



Universidad Internacional de Andalucía
Universidad de Granada
Universidad de Oviedo

Máster en Patrimonio Musical
Trabajo Final de Máster

**El flamenco y las agrupaciones de plectro.
Dos contextos de fusión: las orquestas andalusíes y
las orquestas de plectro españolas.**

Alba María Hernández Hernández

Tutor: Reynaldo Fernández Manzano



Universidad de Oviedo



Universidad Internacional de Andalucía
Universidad de Granada
Universidad de Oviedo

Máster en Patrimonio Musical
Trabajo Final de Máster

**El flamenco y las agrupaciones de plectro.
Dos contextos de fusión: Las orquestas andaluzas y
Las orquestas de plectro españolas.**

Autora

Alba María Hernández Hernández

Tutor

Reynaldo Fernández Manzano

Julio 2020

Áreas de conocimiento (Consejo de Universidades)	
635	Música
450	Historia Contemporánea
490	Historia Moderna
030	Antropología social

Materias UNESCO	
510103	Danzas, Fiestas
510104	Etnomusicología
510114	Tradición
540301	Geografía Cultural
550302	Historia Regional
620306	Música, Musicología

AGRADECIMIENTOS

A mi tutor, Reynaldo Fernández Manzano, por ser fuente inagotable de sabiduría y por su dedicación y paciencia.

A Alicia González Sánchez, por toda la confianza que siempre depositó en mi y por ser un espejo donde mirarse.

A Paco Serrano, por su amistad y su cariño, siempre atento a cualquier petición.

A Pilar Alonso, por su entera disposición.

A Javier Villafuerte, por su incansable insistencia para que siga creciendo.

A Torcuato Tejada Tauste, por su cercanía y sus consejos siempre acertados.

Y sobre todo, a mi hermana Mireya Hernández Hernández y mi madre María José Hernández Pérez por su apoyo incondicional, por su comprensión en todo momento y por la fuerza que transmiten para luchar y conseguir todas las metas; y a mi compañero de estudios en el grado de flamencología, Javier Medina, por estar siempre dispuesto a ayudar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. Estado de la cuestión	7
1.1. Desde una perspectiva folklórica	8
1.2. Desde una perspectiva de acercamiento entre el flamenco y el mundo musical andalusí	11
1.3. Desde una perspectiva de la creación de las orquestas de plectro en España	13
2. Hipótesis de trabajo	14
3. Objetivos	15
4. Metodología	16
5. Aporte científico	18
PARTE I. EL PLECTRO: DE LA MÚSICA ANDALUSÍ, AL FOLKLORE Y AL FLAMENCO	20
<hr/>	
Capítulo 1. La tradición morisca en el folklore andaluz	20
1.1. Los posibles orígenes andalusíes de las agrupaciones de plectro	20
1.2. La participación de los instrumentos de plectro en el folklore	26
Cuadrilla de ánimas	28
El trovo de las Alpujarras	31
Danza del cortijero o Fandango robao	33
Fandango de cuevas	34
Fandango de la siega de Álora	35
El fandango de la Jauca	35
Verdiales	37
1.3. Bailes preflamencos	43
Capítulo 2. El plectro en el flamenco	46
2.1. Las zambras de Granada	46

2.1.1. La familia Morente y la recuperación del flokllore andaluz. Grupo de laúdes del Albaycín	52
2.1.2. El niño de Elche: flamenco, folclore y música andalusí	56
2.2. La fusión del flamenco con las orquestas Andalusíes	58
2.2.1. <i>Macama Jonda</i> , مقامة حوندا	58
2.2.2. Juan Peña, (El Lebrijano) y las orquesta andalusíes	59
2.2.3. La orquesta Chekara y el flamenco	60
2.2.4. Radio Tarifa y Amir John Haddad - El Amir	61
PARTE II. LAS ORQUESTAS DE PLECTRO. ORIGEN, EVOLUCIÓN Y RELACIÓN CON EL FLAMENCO	63
<hr/>	
Capítulo 3. Las orquestas de plectro	63
3.1. Orígenes de las orquestas de plectro	63
3.1.1. Una pequeña introducción sobre las primeras apariciones de la bandurria y el laúd	63
3.1.2. Las apariciones del plectro en la Zarzuela	64
3.1.3. La importancia de la aparición del “nuevo laúd” para la consolidación de las orquestas de plectro	65
3.1.4. Las estudiantinas	66
Estudiantina Fígaro	70
3.1.5. Sociedad Lira Orfeo	71
Asociación Filarmónica de Mandolinistas	71
3.2. Barbieri, la bandurria, el laúd y la guitarra en sus composiciones para Zarzuela	72
3.3. Ángel Barrios, el plectro y el flamenco	75
3.4. Las orquestas de plectro actuales y su vinculación con el flamenco. El caso de la Orquesta de Plectro de Córdoba y la OLE Velasco Villegas	85
3.4.1. El proyecto “Plectro flamenco”. Una propuesta de Francisco Miguel Serrano Cantero “Paco Serrano” y la Orquesta de Plectro de Córdoba	85
Gestación del proyecto	85

El estado actual del proyecto	87
3.4.2. La O.L.E. Una orquesta de plectro granadina muy vinculada al flamenco y la música andalusí	91
CONCLUSIONES	96
ANEXOS	101
Entrevista al director de la Orquesta de Plectro de Córdoba.	101
Entrevista a Francisco Sánchez Serrano.	110
Entrevista a la directora de la Orquesta de Laudes Españoles “Velasco Villegas”.	113
BIBLIOGRAFÍA:	125
GRABACIONES AUDIOVISUALES:	136

INTRODUCCIÓN

Al hablar de flamenco orquestal todas las miradas se dirigen a la integración del flamenco dentro de las orquestas sinfónicas, sobre todo a partir de la representación de guitarra solista acompañada de orquesta sinfónica. Se crea, en torno a esta idea, nueva literatura fruto de composiciones pensadas para el flamenco sinfónico desde el propio género.

Desde el s. XIX el folklore popular andaluz es usado por grandes compositores nacionalistas españoles, como son Isaac Albéniz y Manuel de Falla como elemento distintivo en su obra. En este sentido, Tomás Marco¹ habla de una segunda etapa del nacionalismo español en la que se contextualiza la obra orquestal de Falla más enraizada en el género flamenco, *El Amor Brujo*. Ángel Barrios, que mantiene una estrecha relación con Falla, lleva esta idea de folklorismo a los instrumentos de plectro españoles como miembro de la agrupación de plectro de cámara *Trío Iberia*.

Otra idea de flamenco orquestal o ensemble flamenco es posible abordándose desde una perspectiva tímbrica aportada por agrupaciones de pulso y púa, que han estado presentes a lo largo de la historia del folklore popular andaluz en la interpretación del *fandango* y las *zambras*. La recuperación de la instrumentación de plectro que aborda Enrique Morente en el género flamenco se traduce en una herramienta para la divulgación actual de estos instrumentos.

En el flamenco de vanguardia también se ven reflejados estos instrumentos a través de otro concepto, las orquestas andalusíes. El Lebrijano, Enrique Morente y El Amir han trabajado en la innovación del género flamenco que nos muestra actualmente una música híbrida, el “flamenco andalusí” donde se observa un papel predominante del laúd como elemento de fusión.

¹ Tomás MARCO, «Lo folclórico en el sinfonismo: nacionalismo turístico y de postal.», Centro de Documentación Musical de Andalucía (coor.), *Música oral del Sur*, n.º 6, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, (2005), págs. 337-347.

1. Estado de la cuestión

Para la elaboración de un estado de la cuestión deberemos hacer dos apartados diferenciados que hagan referencia a las dos tendencias de fusión que hemos explicado. Además, atenderemos al contexto en el que se representan dichas manifestaciones musicales, lo que nos acercará al origen de creación de las agrupaciones instrumentales.

En primer lugar destacar el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares² dentro de las obras de referencia de carácter general.

También mencionar la importancia de su análogo en cuestión de flamenco, el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* dirigido por José Blas Vega y Manuel Ríos Ruíz³, así como otra de las grandes referencias bibliográficas del flamenco: *Historia del flamenco*, trabajo dirigido por José Luis Navarro y Miguel Ropero⁴. Dicho trabajo cuenta con 5 volúmenes iniciales al que se le añade un último volumen (6) que recopila la Historia más reciente del flamenco. Se titula *Historia del flamenco: Siglo XXI*, y es dirigido por Cristina Cruces Roldán⁵.

En torno a la figura de Ángel Barrios (1882-1964), gran protagonista de esta investigación encontramos una monografía extensa en formato de catálogo⁶ que fue editado con motivo de la exposición celebrada en la Alhambra en torno a la figura del compositor, músico y guitarrista granadino, rindiéndole homenaje. En dicho catálogo se recogen diversos artículos de especialistas en las distintas materias que conforman el universo Ángel Barrios y su creatividad en la Alhambra.

2 Emilio CASARES RODICIO, (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

3 José BLAS VEGA y Manuel RÍOS RUÍZ, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, 1ª ed., 2 vols, Madrid, España, Editorial Cinterco, 1988.

4 José Luis NAVARRO GARCÍA y Miguel ROPERO NÚÑEZ, (dirs.), *Historia del flamenco*, 5 vols., Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995.

5 Cristina CRUCES ROLDÁN, *Historia del flamenco: Siglo XXI*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2002.

6 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO (dir.), *Ángel Barrios: Creatividad en la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014, Palacio de Carlos V, del 11 de junio al 7 de septiembre de 2014 (catálogo de la exposición).

Seguidamente, podemos plantearnos el estado de la cuestión desde varias perspectivas.

1.1. Desde una perspectiva folklórica

En 1881 se inaugura en Sevilla la sociedad denominada “El Folk-Lore Andaluz”, fundada con la intención de investigar científicamente el folclore andaluz a través de teorías Darwinistas. Se suceden los estudios sobre folclore en Andalucía con una figura representativa, Demófilo (pseudónimo de Antonio Machado y Álvarez).

En las actas del I Congreso de Folclore Andaluz⁷, encontramos recogidos los instrumentos de plectro que forman parte del ritual de danzas y músicas populares andaluzas representadas en las Alpujarras granadinas y almerienses, la fiesta del Trovo. A través de una perspectiva antropológica cultural (en la línea de Alan P. Merriam), se muestra el ritual como una manifestación del sentir del pueblo, pero no nos aporta información sobre las características interpretativas de los instrumentistas o de unas características concretas de las agrupaciones.

