estudio antropológico de los modelos cognitivos. El estructuralismo relaciona el conocimiento sobre los objetos biológicos y culturales. La creatividad teórica, busca utilizar los objetos y métodos de otras disciplinas del conocimiento para extrapolarlos a otras ciencias. El trabajo de un etnógrafo es concretizar las ideas, y el trabajo de un etnólogo consiste en generalizar. El etnólogo sin telón histórico no puede saber si un invento es local o es un



Los útiles guardan un parentesco, una relación entre ellos, se llaman unos a otros, esto es hay una interdependencia, localizados y focalizados en tiempo y lugar. Estas herramientas o útiles se ponen en movimiento mediante fuerzas humanas. Los útiles pueden ser muy rústicos, rústicos, semi-rústicos, semi-industriales e industriales.

La evolución de las herramientas tradicionales utilizadas en la ebanistería hay que unir las diseñadas por los propios artesanos (incluyendo los guitarreros), conocedores de las propiedades de las diversas maderas, tal como el ébano utilizado para construir el diapasón gracias a su resistencia al paso del tiempo y el uso; el palisandro se utiliza para construir los aros y el fondo en las guitarras clásicas por sus reconocidas cualidades acústicas; el ciprés usado para fabricar guitarras flamencas debido a su sonido más cristalino, etc. Todas estas técnicas son producto de la continua experimentación recabada a lo largo de los años, marcando y decantando las mejores opciones posibles a la hora del diseño y construcción del cordófono. Es por ello que los constructores se convierten en ingenieros acústicos y arquitectos populares que distribuyen las fuerzas de unos 40 kilogramos generados por la tensión de la cuerdas, de una manera equilibrada para que no deforme la guitarra, perdure con los años, creando la tensión adecuada en las maderas y que todo el conjunto genere el sonido adecuado y con su correspondiente calidad tímbrica.

La habilidad de la mano y la creación de útiles mecánicos va en el desarrollo y mejora del instrumento repercutiendo en la calidad de la interpretación musical. Hoy en día se construyen réplica de guitarras antiguas (barrocas, clásicas), pero con técnicas modernas y sin duda mejora sustancialmente en muchas facetas como la afinación y el ajuste milimétrico del mástil y el diapasón con la caja armónica. Las cuerdas de tripa fueron cambiadas por la de nylon con una mejora evidente, y más tarde por las de fibra de carbono, de mucha mejor calidad.

En el siglo XIX aparecen los clavijeros mecánicos a los que llamaban "maquinillas alemanas" que sustituían a los de "palo", mejorando la afinación. Hoy en día un constructor estadounidense ha inventado un clavijero mixto: clavijas mecánicas donde se conserva la tradición y estética con la comodidad de afinar y la seguridad ofrecida por el clavijero mecánico. Al principio esos clavijeros mecánicos los realizaban los artesanos en sus talleres, pero con la posterior mecanización y especialización, se comenzaron a construir en serie, obteniendo mejores resultados y piezas estándar. Con todo ello evoluciona el útil, el gesto, el material, repercutiendo en la música y en la interpretación.

préstamo de otra disciplina, si es un hecho particular o por el contrario, una tendencia holística. La tendencia y el hecho son las dos caras (una abstracta y otra concreta) del mismo fenómeno de determinismo evolutivo.



Se ha acercado al máximo la guitarra al guitarrista y a su interpretación musical, también la mano y el gesto a su vez evoluciona para adaptarse al instrumento.

Como colofón a estas líneas quiero decir que el paso de la hominización a la humanización (con la fabricación de herramientas y el particular desarrollo de la capacidad lingüística) han sido estudiadas por Engels. La concepción de la antropología evolutiva como ciencia natural de la cultura humana era asumida tanto por el materialismo y el positivismo. A esto añadido que el desarrollo de las herramientas ha incidido decisivamente en el perfeccionamiento del lenguaje hablado que gracias al apoyo del gesto (de la mano, el pie, expresión facial) y la utilización de los útiles supuso una decisiva influencia en la consolidación del habla y más tarde la de la propia escritura.

LA GUITARRA GRANADINA

Yo, para poder realizar este estudio exhaustivo de la construcción de la guitarra, parte de mi tesis sobre la guitarra flamenca y clásica granadina en el contexto del flamenco, no encontré mejor manera siendo un neófito en esta materia en concreto, que la de aprender a construir guitarras, y fue gracias al maestro Juan López Aguilarte que se prestó con agrado a mi interés por poder aproximarme a este conocimiento; la herencia popular de más de cinco siglos de existencia estaba a mi alcance. Pensé que para mi empeño lo mejor era hacer un método apuntes por faenas con lo más significativo e importante. Difícil es acometer un método sin profesor, pero no imposible y he puesto todo mi empeño en que así sea.

Personalmente me he preocupado en conocer la construcción y la evolución de la guitarra, que es otro capítulo aparte, pero necesario para entender la construcción del instrumento, aunque puedo constatar que la mayoría de los constructores y desde luego los guitarristas, desconocen esto, tampoco existen tratados ni literatura al respecto; los constructores conocen su saber gracias a la transmisión oral del artesano al oficial y al aprendiz en el taller. El aprendiz no cobraba hasta dominar el oficio, pues no solo existía una traslación mercantilista, sino un saber, la de un oficio reservado para pocos, que en el fondo se sentían unos escogidos.

“Eché mano a la obra”, la mejor forma de enterarme es hacer una y realicé dos. Usé el método didáctico con dos finales: una para mostrar la guitarra, otra poder trasmitir como lo realizan, como poder aprenderlo. Este conocimiento me ha trasmitido el sentido de la equidad y del equilibrio es vital para el instrumento, es un ejercicio de arquitectura, de tensiones generadas y equilibrio de fuerzas; que dará como resultante la producción del sonido con volumen equilibrado en las cuerdas, calidad del timbre y mejor ejecución.



He usado muchas expresiones del argot del gremio, pues son las más directas y expresivas, en este mundo donde la tecnología devora lo tradicional, y crea una industria, si estos artesanos no transmiten estos conocimientos, fácilmente podrían desaparecer estas expresiones por falta de uso.

También muestro el tradicional uso del antiguo sistema de barnizado natural a mano “a muñequilla”, usando la goma laca hecha de resinas de árboles sin ninguna química. Este sistema es delicado y requiere experiencia, paciencia y tiempo, muchos lo han sustituido por el poliéster químico que se realiza con pistola a presión, el cual no reúne las cualidades ni el acabado de la goma laca.

Es muy curiosa la laboriosa elaboración y particularidad del mosaico que rodea la boca de la guitarra, forma parte de la tradición aunque su origen no llego a conocer; a parte del sentido estético, es un distintivo del constructor junto con la etiqueta y la cabeza. Algunos constructores lo han sustituido por mosaicos perfectos hechos a fabrica en Japón, se diferencia de los realizados a mano que se distinguen por las imperfecciones de estos, pero yo lo prefiero así, es la tradición y la particularidad de cada constructor.

La elección de las maderas es muy importante, describo como tienen que ser las betas, los nudos, tamaños, cualidades ...

En la guitarra el decorado es muy simple salvo en algunos laboriosos mosaicos y fileteados, lo que predomina es el equilibrio y la forma, para mi en la elección de una buena guitarra entra esencialmente: elección de buenas maderas, que sea ligera, barnizado a goma laca, buen acabado, correcta pulsación, comodidad en el diapason, puente con poca luz, sonido voluminoso y equilibrado. Cualidades que la guitarra granadina cuida y perfecciona, no en vano fue en el taller de Pernas donde se forjo la guitarra actual, siendo su oficial Antonio Torres quien la perfilaría prácticamente hasta la actualidad.

Respecto a la construcción las innovaciones son preferentemente a la incorporación de las maquinaria eléctricas, que facilitan y ahorran tiempo, pero no cambian el sentido artesanal de la obra. El formalete hueco inventado por Manuel Bellido vino a sustituir al antiguo formalete macizo que Román Padilla seguía usando recientemente, adoptado por la totalidad de los constructores, facilita y mejora las tareas.

La guitarra es un compendio de saber popular en donde la innovación es muy difícil y lenta, tiene que pasar años para saber si esa innovación será aceptada.

Muchos constructores siguiendo los criterios personales de algunos guitarristas realizan cambios, que en el mejor de los casos no mejoran nada. Yo aconsejo que solo copien a los grandes maestros y garanticen así el resultado y no desperdicien tanta madera. Maestros como Santos Hernández, Ignacio Fleta en clásico, Conde Hermanos en flamenco. Teniendo en cuenta que la guitarra varía para cada



estilo de música, varía la guitarra, la pulsación, la tensión y el sonido. A mi personalmente me gusta una guitarra mixta para clásico y flamenco, estrecha de palo santo con sonido equilibrado, dulce y brillante; pero es cuestión de gustos y no debe de haber nada escrito.

He transcrito el saber popular y oral de la construcción de la guitarra granadina a la escritura y a la gráfica visual, trabajo del que puedo constatar que anteriormente, no se ha realizado ninguno, ni una aproximación exhaustiva ni informal. Por lo que no he podido utilizar ninguna bibliografía que me facilitara parte del trabajo, todo ha sido realizado con mi experiencia, tiempo y esfuerzo.

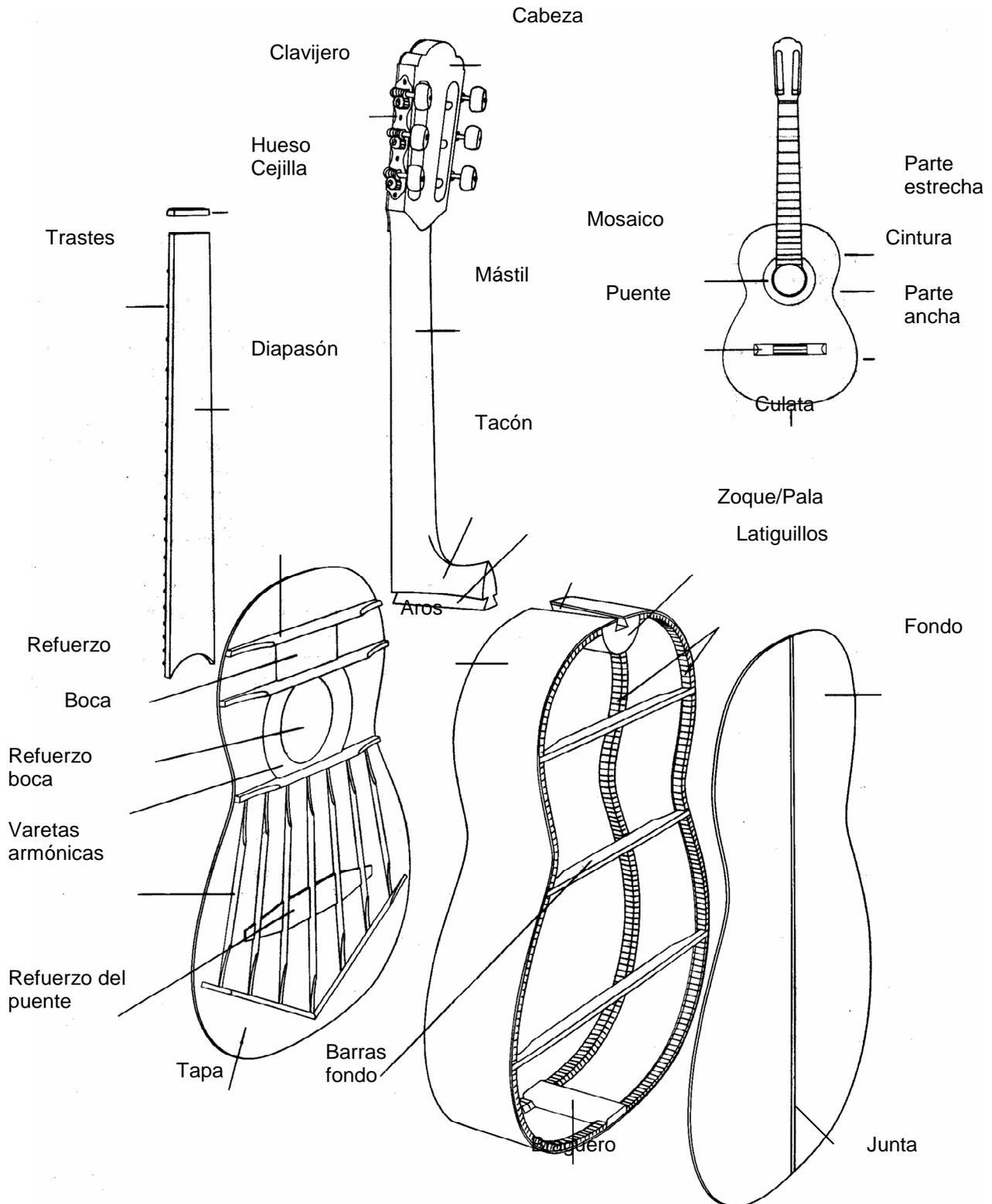
Primer trabajo que estoy seguro que se puede complimentar, utilizar otras formas, otros puntos de vista; por supuesto este trabajo se trata de eso, no de crear polémica, no solo existe un punto de vista, nos encontraremos encantados de recibir todas las sugerencias y aportaciones que seguro mejorarán este tratado.

PLANTILLAS MEDIDAS, MADERAS

Para la construcción se requiere a priori las herramientas, las plantillas con las medidas y la madera. La madera se compra en almacenes que están dedicados específicamente a la venta de maderas nobles para instrumentos, muchas son maderas tropicales palisandro (palosanto), ébano, caoba, cedro... Llamamos un corte al fondo y a los aros que son del mismo tipo de árbol, o palosanto o ciprés normalmente; siendo la tapa de pino abeto o de cedro. Hoy en día la madera se ha encarecido bastante por la escasez cada vez más de la madera, el ciprés antaño de lo más abundante y barato, es igual de caro que el palisandro incluso más escaso. ¿Dónde están los cipreses de la Vega de Granada? No temo el futuro de la madera de guitarras pues aprovecha la madera bastante, de un tronco salen muchos cortes, el grosor de los cortes es muy fino, 4 mm, y en su elaboración se desperdicia poca madera, máxime si se compara con la construcción de los instrumentos de cuerda como el violonchelo que la forma la sacan a formón y no como la guitarra que con muy poco grosor 2 mm se moldea.



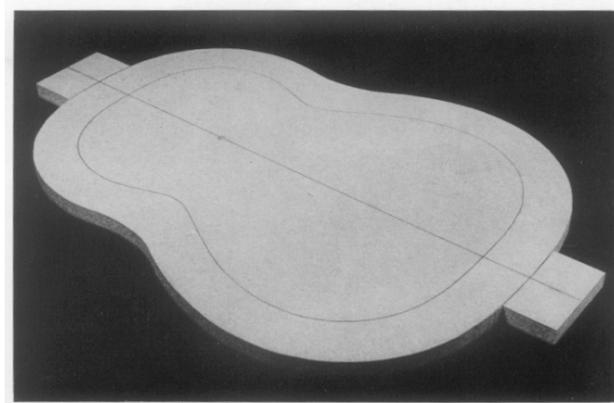
NOMENCLATURA DE LA GUITARRA





SOLERAS

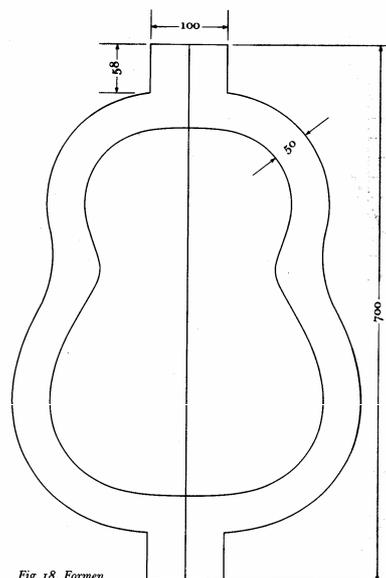
Las soleras se utilizan de fondo, pueden ser lisa o con curva del arco de la tapa y del fondo. Normalmente tendremos tres: una lisa para la tapa y el fondo, una curva para pegar las barras del fondo, otra curva con el agujero de la boca para la tapa y correspondiente al formalete. La palabra solera viene de la madre del vino que está en el fondo de los toneles.



FORMALETE

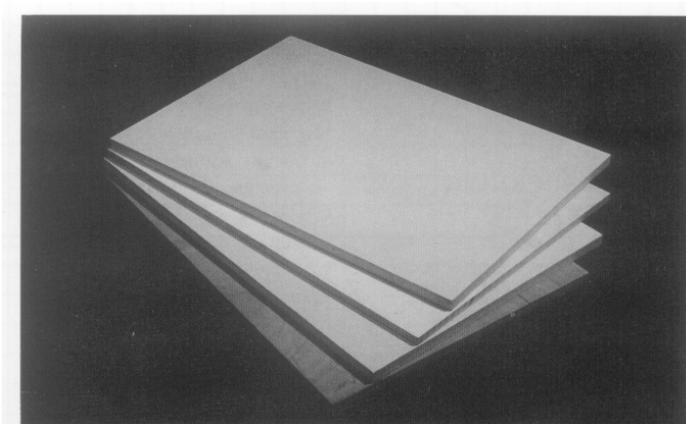
Como comentábamos en la introducción el formalete hueco lo inventó el guitarrero Manuel Bellido, ha sido un acierto para facilitar la construcción y perfeccionamiento de la guitarra. Aquí describo los pasos para su construcción. Para el ensamblaje de sus piezas, se puede utilizar tornillos o bien torniquetes.

Medidas:

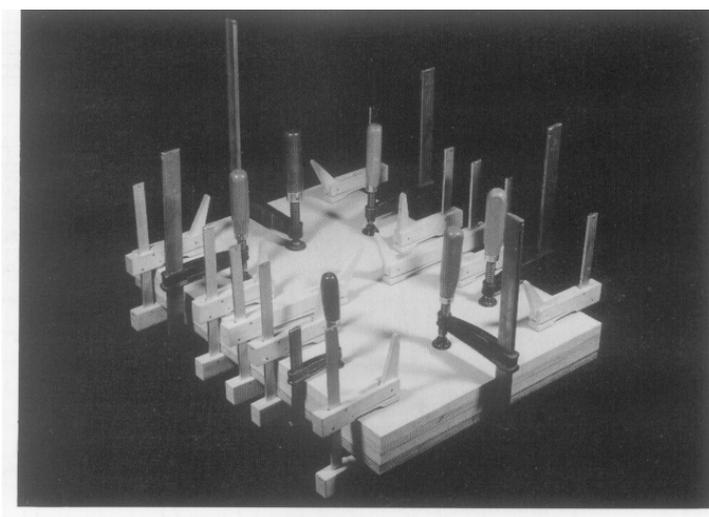




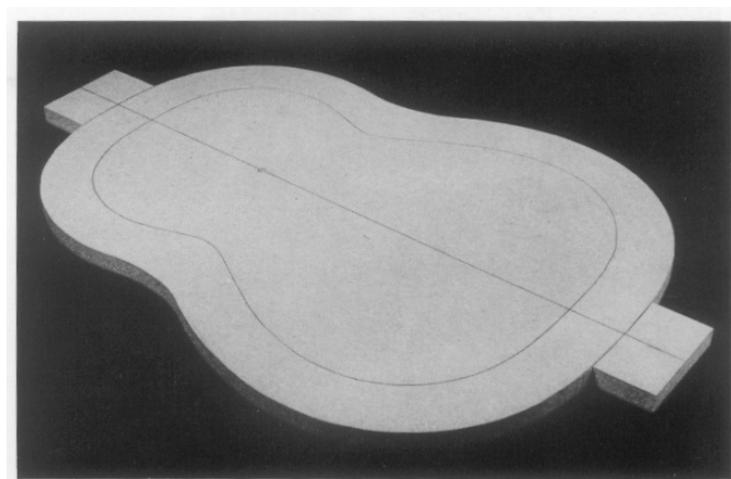
Utilizamos madera de aglomerado o de DM (cartón prensado), cuatro de 2 cm.



Cola blanca y pegamos con ayuda de los torniquetes

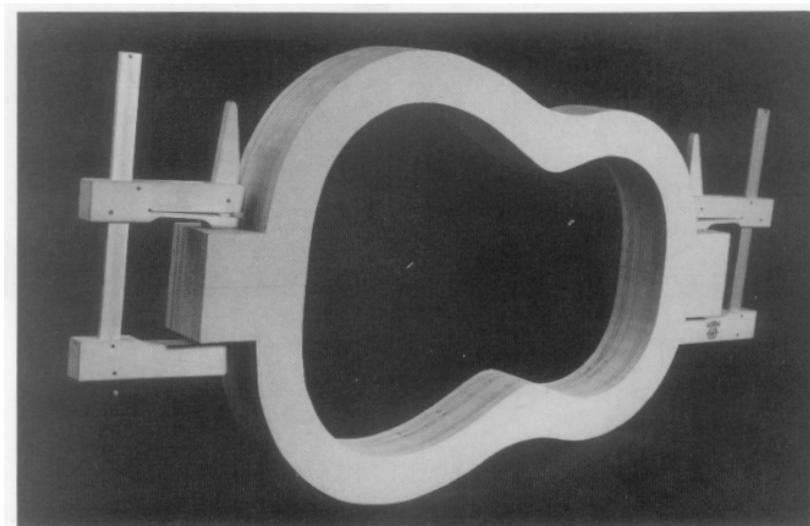
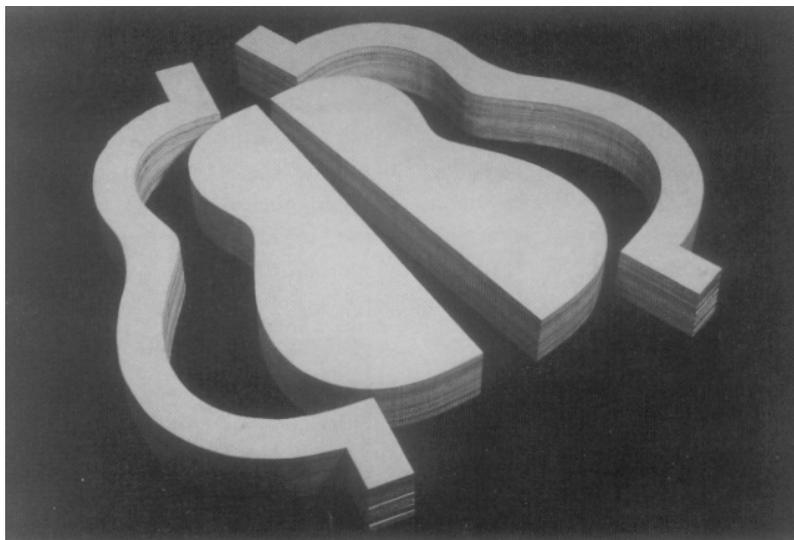


Marcamos las guías, recortamos.

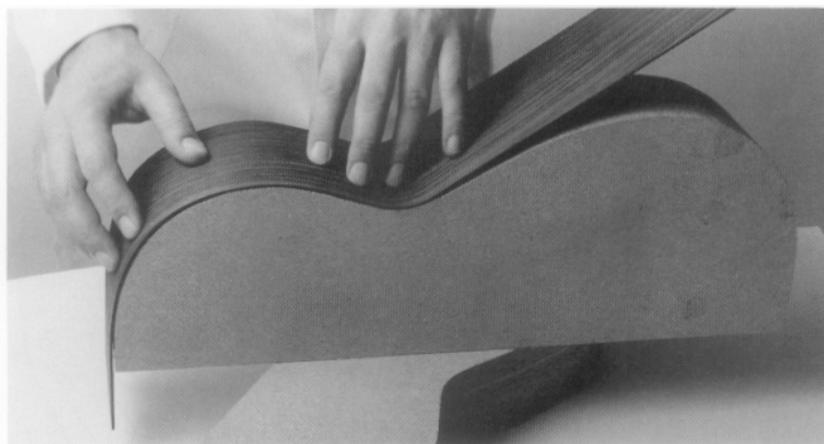




Recortamos y se corta por la mitad.

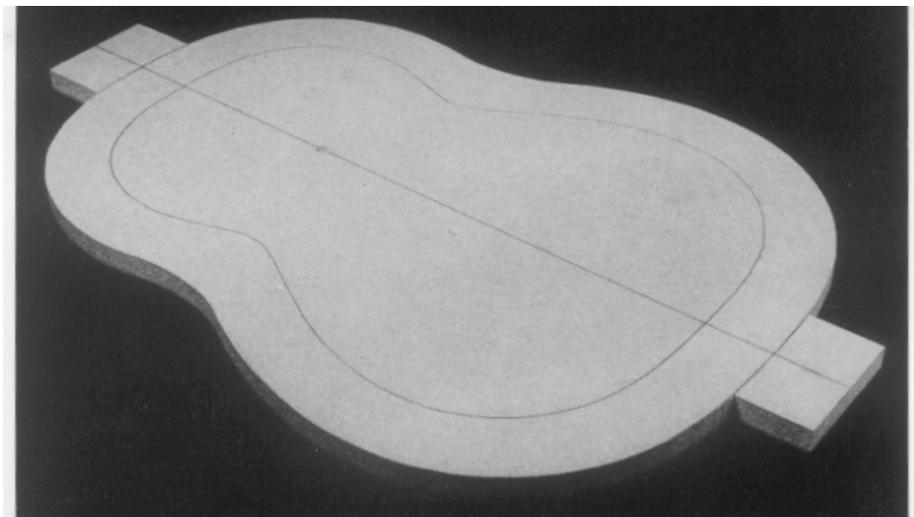


El interior solo lo utilizaremos como registro a la hora de domar los aros.

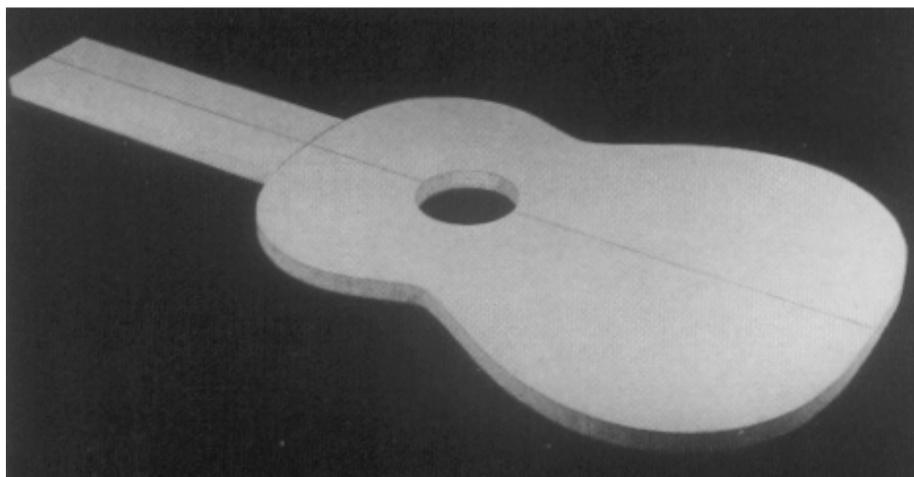




Realizamos la solera del formalete a la cual con formón y cepillo curvo realizaremos la curva del arco de la tapa.



Preparación solera tapa con agujero de la boca.





PREPARACION DE LOS AROS

Herramientas: serrucho, escuadra, garlopa.

Las betas deben de ser finas y sin nudos.

Hermanamos los aros

Corte de aros a medida sin ajustarlo con demasia.

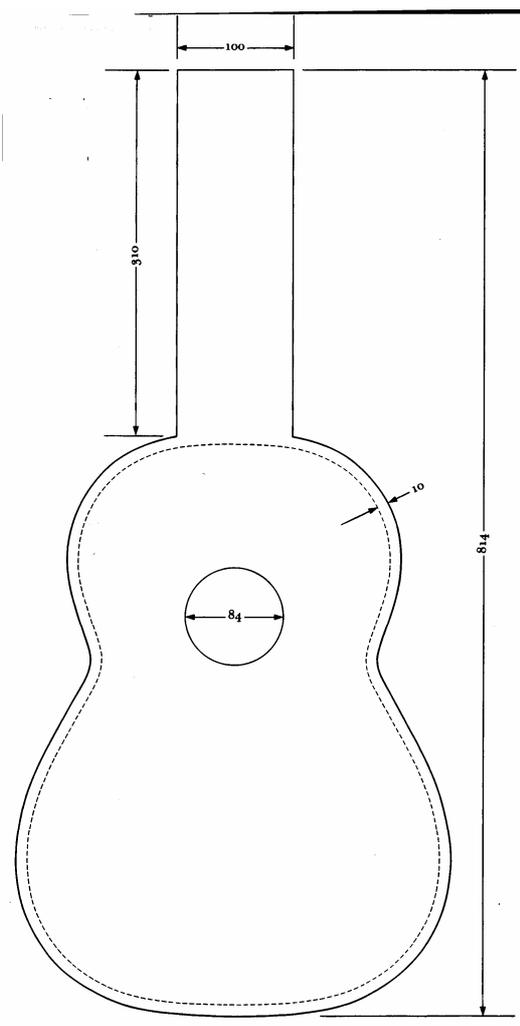
Mejor denominamos a los aros el de la izquierda, el de arriba; el de la derecha el de abajo, el que se posa en la pierna del guitarrista.

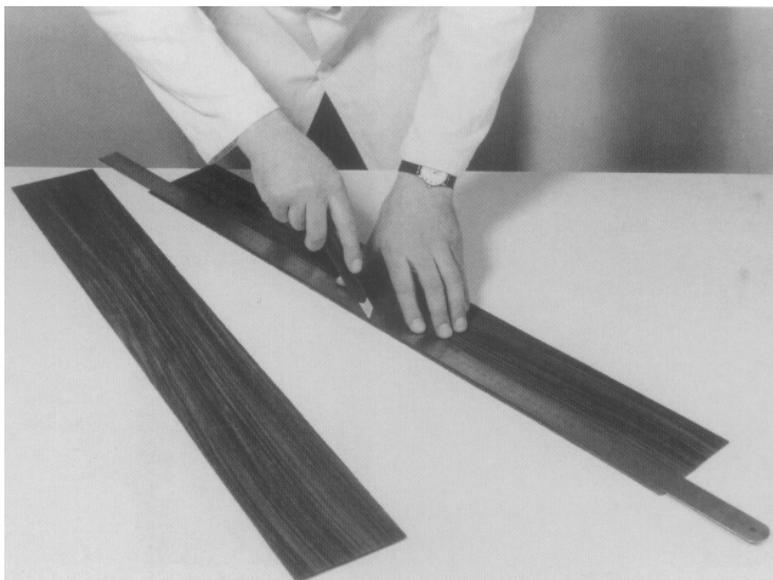
1° Se transporta con la escuadra de arriba.

2° Se traza la diagonal.

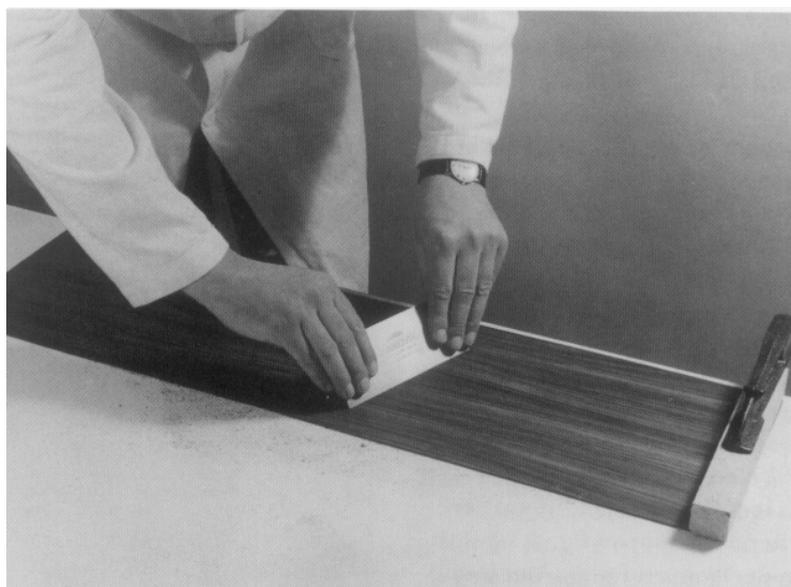
Línea central arriba

Después de lijan los aros por dentro con la lija del 5.