El Centro de Documentación Musical de Andalucía publica en 1993 una obra conmemorativa de las 10 primeras ediciones del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra desde 1982, en la que se recogen el análisis antropológico de la manifestación festiva, las experiencias de los trovadores a través de la redacción de entrevistas y material sonoro y fotográfico. El primer tomo⁸, publicado en 1992, está dedicado al trovo alpujarreño.

En 1995 se edita el primer número de la revista *Música oral del Sur* y en esta se recogen: un artículo de Manuel Lorente⁹ dedicado en exclusiva al fandango de Granada

7 José RUIZ FERNÁNDEZ y Manuel JEREZ, «La institucionalización del floklore musical en la comarca de la Alpujarra. Una experiencia inédita: el festival de música tradicional de la Alpujarra»; Miguel y Francisco, PELEGRINA, «Sobre los festivales de música tradicional en la Alpujarra» en Asociaciones y Grupos Folclóricos Andaluces (coor.), *Actas del I Congreso de Folclore Andaluz: danzas y músicas populares*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1986.

8 José CRIADO y Francisco RAMOS MOYA (eds.), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra: obra conmemorativa de las 10 primeras ediciones del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.

9 Manuel LORENTE RIVAS, «Etnografía polifónica del fandango en la provincia de Granada», Centro de Documentación Musical de Andalucía (coor.), *Música oral del Sur*, nº 1, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, (1995), págs. 162- 174.

y otro de Antonio Mandly¹⁰, doctor en antropología, dedicado al verdial malagueño. Ambos autores, destacados antropólogos de la Universidad de Granada y Sevilla respectivamente, abordan el estudio de la manifestación de las danzas a través de una mirada social y cultural. El primero no se adentra en la funcionalidad de los instrumentos, pero el segundo sí, aunque ambos nos muestran las pequeñas orquestas que acompañaban las danzas del fandango y su prevalencia o no en la historia del folclore provincial.

En la línea de las actas del I Congreso de Folklore, encontramos la recopilación de fandangos que se lleva a cabo en un primer apartado de las actas del V Congreso de Folklore andaluz¹¹ realizado en torno a la expresión de la forma musical del fandango. Y así lo demuestra la recopilación de fandangos llevada a cabo por Manuel López, aunque se muestra un estudio sobre la etimología del término fandango, relacionándolo con orígenes arábigos y se explica el proceso musical de aflamencamiento de los cantes. En un segundo apartado, las intervenciones de Alberto Jambrina, Miguel Ángel Berlanga y Alfredo Arrebola si atienden a un carácter musicológico. De todos los planteamientos recogidos en estas actas, nos interesa la recopilación de fandangos folclóricos que incluyen agrupaciones de plectro, además de la función instrumental que cumplen dentro de la música del fandango. También es relevante la mención de la cultura árabe andaluza como originaria de las danzas y músicas populares del fandango andaluz.

Miguel Ángel Berlanga, doctor en musicología, continúa adentrándose en el estudio musicológico de la fiesta de los verdiales y los bailes del candil hasta profundizar en un libro publicado en el año 2000¹².

En ese mismo año, Antonio Mandley publica el libro *Los caminos del flamenco: etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. A través de esta publicación explora,

10 Antonio MANDLY ROBLES, «Verdiales: la raíz y el ritmo», Centro de Documentación Musical de Andalucía (coor.), *Música oral del Sur*, nº 1, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, (1995), págs. 128- 161.

11 Antonio MANDLY ROBLES (coor.), *Actas del V Congreso de folclore andaluz: "Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango."*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998.

12 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, *Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales: otra visión de los fandangos*, Colección «Monografías», n.º 15, Málaga, Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.

desde el punto de vista etnográfico, el proceso de aflamencamiento del folklore andaluz de los verdiales desarrollados en la geografía andaluza.

Más recientemente, en 2016, Jorge García¹³ publicó un libro monográfico de la fiesta de los verdiales, que recoge en gran medida los argumentos de Antonio Mandley. En este libro se puede visualizar, a través de imágenes, la fiesta de los verdiales, el entorno, las expresiones, la instrumentación, la indumentaria, e incluso los participantes. Estos últimos ayudan a completar el libro, a través de una perspectiva emic, aportando los relatos de sus propias vivencias al autor.

Tras años de estudio musicológico Miguel Ángel Berlanga¹⁴ publica en 2017 un libro a través de la plataforma Kindle Direct Publishing, de Amazon, que pretende ser un manual de consulta en las relaciones que se producen entre el flamenco y las músicas populares.

El mundo del flamenco se hace eco de la recuperación del patrimonio andaluz a través de algunos de sus cantaores. Así lo demuestran el gran cantaor Enrique Morente y su hija Estrella al sucederse colaboraciones con el grupo de laúdes del Albaicín plasmadas en el trabajo de ambos¹⁵. El cantaor Francisco Contreras Molina, “El Niño de Elche”, retoma también los verdiales en el año 2015 en un trabajo experimental junto al grupo de DJs Los Voluble, compuesto por Pedro y Benito Jiménez. Este espectáculo experimental toma el nombre de *Raverdial*¹⁶. Acudiremos a estas fuentes primarias, que son los trabajos discográficos, como recurso muy útil para el análisis de la fusión del flamenco.

13 Jorge GARCÍA ROJAS DRAGÓN, *El libro de la fiesta: verdiales de los montes de Málaga*, Ediciones del Chaparral, 2017.

14 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, *El flamenco, un arte musical y de la danza* (ed. digital), Kindle Direct Publishing, 2017.

15 Tras la publicación del primer trabajo del Grupo de laúdes del Albaicín donde se recogen lo que ellos denominan “toques antiguos”, contando con la colaboración de los dos cantaores, Enrique Morente publica un disco dedicado a Picasso donde pide la colaboración del grupo para interpretar verdiales de Málaga, recordando así la tierra del pintor malagueño. Grupo de laúdes Albaycín, *Toques de antaño* [grabación sonora], Granada, Producciones Peligrosas, 2007; Enrique MORENTE, *Pablo de Málaga* [grabación sonora], Valencia, Caimán Records, 2008.

16 Javier CUENCA, «‘RaVerdial’ de El Niño de Elche y Los Voluble, en el Edgar Neville», [en línea], *OxiGenArte cultura, comunicación y medio ambiente* (blog), 30 de marzo de 2016. <<https://bit.ly/2YQyGZs>> [Consultado el 11 de Abril de 2020].

1.2. Desde una perspectiva de acercamiento entre el flamenco y el mundo musical andalusí

En el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* la etimología recogida para el término zambra, hace alusión a una orquesta o baile morisco. José Luis Navarro¹⁷, se encargará de profundizar más en esa consideración en el primer volumen de la *Historia del flamenco* antes citada, analizando referencias literarias de los bailes moriscos y relacionándolos con el flamenco.

La investigadora experta en flamenco, Cristina Cruces, lleva a cabo en un cuarto apartado de su libro *El flamenco y la música andalusí*¹⁸ una recopilación de datos musicológicos, antropológicos, iconográficos e históricos que nos ilustran acerca de la interpretación, los instrumentos, los bailes y los rituales de la música andalusí que han dejado un legado en el folklore andaluz y, posteriormente en el flamenco. El detalle y la recopilación de datos son muy exhaustivos. Además incluye algunas menciones de la fusión que se produce entre el flamenco y la música andalusí, recopilando ciertos grupos y figuras del flamenco más representativas que se han atrevido a fusionar su música con músicos andalusíes.

Cruces cita a la doctora en filosofía y letras y experta en música andalusí, Manuela Cortés¹⁹, y al etnomusicólogo y profesor emérito, experto en la civilización arabo-musulmana, Mahmoud Guettat²⁰, para ahondar en las formas orquestales andalusíes, ya que estos autores hacen un desarrollo más completo en el análisis de su composición e instrumentación.

En el año 2007, el cantaor y antropólogo granadino citado en el apartado anterior, Manuel Lorente²¹, recopila, a través de un estudio exhaustivo de la prensa

17 José Luis NAVARRO GARCÍA, «Los moriscos y sus zambras», en Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel (eds.), *Historia del Flamenco*, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995a, vol. I, págs. 173-183.

18 Cristina CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro* Barcelona, Ediciones Carena, 2003.

19 Manuela CORTÉS GARCÍA, *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996.

20 Guettat MAHMOUD, *La Música andalusí en el Magreb*, Fundación El Monte, Sevilla, 1999.

21 Manuel LORENTE RIVAS, *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001.

granadina y de fuentes literarias, el panorama completo del flamenco en Granada. Las *Zambras*, y su visión externa de los llamados “viajeros románticos” que, a su paso por la ciudad nazarí se acercan de una manera u otra a éstas impresionados por el exotismo que las envuelven. Una serie de relatos, producto de su tesis doctoral publicada en forma de libro en 2001, que nos hacen ver el ambiente de la fiesta.

En el año 2011, el cantaor Francisco Guardia Contreras²², más conocido por su nombre artístico “Curro Albaicín” saca a la luz un libro dedicado a las zambras de Granada. Desde una perspectiva emic recoge con orgullo la historia de las zambras del Sacromonte granadino, aludiendo a la etimología y la historia de origen arábigo andaluza de una manera breve, entra a explicar las danzas que se interpretan, con los instrumentos que la acompañan y las letras que se cantan. Pero lo más curioso de este libro está en la recopilación de artistas que hace. Aunque atendamos a esta obra con una visión consciente de que las biografías de los personajes que se incluyen han podido ser desarrolladas de manera oral a través de la transmisión de informantes escogidos por el autor, resulta útil para observar el papel de las agrupaciones de plectro en las zambras de los gitanos del Sacromonte.

Existe un libro en el que se plasma un trabajo profundo de investigación en torno a la música de Al-Andalus realizada por el medievalista, organista y musicólogo Reynaldo Fernández Manzano²³. En él se recogen las tres etapas de la investigación sobre la música de Al-Andalus y se ilustran las mejoras en torno a la investigación y difusión que se producen con el paso de los años.

En 2018 sale a la luz un libro que trata de explicar las raíces del Flamenco a través de la observación de la etimología presente en el género. En su *Arqueología de lo jondo*²⁴, Antonio Manuel Rodríguez Ramos, flamencólogo y profesor doctor de derecho civil, nos transmite de una forma poética y apasionada la mescolanza que se produce en Andalucía entre gitanos, moriscos y negros.

22 Francisco GUARDIA CONTRERAS, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*, 1ª ed., Colección de flamenco, Serie ensayo, Córdoba, Almuzara, 2011.

23 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de al-Andalus*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2015, Colección Patrimonio Musical.

24 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco: arqueología de lo jondo*, 1ª ed., Col. Flamenco, Córdoba, Almuzara, 2018.

Este mismo año, la doctora Manuela Cortés²⁵ publica un trabajo, producto de su largo camino de investigación, en el que se actualizan y recopilan todos los estudios musicológicos realizados en torno a la música árabe y andalusí, desde los primeros trabajos y las publicaciones realizadas, hasta el análisis del patrimonio andalusí y andalusí-magrebí en ambas orillas.

Son muchos los artistas que han fusionado el flamenco y la música andalusí. Acudiremos también a estas fuentes primarias y sus grabaciones audiovisuales.

1.3. Desde una perspectiva de la creación de las orquestas de plectro en España

La investigación en torno a las agrupaciones de plectro ha sido históricamente olvidada, a pesar de que estas agrupaciones hayan formado parte, de manera representativa, de la música de carácter nacionalista en España. El propio Barbieri, gran zarzuelista y musicólogo español, es un admirador de la bandurria, o así lo deduce Diego Martín²⁶ en su artículo dedicado a explorar la vinculación del maestro con este instrumento.

El musicólogo Juan José Rey y el instrumentista y experto en “laúdes españoles” Antonio Navarro llevan a cabo en el año 1993 un trabajo de investigación con el mayor rigor posible, inexistente hasta el momento, que se traduce en la publicación del libro que contiene dos capítulos. En el primero de ellos, escrito por Rey, se expone un estado de la cuestión sobre los escritos realizados en torno al laúd español, para después abordar la historia de laúd hasta el Barroco pasando por los siguientes episodios: Antecedentes hasta la Edad Media, El mundo islámico, La Edad Media cristiana, El Renacimiento y El Barroco (donde aparece la bandurria). En una segunda parte, Antonio Navarro continúa la historia de estos instrumentos en los siguientes períodos: El siglo XIX, el siglo XX y los instrumentos de púa en la actualidad.

Por otro lado, la Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro (FEGIP) publica desde el año 1999 una revista de naturaleza de divulgación científica y

25 Manuela CORTÉS GARCÍA, *La música árabe y andalusí de las dos orillas en los estudios musicológicos: (ss. XVIII-XXI)*, Málaga, Eds. del Genal, 2018.

26 Diego, MARTÍN SÁNCHEZ, «El maestro bandurria», *Alzapúa.*, vol. 2, n.º 20, (2014), págs. 39-44.

cultural para los amantes del mundo del plectro. Nace como un mero boletín informativo de la actividad de dicha Federación, pero recientemente ha sido integrada en el sistema Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) tras recopilar el trabajo de los musicólogos, profesores superiores o profesionales, y estudiantes de grado superior de las especialidades que se enmarcan en su línea de investigación y que forman parte de la Asociación.

Ismael Ramos, musicólogo reconocido y miembro del Trío Albéniz (homenaje al centenario), se encarga del sacar del olvido la figura del gran guitarrista granadino. En la primera monografía dedicada al maestro, *Ángel Barrios 'Trío Iberia'*²⁷, profundiza en la historia del guitarrista como miembro de esa pequeña orquesta de plectro que fue el Trío Iberia. En un trabajo posterior Ramos, en colaboración con la Doctora en Historia de Arte Aroa Romero, completa de una manera muy rigurosa sus investigaciones en torno a la figura del guitarrista, atendiendo a sus incursiones en el flamenco del Albaicín. Se trata del libro monográfico *Ángel Barrios y Granada. La estela de una época*²⁸.

2. Hipótesis de trabajo

Los instrumentos de plectro españoles no tienen cabida, aparentemente, en el género flamenco que se ha desarrollado hasta nuestros días, y que seguía los pasos del “Nuevo Flamenco”. La profesionalización y personalización del cante popular andaluz, lleva consigo la desaparición de la instrumentación originaria de algunos cantes que si los integraban. Es el caso del amplio ámbito genérico de los fandangos donde se incluyen los verdiales, y del tango, del cual destacamos la zambra y los tanguillos de Cádiz.

27 Ismael RAMOS JIMÉNEZ, *Trío Iberia: Ismael Ramos*, Col. «Trío Iberia», n.º 0, Granada, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

28 Ismael RAMOS JIMÉNEZ, *Ángel Barrios y Granada: la estela de una época*, 1ª ed., Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

A partir de las consideraciones de Steingress²⁹ relacionadas con el origen y desarrollo del género flamenco «como un ejemplo más entre otras músicas populares aparecidas como productos artísticos de la transformación de la sociedad tradicional en la sociedad moderna», nos centraremos en observar el uso de instrumentos de plectro en el género flamenco y analizar si se trata de lo que el autor denomina como «fusión sin transculturación», dado que estos instrumentos forman parte de la cultura y música popular andaluza y española.

De otro lado, consideraremos la posibilidad «hibridación transcultural» en la inclusión orquestal de instrumento de plectro andalusíes en el género y su capacidad para generar música híbrida.

Por último, atendemos a la posibilidad de la interpretación del «folklore tradicional» sometido a una forma artística profesionalizada con la figura de Ángel Barrios y su actual interpretación dentro de las orquestas de plectro españolas.

3. Objetivos

El objetivo principal que se quiere llevar a cabo con esta investigación es analizar la manera en que se han fusionado las orquestas andalusíes (o instrumentos propios de esas orquestas integrados en orquestas o agrupaciones) y las orquestas de plectro españolas con el género flamenco.

En torno a este objetivo principal surgen unos objetivos secundarios que dan respuesta al primero:

- Indagar en los antecedentes de la utilización del plectro en el folklore andaluz.
- Esclarecer los posibles orígenes de las agrupaciones de plectro que aparecen en el folklore andaluz, si atienden a agrupaciones con raíces andalusíes que se han cristalizado adaptándose al folklore, o si tienen su raíz en agrupaciones que han dado origen a las actuales orquestas de plectro.
- Analizar la pérdida de la instrumentación que sufrieron algunos cantes propios del folklore andaluz al “aflamencarse”.

29 Gerard STEINGRESS, «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)», *Música oral del Sur*, nº 6, (2005), págs. 119- 152.

- Inventariar las fusiones más relevantes que se han producido en la historia del “Nuevo Flamenco” hasta la actualidad.

Pretendemos llevar a cabo una catalogación representativa de las distintas manifestaciones musicales que han establecido un diálogo con el género flamenco y que incluyen, dentro de su instrumentación, agrupaciones de plectro vinculadas a las orquestas andaluzas, o agrupaciones de plectro vinculadas a las actuales orquestas de plectro españolas. Además, en esa catalogación, se atenderá a las características de la fusión que se hace entre los protagonistas.

4. Metodología

Este trabajo de investigación se enmarca en los ámbitos de estudio de la flamencología crítica. Afronta la problemática metodológica que conlleva el acercarse al estudio del flamenco. Como bien señala Cristina Cruces³⁰, «convendría decir “las metodologías”». Es por ello que, nuestra metodología responde a los planteamientos metodológicos planteados por Theodor W. Adorno (1903-69) en la combinación de los enfoques formalista y sociológico.

El enfoque formalista llevado a cabo en este trabajo de investigación asume las pautas establecidas por Hugo Riemann (1849-1919) y las adapta. Se contemplan dos de los pilares que incluye en su *Historia de la Música*³¹: La historia de los instrumentos musicales (el caso de los instrumentos de plectro) y las formas de construcción musical (la fusión musical).

Partimos de un proceso de revisión bibliográfica previa que nos ha permitido concretar los tres subgéneros flamencos que incluyeron agrupaciones de plectro en sus manifestaciones folklóricas previas: la rama de los fandangos, las zambras y los tanguillos. En el proceso de creación del trabajo se ha descartado entrar en la materia de los tanguillos porque lo haría demasiado denso, nos hemos centrado en un ámbito más regional acercándonos a Granada y su influencia territorial.

30 Cristina CRUCES ROLDÁN, «Una primera aproximación a las metodologías de estudio del flamenco» en Cruces Roldán, *Historia del flamenco, Siglo XXI*, Sevilla: Tartessos, 2002, p. 65.

31 Hugo RIEMANN, *Historia de la Música*, Antonio RIBERA y MANEJA (traducción de la 7ª ed. alemana), Barcelona, Colección Labor, 1930, p. 13.

El enfoque sociológico intenta dar respuesta al origen de las agrupaciones de plectro en el folklore y la manifestación posterior en el flamenco. Con esta herramienta de estudio, hemos analizado la bibliografía con el fin de extraer conclusiones enfocadas en estas ideas:

1. ¿Cómo influyó la convivencia de moriscos y cristianos en la consolidación de agrupaciones musicales en el folklore andaluz? ¿Y qué supuso la expulsión de los moriscos? ¿Cómo se han perdido las agrupaciones de plectro en el proceso de aflamencamiento de los cantes? ¿Cómo se lleva a cabo, entonces, el diálogo actual entre el flamenco y las orquestas andaluzas? ¿Por qué produce aceptación en el público la fusión musical andalusí y flamenca?

Determinadas estas cuestiones, se ha realizado una búsqueda de material audiovisual que nos ha permitido establecer un listado de las figuras más representativas del flamenco que han llevado a cabo un diálogo con los grupos de plectro mencionados. A través del análisis en una primera audición de estas fuentes primarias (soportes audiovisuales), hemos catalogado estas manifestaciones musicales en tres apartados.

1. Artistas que han realizado una recuperación patrimonial al incluir en su repertorio personal cantes antiguos o folklóricos y que han integrado de nuevo agrupaciones de plectro propias de esos cantes.

2. Artistas que han fusionado música andalusí y flamenco.

3. Orquestas de plectro españolas que han proporcionado base orquestal a artistas flamencos.

La elaboración de fichas de las fuentes audiovisuales ha sido de gran ayuda a la hora de la recopilación y posterior descarte de fuentes.

Tras esta agrupación, se ha procedido a analizar el material audiovisual a través de un método comparativo de escucha en los apartados 2 y 3 para establecer el tipo de fusión que se establece y cuál es el papel de los instrumentos en esta fusión. Esto nos ha permitido llegar a unas conclusiones que responden a nuestro objetivo principal que hemos marcado como base de realización de nuestro trabajo de investigación.