Grueso 2 mm
Largo 75 cm
 arriba 88 cm
Ancho
 abajo 94 cm



Espesor 2 mm. Podemos utilizar una máquina saca gruesos.

8 cm flamenca 8,5 cm

9 cm clásica 9,5 cm (0,5 cm de diferencia)



PREPARACION TAPAS, JUNTAS

Grueso de La tapa 2,5 mm/2,75 mm (tres menos cuarto aproximadamente)

Grueso del suelo o fondo igual que la tapa

Betas derechas y finas (tupidas).

Saneadas de nudos, “limpia de nudos”



1° Hermanamiento de las dos hojas (buscamos dos hojas del mismo corte del tronco)

2° Grosor de las hojas: 2,75 mm.

3° La beta más tupida al centro y la menos hacia fuera.

4° Hacemos la junta.

Las betas de las hojas deben de ser lo más estrechas, tupidas, rectas y limpias.

Se cepilla a máquina o a cepillo siempre a favor de las “escamas” de las escamas.

1° Se plantilla:

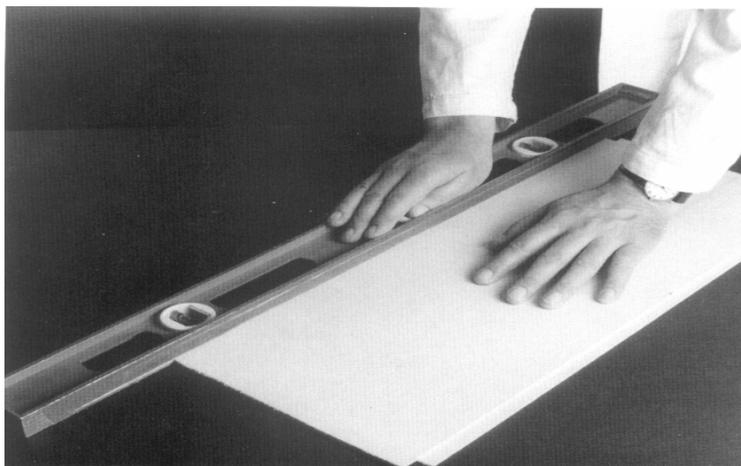
Dibujamos con ayuda de la silueta.

Se cortan con la segueta de marquetería, dejando una demasía de unos 5 cm.

2° Hacemos las juntas:

Preparamos los filis que vamos a pegar.

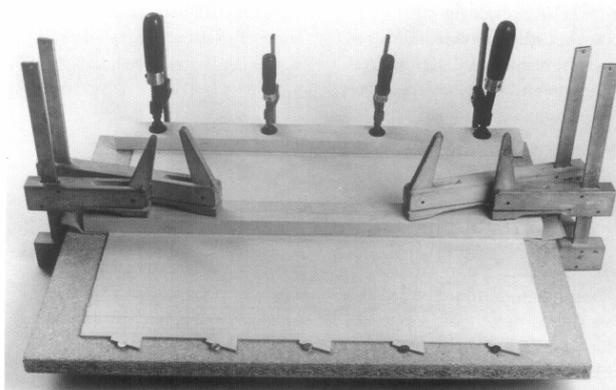
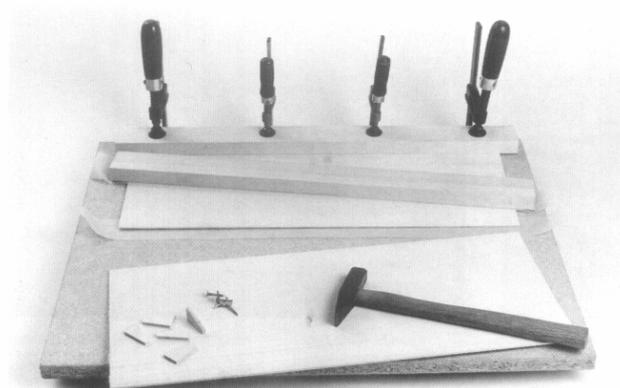
Herramientas: pintas, papel, 2 palos, 2 cuñas, cuerda, cuartillo; hisopo y alcohol.



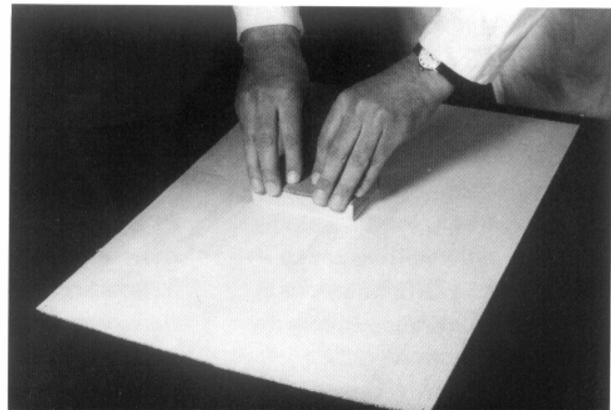
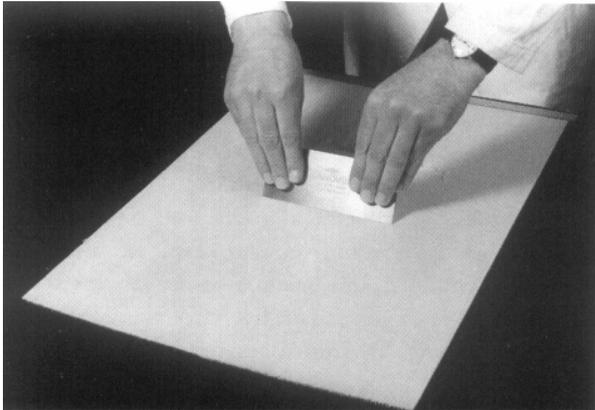
Garlopín o garlopa

3º Realizamos las pegas:

Herramientas: 2 pintas, 2 cuñas, 2 cuerdas, martillo; se aprietan las cuñas lo máximo posible. También de la forma que se describe en las próximas imágenes:



Al final las tapas se pasan a cuchilla para quitarle los defectos y ponerle lisas. La cuchilla se pasa cejada. (la lija aun no se pasa)

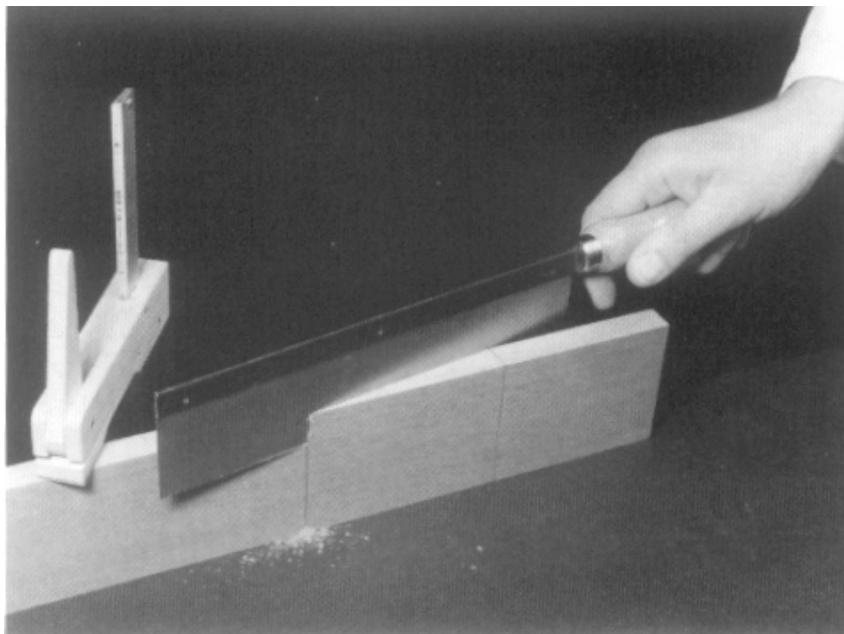


PREPARACION DEL MASTIL

Al mastil algunos constructores también le llaman mango.

Grosor del mastil $18 \text{ mm} + 7 \text{ mm}$ grueso del diapasón = $2,5 \text{ cm}$

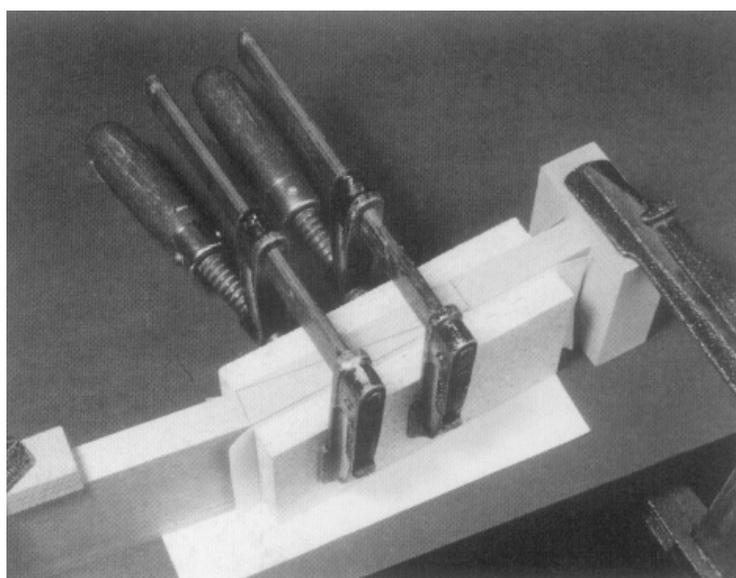
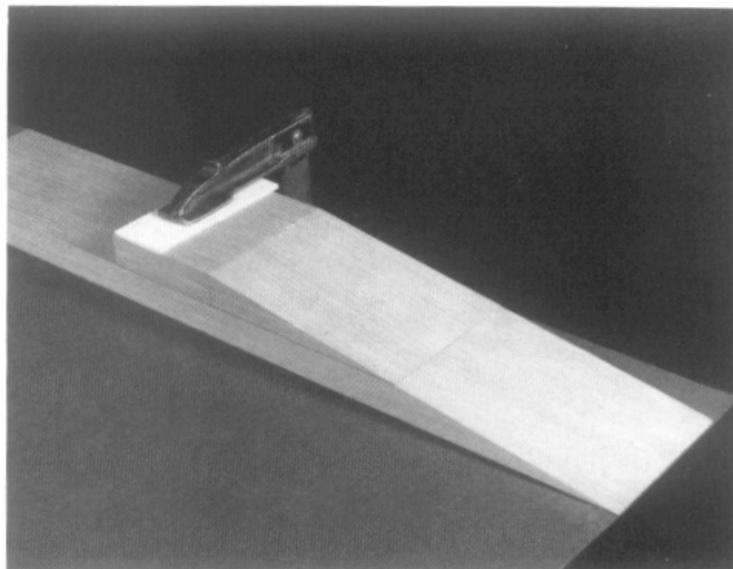
1º CORTE DE CABEZA



2º PEGA CABEZA DEL MASTIL

Utillaje: 2 taquillos, torniquetes, cola negra.

En la pega sobrepasa el mástil un poco unos 3 mm sobre la cabeza para luego igualar y repasar a escuadra perfectamente con un poco de luz en el centro, se registra con la escuadra de horizontal y en diagonal. La cabeza tiene que asentar perfectamente con el mástil.



Una vez hecha la pega en la cabeza debemos de esperar por lo menos tres horas, seguidamente podemos volver a sacar el centro del ancho del mango del mástil.

FORRO DE CABEZA, PEGA

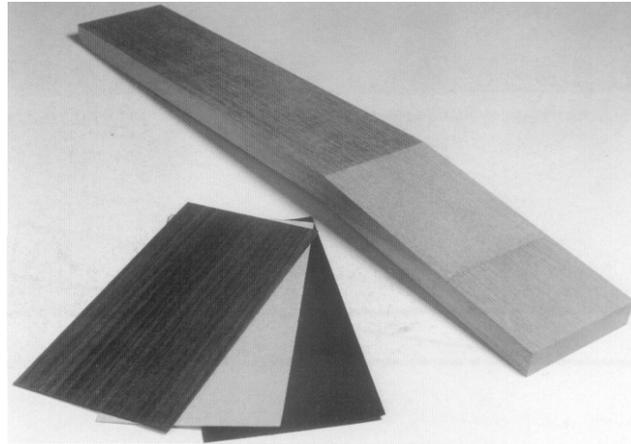
El ensamblado de palo santo que se pone en la cabeza para darle más fuerza y por estética, el dibujo que hay en la cabeza es muy significativo y junto a la etiqueta y mosaico es como la firma o instintivo del constructor.

Herramientas: escuadra, cepillo de dientes, escofina de dientes, escofina, serrucho, plantilla del dibujo de cabeza.

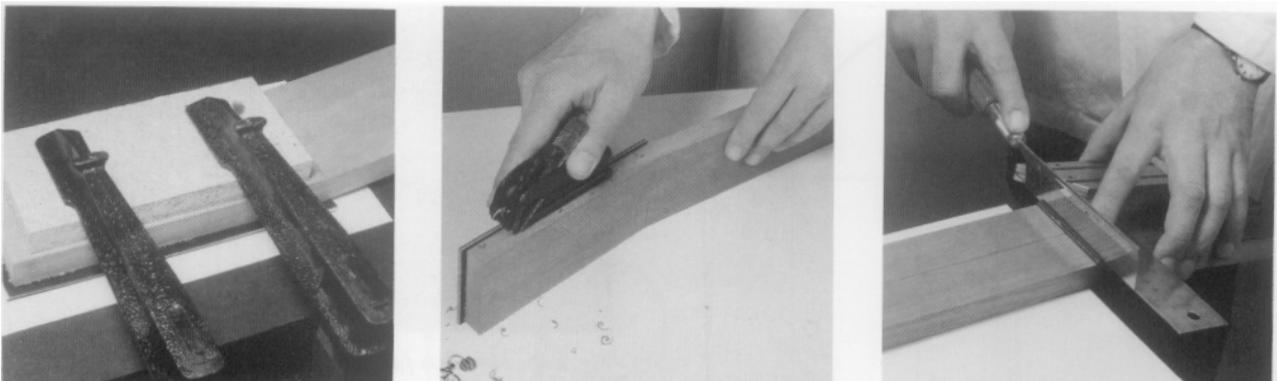
Forro de cabeza normalmente es de palo santo o de ébano, se saca a grueso 3 mm



Si no da los 7 cm de ancho por los 20 cm de largo, se puede hacer las pegas como la tapa de la guitarra.



Pegar el forro de cabeza:



75% pegamento, 25% agua. Recuerda para toda pega un mínimo de 3 horas.

Se le pasa la escofina y se pega a la cabeza del mástil con tres torniquetes con taquillos, primero colocamos el torniquete del medio. Se puede hacer con la ayuda de otro mástil.

El forro sobrepasará unos 5 cm alrededor (5 cm de demasía), más adelante se dibujará la cabeza para luego realizar el corte.

Cogemos el mango y le damos un corte al forro de cabeza un poco cejado hacia atrás y a escuadra.

Cuando cepillamos la cabeza cuidado de que no pierda grueso y se debilite.

PERFILAMOS EL MASTIL

a) Se traza el centro del ancho del mástil.

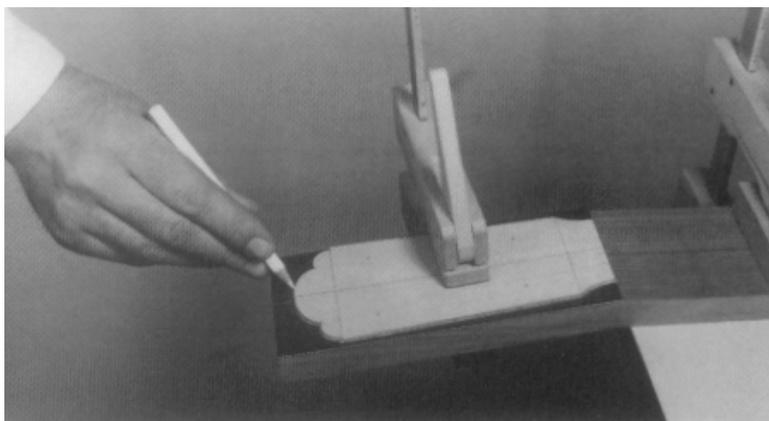


b) Después se dibuja la plantilla en el diapasón.

La sierra de marquetería se trabaja como si fuera una sierra recta e inmóvil de máquina, con un solo movimiento de arriba abajo paralela al brazo, el brazo es lo que movemos, el antebrazo se queda inmóvil pegado al cuerpo. Le damos demasia.

PERFILAMOS LA CABEZA

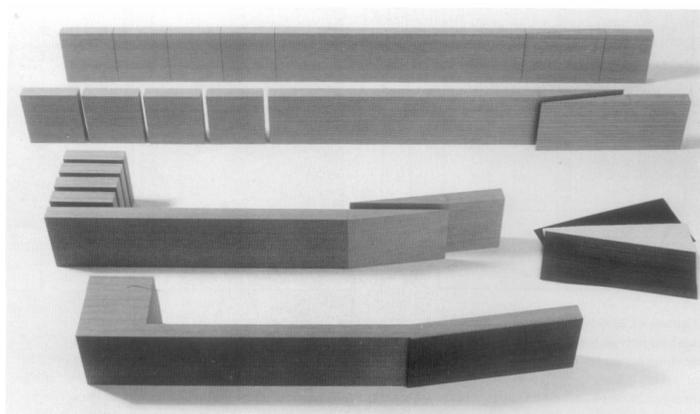
La cabeza se plantillea y se saca con el cepillo, procurando que esté a escuadra.



ZOQUE Y PEGA

Madera de cedro.

Puede ser de una pieza sola, si no es así, pegamos cuatro piezas del mismo grosor del mástil, con cola blanca.

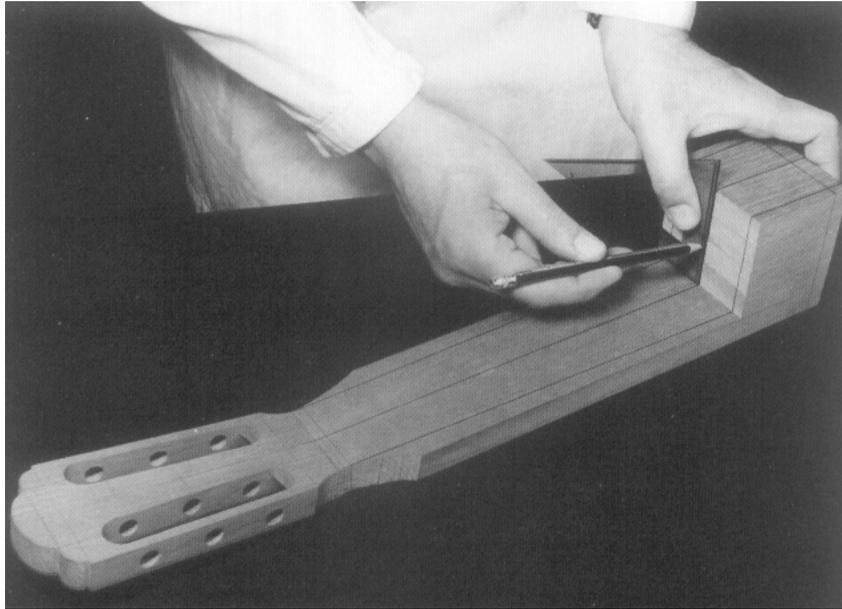


Altura tacón $7,5$ más $1,8$ cm del mástil = $9,3$ cm.

Se pega al mástil con cola negra y un solo torniquete.

Herramientas: falsa escuadra 80° , cepillo

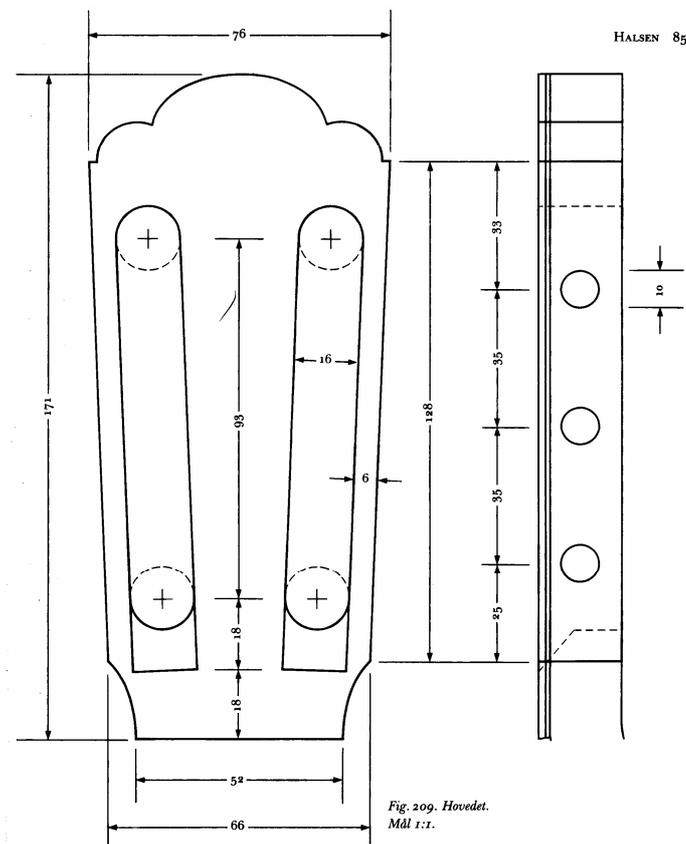
Cuando perfilamos el tacón procuramos no tocar el mástil.

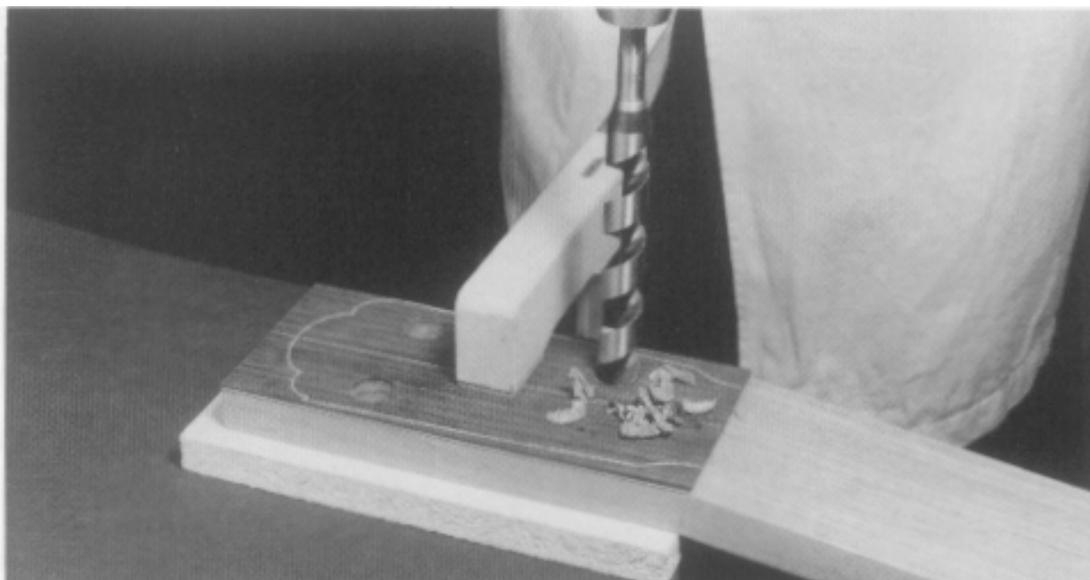


SE PLANTILLEA EL CLAVIJERO

Usamos plantilla para señalar los huecos, o podemos utilizar un clavijero.

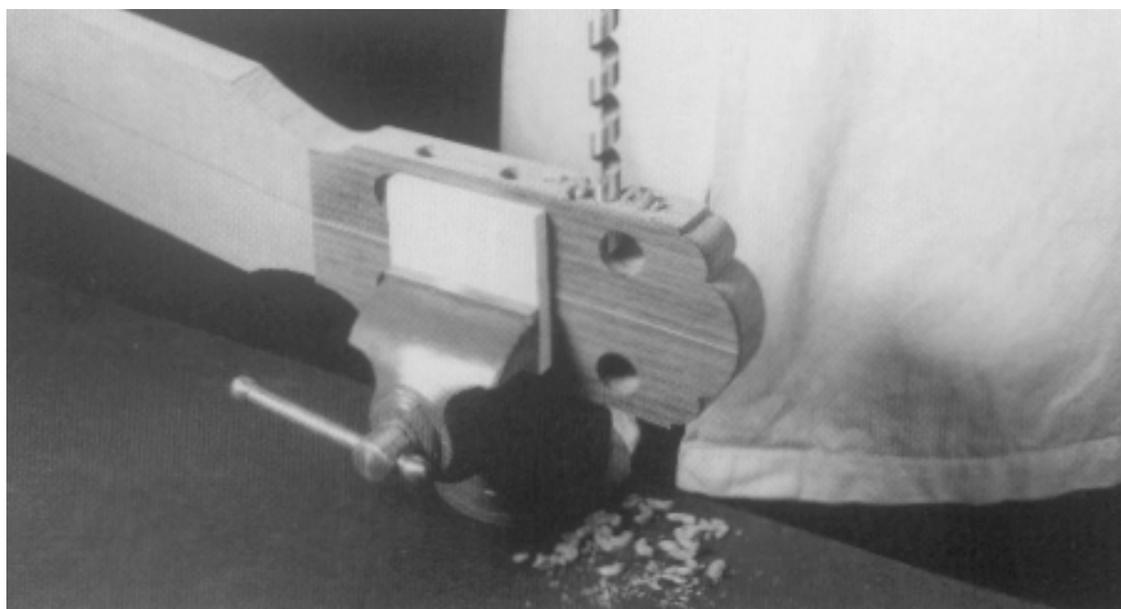
El clavijero lo acercamos más bien hacia el ensamblaje o forro de cabeza y le damos demasía unos 2 mm hacia el otro lado.





- a) Broca del taladro o de la escopleadora 14 cm
- b) Escoplear los canales del clavijero:

Broca del taladro o de la escopleadora 10 cm.



- 1° La broca la situamos en el medio de las líneas marcadas en el clavijero.
- 2° La broca permanece fija y movemos la cabeza, cuidado al salir la broca
- 3° Perfilamos con el formón.
- 4° Se lima: primero la lima redonda, entrefina y fija, lijamos.



COMO SE TRATA (REALIZA) EL CORTE DE AROS EN EL ZOQUE

Herramientas y utillaje: escuadra, falsa escuadra, plantilla diapasón, hueso de arriba.

1° Se coloca el hueso con su grosor.

2° Se pone la plantilla del diapasón y se traza la línea del hueso.

3° Se toma la falsa escuadra a la plantilla en el hueso (la línea que hemos trazado en el mástil)

4° Transportamos la falsa escuadra a la parte superior del mástil, realizamos una señal en el grosor del mástil en ambos lados.

5° Con la escuadra trazamos las líneas del corte de aros hacia abajo.

6° Realizamos el corte con la segueta.

1° La línea no se recorta para no perder el 12 traste. Se deja la línea hacia la cabeza.

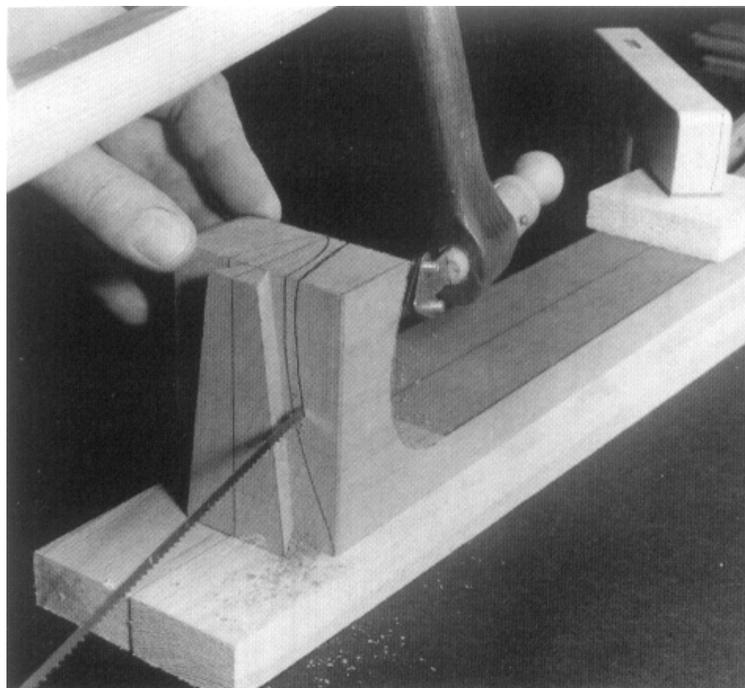
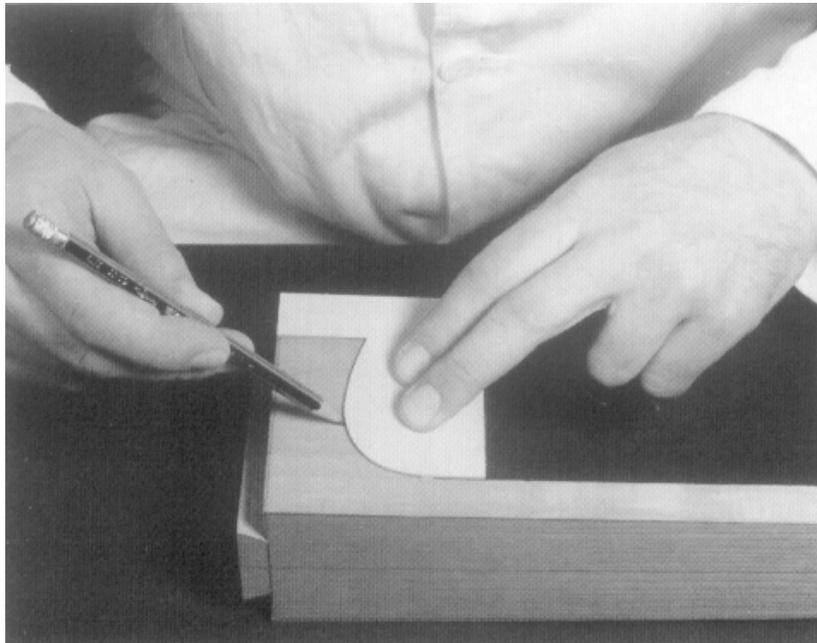
Se tuerce un poquito (1 mm) el corte hacia la cabeza para meter mejor los aros.
Se ha de conseguir el corte recto, tanto el vertical como el horizontal.

2° Después se realiza el mismo corte con las mismas condiciones arriba indicadas, pero con una doble sierra de 2mm (igual que el grosor de los aros).

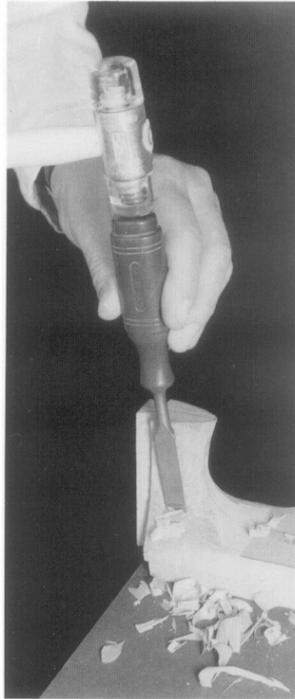


PERFILADO DEL TACON

El tacón se plantilla y se saca con el formón ancho.