De igual modo que en el apartado anterior, las fichas han sido de gran ayuda para ordenar la información y nos servirán como orientación muy útil para la redacción

posterior del trabajo de investigación. Estas fichas son más concretas, puesto que varían según el tipo de instrumentos que se incluyen y el tratamiento de los artistas en la manera de afrontar la fusión. Las hemos clasificado atendiendo a los siguientes parámetros:

- ¿Responden al apartado 2 o 3 de nuestros grupos establecidos?
- Si se trata de Pastiche, bricolaje, fusión o hibridación. (Estos términos que analizan la fusión del “Nuevo flamenco” siguen la clasificación indicada por Steingress³².
- Posibles instrumentos que intervienen en la fusión.

Para el apartado de las orquestas de plectro hemos acudido a un trabajo previo de investigación propio³³. Donde se recoge el proyecto *Plectro-flamenco*. Se ha ampliado la información en gran medida gracias al repaso de fuentes bibliográficas, fuentes audiovisuales e incunables.

2. ¿Cuáles fueron los orígenes de las orquestas de plectro españolas? ¿A qué fenómenos histórico-musicales y gustos estéticos responde la estructura actual de dichas orquestas? ¿Qué antecedentes de acercamiento previo entre orquestas de pulso y púa y el género flamenco existen?

La informatización y el avance de las conexiones sociales a través de internet han permitido desarrollar el trabajo de campo por el cual se nos han concedido entrevistas por parte de los encargados de aportar el flamenco en la fusión con las orquestas de plectro andaluzas: Paco Serrano y Pilar Alonso.

Hemos estructurado en capítulos los tres subgéneros flamencos anteriores, ya que cada uno de ellos responde de manera distinta a las cuestiones formuladas.

5. Aporte científico

El trabajo científico que se va a llevar a cabo es interdisciplinar puesto que se basa en enfoques propios de la musicología comparada que se acerca al método

32 Gerard STEINGRESS, «La hibridación transcultural...», págs.

33 Alba María HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alba María, « Plectro flamenco: Paco Serrano y la orquesta de plectro de Córdoba», Alicia González Sánchez, dir. Trabajo Final de Estudios, Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, Departamento Cuerda Pulsada, 2018.

etnográfico y al antropológico de investigación. Además, añade la perspectiva propia de la musicología a la hora de analizar la obra musical.

Se trata de un estudio orientado a fomentar la convivencia entre culturas, un espacio de comunicación “entre las dos orillas”, la cultura del mundo árabe y la cultura andaluza, ya que aborda las posibles influencias de las escuelas musicales históricas árabes en el folklore andaluz y un momento actual de diálogo entre la música flamenca y las orquestas andalusíes que conservan su concepción tradicional de agrupación, readaptándola. Además, el flamenco de las *zambras* lleva implícito la difusión de las costumbres de la comunidad gitana granadina.

En esta línea, también aborda la difusión del patrimonio cultural musical andaluz dando voz a los artistas que han realizado estudios para la conservación y recuperación del patrimonio cultural andaluz y lo han introducido en su repertorio. Una difusión que presta atención, tanto a la propia música en sí, como a los instrumentos.

Valga este trabajo para la actual reivindicación de las agrupaciones de pulso y púa andaluzas para introducir estos instrumentos en los conservatorios desde las fases educativas de grado elemental y grado profesional.

PARTE I. EL PLECTRO: DE LA MÚSICA ANDALUSÍ, AL FOLKLORE Y AL FLAMENCO

Capítulo 1. La tradición morisca en el folklore andaluz

1.1. Los posibles orígenes andalusíes de las agrupaciones de plectro

La cadencia andaluza es, según el análisis de Rodríguez³⁴, un símbolo de resistencia morisca en el mundo del flamenco. De esta forma tan poética resume el autor la pervivencia de la cultura de Al Ándalus en el flamenco:

«Fueron tiempos de mudanza. Y de frío. Las ascuas de Al Ándalus que no se hicieron Flamencas, quedaron reducidas a cenizas. Los Flamencos se escondieron como ratas, o vagaron por los caminos con lo que más amaban y con lo poco que podían llevar encima. Su familia. Su recuerdo. Su hambre. Su pena. Y su música. Aquella boronía melódica de Al Ándalus se desangró como un cerdo de matanza sobre los palos del Flamenco recién parido. A un lado, los palos que nacieron de la soledad negra. Al otro, los de la soledad verde. Unos y otros manchados por la misma sangre»

En este sentido, el autor mantiene la perspectiva ideológica apreciable en la Historia andaluza del flamenco que comentaba William Washabaugh³⁵ en el capítulo 2 de su libro denominado «Las historias del flamenco» en la que se plantea el origen del flamenco en la convivencia cultural existente entre islamismo, judaísmo y cristianismo

34 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...*, p. 76.

35 En el segundo capítulo de su libro, el autor nos describe las diferentes perspectivas ideológicas que han existido a la hora de elaborar la historia del flamenco, entre las cuatro diferentes historias del flamenco que menciona, la primera que describe es la historia andaluza. En WILLIAM WASHABAUGH, *Flamenco: pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós, 2005.

en Andalucía en la Edad Media. Cortés³⁶ mantiene esta idea al destacar que la convivencia de moriscos y judíos influye en los primeros cantes flamencos (S. XVI), señalando las últimas investigaciones en torno a la historiografía que dan a conocer la vuelta a zonas montañosas de España de los judíos y moriscos que habían sido expulsados de la Península Ibérica.

En el mundo de la flamencología se recogen referencias constantes en torno a la vinculación de la lírica flamenca y andalusí.

La *nūba*³⁷ es una forma musical de origen árabe de larga duración que se compone de un preludio musical y distintos fragmentos cantados intercalados con interludios instrumentales. Las formas poéticas más importantes creadas en la cultura de Al-Andalus fueron: la *muwaššaha*, el *zéjel* y la *nūba*.

En este sentido, destacamos la *muwaššaha*³⁸, como composición poético-musical de corta duración creada en la escuela de Al-Andalus, que constaba de seis partes que rimaban entre sí llamadas *qufl* y cinco más que no precisaban rima. El último *qufl* se denominaba *jarcha*. Ésta consta de cuatro verso o cuarteta donde riman los pares como estructura más generalizada, aunque también presenta forma de dísticos, trísticos, quintillas, sextinas, septinas y octavas. Cruces³⁹ señala la independencia de la *jarcha* y destaca su aire de seguidilla (cuarteta de cuatro rimas), así como su forma de dístico, trístico, cuarteta con dos asonantes y los pies quebrados, como métricas que hoy día son consideradas auténticamente “flamencas”. Observa cómo la cuarteta asonantada, el pareado y la tercerilla hexasílaba u octosílaba ya aparecían en la *jarcha* con anterioridad. La *muwaššaha* se mantiene viva en los países islámicos aunque han

36 Manuela CORTÉS GARCÍA, «Apuntes interdisciplinarios sobre los tratados musicales moriscos y conexiones con los marroquíes» en: Bin-Labāh, Fātiḥat y Chalkha, Achouak, *Los moriscos y su legado: desde ésta y otras laderas*, Casablanca, Instituto Estudios Hispano-Lusos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas Ben Msik, (2011), págs. 304-336.

37 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Nūba», en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 7, págs. 1073-1075.

38 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Muwaššaha», en *Ibidem*, págs. 991-992.

39 Cristina CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y...*, p. 36.

adoptado las lenguas dialectales de los lugares donde ha perdurado. Martín Valverde⁴⁰ recoge la representación instrumental en la interpretación de éstas manifestaciones:

«En un grupo de intérpretes de *muwashshahat*, los instrumentistas hacen frecuentemente la parte de coro. La parte del cantante solista consiste habitualmente en unos pocos versos. Los instrumentos son el laúd de mástil corto (*c-ud*), el violín (*kamanjah*), la cítara de caja (*qanun*), el tambor (*darabukkah*) y el tamboril (*daff*).»

Y el *zéjel*⁴¹, forma poética también de corta duración y en árabe dialectal con gran difusión fuera de las fronteras de Al-Andalus (mundo musulmán y Europa Medieval), consta de tres versos monorrimos con estribillo y un cuarto verso de vuelta con la misma rima del estribillo. Según Menéndez Pidal⁴² aparece en la primera etapa de la lírica trovadoresca y en algunas *Cantigas de Santa María*, del rey Alfonso X. La forma cantada del *zéjel* se acompañaba de «laúd, flautas, tambor, adufes, castañuela, etc.⁴³»

Dentro del ambiente popular, Cortés⁴⁴ señala la presencia de refranes populares árabes y *zéjeles* andalusíes en los romances que transmitieron los poetas y juglares cristianos. Poniendo como ejemplo el famoso romance de *Las tres morillas*. Es un *zéjel* del juglar andalusí Ben Guzmán (s.XI) que aparece recogido por Arcadio Larrea⁴⁵ en *El cancionero judío del Norte de Marruecos* que a su vez es recogido con anterioridad en

40 J.M. MARTÍN VALVERDE, «La waslah andalusí de Alepo, Siria», en *La música de Al-Andalus. La muwassaha. Al Turath Ensemble*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, EPGPC, Junta de Andalucía, Sevilla, (1997), p. 12.

41 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Zéjel» en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10 págs. 1184-1185

42 Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941.

43 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas : la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985, p. 42.

44 Manuela CORTÉS GARCÍA, «Apuntes interdisciplinares....», págs. 328-334.

45 Arcadio LARREA, *El cancionero judío del Norte de Marruecos*, Madrid, C.S.I.C, 1952-54, págs. 213-214.

el *Cancionero de Barbieri*⁴⁶. Este conocido romance, pasa al flamenco con el nombre de *giliana*, *gariana* o *jelianas*, con primera referencia⁴⁷ conocida en Cádiz en 1847 refiriéndose al «Jaleo de la Gariana será tocado y cantado por el joven Francisco el Guanter». Precisamente, la palabra *Giliana* es una palabra de origen arabo-andalusí que ha mantenido su fonética original. Así nos lo muestra Antonio Manuel⁴⁸: «Giliana (ÿilyya): generacional, propio o perteneciente a una generación جيلية». Es Antonio Mairena el encargado de presentar este estilo de cante al público flamenco en 1970 con aire de bulería por soleá⁴⁹.

La estructura poética del romance, no ya de este romance en concreto al que nos referíamos, sino la estructura del romance, influiría posteriormente según Núñez⁵⁰ en los siguientes cantes flamenco: polos y cañas, jaleos, tonás y martinets, villancicos, soleares, romeras, alboreás, nanas y en peteneras, saetas y bulerías. En sus *Escenas Andaluzas*, obra referente de la flamencología, Estébanez⁵¹ mencionaba el recuerdo morisco de la música que acompaña al romance conservada en los pueblos de la serranía de Ronda y en las tierras de Medina y Jerez por familias que, explica, descienden de moriscos.

Pero nuestro interés está marcado en la identificación de las referencias instrumentales. La instrumentación que está inscrita en toda la tradición de música hispanoárabe de la época de Al-Ándalus se manifiesta en las fuentes iconográficas conservadas. Fernández⁵² recopila dichas fuentes agrupándolas según la tipología, conservándose las siguientes: *El Bote de al-Mug̃ira* (del periodo califal, ca. 986),

46 Conocido también como el *Cancionero de Palacio*. Francisco, ASENJO BARBIERI, *Cancionero Musical de Barbieri de los siglos XV y XVI*, (ed. 1890), Madrid, 1890, p. 62.

47 Barberán recoge el hallazgo de Faustino Núñez en el periódico gaditano *EL COMERCIO* sobre la actuación de cante y guitarra del joven Paquirri el Guanter el 28 de Enero de 1847 en el *Teatro el Balón* en: Antonio BARBERÁN REVIRIEGO, «Paquirri el Guanté: Nuevos datos documentados», *La voz de Cádiz*, (16/11/2018).

48 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...*, pág. 155.

49 José Manuel GAMBOA y Faustino, NÚÑEZ, *Flamenco de la A a la Z: diccionario de términos del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, pág 275-276.

50 *Ibidem*, págs. 487-488.

51 Serafín ESTÉBANEZ CALDERÓN, «Un baile en Triana» en Jorge CAMPOS (recopilación), *La Andalucía de Estébanez*, Madrid, Taurus, 1964, págs. 95-100.

52 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de al-Andalus...*, págs. 167-177.

Arqueta de Leyre (1004-5), *Tañedora de nāy* (flauta) del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis (fragmento de pintura figurativa que se encuentra en la cúpula de mocárabes del Palacio Pequeño de Ibn Mardanis siglo XII), escenas de caza en la *Sala de los Reyes del Patio de los Leones de la Alhambra*, (pintura sobre piel s. XIV), *Botella de los músicos* (periodo califal S. X). *Pila de Játiva* (pila de mármol donde se representa una escena lúdica del período de los taifas S. XI), *Cerámica esgrafiada de Murcia*, (procedente de Murcia s. XIII), *Capitel de los cuatro músicos* (período califal s. X), *Tañedora de `ūd* (procedente de Murcia s. XIII).

Tras repasar todas estas fuentes iconográficas destacamos, en este punto, los representativos que se muestran los cordófonos en la cultura musical de Al-Andalus.

Fernández⁵³ refiere dos ámbitos donde se reproduce el simbolismo y el mito de los cordófonos en Al-Andalus: el cortesano y el popular. El `ūd es evocado en la cultura cortesana árabe, siendo un instrumento que ya tenía prestigio tanto en Medina como en La Meca, Damasco y Bagdad. Dada su elaboración organológica, el laúd representa la ordenación del entorno a través de unas reglas. De la *Espístola sobre el laúd*⁵⁴, Cortés extrae la idea de que la relación de las cuatro cuerdas dobles del laúd dio origen a las ocho notas de la escala musical clásica. En la epístola se habla de los cuatro modos⁵⁵ y su vinculación con las cuatro cuerdas y los cuatro elementos. Se mencionan los 24 modos integrados en el *Árbol Modal* (correspondientes a las horas del día), resultado de añadir a los cuatro primeros 19 modos derivados y un quinto modo sin derivaciones. El *Árbol Modal*⁵⁶ determinaba el momento justo de su ejecución, pues se habla de la armonía necesaria entre melodías modales, textos y momento de la interpretación para el que fueron creadas. En este sentido, es obvio que el laúd sea considerado en la

53 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de al-Andalus...*, págs. 163-165.

54 Tratado morisco procedente de Tetuán y adquirido por la Biblioteca Nacional, forma parte del código misceláneo y anónimo n.º 5307 integrado por un total de cinco obras centradas en la música andalusí, morisca y magrebí en Manuela, CORTÉS GARCÍA, «Apuntes interdisciplinarios...», págs. 316-317.

55 Los recopiladores y teóricos marroquíes se valieron de la Epístola sobre el laúd para desarrollar los cuadros modales (dobles y triples) centrados en el cuatro como símbolo cosmogónico en: *Ibid.*

56 Esta figura iconográfica, que integra los 24 modos melódicos, es una reinterpretación por parte de los teóricos de la Escuela Magrebí del Árbol del Universo que utilizaban los sufíes. al-‘Alami y a al-Bu’sami presentan los primeros Árboles Modales de la música andalusí-magrebí, que más tarde serán desarrollados ampliamente por al-Ha’ik en su famoso Cancionero en: *Ibidem*, págs. 318-321.

cultura de Al-Andalus un instrumento primordial, por todas estas razones expuestas que lo identifican como elemento de orden universal.

El *ūd* de Ziryāb⁵⁷ se impone como el símbolo de peculiaridad de Al-Andalus frente al califato *abbasí* y *fātimí*. Este músico es considerado símbolo del proceso de esplendor musical de Al-Andalus al incorporar las vanguardias artísticas de Oriente. En cuanto al *laúd*, sus innovaciones se centran en la construcción y en la técnica de pulsación sustituyendo el plectro de madera por la pluma de un águila. Esta técnica guarda relación con la técnica de pulgar empleada en la ejecución de la guitarra flamenca.

Fernández explica que la teoría musical islámica se construye a partir del *ūd* y posteriormente sobre otro cordófono el *tūnbur* (*laúd* de mango largo).

Pero nuestro interés se centra en los instrumentos que conforman las agrupaciones (agrupaciones reducidas) presentes en la música culta tradicional de Al-Andalus. Fernández⁵⁸ describe tales instrumentos:

1) Cordófonos de la familia de *laúd*: el *ūd àrbi*, el *ūd šarquī* y la *kwītra*.

2) Cordófonos de la familia frotada o de las vielas: *rabāb*⁵⁹ (se introduce en la Península Ibérica a través de al-Andalus quedándose en la música popular bajo el nombre de *rabel*, y el *kamanjá*.

3) Percusión: *darbūqa*, *naqqarāt* (tambor), *tar* (pandereta) y *bandīr* (pandero).

A este núcleo instrumental básico se le añaden con frecuencia instrumentos de la familia de las cítaras, aerófonos (especialmente la flauta o *nāy*), mas instrumentos de percusión y grupos de palmeros.

Veremos cómo la expulsión de los moriscos ayudó a la deformación de estas agrupaciones instrumentales en su forma original en la península ibérica.

Retomamos en este punto esa mudanza que nos mencionaba Antonio Manuel de la música andalusí hacia el género flamenco para observar cómo los instrumentos propios de las orquestas andalusíes no cabían en la interpretación del género: «Sólo una

57 (Bagdad, 789; Córdoba 857). Músico, tañedor de ud, cantor y poeta en Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Ziryāb [Abu al Hasan 'Alī b. Nafī']» en :Casares Rodicio, Emilio (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, pág. 1190.

58 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Árabe, música».... , págs. 510-512.

59 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de Al-Andalus*, pág. 183.

guitarra, más el pellejo de las manos y de los pies para dar palmas y taconeos. En ellos depositaron los Flamencos muchas de las claves interpretativas de aquellas ascuas musicales de Al Ándalus, heredadas de las antiguas melodías del Mediterráneo⁶⁰».

Aunque, en un paso intermedio, a medida que vayamos comentando las agrupaciones presentes en el folklore andaluz, encontraremos semejanzas en cuanto a la instrumentación empleada en las orquestas andalusíes y las pequeñas orquestas que aparecen en la interpretación de las fiestas propias de dicho folklore.

1.2. La participación de los instrumentos de plectro en el folklore

En este apartado abordamos la inclusión de los instrumentos de plectro en el folklore tradicional español. El fandango pasa a ser el protagonista, presentado como “la fiesta del pueblo” en las *Actas del V congreso de folclore andaluz*⁶¹, dadas su riqueza de manifestaciones por toda Andalucía, extendiéndose a todo el territorio español y con representaciones en el extranjero. Además Antonio Manuel⁶² hace referencia a la sonoridad compartida con lenguas que él considera madres de lo flamenco: «Fandango (afro-andalusí): fanda, el que vaga (songhay); fiesta (kikongo), fonda (funduq) فُنْدُق »

Tomamos las siguientes aclaraciones de Gamboa y Núñez⁶³ para tomar al fandango como eje central de este apartado del capítulo, habiendo observado también durante toda la elaboración de éste, que es en el fandango donde más aparecen como participantes la bandurria, el laúd o la guitarra:

«En su origen el fandango es una danza cantada que se comienza a popularizar a partir del siglo XVIII en Andalucía y se presentará desde entonces en numerosas tonadillas y demás géneros lírico-teatrales.[...] Del frondoso árbol del fandango

60 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...* pág. 77.

61 Para abordar la temática del fandango se ha recurrido a bibliografía que atañe a las expresiones musicales folclóricas en Andalucía: Antonio, MANDLEY ROBLES (coor.), *Actas del V Congreso de folclore...*

62 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...* pág. 156.

63 José Manuel GAMBOA y Faustino, NÚÑEZ, *Flamenco de la A...*, págs. 240-243.

andaluz se desprenden numerosas variantes, que se agrupan en fandangos comarcales y naturales o personales, también conocidos por artísticos o fandanguillos. Los fandangos comarcales son muy numerosos, aunque se distinguen claramente los de Huelva -provincia donde, partiendo de Alosno, se han ido desarrollando numerosas variantes- a Andalucía oriental, con origen común malagueño y su característico ritmo abandolao o de verdial que se toma del bolero [...] Los fandangos personales o naturales son aquellos compuestos por los propios artistas flamencos, quienes a partir de los años veinte del pasado siglo, basándose sobre todo en los aires onubenses, los fueron confeccionando a su propia medida cantaora, sazónándolos con giros y guiños de otros cantes, como la soleá o la seguiriya, y dejando a un lado la rítmica para ahondar en matices. Pero no solo los comarcales o personales son fandangos; también las malagueñas, la granaína y los cantes de Levante y mineros se realizan sobre el armazón del fandango andaluz.»