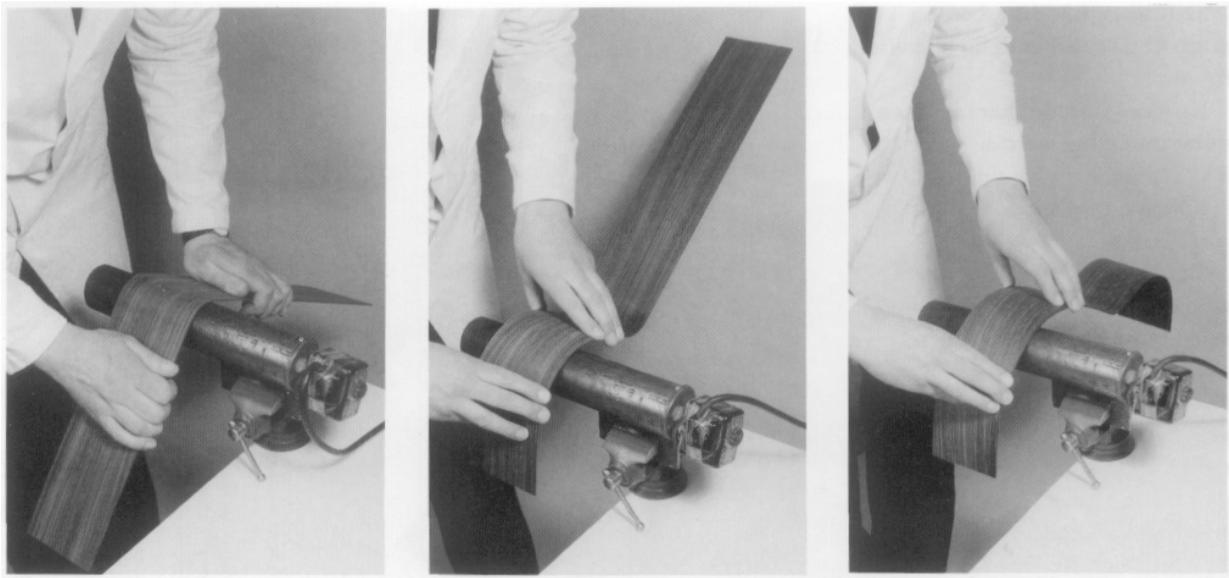
Se lima a su alrededor un poco el mástil.
Apoyamos la guitarra en el pecho.



*“Nunca se toca el mastil por la parte de arriba”.
para la guitarra los centros son los ejes de las medidas”.*

COMO SE DOMAN LOS AROS

Mejor denominamos a los aros el de la izquierda, el de arriba; el de la derecha el de abajo, el que se posa en la pierna del guitarrista.
Usamos la linterna de domar.





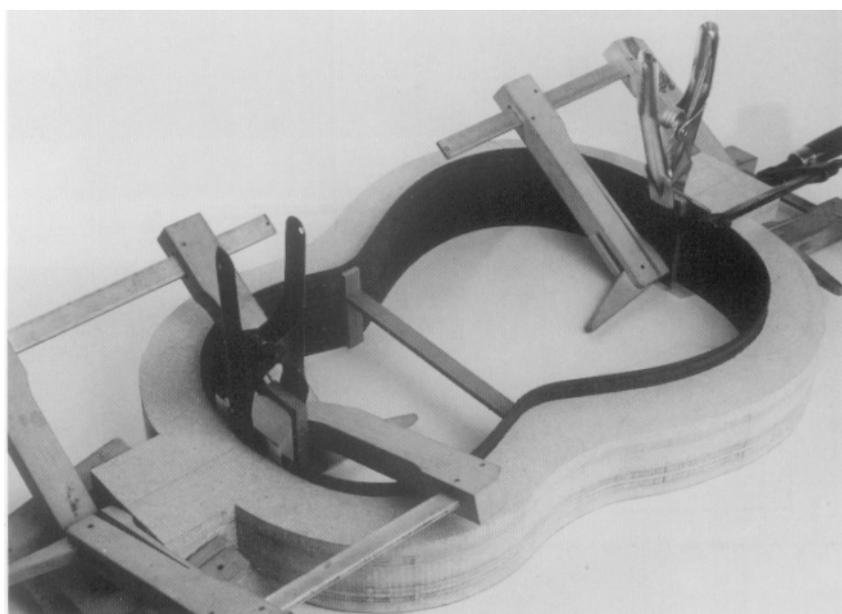
1º Se mojan y se mantienen húmedas (ni mucho ni poco) todo el tiempo hasta que se moldee totalmente.

2º Con agua en un cacharro, la linterna de domar y la plantilla para comprobar, vamos domando y comprobando.

Recto y paralelo comenzamos por la parte estrecha (la que da en tacón) a la cual damos una demasia de 1cm. “Se rubrica para fuera en la parte más ancha”.



3º Después lo metemos en el formalete.



Puede meterse los dos aros
Los torniquetes sin apretar demasiado

Si la doma cundió depende de la fibra de la madera, se doma a su amor, que no salgan cuadrados. No detenerse mucho en un mismo sitio del aro porque se quema.
La parte estrecha del moldeador la utilizamos en la cintura.

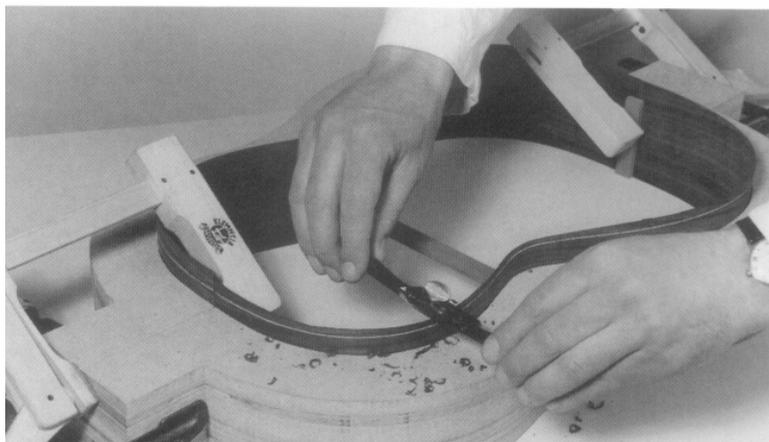
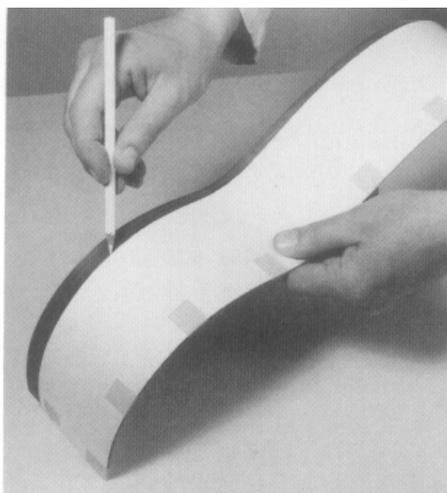


AJUSTAMOS LOS AROS

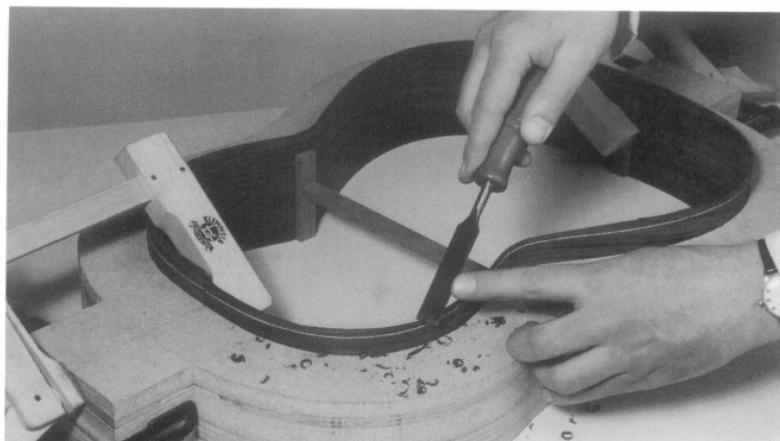
Herramientas: serrucho, formón, garlopa.

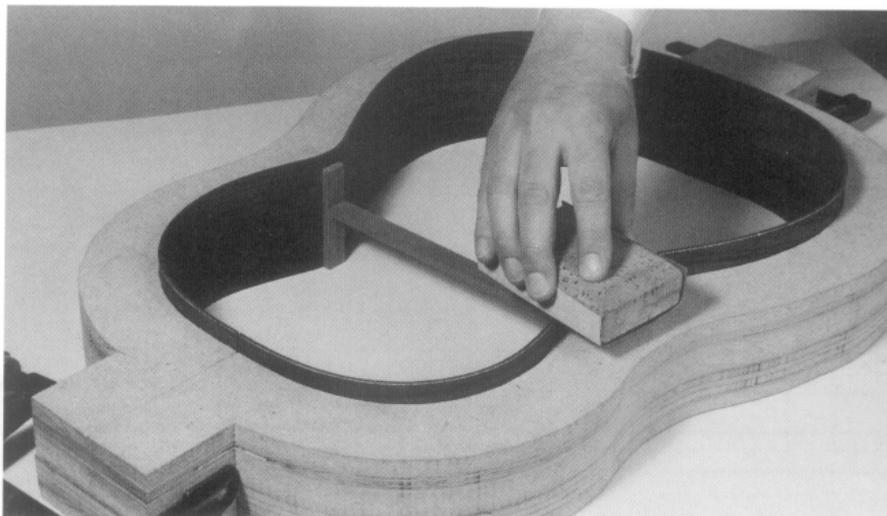
Hacemos las juntas

Se plantilea



Utilizamos el bastrén



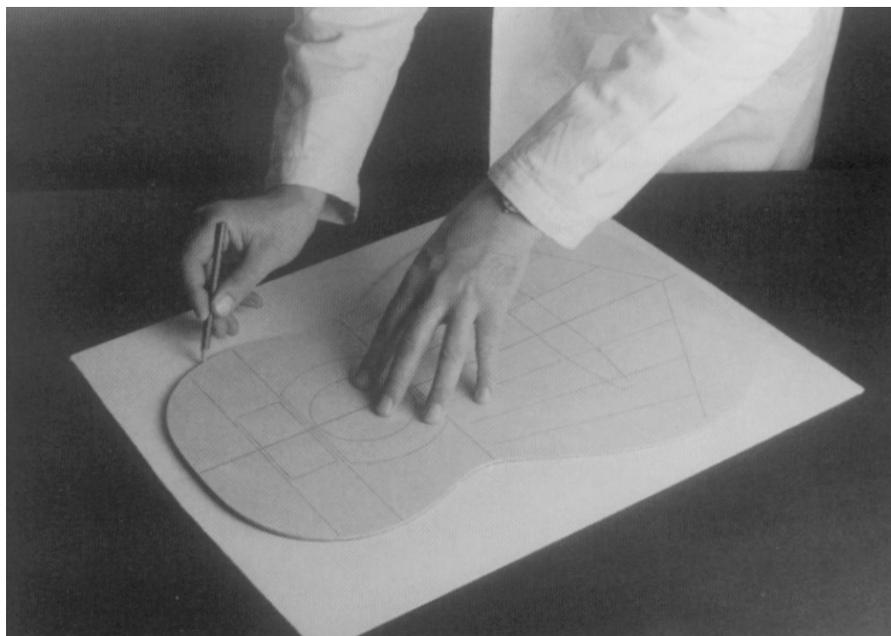


Después lijamos en el interior de los aros con lija del 5

COLOCAMOS EL MOSAICO

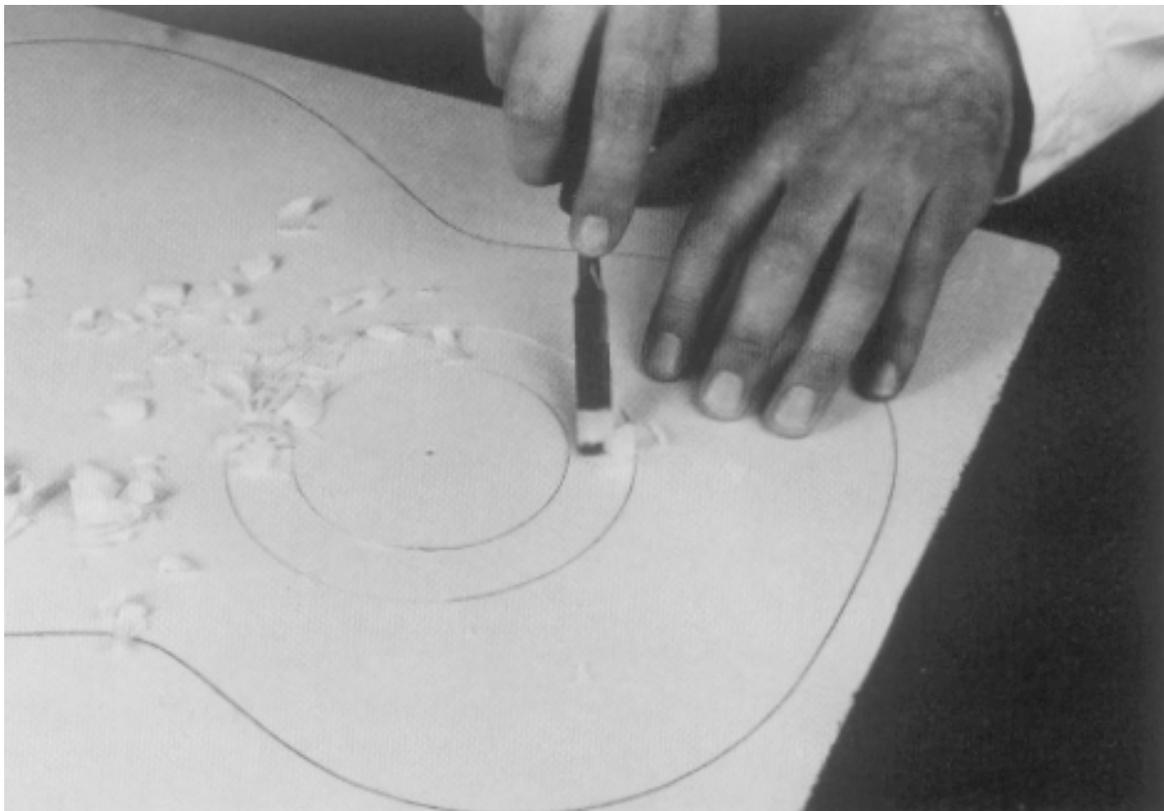
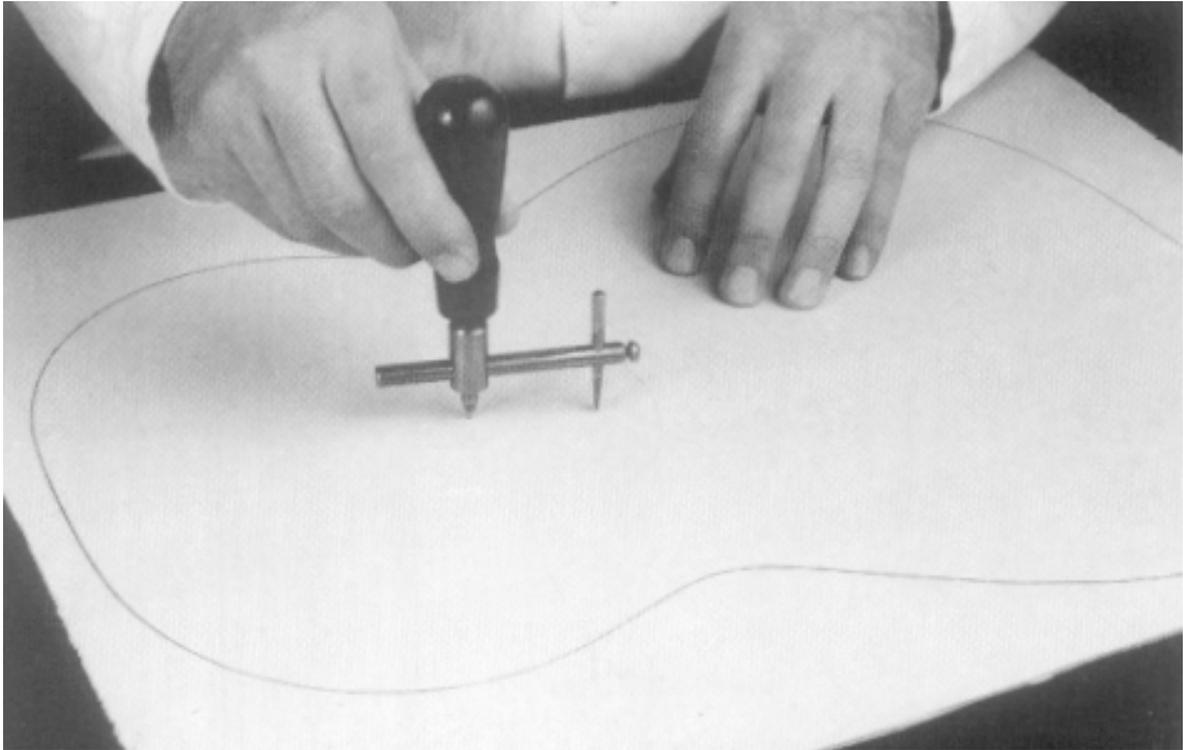
Al mosaico algunos guitarreros le llaman boquilla.

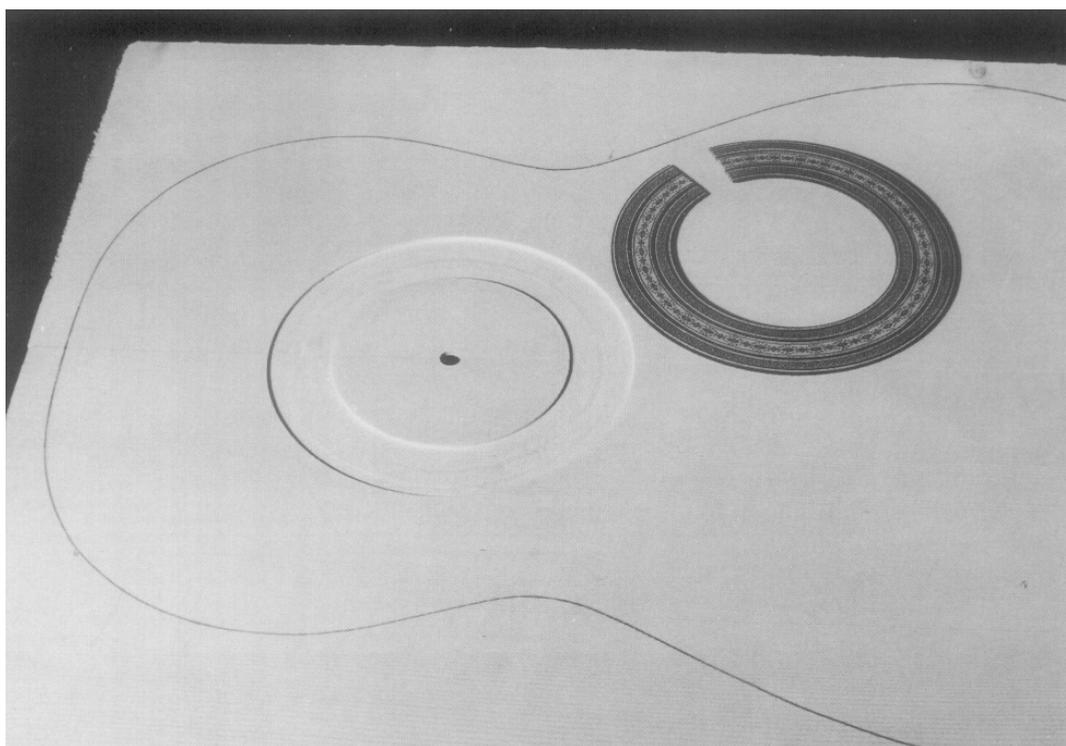
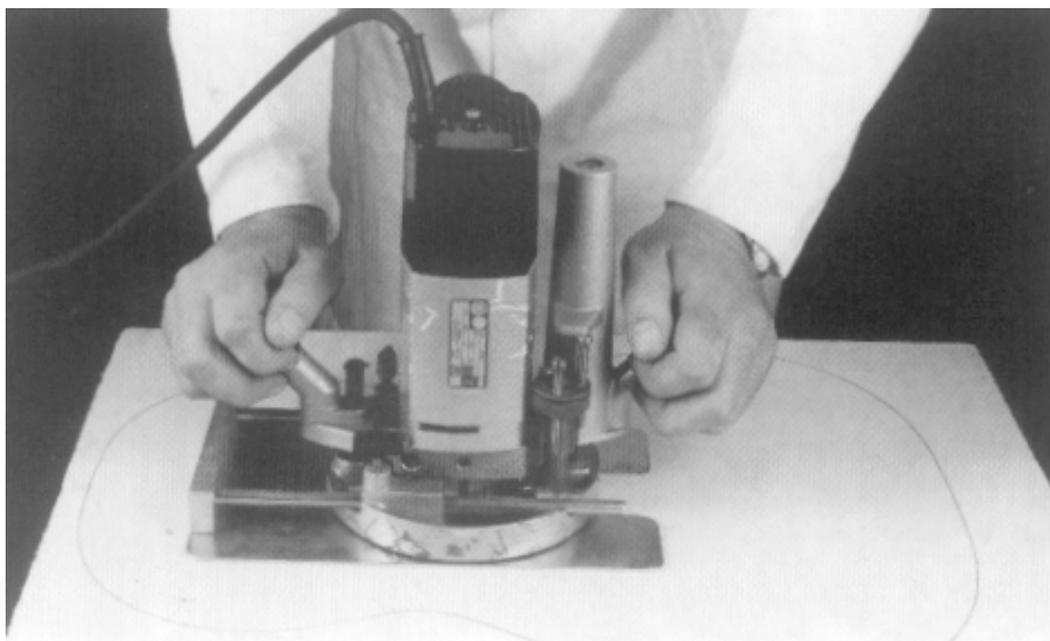
Se plantillea y señalamos el centro, realizarlo en la cara buena (la mejor) de la tapa.



1º Abrimos el espacio

Herramientas: fresadora, taladro y broca, bramil, formón.





Lijamos centro boca

2º Si la boquilla es más grande, la demasía se saca con el gramil de un lado a otro, después se saca con formón pequeño y uno grande para cortar los filos. Ajustemos la boquilla, la cual pegamos con cola negra. En las boquillas japonesas no se puede poner arillos alrededor.



PEGA DEL MOSAICO

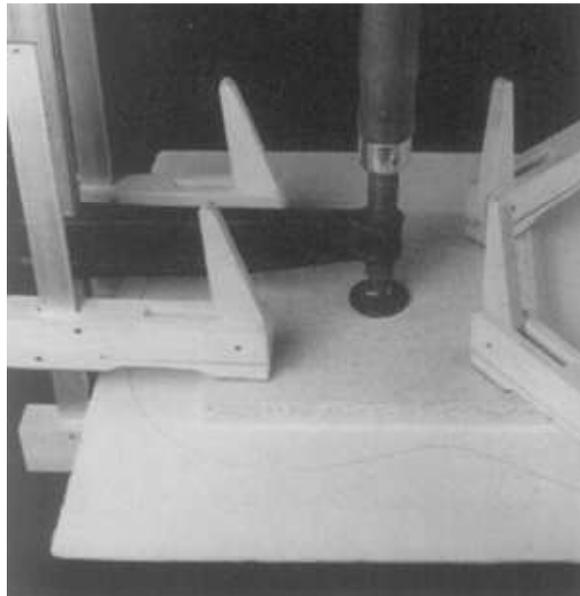
Cola negra, cuadrado de aglomerado 15 cm, 3 torniquetes, papel cuadrado 17 cm y la solera.

1° Se echa cola con un pincel pequeño en el hueco.

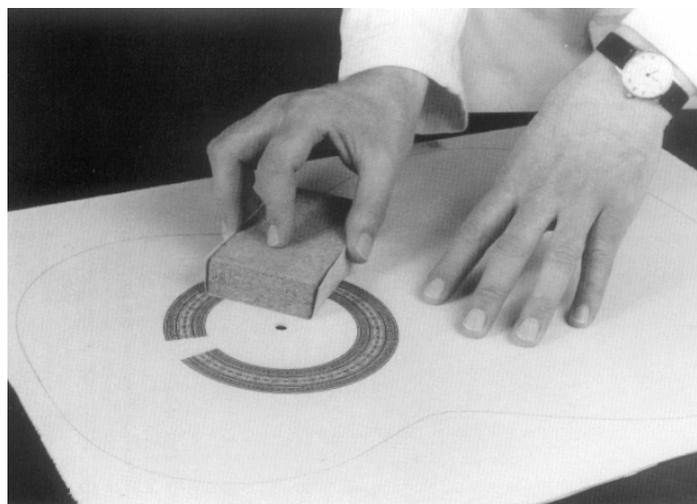
2° Se pone la boquilla y se ajustan con un cuartillo mojado en agua caliente.

3° Se pone el papel cuadrado

4° Se centra y se pone el cuadrado en la boquilla. Se pillan a la solera: la tapa, boquilla, papel cuadrado con los torniquetes.



5° Después de las tres hojas se lija y se limpia con la cuchilla (se debe dejar secar para que la cola cristalice)





ABRIMOS LA BOCA CON EL GRAMIL

Dejamos unos 3 mm desde la boquilla.

Sujetamos el gramil y le damos vueltas a la solera junto con la tapa, después le damos la vuelta a la tapa para que no astille y lo terminamos con el bramil.

Diámetro de la boca 8,3 cm.

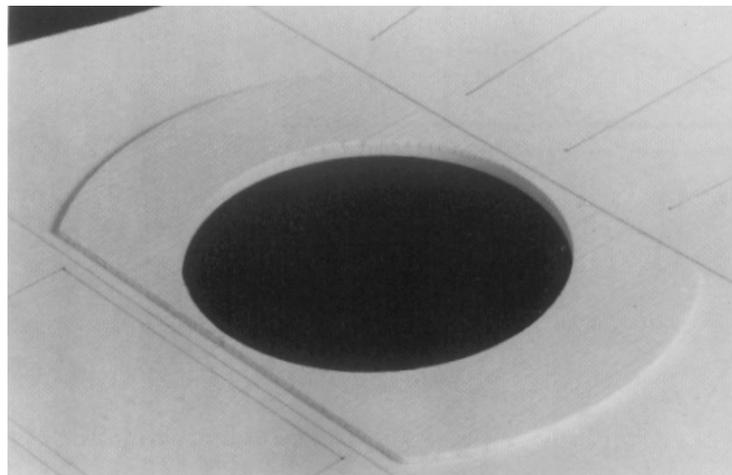
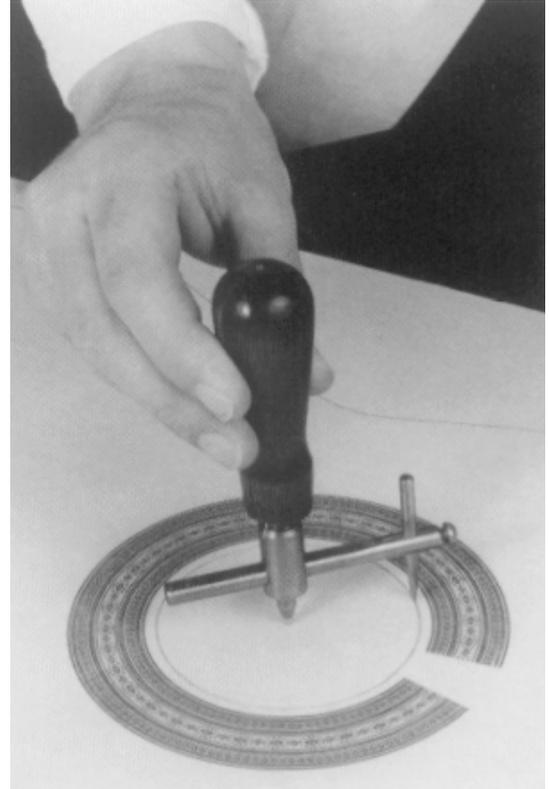
PEGA DE LOS REFUERZOS DE BOCA

Va en el interior y su misión es reforzar la debilidad de la boca debido al vaciado del mosaico.

Madera de pino

Herramientas: cola negra, 2 torniquetes, 2 taquillos a medida, cepillo y formón.

Se pega con poca cola para que no escurra.



3mm desde el corte de la boca

Centradas en las dos líneas de las barras.

Con un cepillo y un formón ancho (cuidado con los gavilanes), quitamos los cantos y lo redondeamos. Cuidamos de no tocar la tapa, al final pasamos la lija del 0.



PREPARAMOS EL BRAGUERO (TACO DE SUJECION)

El taco de sujeción de los aros en el centro interior popularmente llamado braguero, se realiza en madera de ciprés. Medidas grosor 1,5 cm, altura 10 cm, ancho 6 cm. Siempre se realiza un poco más alto que los aros para después rebajarlo con el formón.

Grosor

Distinta de los aros del fondo

Se traza el centro y se le saca la curva con el cepillo, con poca hoja registrándolo en el formalete.

Se le hace un chaflán, usando el cepillo, en la parte que toca la tapa

Cuidado con que las esquinas no astillen.

Después se redondea con la escofina la parte que no toca los aros, y se le da lija del 5.

METEMOS LOS AROS EN EL TACON

Una vez que los aros están preparados a medida y ajustados los cortes podemos continuar metiéndolos en el tacón y colocándole el braguero.

Utillaje: cuchilla, jabón, lija del cinco.

Se sujeta el mastil con un torniquete en un banco con el tacón hacia arriba.

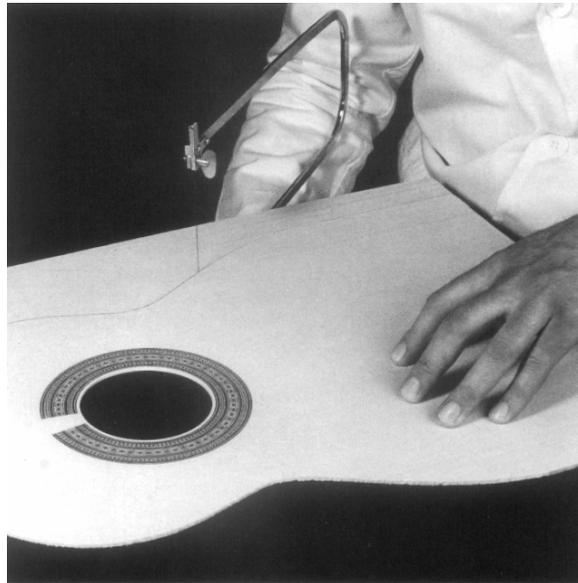
Ha de entrar y salir justamente. Por eso le damos con la cuchilla en la punta en los dos lados, le frotamos jabón para que escurra y entre mejor.

Una vez que los hemos metido, los ajustamos en el tacón y en la parte de debajo de los aros, Los superponemos y lo sujetamos con una pinta en el bragero y esperamos hasta la próxima faena.



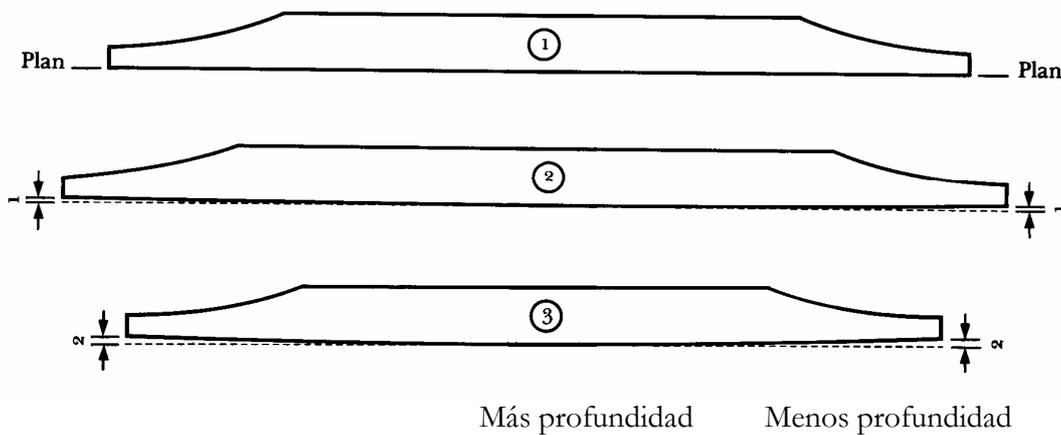
BARRAS DE SUJECION DE TAPA

Con una segueta cortamos la tapa sin demasía.