Además, Antonio Manuel⁶⁴ ve en el *Fandango* y sus derivaciones el único entorno musical donde conviven la modalidad y la tonalidad: «Los cantes de soledad negra son modales, mientras que el resto son tonales. Y esta “jonda” diferencia, que sólo convive en las entrañas del *Fandango* y sus derivaciones, explica por qué Lorca atribuía al “cante jondo” un color espiritual y al Flamenco un color local.»

Con estas aclaraciones hemos abordado este capítulo intentando no delimitar las fronteras del género flamenco. Nos referimos al folclore andaluz y su tradicional labor de creación cultural, haciendo hincapié en las formaciones folklóricas que han insertado a los instrumentos de pulso y púa en sus agrupaciones musicales. Hablamos desde un punto de vista sonoro, atendiendo a las tímbricas producidas y a la comunicación que se establece entre los elementos de estudio que abordamos en este trabajo de investigación. Delimitamos, pues, un tipo de *fandango*, descrito con el nombre genérico de *fandango del sur* por Berlanga⁶⁵, diferenciando a este folclore de las distintas

64 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...* pág. 77.

65 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, «Fandangos del sur; Otros fandangos españoles. Fandangos americanos.», *Música oral del sur*, n.º 12, (2015), págs. 171-184.

representaciones de fandango que se manifiestan en América y la propia península, y del propio género flamenco.

Como dato representativo en torno a la geografía y el territorio donde se llevan a cabo las diferentes representaciones folklóricas que vamos a comentar a continuación destacaremos la importancia que nos supone la inclusión de Málaga dentro del territorio abarcado por el reino de Granada en época musulmana. A medida que vayamos comentando los cantes, las danzas y la instrumentación, podremos considerar la gran importancia que esto supone para el desarrollo del fandango en las zonas que se recogen de Andalucía. La tradición morisca se inserta de manera notable en las danzas típicas desarrolladas durante largo tiempo en nuestro territorio. Precisamente es Glinka quien menciona el predominio del *fandango bailable* en Granada y su origen morisco. Mostramos aquí un resumen extraído de las palabras de Glinka recogidas por Fernández⁶⁶ al referirse al fandango en Granada:

«La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera.» «la mayoría son melodías árabes.»

Remarcamos ahora todas las manifestaciones del folklore andaluz en las que se han encontrado agrupaciones que insertan instrumentos de pulso y púa en la interpretación musical.

Cuadrilla de ánimas

El término cuadrilla viene dado a un grupo de gentes que se reúnen con un fin común para realizar una actividad, en el caso de las “cuadrillas de ánimas” el fin de la reunión es de carácter festivo y está formada por un grupo de músicos conocedores de los cantos tradicionales de la localidad donde residen que se juntan para interpretar

66 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Rayuela de visiones imaginarias del flamenco», *Itamar. Revista de investigación musical*, n.º 1, Universitat de València, 2008, pág. 208; Reynaldo, FERNÁNDEZ MANZANO, «La Granada de Glinka (1845-1846)», *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid. Ministerio de Educación y Cultura, 1996, 19-24.

dichos cantos, siendo su periodo de mayor actividad las fechas en cercanas a la Navidad, aunque de manera ocasional también se pueden producir reuniones fuera de estas fechas.

Así describe Garrido⁶⁷ a los instrumentistas, en torno a diez o quince músicos, que componen la cuadrilla:

«Uno de estos días en los que se va de un lado a otro me paro en este pueblo almeriense a ordenar notas, rutas, cosas que hacer. A la caída de la tarde me topo con la *cuadrilla* de Animas, grupo con guitarras, guitarra, laúd, pandero y un cántaro golpeado en su boca con un abanador de pleitas trenzadas, que hace las veces de bajo rústico pedal.»

Inicialmente, las cuadrillas se mostraban vinculadas a cofradías relacionadas con la Iglesia, pero siempre tendieron hacia un carácter pagano de festividad, estableciendo un repertorio conformado por peticiones de aguinaldos, fiestas de inocentes, bailes de subastas, pregones satíricos y demás manifestaciones populares. El *trovo* establecía la temática de la fiesta. Por su tipo de repertorio, no nos sirve para vincular a los instrumentos de plectro con el género flamenco ni preflamenco, dado que no tiene la más remota igualdad de carácter en el repertorio, pero si encontramos cierta afinidad en la expresión del carácter de comunidad local y un sentir común tradicional.

Las cuadrillas de Animas se han mantenido a lo largo del tiempo, incluyendo instrumentos como el violín, asemejándose así al resto de manifestaciones folclóricas de la zona de Andalucía, e integrando en su repertorio danzas y música de las zonas colindantes geográficamente. Con la inclusión del violín, se introduce una tímbrica relacionada con el rabel.

Los lugares donde se crean cuadrillas son zonas próximas geográficamente: Albacete, Almería, Granada, Jaén y Murcia, esto es, la zona oriental de Andalucía y el levante de la península. La tradición de cuadrillas se ha mantenido, perdurando en las siguientes zonas: Comarca de los Vélez, Alto Granada, Comarca de Sierra de Segura de

67 Manuel GARRIDO PALACIOS, «La Cuadrilla de Animas y otros apuntes de Vélez Blanco» *Revista de Folklore Joaquín Díaz*, n.º 188, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja Granada, (1996), págs. 61-62.

Jaén, Comarca de Sierras de Segura de Albacete, Comarca del Noroeste murciano, Campo de Lorca y Águilas, Bajo Guadalentín, Vega del Segura y norte, Campo de Cartagena y litoral.

Como vemos, a pesar del desconocimiento generalizado de la sociedad, se mantiene una cifra de cuadrillas de animas que ha de ser considerada importante para la conservación del folclore tradicional.

Lo realmente destacable de estas cuadrillas es la organización orquestal que nos presenta Luna⁶⁸ al describir el papel que juegan a nivel interpretativo todos los instrumentos que intervienen en la fiesta. Vamos a enumerarlos uno por uno:

- **Laúd:** es el encargado de apoyar la voz haciendo su mismo juego melódico y añadiendo floreos tremolados en el momento en que quiere realzar el carácter de una frase en concreto. La técnica más utilizada es la del alzapúa. En los finales de frase, adquiere el papel acompañante de la guitarra al rematar con la pulsación de un acorde.

- **Guitarra:** Son las encargadas de mantener el pulso armónico. El rasgueo es la técnica principal en la sucesión de los acordes y el vibrato producido al presionar la guitarra sobre el pecho del intérprete, aunque a veces introducen notas de adorno entre los cambios armónicos. La rítmica está marcada perfectamente con golpes en la caja de la guitarra que se intercalan con los rasgueos.

- **Guitarrillo, guitarra, tenores y tipples:** refuerzan el acompañamiento de la guitarra, redoblando sobre los acordes que éstas ejecutan, proporcionando así un matiz al pulso.

- **Violín:** En los momentos en que se mantienen las notas largas de la melodía, los violines aceleran la rítmica introduciendo una melodía repetitiva para contrarrestar la monotonía que podría producir la melodía pausada y monótona de las guitarras. Esta melodía insistente de los violines refuerza el pulso de los guitarrillos.

Lo más llamativo en cuanto a la vinculación con un posible origen en las agrupaciones orquestales andalusíes, es la técnica de ejecución de estos violines que escribe Luna, apoyados sobre el pecho, recordando a la posición en que se ejecuta el rabel.

68 Manuel LUNA SAMPERIO, «Romper el baile (emoción y gesto en la danza ritual mediterránea)» Mandly Robles, Antonio, (coor.), *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pág. 281.

- **Pandereta:** Intercalan frotado con golpeado.
- **Platillos:** marcan el obstinado rítmico de una forma continua.

Como hemos podido observar, estas agrupaciones han modificado los instrumentos que incluyen, modificaciones que responden al paso del tiempo y a cuestiones geográficas. La movilidad cada vez más común permite mayor intercambio cultural entre las poblaciones.

El trovo de las Alpujarras

La peculiar ubicación de este territorio, un conjunto geográfico situado a las faldas de Sierra Nevada, pero dividido entre las provincias de Granada y Almería, ha dotado a la cultura folclórica de ambas provincias de una serie de similitudes bastante apreciables.

Aunque el arte de trovar no es específico de esta zona geográfica. En la descripción que se hace del trovo alpujarreño en la obra conmemorativa de las 10 primeras ediciones del Festival de Música Tradicional de la Alpujarra se recogen diversas culturas en las que también se ha llevado a cabo este arte de trovar:

«El trovo de La Alpujarra, arte de improvisar poesía dialogada, o en "discusión dialéctica" entre dos troveros, se encuentra presente en un gran número de culturas. La tradición asiática, la cultura griega, romana, musulmana, así como los poetas famosos de diversas épocas, han realizado la práctica de esta poesía fresca, espontánea, improvisada, torneo o combate lírico que lleva consigo un alto grado cultural, capacidad intuitiva y un gran dominio del lenguaje.⁶⁹»

La importancia de la poesía y la letra es tan fuerte en las expresiones folclóricas de la zona de la Alpujarra, que las fiestas donde se lleva a cabo estas manifestaciones de música tradicional son conocidas como “Fiestas de Trovos”, y es que es la espontaneidad de los troveros la esencia de estas interpretaciones. La expectación que se crea en torno al ingenio y rapidez mental de los troveros es igual al gusto del

⁶⁹ Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO [et al.], «El trovo de la Alpujarra», *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, (1992), págs. 27.

trovador por el arte de repentizar. La maestría de estos músicos no reside en la instrucción, sino en la capacidad de estos por la recepción de la tradición vía oral. Del mismo modo, los instrumentistas hacen de la transmisión oral su mejor arma.

Los hermanos Fernández Manzano⁷⁰ recogen la siguiente descripción del cante del trovo y su acompañamiento que hace Miguel García “Candiota” (afamado trovero alpujarreño):

«Yo siempre hice el trovo con una música popular, una música que va adaptada al trovo que se llama “El rajao”. Se utilizan para tocarla el violín, la guitarra y la bandurria. Estos instrumentos son los que me han enseñao a mí y a los demás trovadores la métrica, ya que la música va marcando las ocho sílabas del verso. La música del trovo de la Alpujarra tiene dos estilos: el morato y el malagueño. El morato se hace con un tono totalmente árabe. El morato es tan profundo que yo diría que al hombre que piensa con el verso esa música le va abriendo el camino para que improvise. El estilo malagueño es parecido a los verdiales».

En el año 1994, Checa⁷¹ recogía las dos manifestaciones del *trovo* que se conservaban en esta zona: el “hablao” y el “cantao”. Este último, que utiliza el *fandango cortijero*.

En las danzas de la Comarca de la Alpujarra también se vislumbra un folclore auténtico, popular y autóctono presente en los bailes tradicionales alpujarreños: los *fandangos “robaos”*, los *Boleros*, los *Tanguillos*, los *Trovos*, las *Mudanzas del Río*, los *Remerinos* y en sus famosos *Bailes de candil*. A estos últimos dedicaremos un apartado relacionando estos bailes con la aparición del género flamenco.

70 Azucena y Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «El trovo de la Alpujarra», *Gazeta de antropología*, n.º 6, artículo 7, Granada, Universidad de Granada, (1988), págs. 53-57.

71 Francisco CHECA, « El fandango: la necesidad de una interpretación psicosocial», en Mandely Robles, Antonio (coor.), *Actas del V Congreso de Folclore Andaluz...*, pág. 304.

Danza del cortijero o Fandango robao

La interpretación de estos *fandangos* “*robaos*” y “*mudanzas*” está estrechamente ligada a la danza de cortejo, de ahí que se conozca a la interpretación folclórica como danza y no agrupación musical y, del cortijero, por el lugar (las romerías de cortijos) donde eran y son interpretadas, siendo en cada cortijo interpretaciones con sus propias peculiaridades. La *danza del cortijero* está extendida por todos los pueblos de La Contraviesa granadina, entre los más destacados Murtas y Albuñol, y por las cortijadas altas de Adra, existiendo rivalidad entre ellas. Estas cortijadas son: Barranco de Almería, Barranco de Gurrías y El Trebolar.

La primera acepción del *fandango* viene dada por el lugar de interpretación, las cortijadas, y la segunda acepción se explica por la representación y el sentido del baile, ejecutado de forma en que se produce un continuo robo de la pareja.

Checa⁷² reconoce en el *trovo* el carácter melódico del *verdial*, aludiendo al cambio geográfico que se produce en las poblaciones de los cortijos ubicados en las Alpujarras. Debido a la necesidad de buscar un sustento económico, la población baja al Campo de Dalías, teniendo contacto con el folklore de más geografía colindante. También incluye la institucionalización de la “fiesta de los trovos” dentro de los factores que posibilitaron acercar el cante a la melodía del *verdial malagueño*.

La espontaneidad en la interpretación del *trovo* es fundamental, ya que la parte o coplas del *fandango* no tiene punto determinado para su entrada. La base rítmica y melódica de la pequeña orquesta nombrada por Ruíz⁷³ comienza a sonar y el trovador realiza su entrada cuando considera conveniente. Se trata de patrones rítmicos en compás de fandango de $\frac{3}{4}$ donde la guitarra es rasgueada acompañando a la danza, el cante y la melodía de los instrumentos tales como el violín, la bandurria y el laúd.

El baile se reproduce sobre todo en la romería de San Isidro, patrón del Barranco de Almería, siendo la fiesta más esperada del año para los vecinos que, de algún modo, tienen arraigo con dicha cortijada.

72 Francisco CHECA, « El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico», [en línea] *Gaceta de Antropología*, nº 12, artículo 7, (1996). <<http://hdl.handle.net/10481/13588>> [Consultado 7 de Abril de 2020].

73 José RUÍZ FERNÁNDEZ, «Las manifestaciones del fandango en la provincia de Almería» en Mandly Robles, Antonio, (coor.), *Actas del V Congreso de folclore andaluz: “Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango.”*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998, págs. 86.

De este *fandango cortijero* se desprende una variante que acompaña el baile de “*Mudanza*” o “*Muanza*”.

Hace tres años pude vivir la experiencia propia de asistir a las fiestas de San Isidro Labrador en el Barranco del Almerín, y comprobar, en primera persona, el desarrollo actual de la fiesta. Las melodías y acompañamientos han sido guardadas con mucho recelo por los intérpretes, esto ha supuesto la pérdida de material sonoro al no haber sido traspasado a nuevas generaciones y los que las tenían guardadas las han ido olvidando por su mayor edad. La familia de los Querol ha intentado hacer un trabajo de estudio para mantener esas melodías e ir enseñándoselas a todas aquellas nuevas generaciones que disfruten con ellas para que no se pierdan más aún en el olvido.

La hija de esta familia Ana Querol Sánchez, una violinista joven con estudios superiores en violín en el Conservatorio Victoria Eugenia de Granada, me comentó el mimo con el que los violinistas más ancianos guardaban sus melodías, el recelo por ocultar esta riqueza musical tiene como contrapartida la pérdida de las esencias tradicionales.

Fandango de cuevas

Una de las danzas que, señala Ruíz⁷⁴, han enriquecido el folklore almeriense es la interpretada en torno al *fandango de cuevas*. La localidad almeriense de Cuevas de Almanzora se encuentra en la zona del levante de la provincia. Las zonas limítrofes con Murcia y Albacete, como es el caso de esta localidad, se han enriquecido del folclore de sus danzas: *parrandas* y *seguidillas*. Pero el *fandango*, con las singularidades propias de su zona geográfica, es el protagonista, como es bien sabido, de nuestra música tradicional. Estas singularidades de las que hablamos modifican en parte al *fandango* según el lugar de expresión, llegando incluso a existir ciudades con un *fandango* propio tal y como se demuestra en el denominado *fandango de cuevas*. La herencia morisca está presente en este tipo de *fandango*. Quizá sea por este hecho que el laúd se encuentre presente en la agrupación instrumental que la acompaña, entre la que también encontramos a la guitarra, la bandurria, la mandolina y las postizas (castañuelas). Este último instrumento es primordial en la base rítmica tan importante de este tipo de *fandango*. El ritmo es seguido en la danza a través de la cintura e incluso con la cabeza.

74 José RUÍZ FERNÁNDEZ, «Las manifestaciones del fandango....», págs. 87-88.

Una vez más, los instrumentos de plectro son los protagonistas de la creación musical de una expresión del folclore andaluz. Además, nos llama la atención esa influencia morisca, también extendida por el levante, cuya influencia también fue la música andalusí.

Fandango de la siega de Álora

Al hilo de esta ascendencia morisca, Asensi⁷⁵ recoge otro tipo de *fandango* desarrollado en una provincia de Málaga central, Álora, con un carácter andalusí más marcado. Pepa Guerra⁷⁶ cita este baile interpretado en Villaverde, antiguo reino musulmán de Bobasto, que actualmente se encontraría entre Álora y El Chorro, en las inmediaciones de una ermita que se conserva en ruinas.

Esta danza simula la siega del trigo, de ahí su denominación, y es interpretada por hombres que portan una hoz danzando en una simulación de cortar el trigo a compás de $\frac{3}{4}$ de fandango. Los instrumentos que acompañan a esta danza son: el laúd, la bandurria y la guitarra, añadiendo el pandero, los platillos y el triángulo, (una percusión diferente a las anteriormente nombradas).

El fandango de la Jauca

En la zona norte de Almería, Ruíz⁷⁷ recoge otro *fandango* con las características que llaman nuestra atención, un acompañamiento, a modo orquestal, de instrumentos de pulso y púa.

Esta denominación de *fandango* toma el nombre de la pequeña cortijada almeriense donde surgió, La Jauca está compuesto por dos barrios, actualmente poco habitados y se encuentra en el pueblo de Serón. La población es en su mayoría anciana y conserva uno de los fandangos más auténticos del folclore almeriense, recuperado recientemente por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Serón en un esfuerzo de recuperación del patrimonio folclórico de la zona junto a un profesor de la Escuela de Adultos. El

75 Jesús ASENSI DÍAZ, «Problemas y desarrollo del baile folclórico: el caso del fandango», Mandly Robles, Antonio (coor.), *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Málaga, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, p. 251.

76 Pepa GUERRA VALDENEBRO, *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica)*, Málaga, 1986, citado en *Ibidem*, p. 234.

77 José RUÍZ FERNÁNDEZ, «Las manifestaciones del fandango...», págs. 90-91.

historiador almeriense Juan Grima Cervantes coordinó un Estudio presentado por alumnos suyos al Simposio Regional de Cultura Andaluza «Proyecto Demófilo» en Baeza. Este trabajo de Investigación presenta los apuntes concretos de la manifestación de dicho fandango.

Como todos los *fandangos* mencionados, la interpretación de éste atiende al baile y la agrupación musical que lo compone está formada por: un cantaor, dos guitarras, dos laúdes y una bandurria. En el tema de la danza, prestamos atención a la similitud con las interpretaciones de los pasos de las jotas aragonesas y también de las andaluzas que se bailaban antiguamente en los pueblos. Las mujeres, en sus primeras apariciones, tocaban las postizas al más estilo bolero, algo que fue perdiéndose con el tiempo.

Esta información con respecto a la forma de danzar es meramente una nota distintiva para nuestro trabajo, lo realmente curioso que se presenta en estos fandangos es el primitivismo y poca evolución que se ha producido en ellos, por lo concreta que es su zona geográfica, y a su vez, por el poco crecimiento demográfico que se ha producido en dicho territorio, (en la cortijada solamente las mujeres ancianas conocen de tradición la representación de dicho fandango). Éste es señalado como *fandango flamenco*, guardando mucha relación con los *verdiales* antiguos que se cantaban en la zona de Málaga, a los que dedicaremos más tarde un apartado como este. También guarda relaciones con los viejos *fandangos camperos* y *de trilla*, que fueron creados por los segadores y esquiladores de finales del S.XIX, conservándose intactos en la actualidad.

Se habla de una falseta alegre y juguetona empleada con un solo tema alrededor del primer y cuarto verso, este último suele repetirse. Este es el parecido más evidente que se le reconoce con las malagueñas cantadas en Vélez de Almería.

También es reconocido su gran paralelismo instrumental con el de los *verdiales serranos*, aunque no se utilicen los platillos y los violines en su instrumentación, acertando más a buscar la influencia de los parranderos extendidos por el norte de Granada y Almería que utilizan los mismos instrumentos que se emplean en estos *fandangos de La Jauca*.