Las barras son de pino, deben de tener las betas rectas y sin nudos

Herramientas: cepillo, solera con hueco lija del cinco.



1° Se le quita un poco del filo con el cepillo en la parte superior, después se le pasa a lo largo.

2° Colocamos en la solera lija del 5 a la altura de la altura de la barra y lijamos la barra lo suficiente para que adopte la forma de la tapa en la solera.

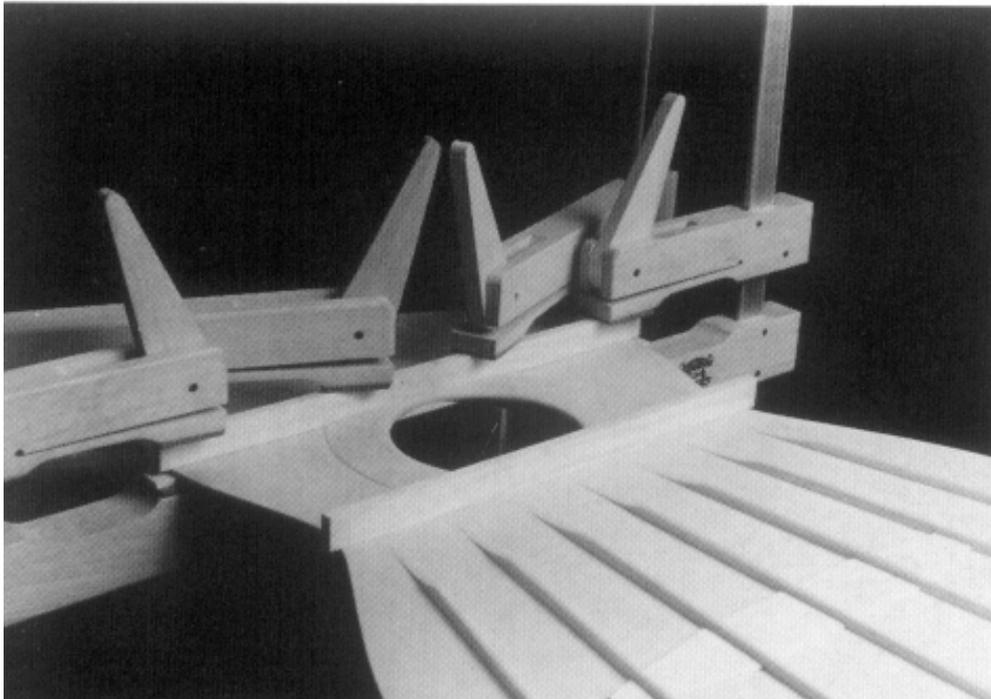
3° Damos forma de trapecio después de haber marcado con una señal la parte que toca a la tapa.

PEGA BARRAS

Las barras se pegan con poca cola para que no escurra y se mueva



Herramientas: solera hueca, cajón de pegas, varillas 34 cm aproximadamente.



1° Arreglamos las barras:

Herramientas: cepillo, formón ancho.

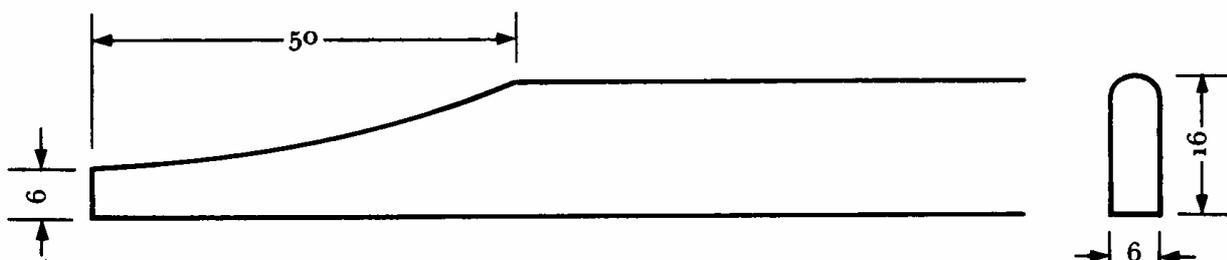
Se curva un poco hacia adentro 1 mm

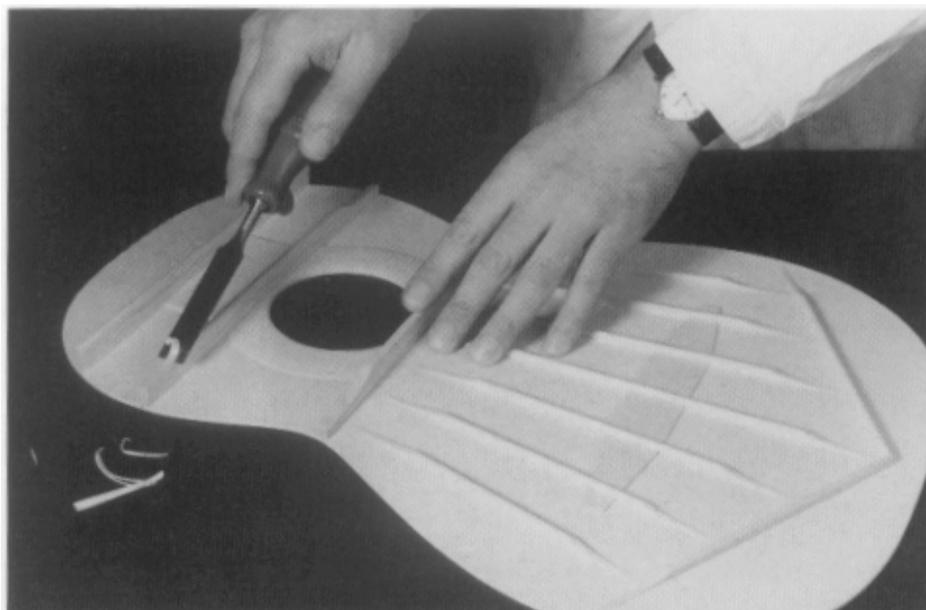
2° Se redondea con el cepillo:

Herramienta: cepillo, formón ancho (cuidado con astillar)

3° Se realiza con el formón (cuidado con astillar)

4° Se lija con lija del numero 6





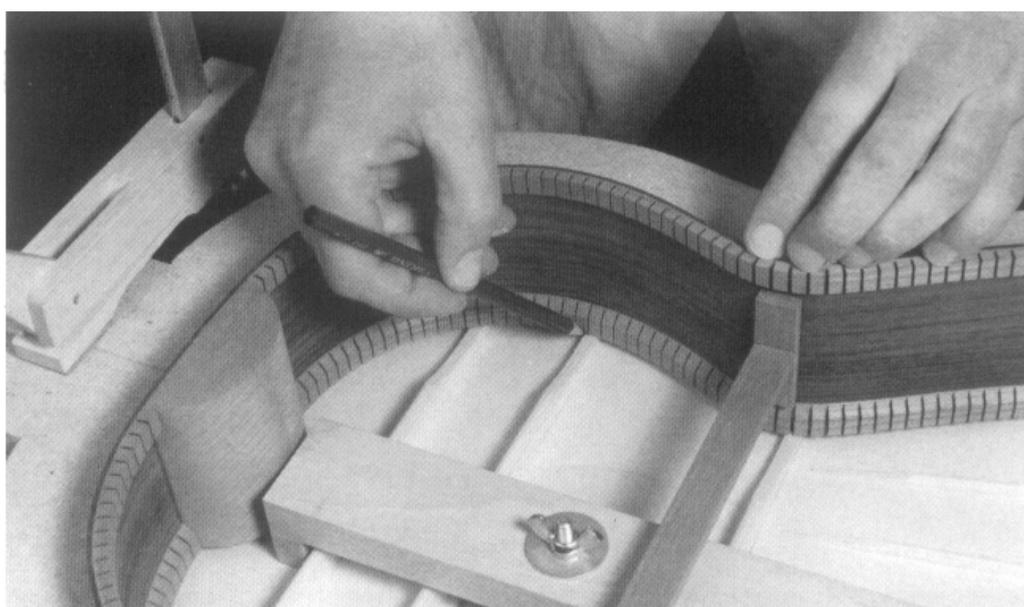
AJUSTES DE LA TAPA

1° Centramos la tapa en el formalete (quitando los tornillos).

2° Se traza el corte de barras, quitándole el grosor de los aros unos 2 mm.

3° Trazamos en el formalete la plantilla y se cuadra la parte que da al tacón, siguiendo la línea central de la plantilla.

Traste 12
fileteado



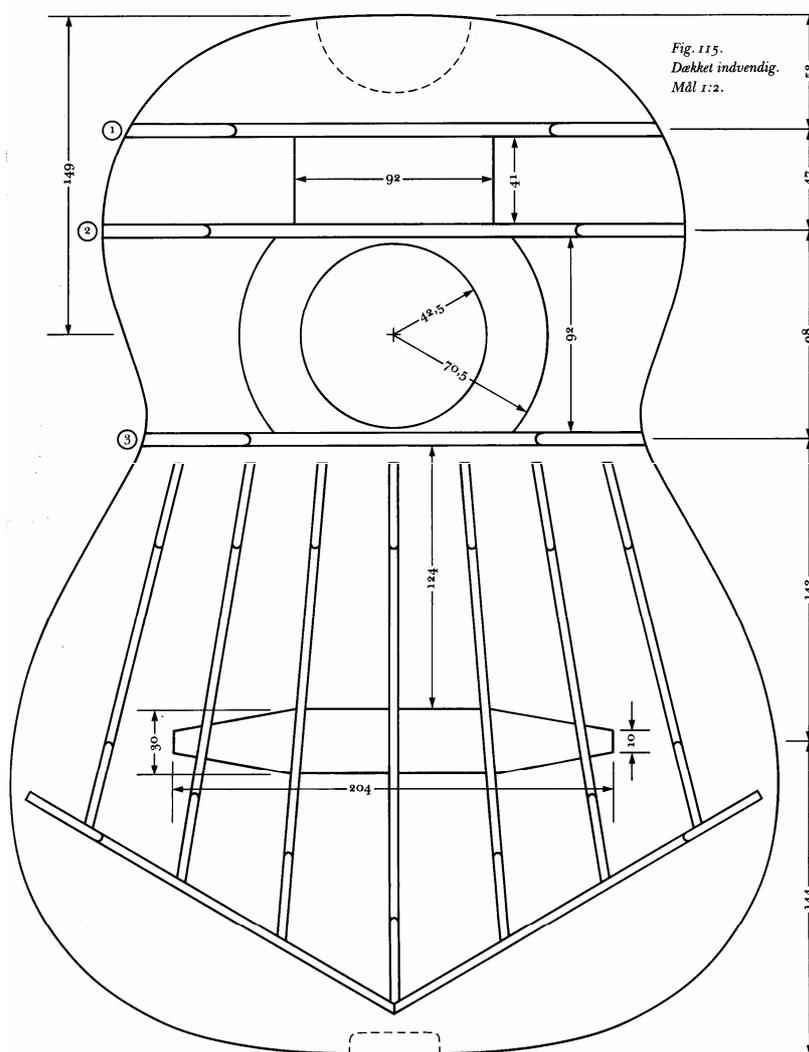


REBAJAMOS EL GRUESO DE LA TAPA EN EL ZOQUE

1° Señalamos el grosor (2,75) de la tapa e el tacón y serramos a esa profundidad el corte de aros.

2° Sujetando el mástil en el tornillo, con un formón ancho lo rebajamos con cuidado de que no astille. Con una escuadra comprobamos el corte, rematamos el corte con la escofina, sobresaliendo la tapa 3 o 4 mm sobre el mástil.

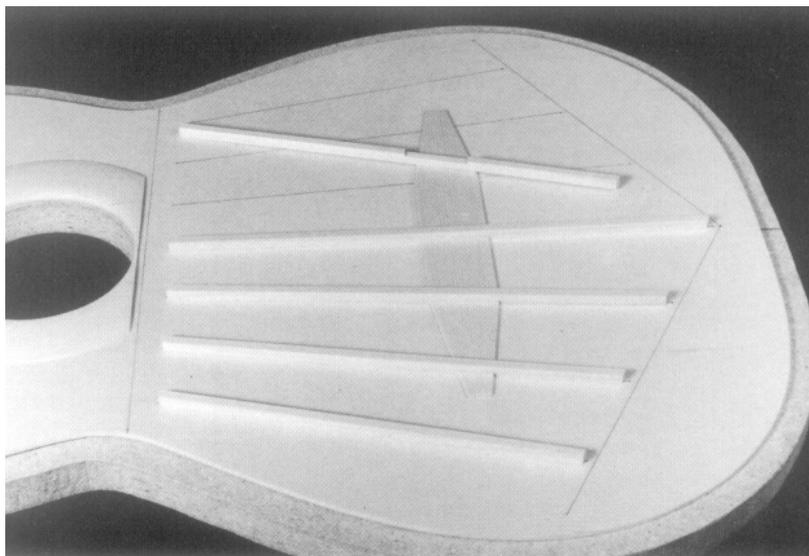
VARETAS ARMONICAS, PEGAS



Las varetas armónicas se realizan de pino gallego, comprobando que las betas estén correctas y que no estén cascadas, se comprueban golpeándolas contra un cuerpo rígido y que suenen cristalinas.

Sistema Torres el abanico de las varetas apuntan al traste 12, más cerrado.

Sistema S. Hernández el abanico de las varetas apunta al traste 1, más abierto.



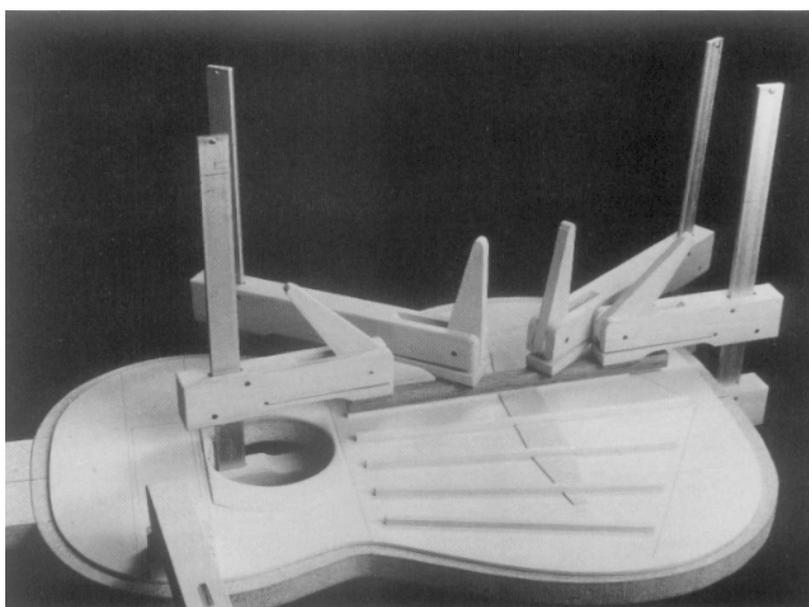
Las varetas armónicas son más finas progresivamente (menos base, menos altura) desde las primas a los bordones , las dos que atraviesan son las más finas, siendo la que da a los bordones la más fina de las dos.

1° Se cortan a medida con el formón y se le da forma triangular a las puntas, excepto a la parte de la pega.

2° Se traza una línea en el centro (5mm) de la vareta y la numeramos.

3° Se da forma de pirámide con el cepillo con muy poca hoja, en el centro va de mayor a menor hacia las esquinas

4° Se da lija del 5 con un cuadrado.

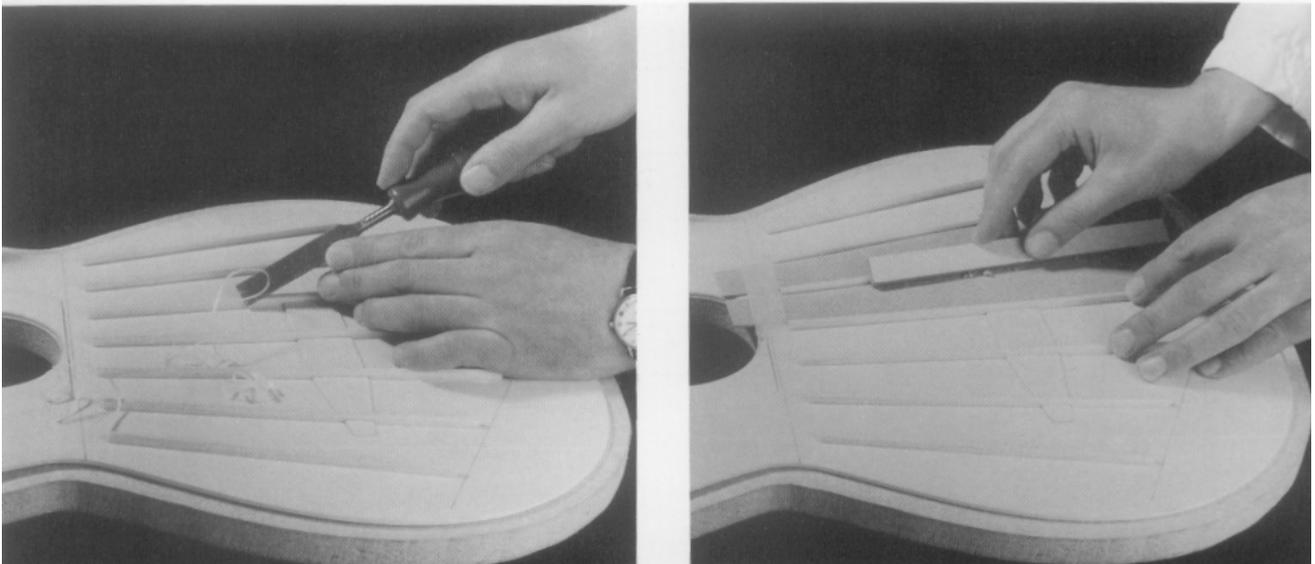




5° Utilizamos la solera con fondo para que le de la comba, el cajón de pegos con cola negra, o bien usamos torniquetes como se observa en la fotografía.

Las barrillas de pega que son de haya o de plátano por lo flexible, no necesitan mucha fuerza; utilizamos varetas vaciadas en triangular cubriendo las armónicas para que no se estropeen.

6° Después se les hace un chaflán con el formón ancho 3 cm a cada lado terminando en cero. Al final limpiamos la cola y las manchas de la tapa.



CLAVAMOS LA TAPA EN EL ZOQUE

El rebaje en el zoque ya lo hemos realizado y ajustado.

Sobresale la tapa de los aros 1,2 mm de demasía, por lo que tiene que estar bien realizado el corte en la tapa que da al tacón para que esté bien centrado.

Colocamos el mástil en el tornillo

1° Se le echa cola negra en el tacón.

2° Se comprueba con una regla las líneas y se clavan 3 clavos pequeños en la tapa que da en el tacón, se comprueba también con la vista.

PEGA DEL BRAGUERO

Siempre se realiza un poco más alto que los aros para después rebajarlo con el formón.

Cuando pegamos los aros al braguero, estos tienen que estar totalmente a escuadra con el canto del fondo, el fondo recto a escuadra uno con el otro. La pega se hace con cola blanca.



1º Se coge con un torniquete el mago al formalete una vez centrada la guitarra.

2º Colocamos los aros (no se pegan al tacón) y apretamos las cinturas con las abrazaderas y los torniquetes.

3º Pegamos el braguero, echamos cola negra en el chaflán que da a la tapa y la parte que da a los aros; lo apretamos con un torniquete mediano, los aros los apretamos con dos chicos.

FORMALETE: el taco de madera exterior se utiliza cuando moldeamos los aros en el formalete y para pegar los aros y el braguero.

En la pega utilizamos un papel entre el aro y el taco, pues el papel fácilmente se arranca.

Utilizamos pequeñas cuñas para pegar mejor los aros, sin apretar demasiado.

Los aros se encajan perfectamente en el formalete, estando el canto que da a la tapa totalmente pegado a esta, daremos unos golpecitos en el aro para lograrlo.

En el formalete a la vez que se moldean los aros, moldeamos los latiguillos de ciprés, hay que dejar el espacio para el braguero, lo pegamos a los aros con cola blanca, utilizando como torniquetes pinzas, rodeándolo todas seguidas sin dejar ningún espacio.

Los latiguillos se pegan en el interior haciendo el mismo canto con el fondo.

REFUERZOS DE ARO DE CIPRES

También llamados latiguillos.

14 mm

Ciprés

2 mm de espesor

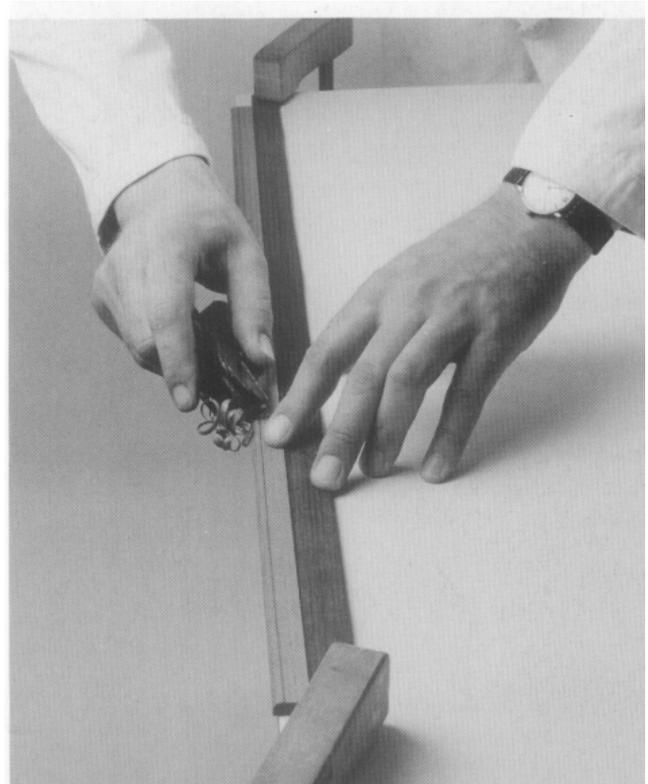
1º Se doma en la linterna

2º se corta en la máquina circular o con el serrucho.

3º Se mete en la guitarra o en el formalete para que no pierda la forma

4º Se le quita el filo que apunta a la tapa, con la cuchilla se redondea.

5º Se lija la parte que no se pega primero del cinco después del cero.



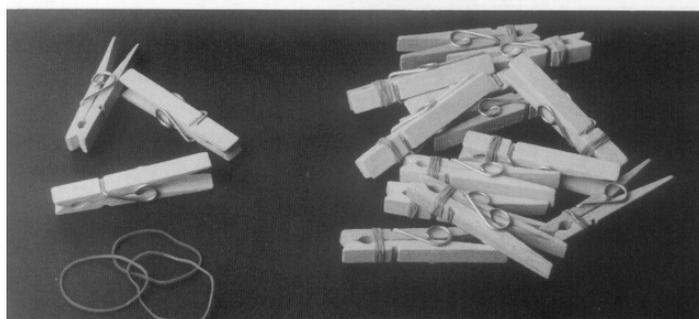
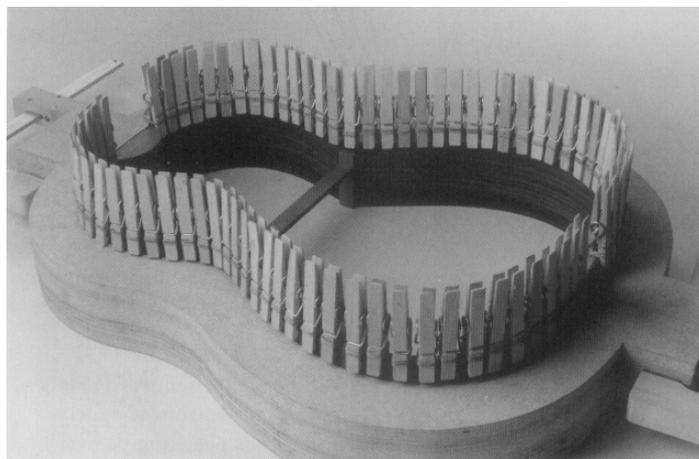
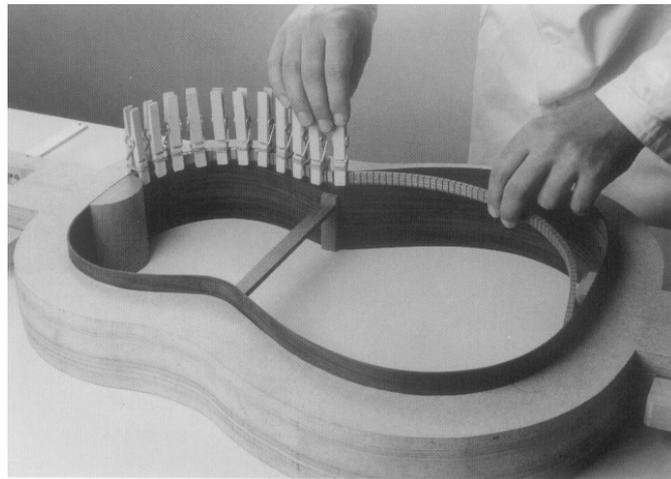


6° Se corta a medida se centra en la cintura y se corta primero el inglete que da al tacón, segundo el corte que da al braguero sin dejar ningún espacio ni entre el tacón ni el braguero.

7° Pegamos con la cola blanca (la justa para que no chorree) utilizando pinzas de tender ropa, las cuales colocamos desde un principio, sin dejar espacios apenas unas entre otras pinzas.

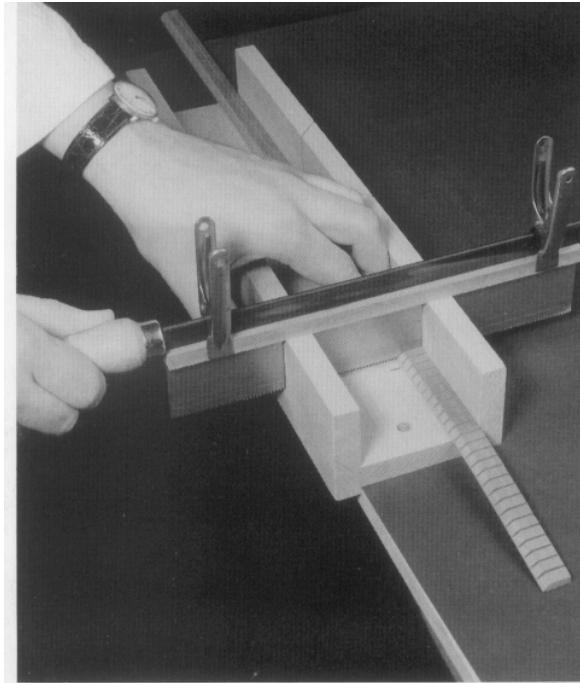
8° En la parte de la cintura levantamos unos 2 mm el refuerzo, en el resto va a la misma altura del aro.

9° Tiempo de pega de la cola blanca igual que la negra de tres a tres y media, rodeamos el latiguillo con pinzas con goma de refuerzo.





REFUERZOS DE ARO DE CEDRO



Tiras de 4 mm de espesor. 14 mm de altura.

1° Se doma en el formalete.

2° se corta en la máquina circular o con el serrucho.

3° Se mete en la guitarra o en el formalete para que no pierda la forma

4° **Se le quita el filo que apunta a la tapa, con la cuchilla se redondea.**

5° Se lija la parte que no se pega primero del cinco después del cero.

6° Se corta a medida se centra en la cintura y se corta primero el inglete que da al tacón, segundo el corte que da al braguero sin dejar ningún espacio ni entre el tacón ni el braguero.

7° Pegamos con la cola blanca (la justa para que no chorree) utilizando pinzas de tender ropa, las cuales colocamos desde un principio, sin dejar espacios apenas unas entre otras pinzas.

8° En la parte de la cintura levantamos unos 2 mm el refuerzo, en el resto va a la misma altura del aro.

9° Tiempo de pega de la cola blanca igual que la negra de tres a tres y media. Se rodea el latiguillo con pinzas con goma de refuerzo.

10° Se pega la parte serrada del latiguillo.



PEGA DE LA TAPA CON EL MASTIL A LOS AROS

Empeonamos con cola negra (pegamos los peones) o utilizamos los latiguillos con cola negra.

Preparamos los peones y civiles

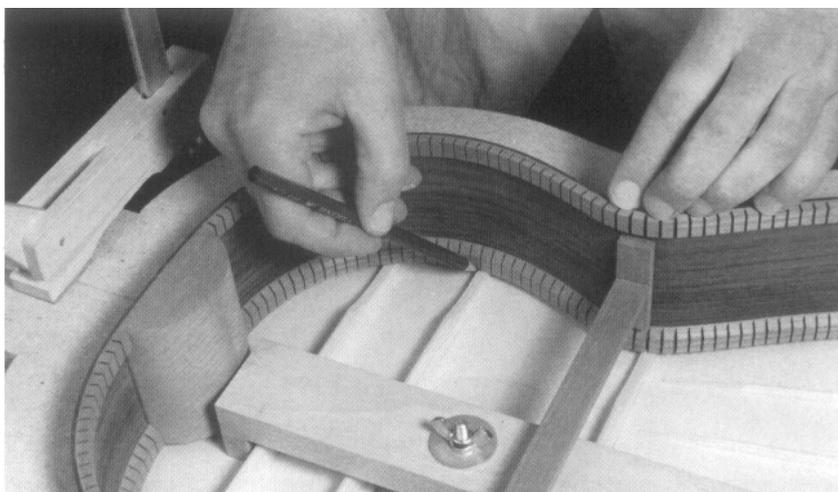
Se deja empeonada 2 horas y media con cola negra y espera

Los civiles son peones más grandes con más fuerza y van en pareja, por eso se le llaman así por su relación metafórica con la benemérita.

Van pegadas a los aros y a las 2 barras de la tapa con cola negra.

Se puede usar o no, torniquetes pequeños o pinta.

Se redondea siguiendo la curva del aro para que se centre en la barra.





JUNTA DEL FONDO

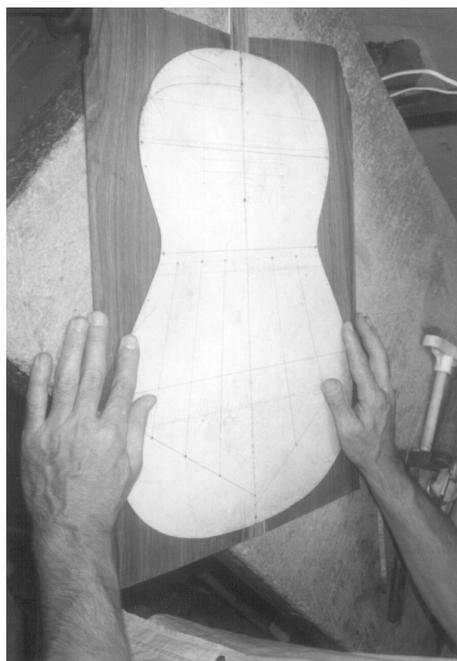


1º Igual que la tapa.

2º Se corta con el bramil una chapa de sicómoro de 3mm ancho.

Chapa de sicómoro

Fondo con demasia Parte del tacón



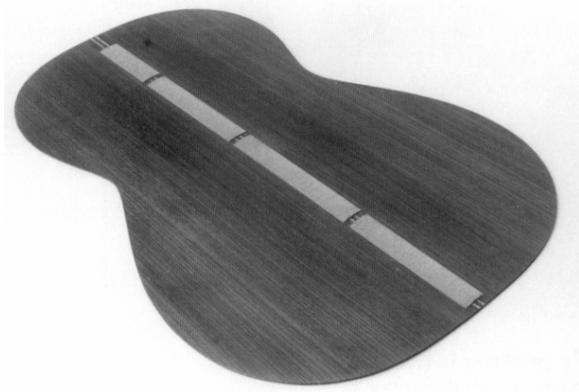


REFUERZO DE FONDO

Herramientas: solera lisa, formón, lija, cola blanca, cajón de pegos.

Mejor si el refuerzo va a contra beta, entonces ha de ser muy fina, 2 mm máximo; sino va a contra beta se hace un poco mas grande, 3 mm máximo.

El refuerzo se pega con cola blanca en el cajón de pegos, poniéndole encima a modo de protección un palo con las mismas medidas solo con 5 cm de espesor. Se redondea con formón ancho y después lija del 5 y del 0. Se termina el redondeo a cero.



Fondo con demasía

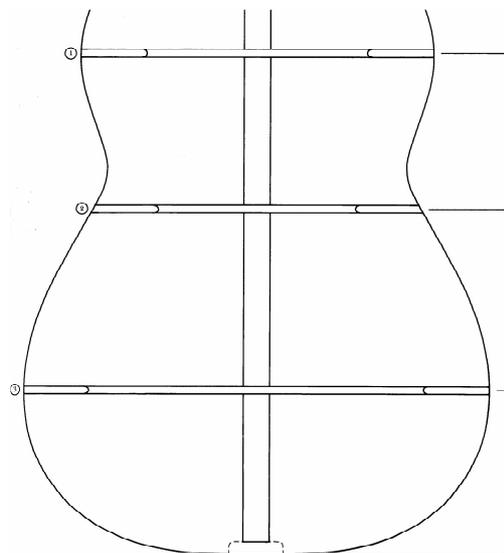
Limpiamos la cola.

Chaflán

BARRAS DE SUJECCION FONDO

Trazamos las líneas de las barras del fondo centrándolo en la plantilla y se cortan con el formón ancho y se vacía con el formón estrecho.

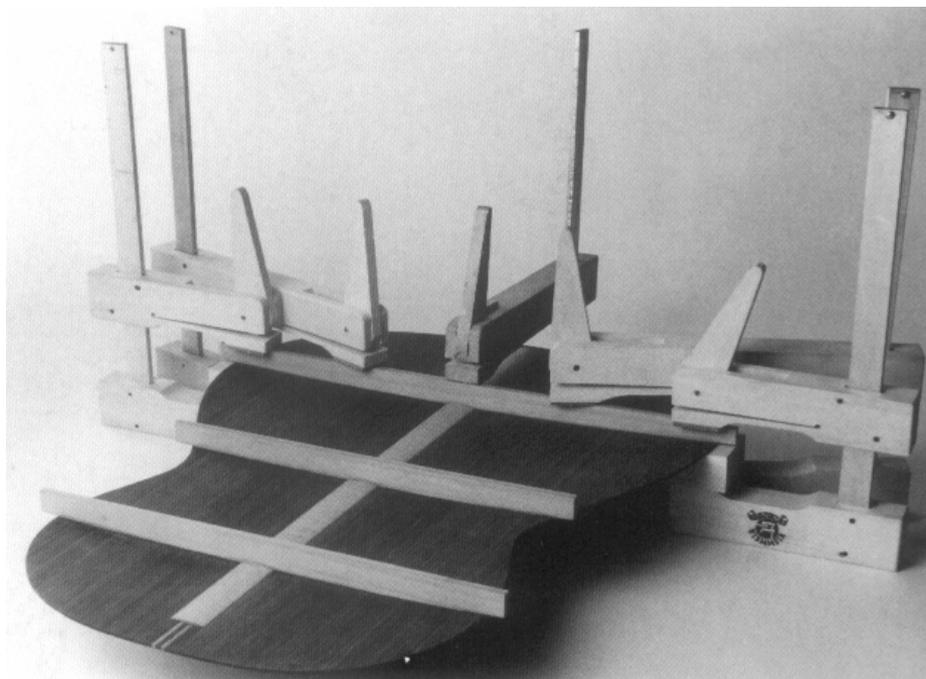
Las barras son de madera de cedro, medida aproximada con demasía 2 cm de altura, grosor 1 cm.
Herramientas: cepillo con poca hoja, solera fondo, cajón de pegos o torniquetes.





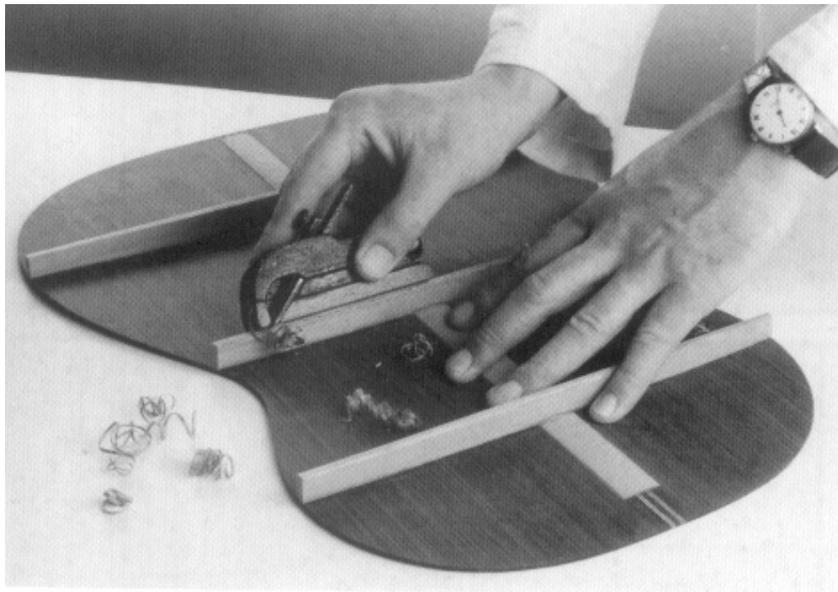
1º Colocamos el fondo en la solera con fondo, trazamos las líneas que sirven de guía.

2º Se pega con cola blanca en el cajón con ayuda de 5 a 7 varetilas, o con los torniquetes tal como lo observamos en la fotografía.

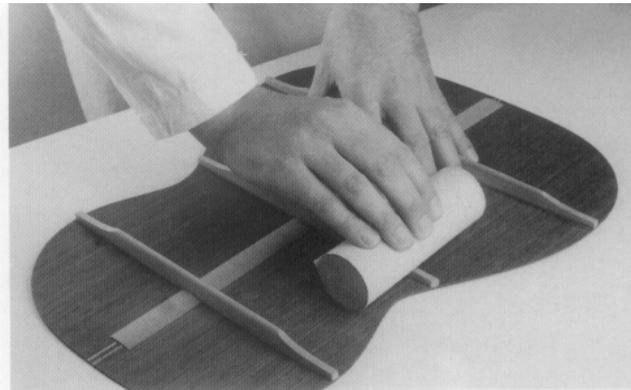
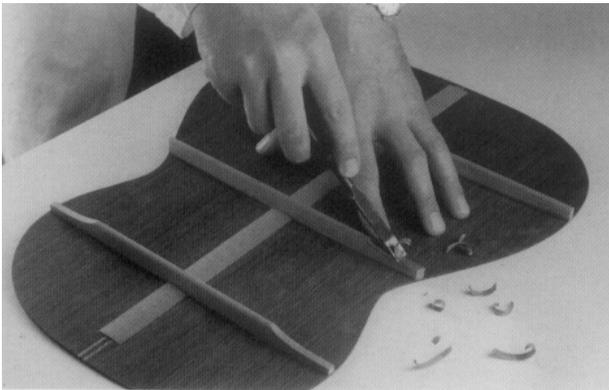


3º Después de la pega redondeamos los filos con el cepillo y lija del cinco.





4° Hacemos un rebaje al final de las barras desde unos 3 cm (la del medio 4 cm) y unos 3 mm de profundidad.



PREPARACION DE LOS AROS, DEL TACON Y BRAGUERO PARA ENSAMBLAR EL FONDO

La guitarra ya se encuentra empeonada o con los aros del refuerzo pegados.

Los aros van a menor desde el braguero o fondo hasta su entrada en el tacón.

Herramientas: Cepillo, regla.

1° Colocamos la guitarra en la solera fondo con un torniquete

2° Se cepillan los bordes

3° Se miran y que estén los bordes parejos

4° Se trazan los centros en el tacón por delante, por arriba y en el braguero.

5° El tacón va cejado y plano buscando el arco del fondo.

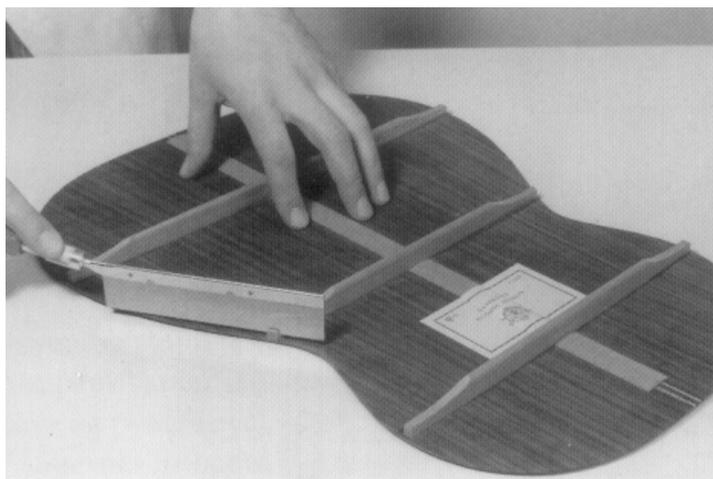


CORTE DE LAS BARRAS DEL FONDO

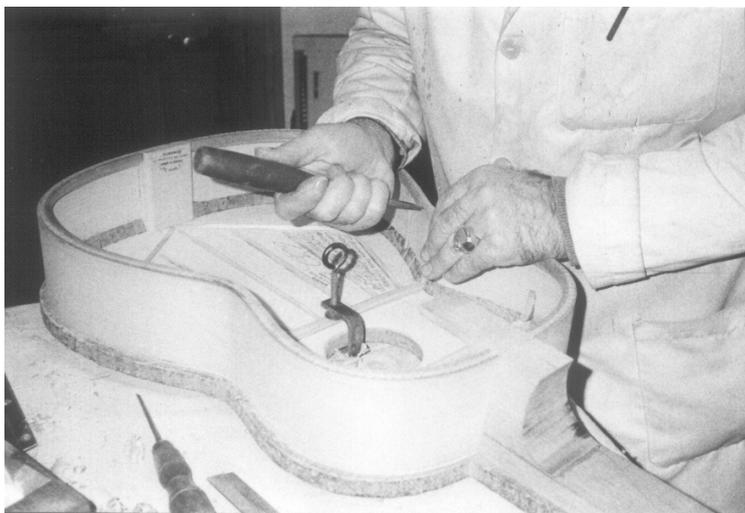
1° Se centra el fondo con las líneas centrales del tacón y el braguero.

2° Señalamos el corte exacto en las barras y en el aro por fuera.

3° Cortamos las barras con la sierra y le quitamos a la señal 2 mm del aro, nunca del refuerzo de aros, muy importante el corte de la barra del medio es cejado (inclinado).



CORTAMOS EL REFUERZO DE AROS PARA ENCAJAR LAS BARRAS DEL FONDO



La guitarra esta sujeta por el mango con un torniquete a la solera de la tapa.

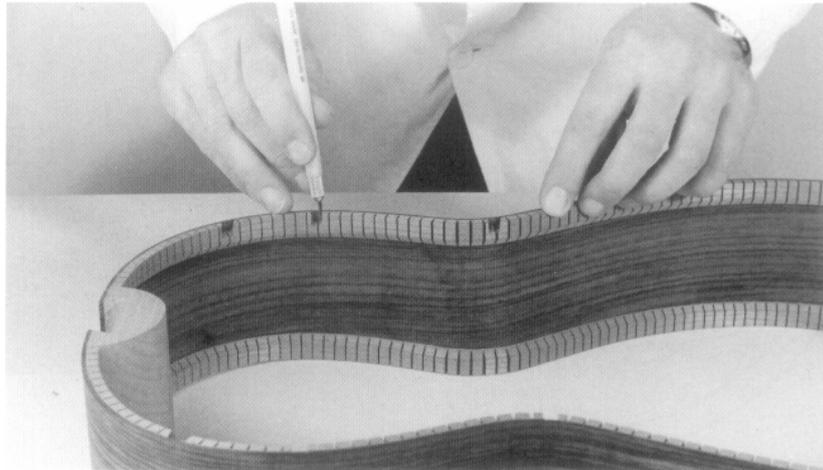
Herramientas: sierra y formón pequeño.

1° Señalamos muy bien las medidas teniendo en cuenta el largo de la punta de la barra, el lugar en el aro, y el ancho de la punta de la barra.



2º Cortamos con la sierra el primer corte a lo largo con cuidado de no tocar el aro, después con un formón estrecho damos el corte a lo ancho y lo vaciamos.

Hay que tener muy en cuenta la dirección de las barras y la forma del aro en donde va el corte, sobre todo la del medio que cae en la cintura donde el corte es cejado.



3º Comprobamos si encaja y cortamos el refuerzo que da al tacón al cual ajusta, se señala por la boca y se corta con el formón.

PEGAMOS EL FONDO, CERRAMOS LA GUITARRA





La guitarra esta sujeta a un torniquete a la solera de la tapa.

1° Echamos cola en el tacón, braguero y bordes, cola negra o blanca.

2° El fondo ha de estar muy bien centrado. Encordamos la guitarra rápidamente, con fuerza pero sin apretar y con una pequeña distancia sin dejar ningún espacio considerable para que nada quede sin pegar.

1° se pasa al otro lado

2° se pasa al centro dos vueltas

3° se pasa al centro

4° se termina y se ponen las cuñas para que aprietan el fondo al zoque.



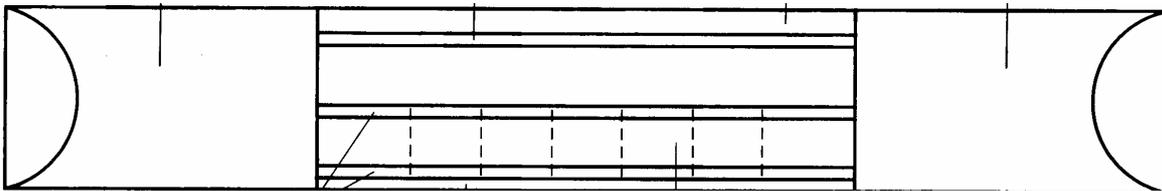


PUENTE

Un puente bajo tiene menos madera y transmite mejor la vibración a la tapa, equilibra más las tensiones y alarga la vida de la guitarra; da más margen y juego al hueso pudiendo cambiar la altura y tensiones de las cuerdas. Es más difícil de realizar porque las medidas cuando son menores necesitan mayor precisión y exactitud.

Madera de palo santo

1° Trazamos las líneas de guía y realizamos los cortes para desbastar

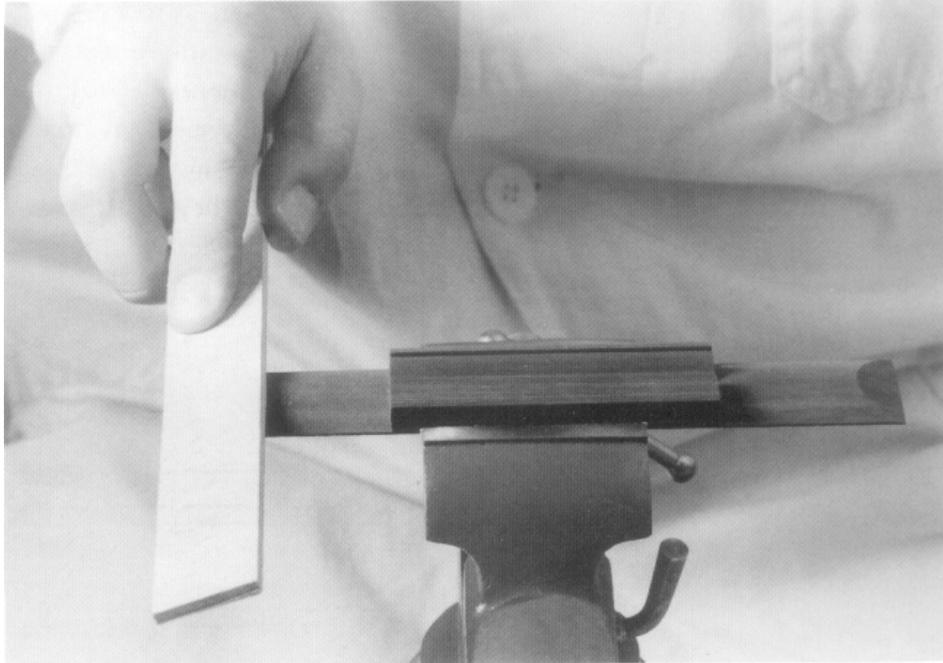


2° Redondeamos lo rebajado primero con la escofina segundo con la lima fina, pero no termina en cero sino se deja un filo de 1mm mínimo.

3° Hacemos un chaflán arqueado de 1 cm en las puntas recuerda el filo recto termina en 1 cm. Se hace con un formón ancho primero a lo largo, luego de arriba hacia abajo con cuidado de no se astille.



El chaflán se hace con el formón y después se lima recto



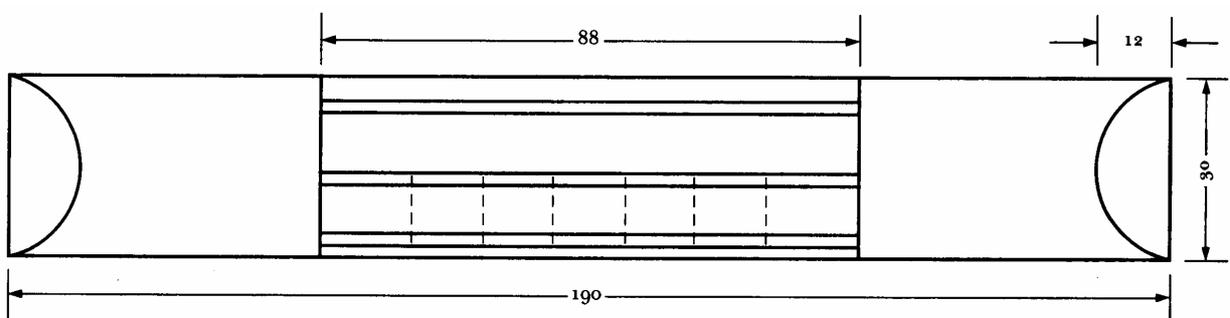
4° Se lija (recta en el chaflán)

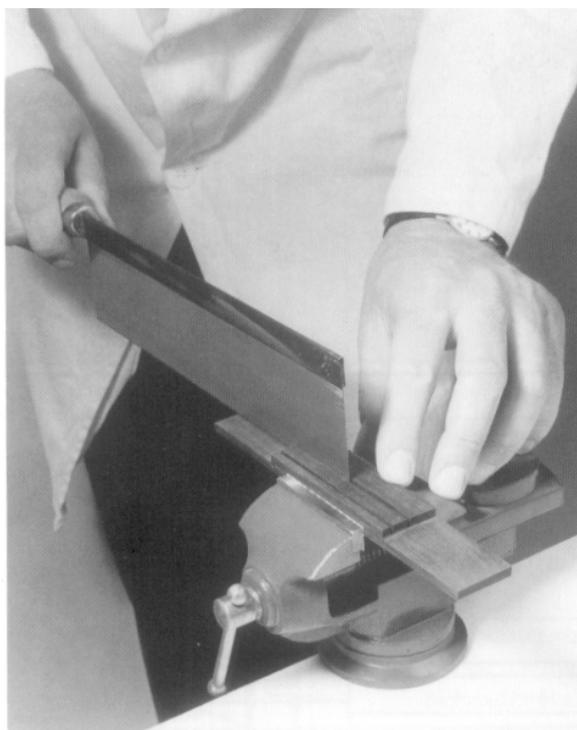
5° Abrimos canales del hueso de adorno y del hueso del puente

Herramientas: sierra de marquetería, formones, cola blanca, tornillo.
Taracea o palo santo, ciprés o hueso.

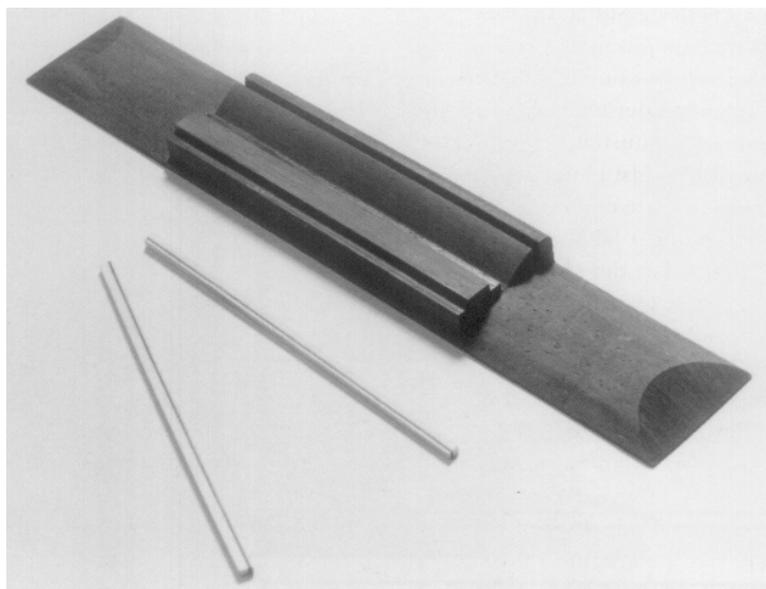
Los cortes en el hueso han de ser rectos, o se cala el hueso o se hacen ingletes.

Donde va el hueso de adorno se realiza un poco más elevado e inclinado sobre el espacio en el que va el hueso del puente sin hueso.





8,5 cm de largo
canal de hueso 3 mm de profundidad
2 mm de ancho



8.5 mm de largo
14 mm 3,5 mm profundidad
1 mm de ancho



6° mm, 1,5 mm.
Grosor 1.5 mm

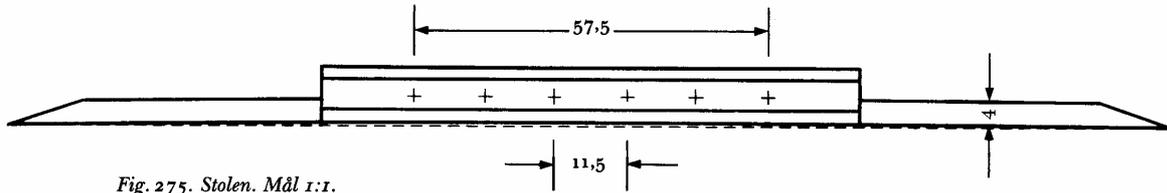
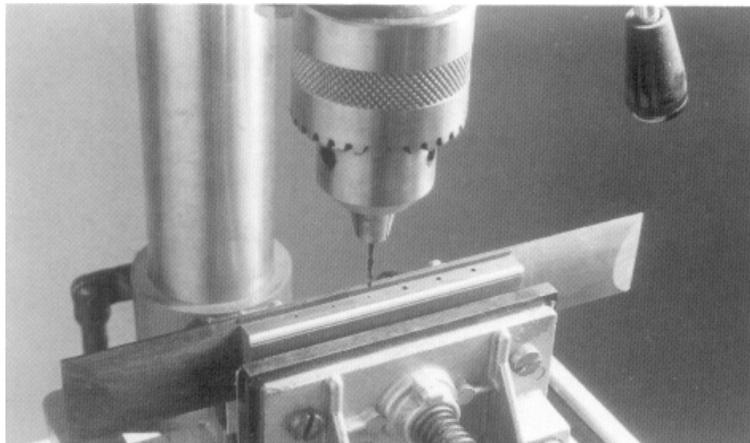


Fig. 275. Stolen. Mål 1:1.

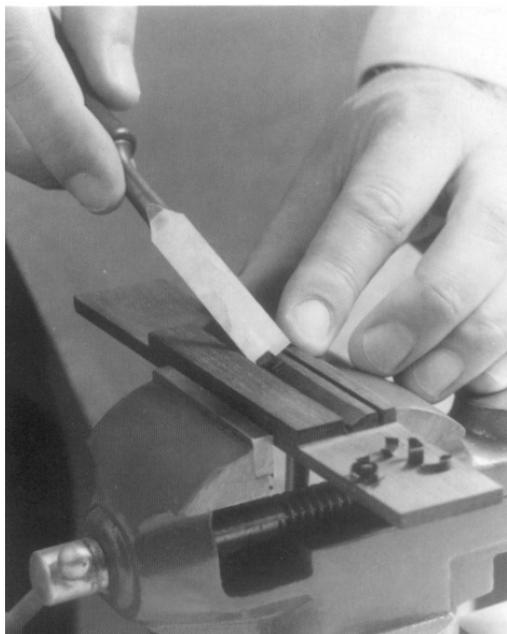
6° Escoplear los agujeros de las cuerdas

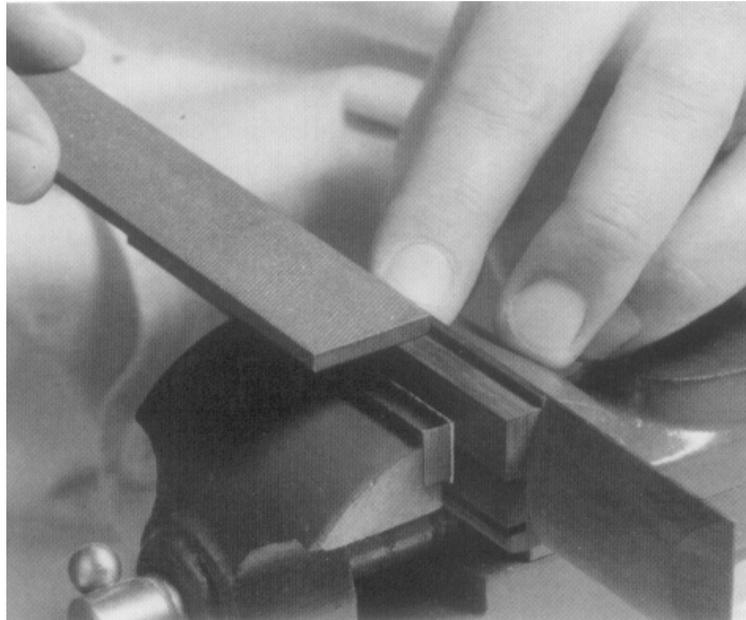


Herramientas: taladro fijo, broca 1,2 mm, plantilla de agujeros.

Se profundiza y se inclina para que las cuerdas salgan bien.

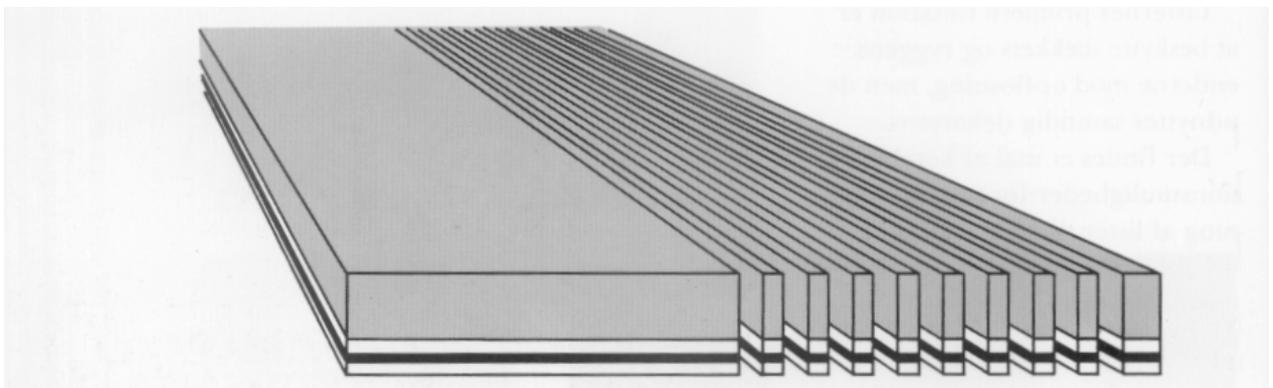
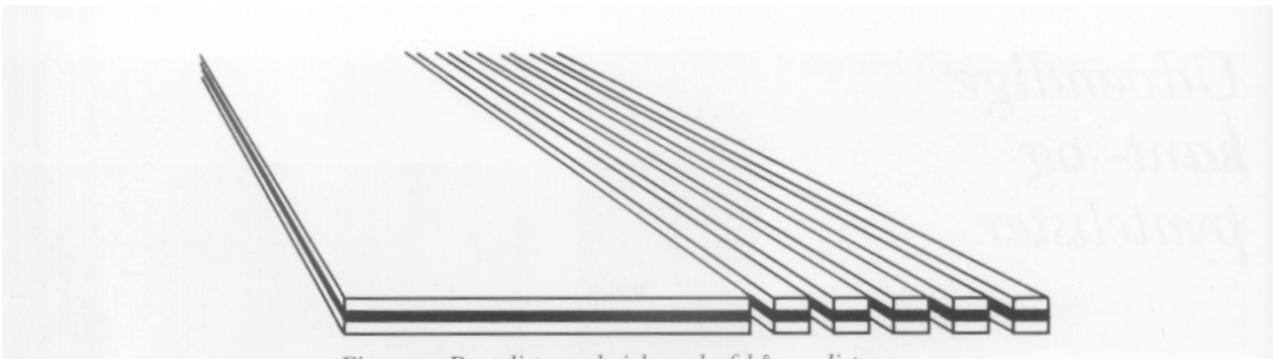
7° Se inclina cortando con una sierra fina, se corta con el formón ancho y pasamos la lima.





8° Se lija y barnizamos con goma laca con brocha, a la media hora una vez seco se vuelve a lijar y a barnizar.

FILETES O CENEFAS





Son chapas que van redondeando la tapa en el filo, haciendo junta con los aros. Son de sicómoro, color negro, el número de chapas varía según el constructor.

Para cortar las chapas se mojan, se cortan con la cuchilla y la regla, a la medida justa del filete.

Tira de madera que puede ser de palo santo o de ébano, de ciprés o arce; medida:

Grosor: 2,5 mm

Altura: 5 mm

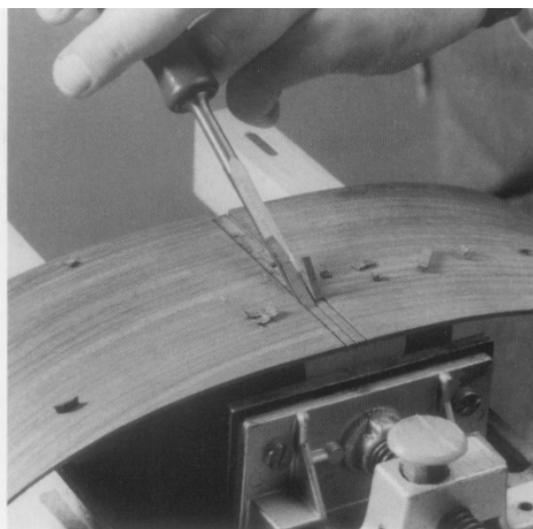
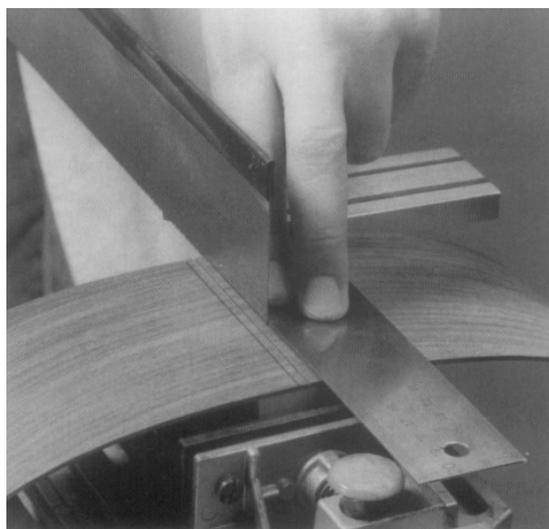
Largo: 75 mm

La chapa que va en el arco se prepara pegándolos con cola blanca y uso de torniquetes, entre maderas lisas y papel, cortados a medida.

Las chapas que dan a la tapa se encolan (se pegan) a la misma vez que se ponen, pero es más fácil si se preparan antes.



RANURAS DE LA CULATA



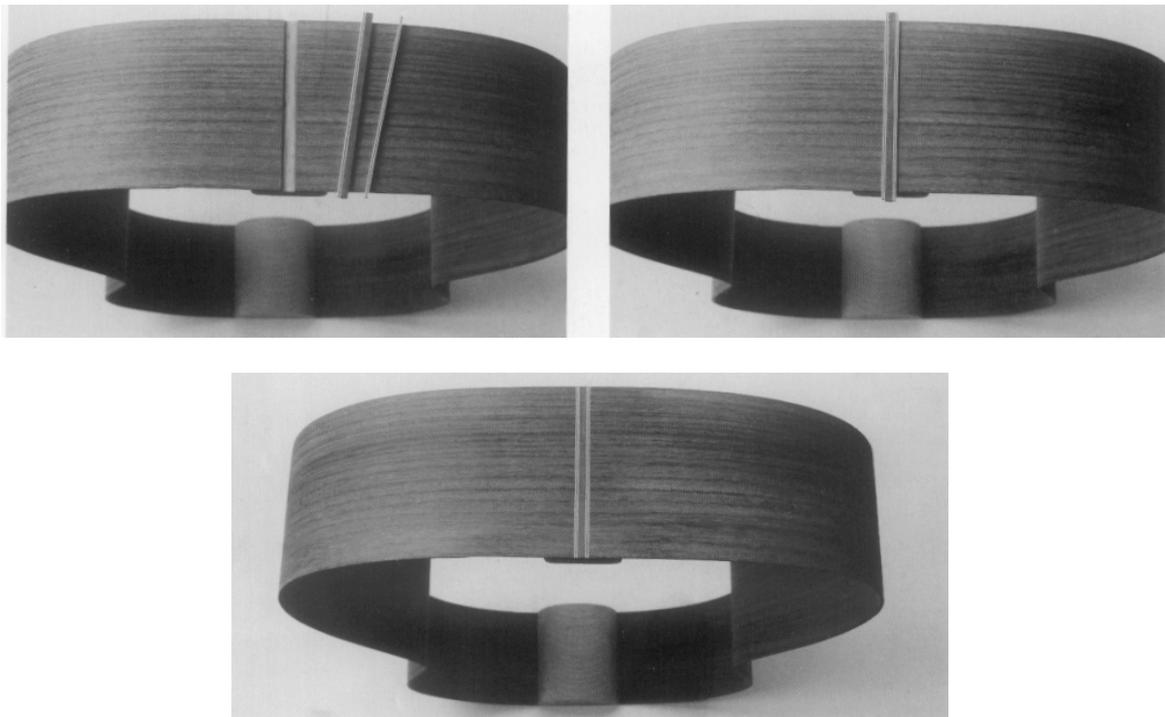
Se realizan antes de pasar la fresadora para filetear.



Herramientas: escuadra, sierra.

Para centrarlo nos guiamos del centro de la tapa y del fondo.
Sin tocar ni la tapa ni el fondo cortamos hasta llegar al tacón.

JUNTA FILETE CULATA

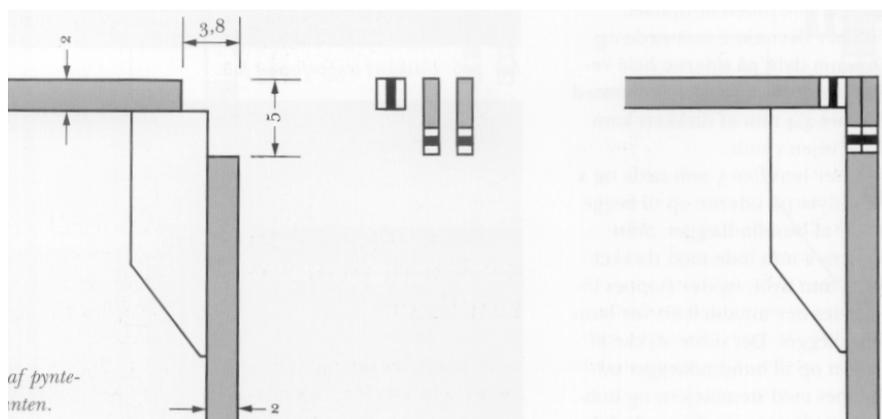


Se vacía con el formón y se limpia.

Utilizamos el mismo filete. Se ingletea con exactitud para que el filete entre muy justo y encolamos con cola blanca.

FILETEAMOS LA TAPA Y EL FONDO

“Los filetes se preparan antes. los cortes han de estar muy bien centrados.”





La guitarra está sujeta sobresaliendo del banco con el tornillo sin solera.

1º Cortamos con la fresadora a máquina, o con el gramil a mano el ancho que le damos de fileteado, quitamos las astillillas.

La fresadora se pone en marcha una vez apoyada en la guitarra.

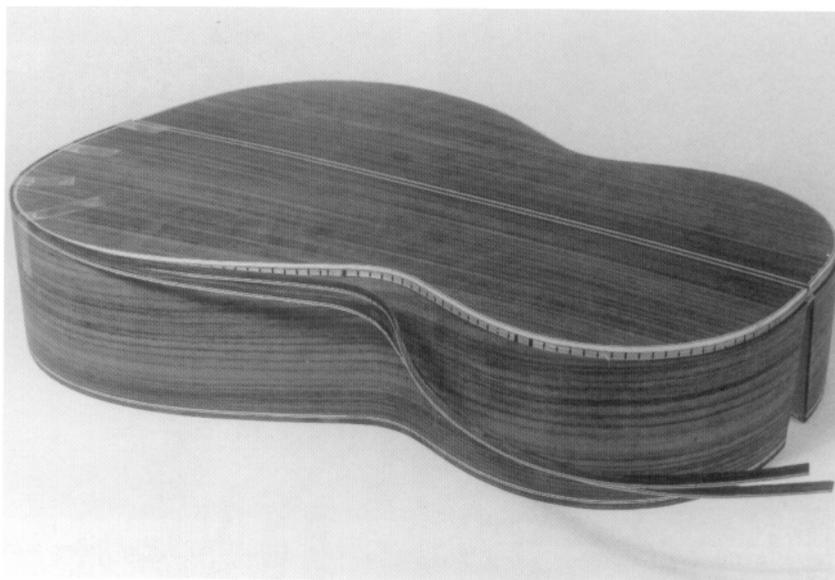
La fresadora no llega a tocar el mastil, dejamos un centímetro antes.

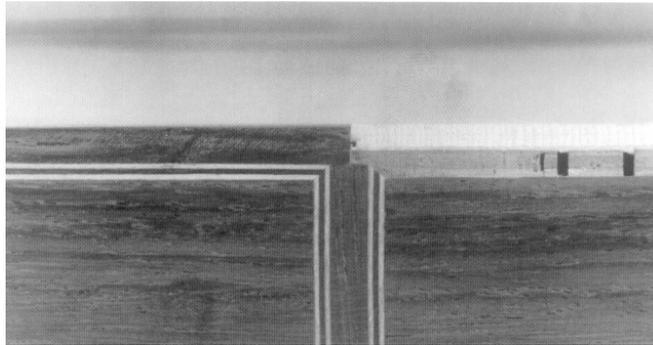
Se le da la misma profundidad que la del filete, no sobresale más que la tapa el fondo y los aros, para no tener que darle mucha cuchilla.



2º Hacemos la ranura justa, igual que al filete, con un formón de 1,5 cm.

3º Echamos cola blanca en las ranuras y en los filetes en la parte correspondiente a la pega, el final lo dejamos sin cola 10 cm cada lado para cortar a medida.





4º Metemos los dos filetes empezando por el tacón y al llegar a la cintura ponemos el “aprendiz” que nos la sujeta y comenzamos a encordar partiendo de la cintura, la parte de arriba, y así iremos atando hasta llegar al final, donde cuadramos los filetes cortándolo con la sierra y formón, finalmente encolamos y atamos la cuerda en la culata.





Que no quede ningún espacio sin apretar.

Se pone el mástil entre las piernas, atamos el final en la cintura.

FORRO TACON

El fondo puede ser de la misma pieza del fondo, o se le añade 3 cm aproximadamente.

Herramientas: Sierra, escoplo y formón

Los cortes tienen que ser exactos.

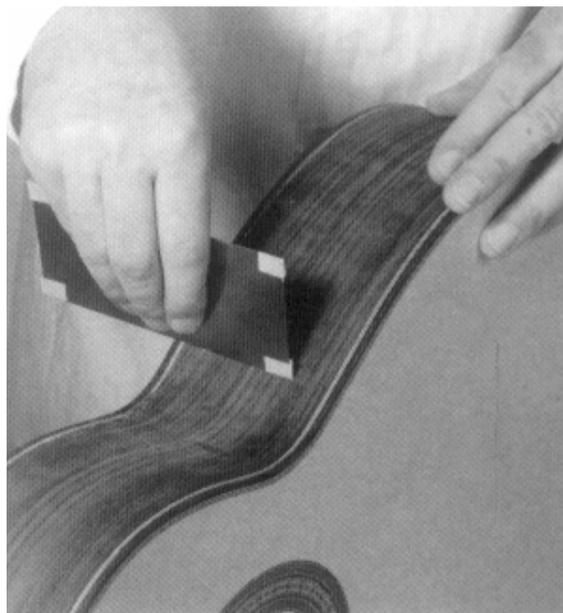
PASAMOS LA CUCHILLA A TODA LA GUITARRA:

Damos cuchilla y más cuchilla.

Se sujeta la guitarra en el banco, usamos la manta para no dañarla.

Se redondea un poco los cantos de los filetes. Se terminan de redondear con la lija final.

No echar mucho peso sobre la cuchilla, sobre todo en la tapa puede despegar las barras armónicas.



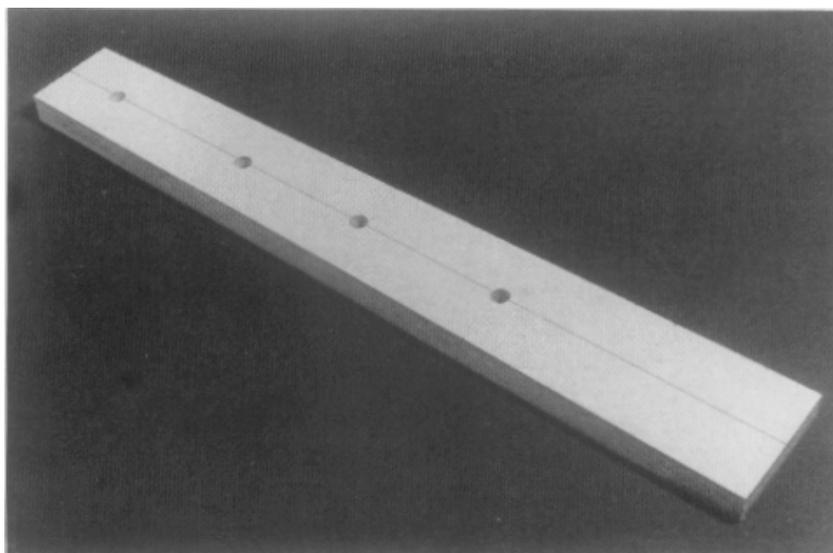


Hay que tener cuidado de no bocadear los agujeros de las trastes con la sierra o con el punzón.
Medidas plantilla 5,2-6,7.

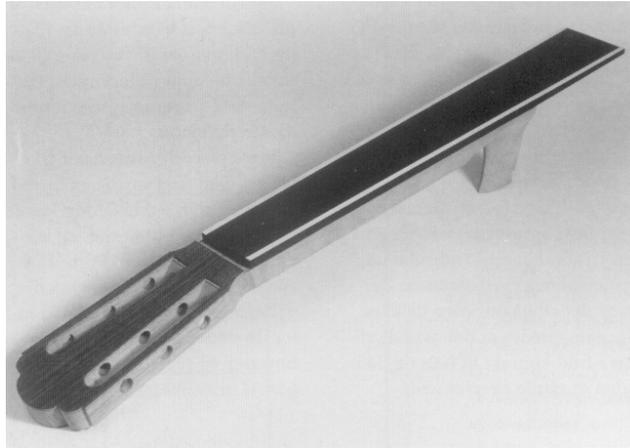
6. Cortamos la demasia 0,5 cm del primer traste totalmente recto, o bien dejamos la demasia 0,5 para poner un traste en lugar del hueso, entonces:
 - El traste es más grueso.
 - El hueso está más bajo que el traste.
 - Las medidas no cambian.
7. Trazamos la plantilla del diapasón guiándonos por la parte recta, lo cortamos con la garlopa al igual que los aros, tapas y fondos.
8. Con la plantilla apropiada trazamos el diapasón en el mango y en la tapa, centrándonos con la línea central del diapasón y de la boca.

bien centrada sobre la boca

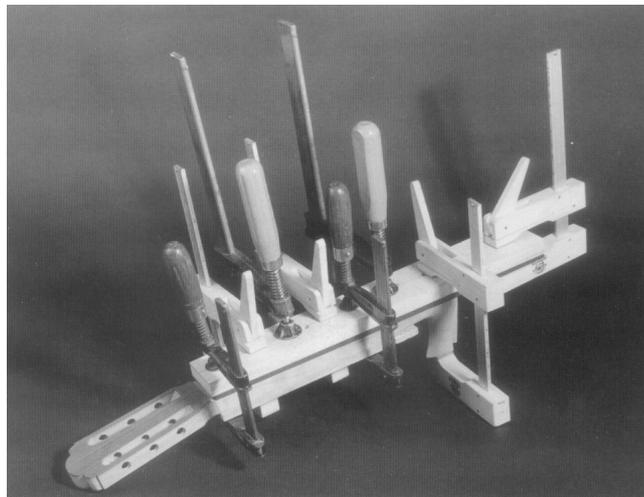
9. Colocamos el diapasón teniendo en cuenta el grosor del hueso 3 o 4 mm. y como referencia el traste 12, señalamos con un lápiz la curva del corte de boca. Cortamos con la segueta dejando la línea como demasia de la boca del diapasón.
10. Rayamos el diapasón con el cepillo de dientes o con la escofina para la pega.
11. Pega:
Utilizamos este taco como protector del diapasón.



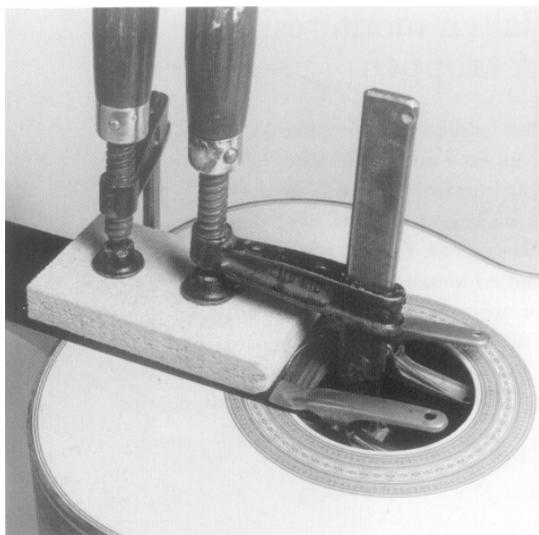
- 1º. Colocamos el hueso de la cejilla o una pieza de igual grosor.
- 2º. Colocamos el diapasón en su lugar, atención al traste 12.



3º. Cola negra no espesa en el diapasón. Cuidado que el diapasón no se escurra con la cola.



4º Ponemos 4 torniquetes y 2 pinzas en la boca.





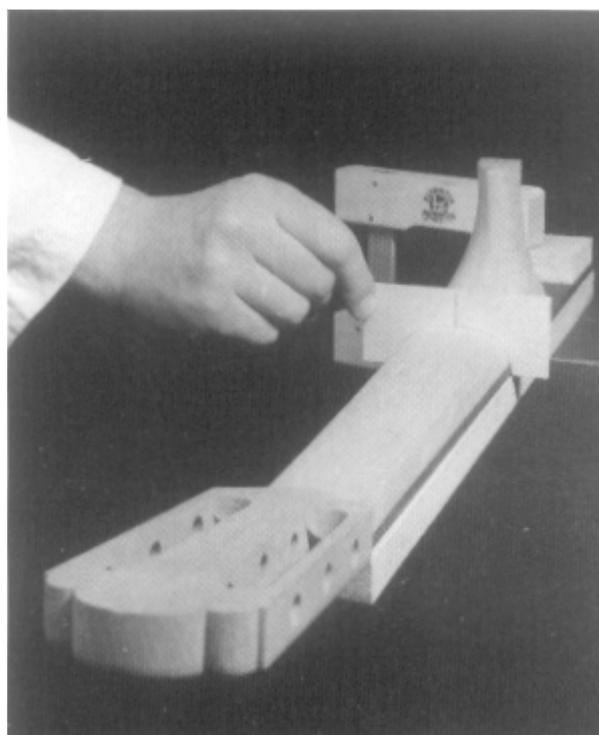
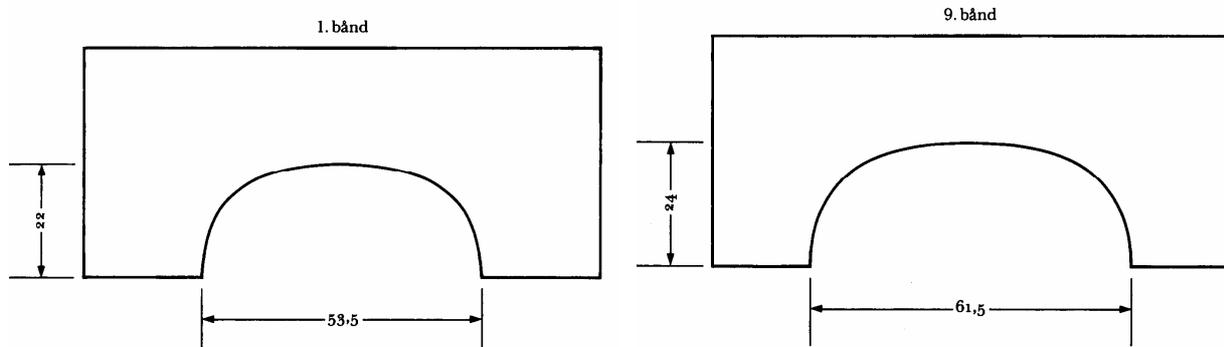
3° Rebajamos el filo del mástil y con una escofina estrecha hacemos la forma de la junta de la cabeza con el mástil.

4° Sujetamos la guitarra, con el mástil sobresaliendo, con un torniquete en el banco con la manta para no rayar la tapa y en el tacón (con taco de protección).

Después con el bastrén vamos sacando la forma del mástil, comprobándolo con las guías, le damos la forma adecuada.

Empezamos por los lados, seguimos por el centro.

En la parte que se une al tacón aumenta 1 o 2 mm el grueso del mástil.



Registramos para quitar “los melones” con la escofina recta a lo largo, también con la cuchilla, seguidamente pasamos la lima fina. No tocamos el diapasón.



TACON

Terminamos el tacón con su junta en el mástil dándole su forma adecuada.

Herramientas: Formón ancho, lima fina.

Cuidado con la junta tacón mástil. Cuidado con no debilitar la junta de los aros.
La parte que se une al mástil al tacón se hace un poco más gruesa al mástil 1 o 2 mm.

Al final lija del 6, 5, 0, 00

Se suaviza el filo.

Tapamos defectos fraguándolo con masilla, también podemos usar pegamento SuperGlue. Con SuperGlue 3 tapamos también los agujerillos y los arañazos producidos por la máquina saca grueso. Con la cuchilla sacamos las astillas que hicimos al escoplear la cabeza.

Podemos terminar el dibujo cabeza y de cuadrar la cabeza (una vez puesto el diapasón) con el cepillo con cuidado de no excederse.

Cuando lijamos el mástil:

Le damos lija del 5 que es basta.

Lija del 6 que es menos basta.

Lija del 0 que es fina.

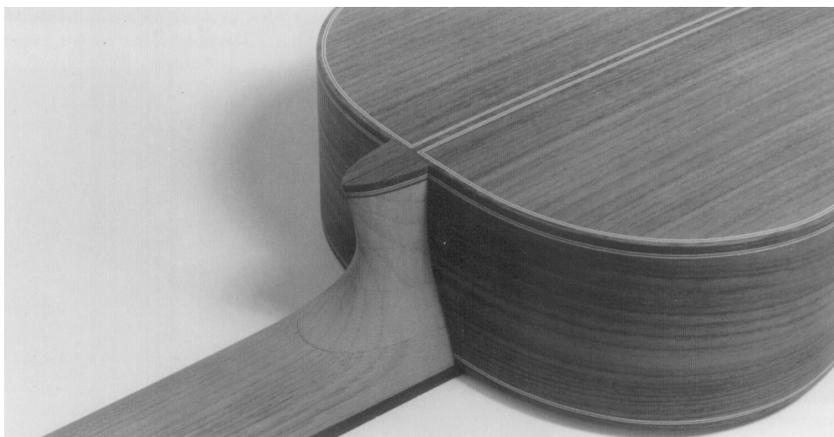
Matamos suavemente el filo del diapasón con el mástil.

Lijamos siempre al hilo de las betas.

En la tapa con lija del 6 y fina, lijamos al hilo de las betas.

Con la lija se hace una buena junta tacón con mastil

Una vez acabado todo, con lija del 0 redondeamos suavemente los filos del fileteado.





ALTURA DIAPASÓN

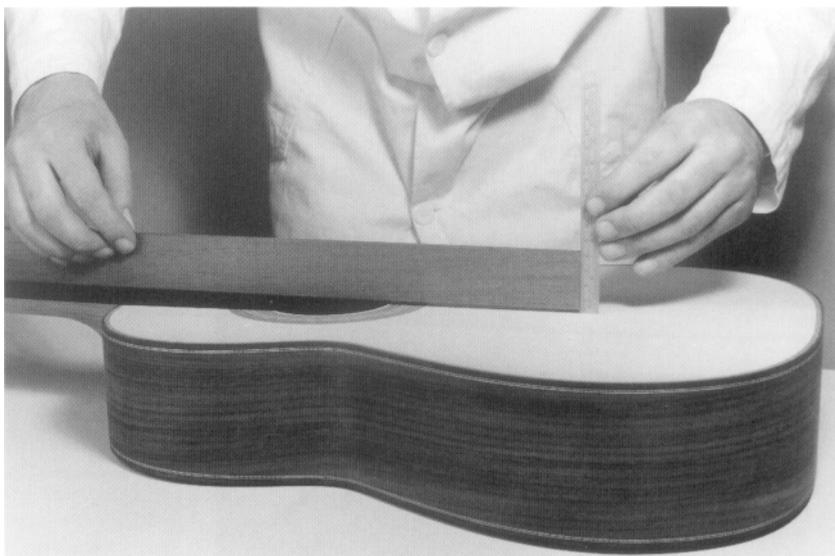


El diapasón ha de estar recto, sin melones y con un poquito de luz de esquina a esquina. Los melones se quitan con la garlopa y cepillo, usando el braguero. Registramos con la regla y comprobamos la altura que le queremos dar, así como la luz.

Tomamos como referencia tres puntos: hueso, traste 12, puente y hueso. Hay que tener en cuenta la altura de los trastes. Lijamos el diapasón con un taco y lija del 5. Rebajamos con la lija 1 mm., los bordes para redondear un poco el diapasón (así facilitar las cejillas al tocar). A la vez que lijamos registramos, damos lija del 00 y al final matamos un poco los filos del diapasón. Con la sierra de entrastar repasamos de nuevo los trastes usando el babero para no tocar la tapa.

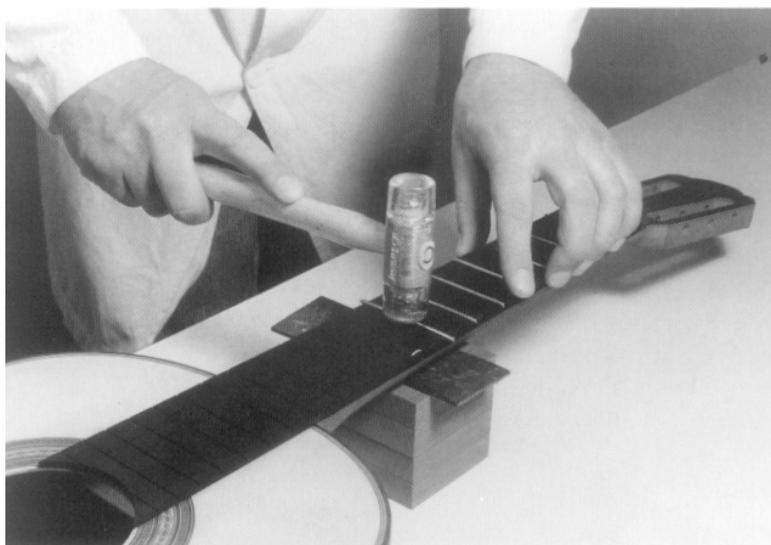
La guitarra se fragua con cola negra y polvo de la madera que vamos a fraguar, usamos obviamente cola blanca para la tapa.

Utilizamos SuperGlue 3 para agujeros que no estén en el pino abeto ni en el ciprés.





ENTRASTAMOS



Los trastes han de estar totalmente a ras del diapasón, por lo que el canal ha de estar perfectamente hecho a medida de su profundidad.

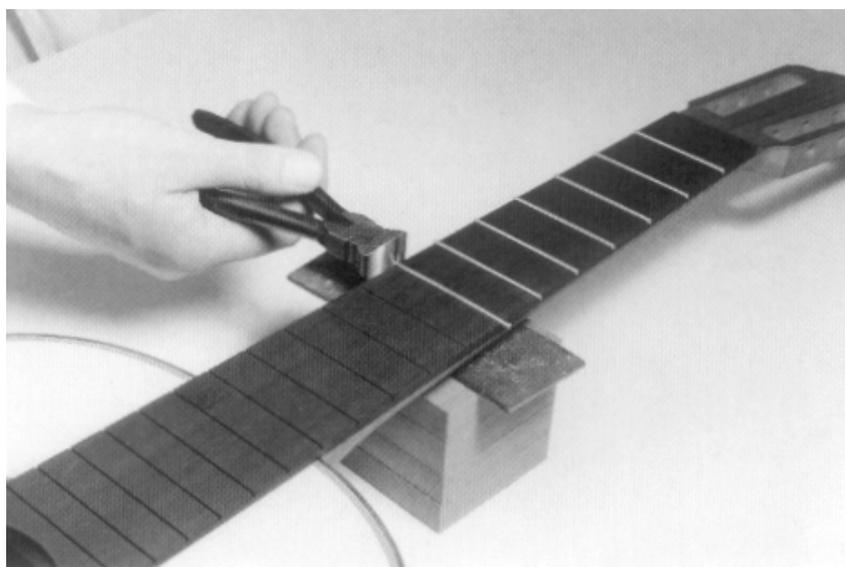
1º. Cola negra no espesa en los trastes bien dada pero la justa.

Cuidado con los trastes que dan a la boca, los sujetamos con la mano la guitarra.

2º. Se martillea el traste con cuidado, empezando por una esquina y se corta con las tenazas dejándole una demasía. Al final cortamos la demasía con las tenazas.

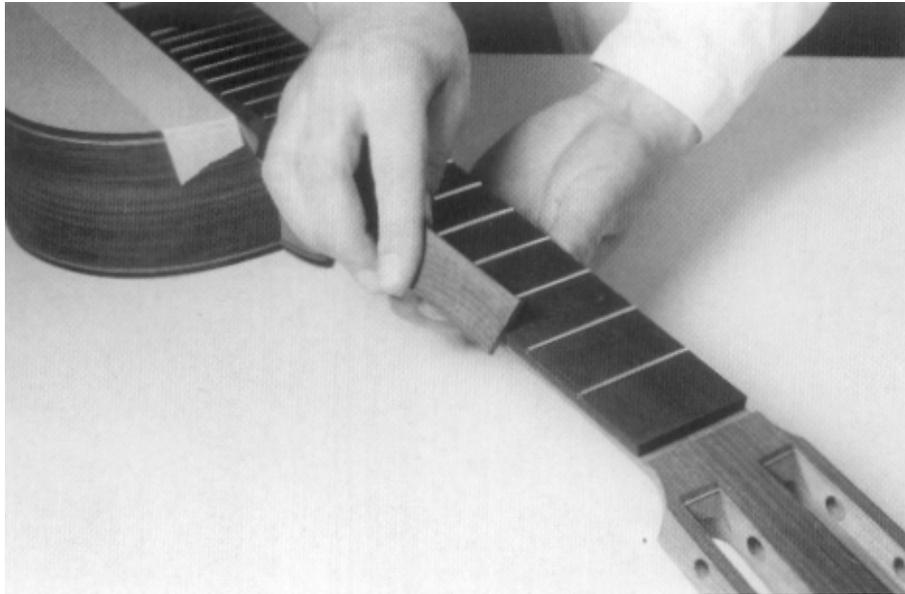
3º. Damos un pequeño golpe en las esquinas de los trastes.

4º. Echamos en la junta de cada traste una gota de SuperGlue 3.





5°. Limamos con una lima fina la junta de los trastes y hacemos un chaflancillo.



6°. Con lija fina metemos el filo del diapasón que da a los trastes.

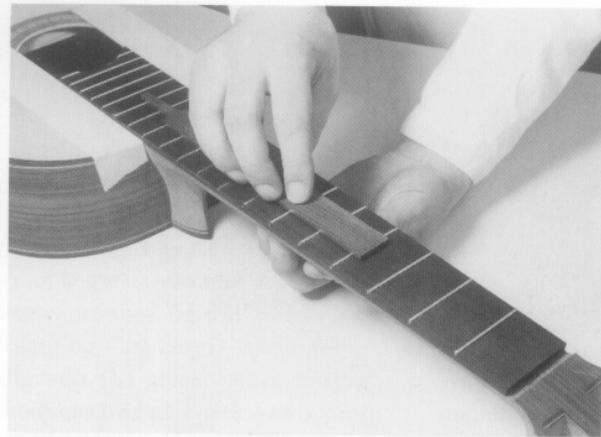


Fig. 267. Båndene planeres med fil ...

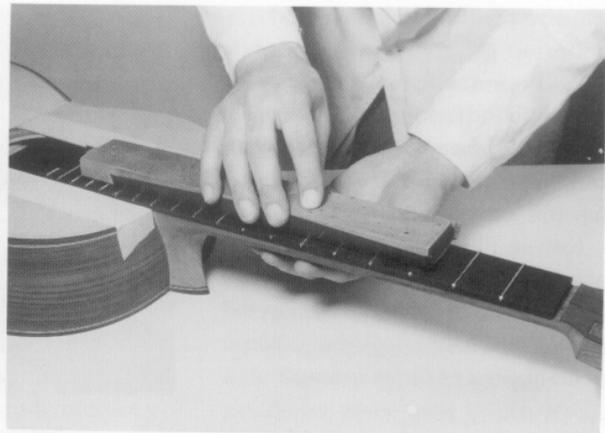
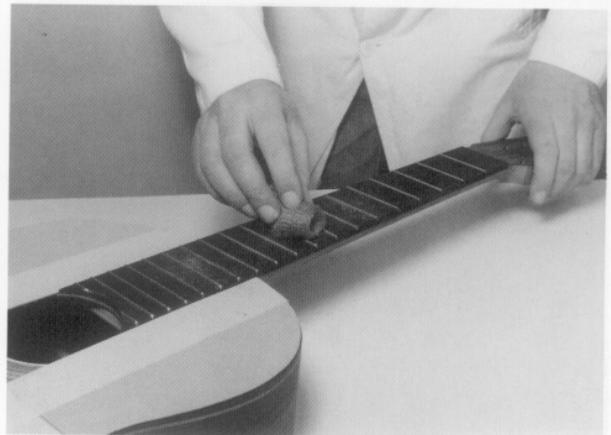
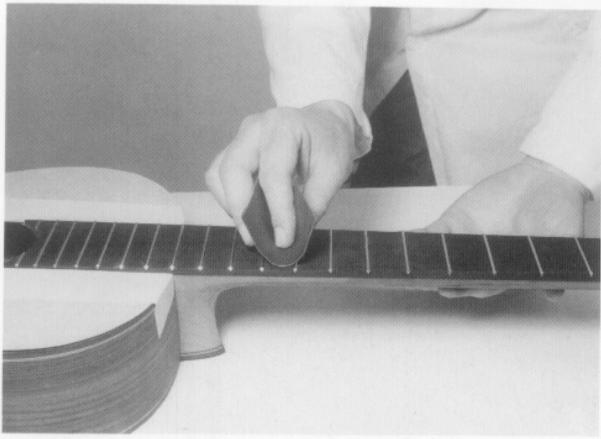


Fig. 268. ... og slibepapir.





REPASAMOS LA BOCA DE EBANO:

Usamos escofina y lija, repasamos y ponemos a filo la boca con lija.

Los filos de los filetes se repasamos al final, después de haber pegado el puente.

BARNIZADO A MUÑEQUILLA (GOMA LACA)

El antiguo y tradicional forma de barnizado natural, sin química, a “goma laca” (hecho de resinas de árboles), cómo el tapar los poros con piedra pómez, es un sistema delicado que requiere experiencia, paciencia y tiempo. Hoy en día sustituido por el barnizado químico a pistola el cual no reúne las cualidades, ni el acabado de la goma laca, así como la facilidad para la restauración, que con un simple lijado y unas manos de goma laca restituimos la parte dañada; en cambio con el poliéster la reparación tiene que ser más integral para poder igualarlo y para quitarlo con el uso de cuchilla siempre será más trabajoso, el peso de la cuchilla dañara y siempre le restará algo de grosor por lo que también debilitará la guitarra. No es solo cuestión de estética y práctica para la reparación, con la goma laca la guitarra es más ligera, con el poliéster es más compacta y más fuerte, por lo que pienso que beneficia la vibración del sonido, sobre todo en la tapa (algunos constructores optan por barnizar la tapa a goma laca y el resto a poliéster), así como no creo conveniente atiborrar de piedra pómez para tapar los poros de la guitarra, no es necesario que el acabado sea perfecto.

TAPA POROS EN LA TAPA PARA EL BARNIZ.

Antes de barnizar se tapan los poros para que tenga mejor acabado. El Agua cola solo se usa en el pino abeto y en el ciprés.

1°. Hacemos el agua cola: 25% de cola negra y 75% de agua tibia.

2°. Se calienta y esperamos que se ponga templada.

3°. Se hace una muñequilla con tela de algodón liando un trozo de algodón, que le dará la forma plana.

4°. Se moja y se escurre mucho, se da de forma acaracolada y después al hilo sin dejar rodales bien extendida. Damos una mano solamente.

5°. Se deja secar mínimo una hora y media para dar después barniz.

6°. Después de 3 horas mínimo se pulimenta con lija con 00 o 000, con la mano al hilo muy suave, sin apretar. La lija plana, un trozo que cubra los dedos.



GOMA LACA EN LA TAPA:

1°. Muñequilla: 75% de alcohol 96° y 25% de goma laca en un tarro.

2°. La muñequilla se moja y se escurre mucho, se da acaracolado dos manos por igual sin apretar la muñequilla, después una al hilo.

Se moja y se escurre mucho, procurando que no se pierda la forma del dedo.

No se aprieta.

La goma laca se da por igual y parejo.

La muñequilla se guarda en una bolsa de plástico para que no se seque.

3°. Se seca unas 3 o 4 horas.

4°. Se da lija (se pulimenta) igual que el agua cola.

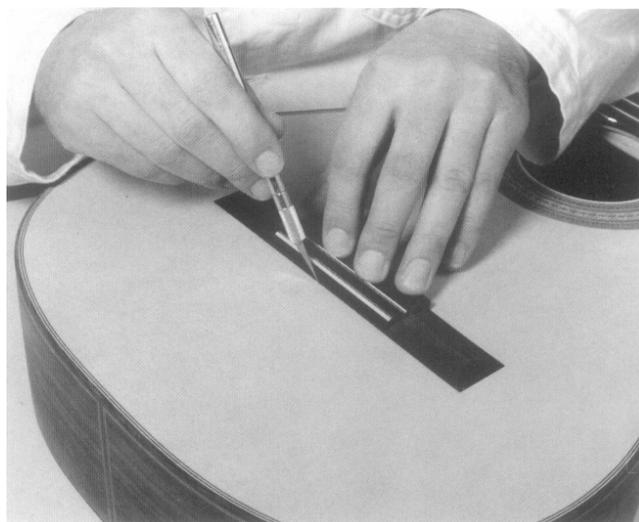
PEGA DEL PUENTE:

Antes de la pega el puente lo pulimos con lija del 00, y limpiamos los agujeros del puente con una aguja caliente.

1°. Insinuamos la curva de la tapa en el puente, ponemos una lija del 5 encima de la tapa con el cuidado de no rayarla, y le damos unas pasadas en donde va el puente.

2°. Se raya el puente con un cepillo de dientes.

3°. Con la plantilla adecuada se centra en el traste 12 y con el hueso se puesto, se centra el puente y se marca por los cuatro lados.



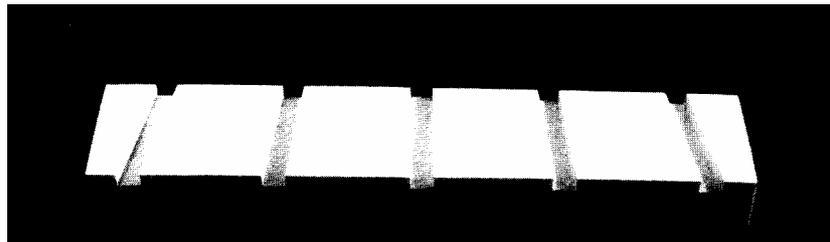


4°. Con un formón ancho levantemos el barniz de la tapa, lo rayamos al igual que el puente para la pega.

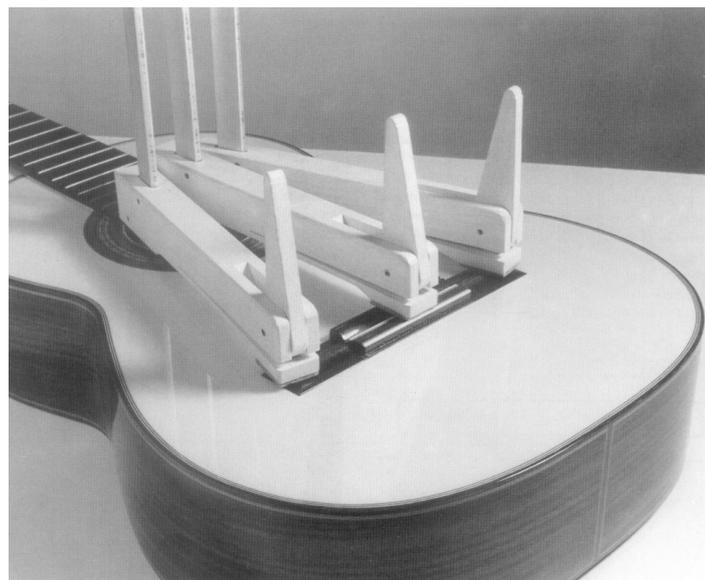
Usamos en la pega en el puente cola negra líquida, espesa no. La pega se deja no más tiempo de 2h y 15 minutos.

Cuidado de no rajar la tapa y de que no se nos mueva el puente.

Realizamos un protector del interior de la tapa con huecos para que cuelen las barras armónicas.



Utilizamos tres torniquetes.



BARNIZAMOS FONDO Y AROS

1°. Se prepara piedra pómez en polvo dentro de un trapo de algodón atado con una guita, no muy apretado.

En el ciprés se da menos piedra pómez que en el palo santo, pues tiene menos poros.

2°. Muñequilla: goma laca con 75% Alcohol.

La muñequilla se empapa en la goma cola y se estruja.



La muñequilla ha de adaptar la forma del dedo y no deformarse

Forma de zapato

Siempre acaracolado. La muñequilla muy estrujada, cuanto más se apriete más mate queda. *“procurar no manchar la tapa”*.

Unas pasadas de goma y piedra pómez muy poco para que no se embarre.

Se pule la guitarra con lija de 00 o 000 suavemente al hilo.

Ahora con una muñequilla de tela con muy pocos poros, se vuelve a dar muñequilla goma y piedra apretando para tapar poros, muy poca goma y muy poca piedra.

Cuando hemos tapado los poros, lijamos con lija del 600 (finísima) sin apretar, extendida y al hilo. En la tapa la lija ha de llegar a las esquinas del diapasón y del puente. El puente también lo barnizamos llegando a las esquinas.

Ahora después de dar la goma acaracolado, la damos también al hilo.

Nunca se insiste con el agua cola, con la lija, con la goma, ni con la muñequilla en un mismo sitio.

Cuidado con el tacón en la junta con el mango y en la punta con los aros pues se “arroala” y se pone más oscura. Primero se da al tacón después en el aro.

La lija corrige fallos del barniz pero no se debe de insistir demasiado.

Cuidado con las esquinas de los filetes, se de pulen bien con la lija y se pasa la muñequilla para no dejar chorreones. También cuidado con las esquinas de la cabeza pues se oscurecen más de la cuenta al chorrearlas.

Al canal del clavijero y partes en donde no llega la muñequilla, se le da la goma laca al final con una brocha.

COMO SE PREPARA EL AGUA COLA Y LA GOMA COLA

1ª fase: Tapar poros y barnizar

Tapamos el tacón con celo.

Goma 50%, alcohol 50%.

Muchas manos de muñequilla, muñequilla con pocos poros en la tela y estrujada.

Apretar poca goma y poca piedra.

Pulimos con lija 00,000 de forma acaracolada.

Dejamos reposar el barnizado tres días.

2ª fase:

Los poros están ya casi tapados.



Lijamos con lija del 600.
Casi ninguna piedra pómez, apenas si se ve.
Goma 25%, alcohol 75%.
Menos manos de muñequilla, muñequilla nueva con más poros. Apretar.
Si la muñequilla no escurre se puede echar 1/4 de gota de aceite de oliva.
Dejamos reposar el barnizado tres días.

3ª fase: Final

Se pule acaracolado y al hilo con lija 600, con una gota de aceite, quitamos lo que resulte. Limpiar el diapasón y limar trastes.

Goma 20%, alcohol 80%

Menos manos de muñequilla. La muñequilla muy seca, cambiamos la postura y quitamos los restos.

Apretar poco acaracolado y el hilo.

Dejamos reposar el barnizado tres días.

Damos con un algodón al hilo un pulimento especial mate.
Si le vamos a poner el protector, el barnizado ha reposar tres días.

MÁSTIL CABEZA Y TACÓN

1°. Se limpia y lija 00 al hilo.

2°. Muñequilla y poca piedra pómez, de forma acaracolada y apretando.

3°. Después de varias pasadas se pueden alternar con la tapa, lija 00, 000 y de nuevo a dar piedra y muñequilla, ahora se empieza a dar al hilo también.

La goma cola necesita reposar, por eso se alterna con otras partes de la guitarra o con otras guitarras. Se deja 2 o 3 horas mínimo secar y se lija, o se lija al día siguiente.

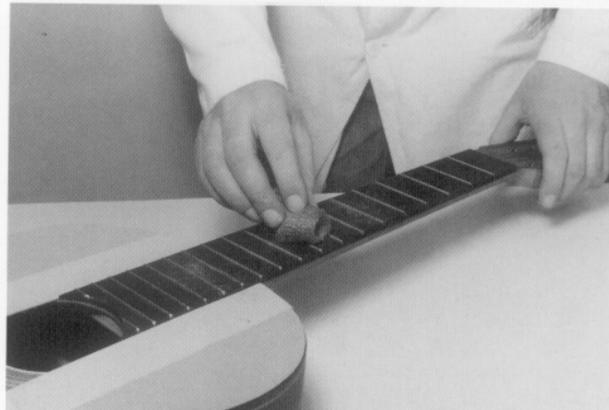
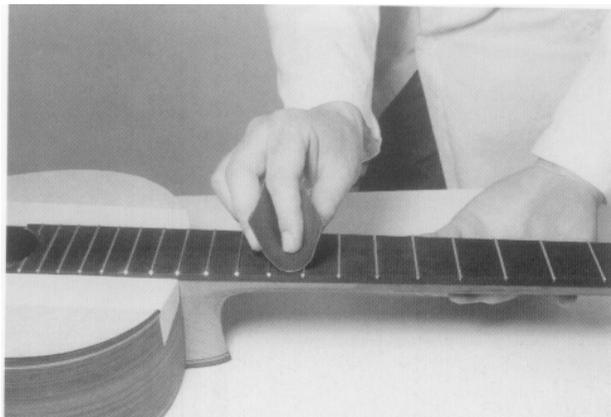
La muñequilla debe de estar limpia y cambiarla si se rompe, no aprovechamos los residuos de la goma cola. La goma cola mejor cuanto más rojo oscuro.

LIMPIAR EL DIAPASÓN.

Lijamos de forma acaracolada con lija de 00 atención con los bordes trastes.

Quitamos los restos de la cola negra con un formón estrecho.

Biselamos un poco con una lima fina los trastes: usamos una chapa para proteger el diapasón, primero un lado después el otro. Utilizamos para protección también el braguero. El lado que da el diapasón no utilizamos la lima.



Lijamos los trastes con un taco para lijar el diapasón y lija del 6, con ayuda de la regla, haciendo hincapié en dónde lo creamos.

Con estropajo de aluminio limpiamos el diapasón, con lija de 00 matamos los cantos del biselado.

HUESO DEL PUENTE HUESO DE LA CEJILLA

Herramientas: tornillo para sujetar el hueso, serrucho.

Limas finas: triangular, redonda una chica para los canalillos.

Para sacar grueso: cepillo, lija del 6, lima entrefina para hacer el chaflán.

(limas par el hierro pueden ser: finas, entrefinas y vastas para devastar).

Hueso de la cejilla.

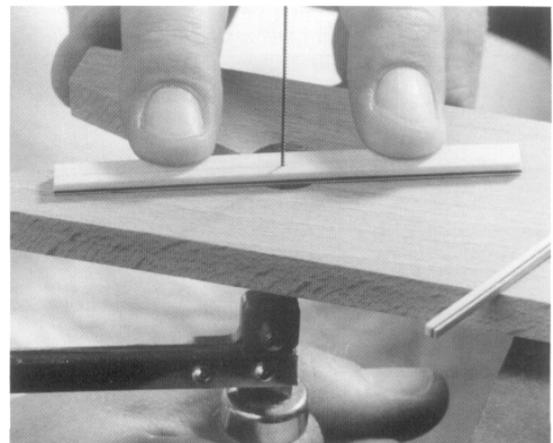
Se hace un chaflán cinco divisiones
4 mm
1 mm
2 mm desde el canal hasta el diapasón.

Altura ébano hasta el diapasón. redondeamos

Grueso del canal donde va el hueso (entre el forro de cabeza hasta el diapasón) es de 4 a 5 mm, con más altura, la mínima, en la parte de los bordones.

Hueso del puente

De la altura del hueso también depende la tensión deseada, a más hueso más tensión y más luz del puente. El que el puente sea bajo es importante, para así poder jugar con la altura del hueso y darle más o menos tensión a las cuerdas; con el puente alto es más difícil de conseguir, no hay juego.





Usamos la regla para calcular la altura del hueso, teniendo en cuenta el hueso de la cejilla, y la altura de las cuerdas en el traste 12.

La altura mínima de las cuerdas en el traste 12 es de 4 a 5 mm.

Para sacar a grueso utilizamos lima entrefina, lija del 6 y se corta con el serrucho.

Al final comprobamos con las cuerdas puestas, le damos un poco de demasía a los dos huesos hasta que se asienten bien durante unos días, entonces podremos ajustarlo a nuestro gusto; si nos quedamos cortos tenemos que repetirlo o tenemos que meterle chapas de madera, aunque sean compactas siempre será un elemento añadido que puede restarle transmisión y repercutirle en el sonido.

HERRAMIENTAS

Libro de carpintería.

Cepillo pequeño para las varetas armónica.

Cuerda elástica (cinta).

Tabla de hacer pegas.

Guantes fuertes y de goma.

Caja de herramientas.

Banco con tornillo.

Soleras de aglomerado: lisa

hueca de tapa

hueca de fondo

Solera para arreglar el fondo con huecos para diapasón y el puente.

Formalete de aglomerado

Cajón de pegas (varetas armónicas).

Cepillo de cuchillas de hojas dobles.

Afilador.

Cuchillas normales y pequeñas.

Pintas.

Calibre largo

Formones chicos y medianos

Gubias torno si vamos a realizar clavijas

Escofina redonda.

Bastrén.

Broca 1,2 mm, para los agujeros del puente.

Cepillo curvo.

Cepillo de alambres.

Serrucho 1,2 mm

Regla 70 x 2,5 (0,5 grosor)

Doble sierra 2 mm.

Sierra de entrastar

Madera para trabajar.

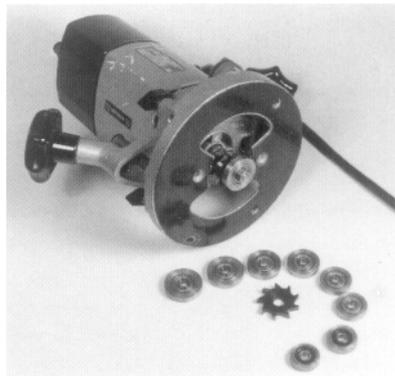
Gramiles: 2 Hierros, uno de madera.



Tabla de cortar ingletes.
Chapas de madera.
Estropajo, cera, estropajo de aluminio.
Goma laca. Piedra pómez.

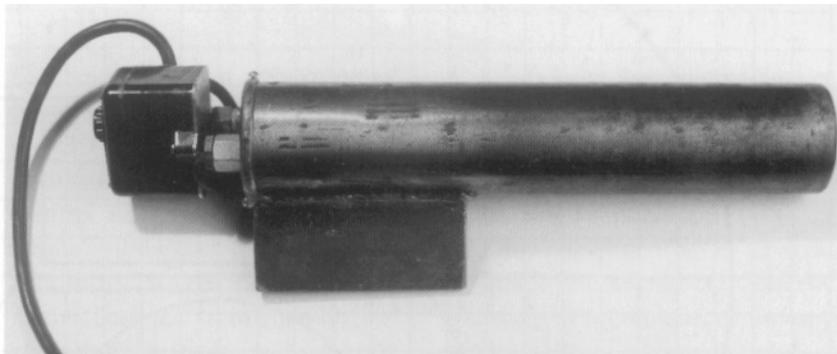
MAQUINARIA

Máquina circular.
Máquina saca grueso y escopleadora.
Lijadora de banda.
Sierra eléctrica.
Sierra de banda.
Traga polvos.
Afilador eléctrico.
Saca grueso lija.
Fresadora.



Taladro.

Linterna para domar aros (moldeador).



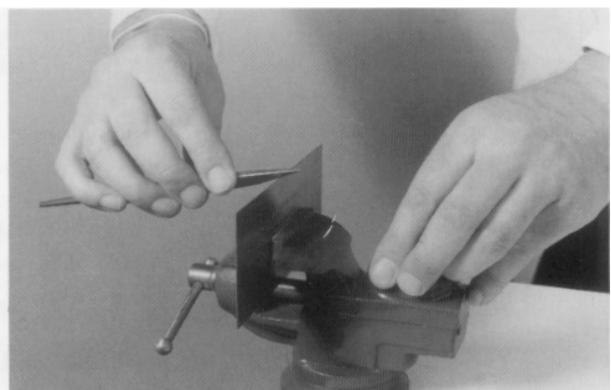
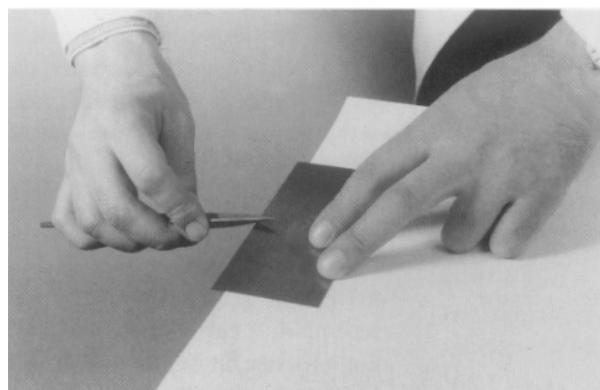
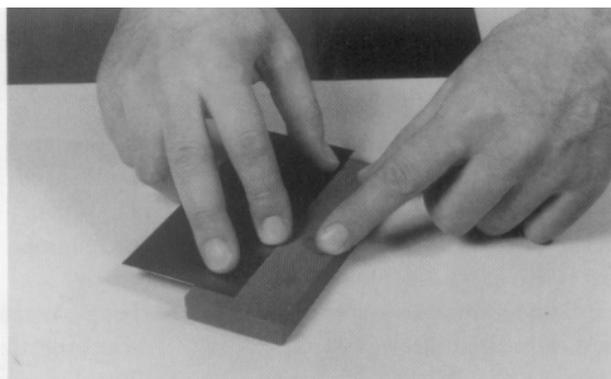
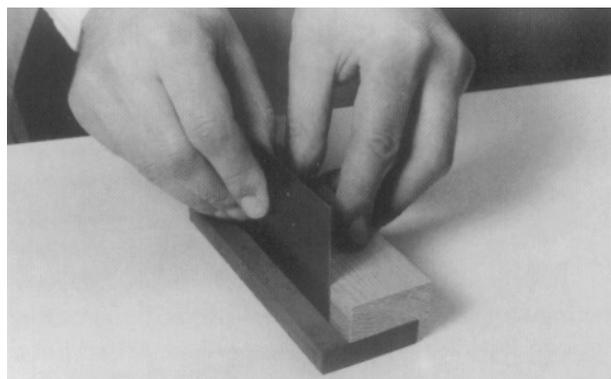
Torno pequeño para hacer las clavijas (no es necesario se compran ya hechas)



APENDICE

LA SIERRA SE AFILA con una lima triangular, ajustando la lima en el diente se dan dos pasadas, la sierra la sujetamos en un tornillo para que la cimbree.

SE AFILA LA CUCHILLA



1°- se sujeta en el tornillo usamos una lima entrefina dejando poca curva.

2°- usamos lima fina

3°- se pasa la piedra para matar los filos de forma recta y tumbada.

4°- pasamos al final la chaila tumbada con la cuchilla mojada con saliva en las cuatro caras, quitamos las rebabas a las cuatro esquinas; la chaila se pasa hacia adelante y hacia atrás en cada cara con muy poco ángulo.

Usamos un ergómetro para controlar la humedad, la humedad ideal para trabajar y para la guitarra es de 45°.

A más varetas armónicas se cierra más el sonido, más oscuro.

Más finas en los bordones: para equilibrar el sonido, ya que los bordones por sí suenan más fuertes que las primas, de esta manera al ser más finas suenan algo menos.

Protector del puente le da más tensión a la tapa, más volumen de sonido y refuerza el puente, se usa más bien en la guitarra clásica.



En las primas las varetas son más largas y más gruesas que las demás.

Las varetas armónicas despiden y canalizan el sonido, e impiden que el sonido llegue hasta el final al aro.

Las varetas cruzadas se realizan normalmente en las guitarras clásicas.

Para destacar las primas o los bordones.

Las varetas armónicas aumentan el sonido pero desequilibrándolo.

El sonido se produce en vibración de la tapa, lo conducen y le da color las varetas armónicas principalmente, aunque interviene todo, la madera, los aros, el fondo, grosor, forma, etc....

Varetas armónicas: en basto	5 mm.
	7 mm.
en fino	4 mm.
	5 mm

CUERDAS

Cuanto más larga y gruesa es la cuerda: más tensión.

Cuanto más corta y fina es la cuerda: menos tensión.

Cuanto más tensión: más volumen.

Cuanto menos tensión: menos volumen.

Afinación: longitud.

Cuanto más corta es el tiro de la guitarra, hay que tener más precisión en entrastar.

En los agudos el oído admite mejor afinación, en los graves lo contrario. Cuestión de frecuencias 1000 Hz – 30 Hz.

Cuanto más larga es la cuerda más cimbrea sobre todo en los bajos, así que es también más fácil que cerdee.

Cuanto más corta es la cuerda tiene menos tensión, menos sonido; cuanto más larga más tensión, más sonido. También la tensión depende de la tapa, de la inclinación a modo de palanca de la cabeza, del hueso del puente, del diapasón.

El tiro cuanto más largo más problema de cerdeo, aunque tenga más tensión.

El tiro cuanto más corto menos problemas de cerdeos, pero menos tensión, se soluciona con cuerdas de tensión alta.



Cuanto más gruesa es la cuerda más tensión, mas sonido

Cuanto más fina es la cuerda menos tensión menos sonido.

Hay que buscar el equilibrio grosor, longitud y tensión.

TIRO LARGO

Más tensión

Más volumen

Solución:

Cuerdas finas, menos tensión

Sonido dulce

TIRO CORTO

Menos tensión (sobre todo en las primeras)

Menos volumen

Solución:

Cuerdas gordas, más tensión

Sonido apagado

Lo ideal es la tensión media dulce, con profundidad, duración y tensión.

Tiro largo: Sonido dulce profundo.

Tiro corto: Sonido más brillante.

Tensión alta: Sonido brillante más fuerte.

Tensión baja: Sonido dulce menos fuerte.

Guitarras grandes: mucha tensión para que sacarle el sonido (guitarras maromas).

Guitarras medianas: más equilibradas.

Más caja: más profundidad, más bajos.

Menos caja: menos profunda, más primeras, más brillante.

Cuanto menos tiro el puente más cerca de la boca.

Cuanto más tiro el puente más cerca de la culata.

Tapa de cedro sonido más dulce.

Tapa de Pino despide mejor el sonido, menos dulce que el cedro.

En los bajos menos varetas más finas y largas, más separadas.

En las agudas más varetas más gruesas y más cortas, vareta cruzada, menos separadas.

Más compacto: más agudos; más tensión: más agudos.

Más madera: más bajos; más espacio más bajos.

Diapasón grueso sin rebajar el final.

Que no traste y con poca luz respecto a las cuerdas, otra referencia el traste 20.

Mástil que sea plano y curvo, y por igual grosor (2,3 cm).

El hueso del primer traste mejor que sea estrecho 4 mm.

El puente cuanto más alejado de la boca más sonidos agudos.



Cuenta más ondulación, tenga la tapa, más tensión y más agudos.

Trastes ni altos ni a ras del diapasón, equilibrio.

Cuanto más altas son las varetas más agudos produce, le damos la altura donde no se producen, donde más faltan, en los extremos o en los centros.

Colocación del puente más al fondo suenan más los agudas y menos las graves.

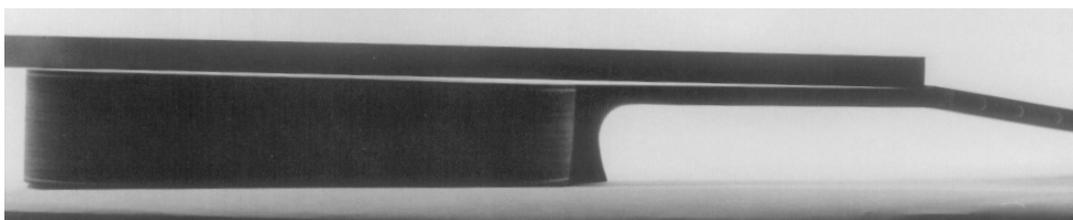
Hueso bajo en las primas y más alto en los bajos (2 mm.), para que no cerdeen los bajos pues son las que más cerdean.

Para que la madera no se abra y se seque bien, las puntas se guardan en cera o con lañas.

Diapasón grosor un poco menos 1 cm y así tenemos menos luz y mantiene un buen espesor.

Intervienen en la luz:

Cierre del fondo y su ondulación. Grueso diapasón, el puente y la inclinación que la damos al mástil cuando se cierra con el fondo.



Importante la forma de agujeros en las cuerdas.



La barra debajo del puente: ¿hace que haya más tensión? ¿Aumenta más los graves o agudos?
Una guitarra equilibrada y afinada suena más fuerte, para equilibrar se necesitan que tengan más parciales agudos en las primeras y en los graves. Cuanto más tensa más parciales agudos.

GUITARRAS FLAMENCAS, GUITARRAS CLASICAS

Las guitarras flamencas son más sutiles que las clásicas, son de igual tamaño, pero más estrechas, más ligeras; usan la madera de ciprés que producen menos profundidad en los bajos. Es fundamental la luz del puente, muy raro es el guitarrista flamenco que no le guste el puente bajo, (con poca luz entre las cuerdas y la tapa) y una tensión media, sobretodo si acompaña al cante y al baile. La guitarra clásica tiene más tensión y busca un sonido más denso, cualidades que se consiguen mejor con la madera de palo santo.

La guitarra clásica es de palo santo casi siempre, y la flamenca solista o de concierto, gusta más la de palo santo. Popularmente se ha llamado blanca a la de ciprés y negra a la de palo santo.

	FLAMENCA	CLASICA	MIXTA
Tensión:	baja	alta	media
Madera:	ciprés (blanca)	palo santo(negra)	palo santo
Tapa:	pino abeto	pino abeto	pino abeto
		cedro	cedro
Caja:	fina	ancha	fina
Puente luz:	bajo	alto	alto
Sonido:	fino	denso	fino

REPARACIONES

COMO SE DESMONTA EL DIAPASÓN:

1º. Se quitan los trastes.

2º. 30 minutos dándole pasadas con una plancha ardiendo al fuego (plancha de las antiguas macizas de hierro).

Se va despegando con cuidado de que no coja astillas del mango.

CÓMO SE DESMONTA LA TAPA:

1º. Se desmonta el diapason. (destornillador, tenazas finas)



2°. Con el gramil quitamos la cenefa.

3°. Con la plancha ardiendo (usemos un trapo que lo ponemos encima para que no queme la tapa) despegamos las barras de sujeción.

4°. Con una cuchilla despegamos la tapa de los peones, dejando puestos peones tapas civiles.

CÓMO SE DESMONTA UN ARO:

1°. Con el gramil señalamos la junta de la cenefa con el aro sin dañar los peones.

2°. Lo sacamos a formón dejando los peones y el braguero (para despegarlo se le puede dar un poco de plancha)

3°. El aro se pierde, le ponemos otro pegándolo con cuerdas y con un torniquetes poco a poco. Permanece la misma cenefa.

CÓMO SE DESMONTA EL FONDO:

Igual que la tapa.

1°. Con el gramil quitamos la cenefa.

2°. Con la plancha ardiendo (usemos un trapo que lo ponemos encima para que no queme el fondo) despegamos las barras de sujeción.

3°. Con una cuchilla despegamos los latiguillos dejándolos puestos.

CÓMO SE PEGA UN FILETILLO EN UNA RAJA:

Con pegamento SuperGlue 3, rápido y con cuidado.

Si hay demasiado espacio metemos entre medias una chapa en vertical con el color más parecido. Repasamos con el formón.



EL MOSAICO DE LA GUITARRA

El mosaico (o roseta en su origen) se incrusta alrededor de la boca de la guitarra. Está formada por las grecas de taracea (las teselas) y los filetes de taracea. (1)

Su función es junto con el refuerzo de boca en el interior es de estabilizar el hueco sonoro, de tipo ornamental y si está hecha a mano es como sello identitario (la firma) del luthier junto a la etiqueta y la forma de la cabeza

Cada constructor de guitarras diseña su mosaico personal. Existen mosaicos muy simples hasta con más filigrana. Las medidas de ancha normalmente varían entre 18 y 25 milímetros.

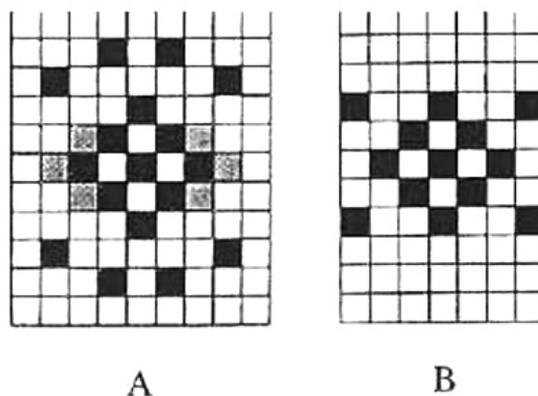
Para este mosaico se ha utilizado dos estampados de mosaico: un motivo principal en el centro y un ribete más pequeño a cada lado de este. Los dos estampados están separados y rodeados por filetes.

Los estampados del mosaico están compuestos por varillas de madera cuadrada de 0,5 x 0,5 mm, de distintos tipos de madera. Los filetes que rodean el estampado varían de grosor, tienen 2 mm de ancho y son de distintos tipos de madera y color.

Se parten los listones en 500 mm de largo y se cortan durante el trabajo para obtener un espacio de aproximadamente 1 milímetro donde sus extremos se juntan.

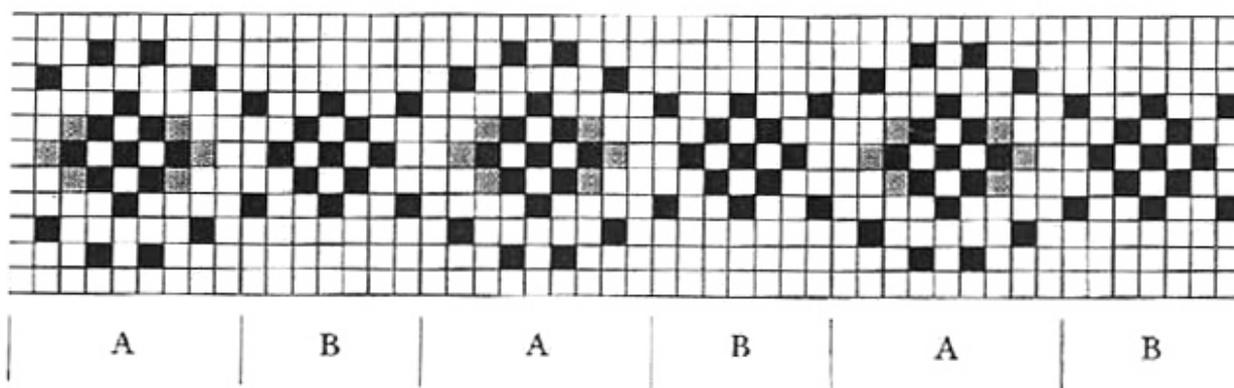
El estampado del mosaico, que se diseña a mayor tamaño con rotuladores en papel de cuadros, está compuesto por una o más secciones diferentes, repetidos en una secuencia sistemática.

Para esta roseta se ha utilizado dos secciones distintas para el estampado principal:

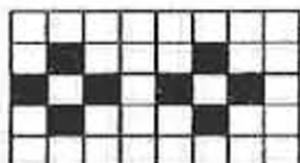




Las secciones se repiten una tras la otra y crea el estampado de figura.



Para el ribete se utiliza una sección

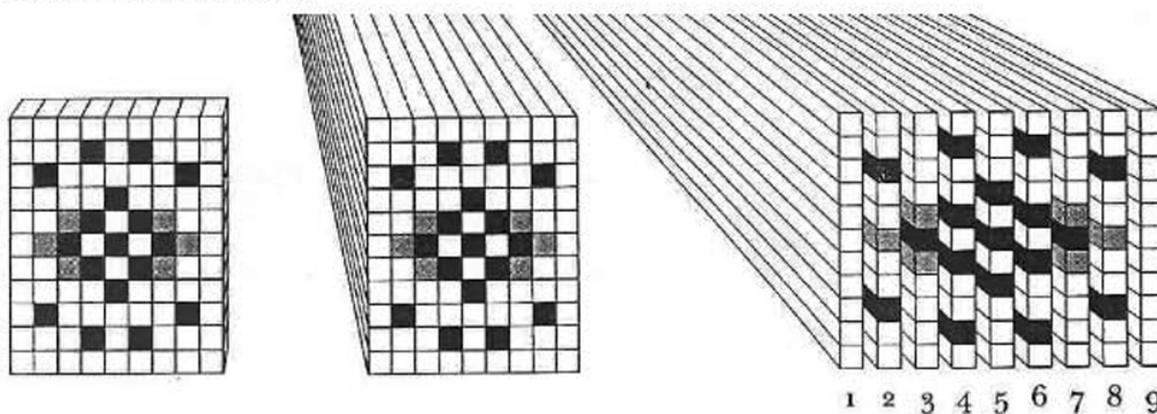


C

Esta se repite una y otra vez, como se ven en fig 81.

Ahora las secciones se pasan a madera.

Como ejemplo del método en lo siguiente se muestra la sección A del estampado principal. La sección A es una greca cortada de un listón que está compuesto por 9 x 11 cuadrados. Así la greca consiste de 99 varillas total:



Haga una tabla de trabajo de aproximadamente 380 mm x 420 mm y póngala papel encerado.

Con una sierra circular fina se hace los siguientes fileteses de 0,5 mm x 0,5 mm x 200 mm (1)

76 filetes de un tipo de madera clara como el arce.

17 filetes de un tipo de madera oscuro por ejemplo ébano, palisandro de Río o de la India.



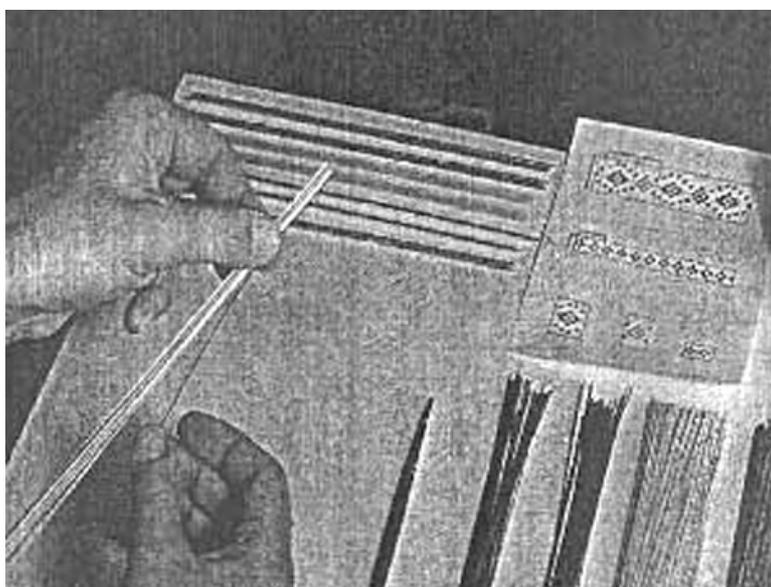
6 filetes de un tipo de madera color como semioscuro nogal.

Estos filetes (99 en total) ordenados correctamente en un listón de 4,5 mm x 5,5 mm x 200 mm debe de mostrarse con los perfiles finales cómo el estampado de la sección A hecho en papel cuadrado. Esto se consigue de la siguiente manera:

Junte 11 listones FILETES claros, que compone la tabla 1, un listón al lado de otro en la mano, y póngalos en la tabla de trabajar con papel encerado. Sujételos a la tabla de trabajar con cinta adhesiva.

Con una brocha se aplica cola al primer listón en el lado que da al siguiente listón, y se pegan los dos listones. Esto se repite hasta tener la TABLA entera juntada. Quite el exceso de pegamento con un trapo húmedo. Deje la TABLA a un lado, pero todavía en el papel encerado.

Repita el proceso con la tabla 2, que según el diseño de papel cuadrado consiste de los listones FILETES: 2 claros, 1 oscuro, 2 claros, 1 mediano, 2 claros, 1 oscuro y 2 claros, en este orden. Siga de la misma manera con las siguientes 7 tablas.



Cuando haya secado el pegamento se corta las tablas TESELAS por la mitad de la longitud para facilitar su manejo en el trabajo siguiente, figura 85.



Ponga las tablas TESELAS (ya partidas por la mitad) en orden (formando un listón) para que el perfil sea igual que el estampado intencionado, figura 86, y péguelas con pegamento en este orden, figura 87. Aplique presión a las tablas TESELAS con los dedos hasta que se seque la cola, mientras que se controla el estampado de los perfiles de los extremos de la viga TESELA, figura 88.

Utilice el mismo método con la sección B del estampado principal y la sección C del ribete, que consiste de los siguientes filetes, también de 0,5 mm x 0,5 mm x 200 mm:

La sección B:

64 varillas claras

13 varillas oscuras

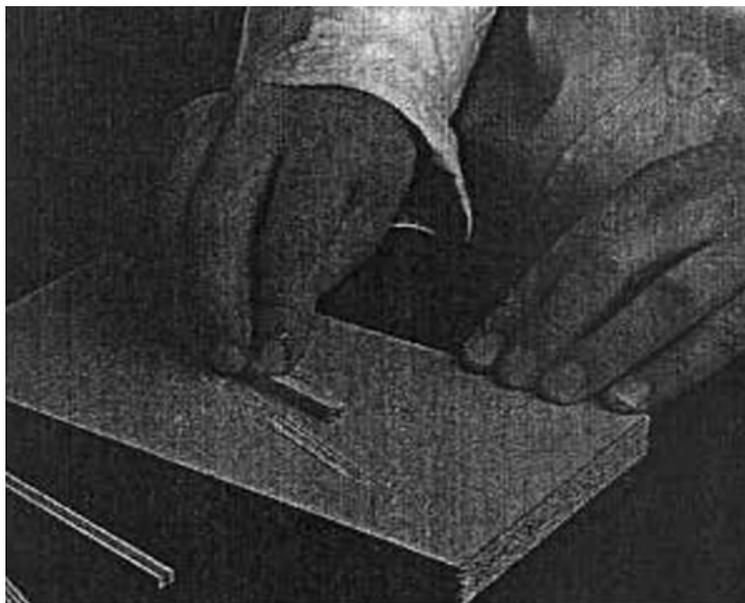
La sección C:

32 varillas claras

8 varillas oscuras

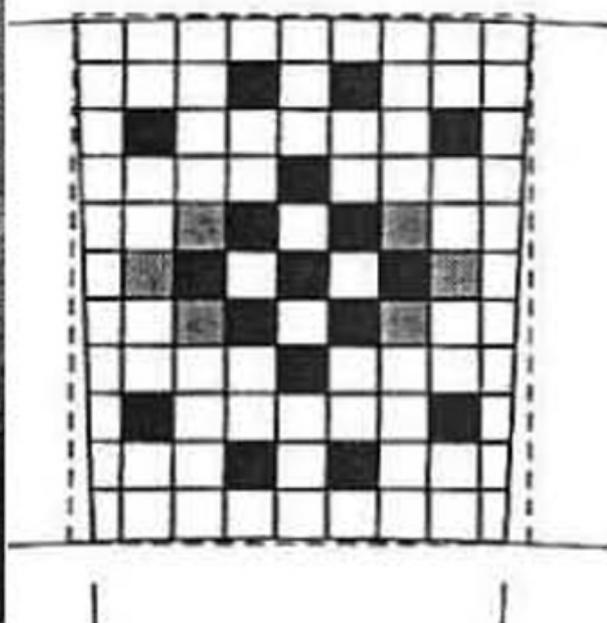
Para esta roseta se necesita 1 listón sección A, 1 listón sección B y 3 listones sección C.

Cuando la cola está seca se lija (en una tabla con lija) los listones cónicamente en los dos lados cuyos laterales en el mosaico dará hacia el hueco sonoro, para que las teselas (que más adelante se cortarán de los listones) tomen la forma del tamaño del círculo deseado, figura 89.



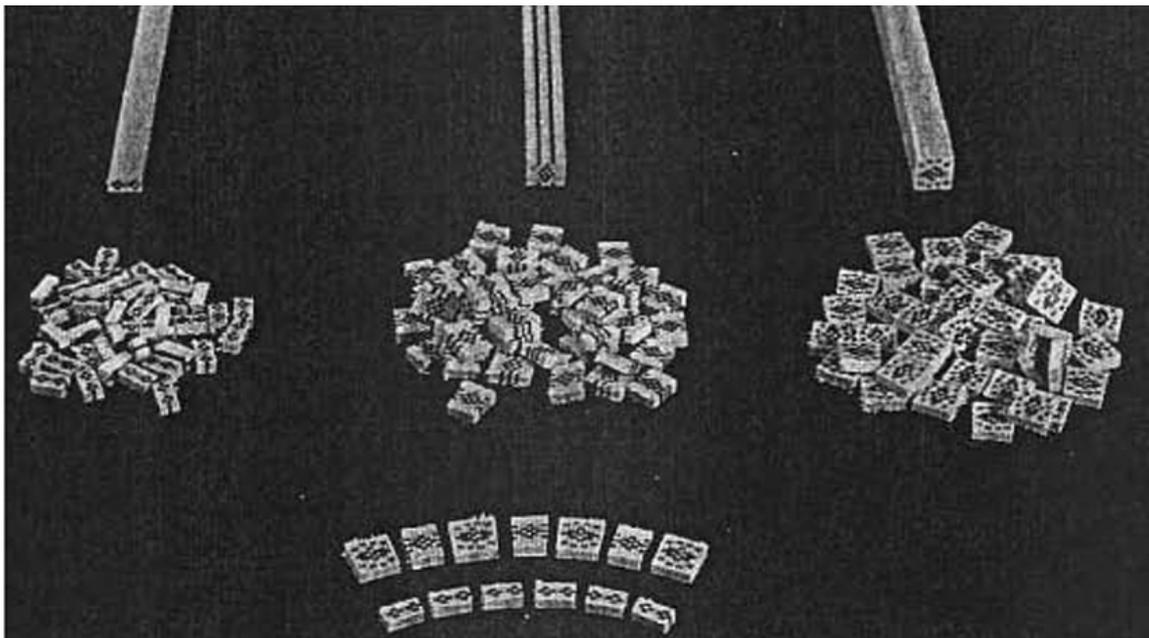
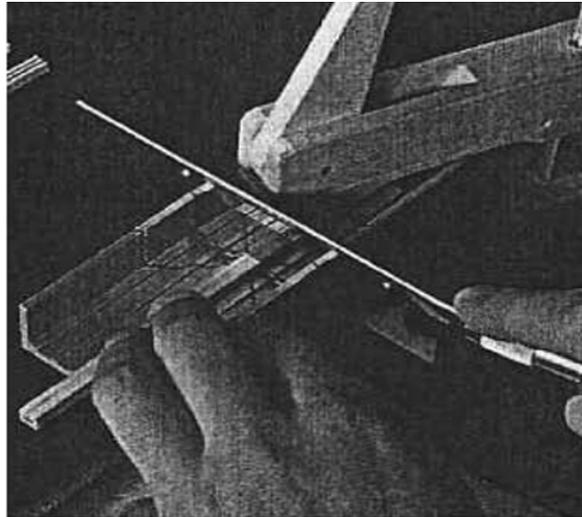
En la misma tabla se lija los listones conversamente en el lado que dará hacia fuera del círculo.

Después de esto se lija los listones cóncavamente en el lado que dará hacia el centro del círculo. Esto se hace en un objeto circular con lija pegada, el objeto con el mismo tamaño que la curva necesaria figura 90.



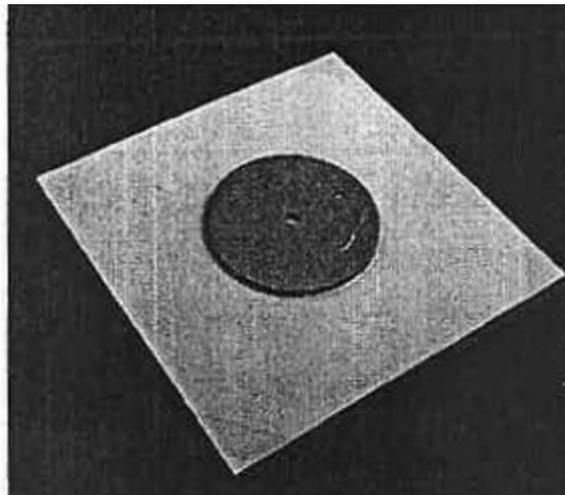


Los listones ya están preparadas para que se corten en teselas. Haga un montaje con una CAJA DE CORTAR dotada con un tope, para que cada tesela tenga 2 mm de grosor.



Ahora hay que fabricar un molde para ensamblar el mosaico. El molde consiste en una tabla de madera contrachapada cuadrada de 200mm x 200 mm dotado con papel encerado. En el centro de esta tabla se monta con dos tornillos una tabla circular de madera dura de 3 mm de grosor. Esta tabla se fabrica con una fresadora circular (que realiza círculos) y debe tener la misma medida que el círculo interior del mosaico, más o menos un diámetro de 91 mm.

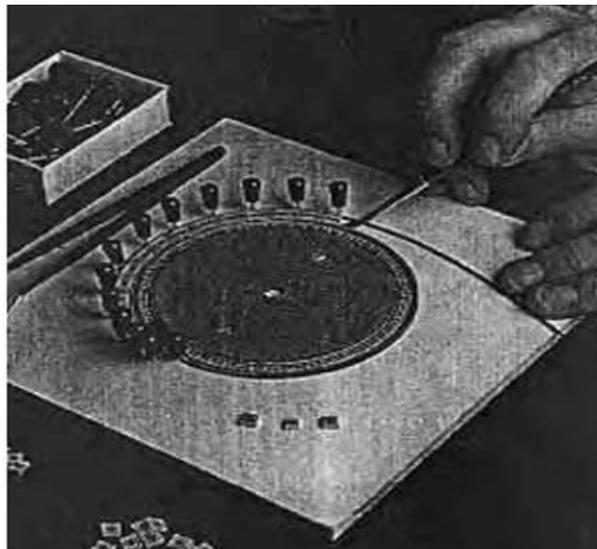
Al borde de la tabla circular se pega cinta adhesiva transparente, para que el mosaico no se pegue durante el ensamblaje, figura 96.



Las teselas de mosaico se pegan con los filetes que giran alrededor según el diseño elegido:

El primer filete se coloca (sin pegamento) cerca de la tabla de trabajo circular y se sujeta con dos chinchetas, se le aplica cola con un pincel en el lado da al siguiente filete, y así se sigue hasta completar la plantilla del mosaico. Asegúrese de que todos los extremos de los filetes alrededores se junten en la misma zona distribuida sobre unos 20 mm. La colocación de las teselas del mosaico (las lonchas) también se empieza en la zona donde los extremos de los filetes que lo rodean se juntan.

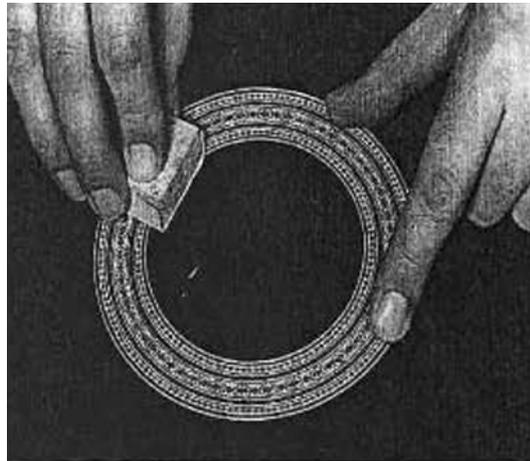
En la zona donde se va a colocar una tesela se le aplica la cola.



Moje la tesela en agua utilizando unas pinzas (arriba abajo) y colóquela al lado de la tesela anterior. Al mojar la tesela con agua se disuelve la cola un poco y hace que sea más flexible para que se pueda adaptar a pequeñas irregularidades. Las teselas y los filetes se sujetan con chinchetas como vaya progresando el trabajo, figura 98. z



Cuando esté seca la cola se quita el mosaico de la tabla se lija en las dos superficies hasta que este uniforme, figura 100.

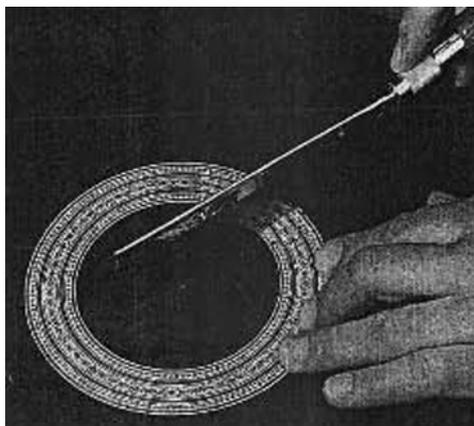


La superficie que va hacia fuera (la visible) se le raspa plana con la hoja de una cuchilla o cúter.





El lugar donde se juntan los extremos de los filetes que lo rodean se corta con una sierra para que el mosaico quede plano y uniforme, figura 102, cuando se coloca en la boca de la guitarra, la parte cortada luego es tapada por el diapasón de la guitarra.



En este mosaico se utilizaron seis distintos tipos de madera con sus colores naturales, y con todas las teselas están formadas con más de diez mil trocitos de madera.

Mosaicos de fabricación industrial (japonesas normalmente) normalmente están compuestas por madera colorada químicamente, como también se utilizan fibras sintéticas, se distinguen de las hechas a mano pues estas no se le ven las irregularidades que si tienen las hechas a mano.

En otros instrumentos antecesores de la guitarra como el laúd o la “vihuela” no tienen mosaico o tienen una roseta de marquetería, o tallada a relieve alrededor de la boca.

1.- TARACEA de origen Hispano-Musulmán (miniaturas del mudéjar) formado por grecas realizadas por diferentes materiales madera, nácar, piedras... y por filetes cintas largas y finas de colores es difícil obtener esos filetes si han de ser perfectamente rectos y de lados paralelos; se hace uso para conseguirlos del granil, herramienta de latón que consta de dos piezas rectangulares, hueca la una por un extremo y con una cabeza mas gruesa a la que se ajusta una escuadra por el otro, la cual sirve de guía al trazador y como es tradicional en la taracea en madera de colores. En Granada existe una escuela de taracea tradicional propia, desconocemos el comienzo de esta tradición del mosaico en la guitarra, si bien creemos que pudo estar muy relacionada con esta escuela.



GUITARRA ARTESANA

DESCRIPCIÓN DE UNA GUITARRA.

CARACTERÍSTICAS Y ELECCIÓN DE UNA GUITARRA.

LA LUZ DE LA GUITARRA.

LA TENSIÓN.

EL SONIDO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA.

DIFERENCIA ENTRE LA GUITARRA CLÁSICA Y FLAMENCA (EL GOLPEADOR).

CUIDADOS DE LA GUITARRA. LA HUMEDAD Y LA TEMPERATURA.

2º CARACTERÍSTICAS Y ELECCIÓN DE LA GUITARRA

El equilibrio es la palabra clave en la guitarra, tanto en la construcción como en la ejecución de la música. No existe realmente una guitarra perfecta, pues cada guitarrista tiene un gusto, técnicas diferentes. Según la música y estilo sonará mejor y con más fidelidad de sonido dependiendo de la guitarra, por ejemplo, para la música romántica suena mejor el ciprés que una guitarra moderna de palosanto. También el tamaño es importante a la hora de elegir una guitarra para un joven principiante, las hay de cadete, de señorita, el octavo y el requinto. Es importante que la guitarra que compremos reúna las siguientes características:

1.- Modo de tocar.

Poca luz de la guitarra.

Mango estrecho y redondeado.

Puente bajo, hueso bajo.

Tensión media.

Cuerdas pegadas al diapasón sin que lleguen a cerdear (etimológicamente viene de cerdas, como se llamaban las cuerdas antiguamente. Fricción de la cuerda sobre el siguiente traste, produciendo un sonido añadido y sin controlar, la mayor de las veces desagradable).

2.- Buena afinación y sonido : sonido claro, dulce y equilibrado en todas las cuerdas. Que no cerdeen las cuerdas en ningún traste.

3.- Estética : buen acabado, barniz goma laca. Estética lineal en la forma, sin apenas ornamentos, excepto el mosaico y el fileteado.



3° LA LUZ DE LA GUITARRA.

Para conseguir una buena luz hay que tener en cuenta estos tres puntos

- Altura del ébano del diapasón (que debe de tener prácticamente el mismo grosor arriba que en la boca), los trastes se aconsejen bajos.
- Altura del puente y del hueso, altura de las cuerdas respecto al traste 12 (mínimo 4 mm). De la mayor o menor curvatura que tiene la tapa en la que va el puente.
- La inclinación que se le da al mango cuando el constructor cierra la guitarra con el fondo (que es la última parte de la estructura de la guitarra).

4° LA TENSIÓN DE LAS CUERDAS

La tensión de una guitarra depende de la luz ; de la inclinación de las cuerdas en la cabeza de la guitarra y en el hueso del puente (a mayor palanca mayor fuerza) ; y de la tensión propia de las cuerdas (baja, media, alta).

Cada guitarrista tiene una tensión diferente. Podemos variarla únicamente en el hueso del puente, (a más altura, más tensión) y en la tensión propias de las cuerdas.

Por lo tanto una guitarra de partida ha de tener el hueso del puente, bajo, para poder tener juego. El guitarrista debe tener varios huesos y saber cambiarlos y arreglarlos a su gusto con una lima y lija fina, para cambiar la tensión y separar o acercar las cuerdas al diapasón.

La tensión depende también:

Del tiro de la guitarra, la normal es de 65 y 66 cm; a mayor tiro mayor tensión y a menor tiro menor tensión.

Del grosor de las cuerdas, a mayor grosor mayor tensión. Los fabricantes de cuerdas deberían de indicar el grosor y la tensión de cada cuerda.

Cada guitarra requiere una determinada tensión para que al pulsarla su sonido responde lo mejor posible.

5° EL SONIDO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA GUITARRA

Llamamos el corte de la guitarra, a la madera del fondo y los aros, que son del mismo tipo y normalmente del mismo corte del tronco del árbol.

Si el corte es el palosanto (palisandro), el sonido es más oscuro, más profundo. Una guitarra de ciprés su sonido es más brillante, claro, con menos profundidad en los bajos.



Una guitarra ligera de peso, no necesita demasiada tensión para una buena respuesta en cambio una pasada si lo requiere. A más madera más sonidos graves, más profundidad, (guitarra, tapas, varetas armónicas).

La tapa de la guitarra si es de pino abeto; el sonido es más impactante. Si es de cedro, el sonido es más dulce, siendo el cedro una madera más fácil de abrirse (de que se le produzcan rajas).

El espacio que hay entre las cuerdas es muy importante, en el puente no ha de separarse demasiado, se toca con más facilidad, sobre todo en los picados ; en el diapason si se estrecha demasiado, cuando vibran las cuerdas rozan con los dedos pisados produciendo sonidos extraños. Claro está también depende de cómo las cuerdas se pisen. En las guitarras antiguas era más estrechas, en las modernas son más anchas, con una medida más o menos estándar.

La calidad del sonido también depende de las varetas armónicas, la claridad del sonido, de la caída o preparación del diapason y de los trastes. A algunos guitarristas flamencos le gusta que cerdee un poco.. Personalmente prefiero que no cerdee nada.

El sonido de la guitarra se va moldeando con el tiempo, siendo aproximadamente cinco años cuando el instrumento alcanza su cenit en el sonido. También depende de las manos que la tocan, del cuidado, de la regularidad de cambio, de las cuerdas (sobre todo los bordones 4, 5 y 6).

El envejecimiento de la madera es fundamental para el sonido y la vida de una guitarra (mínimo cinco años). Pero al ser madera y por muy seca que esté, no es garantía de que; esta no se mueva, siendo normal las reparaciones y restauraciones en la guitarra.

Hay guitarras de mayor y menor tiro, y más pequeñas de plantilla que se ajustan mejor al tamaño y a la edad de las personas y los niños, por la calidad y variedad de su sonido puede adaptarse mejor al estilo de música que se interprete, pero difícilmente una guitarra se ajusta a las exigencias del guitarrista, y es el guitarrista quien al final se debe de ajustar a la guitarra que tiene en sus manos.

Lo que se le exige a una guitarra de estudio (barata) es que sea cómoda de tocar, (que tenga buena luz) que afine y "diga claro" en todos los trastes, los cuales hay que comprobar.

El precio de una guitarra profesional es relativamente barato comparándola con el de otros instrumentos. Por lo que respecta a las guitarras de estudio, éstas varían también de precio. Aconsejo pasar de una guitarra de estudio a la profesional, pues ésta cada vez se va revalorizando más, gana en calidad de sonido con los años y claro está, el resultado es mejor.



6.- DIFERENCIA ENTRE LA GUITARRA CLÁSICA Y LA FLAMENCA

En el pasado las guitarras barrocas y románticas eran de arce y de ciprés. No hay demasiadas diferencias entre la guitarra flamenca y clásica. En la guitarra flamenca los aros son más estrechos, la luz mas baja y usa el golpeador.

La guitarra flamenca al tener la luz más baja, tiene menor tensión y es más cómoda de tocar que la clásica.

EL GOLPEADOR.

El uso del golpeador no le resta sonido a la guitarra, aunque sea un golpeador completo. El golpeador puede ser transparente o blanco. El transparente tiene la ventaja de que no es visible. Puede ser completo cubriendo la boca y el puente completo, o medio solo en la parte de abajo.

El golpeador debe de cubrir el mosaico hasta el mismo filo de la boca.

El golpeador es adhesivo, previamente se recorta dándole el tamaño y forma que nos guste. Se coloca de la siguiente manera: quitamos las cuerdas y limpiamos la tapa con un trapo seco. Tiramos del principio del adhesivo, lo pegamos comenzando por el puente con la ayuda de un trapo, procurando que no queden pompas de aire, y a la vez que se pega vamos quitando el adhesivo.

La forma de quitarlo es usando un poco de petróleo, despegando con mucho cuidado para no levantar astillas de la tapa o dañar el barniz.

7.- CUIDADOS DE LA GUITARRA. LA HUMEDAD Y LA TEMPERATURA

La humedad, los cambios de temperatura varían la tensión y el sonido de la guitarra. Hay que procurar que la humedad no baje del 40% colocando un humidificador de agua en el estuche de la guitarra. Por contrapartida, tampoco debemos de permitir que ésta supere el 60%. La ideal es de entre 45 a 55%.

Los cambios de temperatura afectan a la tensión y a la afinación de la guitarra dilatando y contrayendo las cuerdas. Así cuando la temperatura es alta, generalmente en las fechas veraniegas, la tensión baja dando como resultado una dilatación. En cambio cuando la temperatura es baja, la tensión subirá y se producirá una contracción.

La humedad y la temperatura afectan a las pegas (unión de las maderas) deshaciéndolas sobre todo las juntas de la tapa, el puente y el fondo.



CUIDADOS

Cambiar con frecuencia las cuerdas sobre todo los bordones 4º, 5º y 6º, beneficia el sonido que produce la guitarra, pues las cuerdas nuevas ponen más en vibración a la tapa, dando así una mejor respuesta de sonido.

No limpiarla con alcohol, es malo para el barniz, mejor con un trapo seco.

No meterla en la bodega del avión, pues la presión puede dañarla seriamente. Si no quedara más remedio bajarle la tensión a las cuerdas.

Si una guitarra no la vamos a usar durante algún tiempo, no hay que bajar la tensión a las cuerdas, pues de esta forma se hundiría la tapa y se viciaría el mástil.

Cuidado con el sol, el calor producido en el interior de un coche a pleno sol, dejarla junto a un radiador, pues despega las juntas. El yodo despega las juntas, por lo que deberemos tener cuidado cuando la tengamos en la playa.

Cuando no la toquemos, conviene guardarla en un buen estuche o vitrina controlando la humedad y la temperatura.