El elemento que se le introduce a estos *fandangos* por los jóvenes intérpretes que iban a trabajar a las minas de Serón, es el relacionado con los cantes largos presentes en los *tarantos*, la *minera* y el *trovo*. Estos fandangos se interpretan igual actualmente

teniendo cinco versos, pero se le atribuye un origen foráneo y más moderno, relacionado con los cantes mineros de levante.

Verdiales

Sin duda alguna, esta representación será la que tome más interés en este trabajo de investigación por las estrechas relaciones con las orquestas andalusíes que se presentan en su instrumentación, su introducción en el género flamenco con apenas modificaciones en la melodía del cante.

Antonio Manuel⁷⁸ explica que la palabra *verdial* es una palabra conversa al romance andaluz, que mantiene traducido su significado original.

Mairena y Molina⁷⁹ relacionan la composición de orquestas andalusíes y las pequeñas orquestas que se forman en torno a la interpretación del *verdial*, ambos autores describen el *verdial* de la siguiente forma: «cante típicamente morisco en el que sin duda resuenan ecos del primitivo fandango de los moros andaluces[...] el conjunto instrumental que acompaña a las verdiales[...] representa la proyección estilizada de la orquesta norteafricana».

Nos centramos en Málaga, puesto que según las palabras de Ángel Alvarez⁸⁰, el *verdial* debe su nombre al lugar de procedencia, un caserío de Figliana en Torrox (Málaga). Aunque la interpretación del fandango verdial se extiende al resto del territorio andaluz: Vélez-Málaga, Marbella, Lucena, Baena, Córdoba, Utrera y Granada. Además, algunas localidades y regiones han desarrollado una forma propia de este *fandango*, que presenta pocas diferencias al *verdial* ya que tan solo ralentizan el ritmo. Entre ellas se encuentran los Montes de Málaga.

Alvarez afirma que el más antiguo de los *fandangos* “malagueños” en el flamenco es el *verdial*, a su vez, el más antiguo de los *fandangos* flamencos de Andalucía. Recoge los testimonios de Luque Navajas, experto en el estilo de *malagueñas*, para describir el acompañamiento instrumental de estos cantes:

78 Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...*, pág. 157.

79 Ricardo MOLINA, y Antonio MAIRENA, *Mundo y Formas del cante flamenco*, Librería Al-Andalus, Sevilla, 1979, págs. 286-287.

80 Ángel ALVAREZ CABALLERO, *Historia del cante flamenco*, Libro de bolsillo 836, Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 60-61.

«guitarras, violín, pandero, pequeños platillos o “chinchines”, almirez, canutos de caña abiertos a lo largo, cubiertos de metal que se hacen sonar entre los dedos e incluso botellas de superficie no lisa, casi nunca todos ellos juntos, sino formando diversas agrupaciones que genéricamente se llaman “pandas”.»

Estas pandas estaban dirigidas, según Luque, por un “alcalde” que portaba una pequeña vara forrada de cintas multicolores. Aunque Berlanga⁸¹ afirma que esta práctica es más habitual en la actualidad: «En las pandas de verdiales malagueños que cantan dirigidas por un alcalde, es este el que decide, por lo común, quién canta y cuándo se termina. Antiguamente esto era menos habitual que en la actualidad.»

Molina, retomando las apreciaciones de Luque Navajas, presenta a los *verdiales flamencos* como herederos directos del *fandango verdial*, algo en lo que coinciden Gamboa y Núñez⁸², que apuntan que los verdiales, tal y como los conocemos hoy día, han sido interpretados desde segunda mitad del S. XIX. Ambos autores coinciden en señalar al bolero español como la figura materna de la rítmica de este estilo, género que se hizo famoso en gran parte de Europa como acompañamiento a la danza. Así, nos remontamos a una época “preflamenca” de desarrollo del fandango (primera mitad del S.XIX), llamado “abandolao” en la zona de los montes de Málaga, aunque Gamboa y Núñez apuntan la forma armónica de acompañamiento de guitarra del verdial igual a la del fandango andaluz presente en malagueñas y rondeñas: toque por arriba y cante en DoM, lo que nos remonta al siglo anterior. Berlanga⁸³ describe a este *fandango* como modelo primitivo, relacionándolo con los *fandangos cortijeros*.

Lo más interesante para nosotros de las investigaciones de Gamboa y Núñez, es la inclusión de los verdiales en el repertorio flamenco cuando los cantaores empezaron a insertarlos en sus tandas de *malagueñas* y demás derivados del *fandango*, que son muchos.

81 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, «Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur», *Revista Jábega*, n.º 103, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, (2010), p. 72.

82 José Manuel GAMBOA y Faustino NÚÑEZ, *Flamenco de la A a la Z...*, pág. 593-595.

83 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, «Algunas acotaciones para la definición del concepto “fandango”. Análisis musicológico.» en Congreso de Folclore Andaluz, ed., *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, (1994), p. 156.

En nuestro trabajo, el interés está puesto en la música y los instrumentos que intervienen en ella, sobre todo la intervención de los instrumentos de plectro en este tipo de manifestaciones folclórica y tradicionales.

Viajamos a los montes de Málaga para conocer las características de sus *verdiales*, y determinar, de la mano de Molina⁸⁴, la figura representativa que adquieren los instrumentos de plectro en la distinción del *verdial de Comares*.

Molina nos hace una distinción del papel que desempeñan cada uno de los instrumentos que aparecen en las agrupaciones festivas de los *verdiales* en Málaga, resaltando que, no hay ningún instrumento que tenga preponderancia sobre otro. Así es que, los ordenaré según aparezcan o no en las orquestas de plectro actuales, para empezar a observar la comparativa que después trataremos en profundidad en la segunda parte de este trabajo:

La guitarra: es la base armónica de la interpretación manteniendo un compás continuo que se sucede a través de rasgueos. Lo habitual es que tres o cuatro guitarras acompañen la melodía del violín, pero todo dependerá de la presencia de instrumentistas. Dado que toda la música acompaña al baile, la guitarra asume el papel de marcar cada uno de los “paseos” y “subidas” del baile, delimitando la estructura musical de acompañamiento de éste.

La distinción entre ambas formas de tocar la guitarra, rasgueada tal y como se hacía en el modo castellano medieval de acompañamiento de danza, y punteada con reminiscencia morisca de la forma interpretativa del laúd, está presente también, según Molina, en estas pandas. Y aquí es donde Comares, que hereda una tradición morisca en su festividad, asume el punteo de la guitarra como forma habitual de interpretación.

Laúd y bandurria: Comares también vuelve a ser protagonista en este trabajo por diferenciarse del resto de pandas al incluir el laúd y la bandurria como elementos asociados a la interpretación melódica del violín, pero asumiendo su propia melodía. Dada la tradición morisca de la festividad, donde el laúd ocupaba un papel idéntico al de la guitarra castellana en la música popular, Comares conserva con fuerza estos instrumentos. El condicionante musical del úd árabe

84 José Manuel MOLINA GÁMEZ, «La fiesta: aspectos musicales, instrumentales y modalidades», *Jábega*, n.º 103, (2010), págs. 13-25.

en los verdiales de la localidad, hace que solo se usen cuatro pares de cuerdas, algo que hace muy interesante este tipo de interpretaciones con tradición morisca según Molina. Berlanga⁸⁵ nos advierte de que el laúd se presenta como complementario en los *verdiales de Comares*.

Violín: el violín se hace protagonista en la melodía interpretada por las pandas de verdiales. Molina ve curiosidad en la no utilización de la cuarta cuerda del violín, dado que no tienen un uso melódico, tan solo se utilizan las tres primeras cuerdas en la sucesión de melismas y notas, con un sentido parecido al cante.

Cante o trovo: Molina establece una relación directa entre las coplas cantadas y el baile, el trovo acompaña al baile y cambia según la disposición de este. Los aspectos musicales de estas interpretaciones de verdiales son los mismos que los de los fandangos. La estructura del cante está delimitada por cuatro coplas que se suceden tras la entrada melódica del violín, denominada “subida”. En ocasiones se representa otra “subida” del violín para cerrar.

Los instrumentos que dan la rítmica en estas formaciones son los panderos y los platillos, Molina habla del protagonismo del violín junto a los panderos, siendo el primero el encargado de establecer una directriz melódica y el segundo un patrón rítmico, arrojando a estos instrumentos se encuentran la guitarra y los platillos, que, aunque tomen un papel secundario, son muy importantes en la formación musical. Molina añade otros instrumentos presentes en las pandas en épocas pasadas tales como las sonajas, los guitarros y los timplas, comentando su desaparición en el tiempo como consecuencia de no ser realmente necesarios en la agrupación.

En su trabajo, Molina nos describe el desarrollo de la festividad en tres puntos geográficos determinantes de Málaga: lo Montes de Málaga, Almogía y Comares. Como ocurre con todo el folclore tradicional, los condicionantes geográficos son importantísimos en el desarrollo de su actividad. Las fronteras, las zonas limítrofes y los aislamientos de determinados puntos, dotan a las expresiones folklóricas de características bastante diferentes a pesar de la cercanía territorial del conjunto de una comarca. Entre los tres territorios que hemos comentado, existe una escasa y difícil

85 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, «Análisis de la música de los verdiales...», p. 63.

comunicación entre territorios. Otro determinante folclórico es el histórico, Comares presenta una gran tradición morisca, que es más atenuada en Almogía.

Por cuestiones de interés instrumental, en este trabajo se centra la atención en Comares, único lugar donde se introduce el laúd y la bandurria en el conjunto de las pandas. Comares es presentado por Molina como el municipio central, que representa a toda la Axarquía malagueña en la festividad de los verdiales. Estos festejos también están presentes en sus alquerías.

La presencia del laúd concede una riqueza melismática heredada de la música morisca, que a su vez se refleja en las melodías recargadas de arabesco y melismas del violín. La bandurria, por su parte, hace de complemento al violín. A todo ello se le añade el punteo de la guitarra, realizado siempre en las subidas, ayudadas por una rítmica estable de 3/4, propia de los fandangos, de los panderos y un repiqueteo en las cadencias alternas de los palillos. Molina presenta esta pequeña orquestina, conformada de una manera muy diferente a las del resto del territorio que antes hemos comentado, como una agrupación popular organizada originariamente para celebrar reuniones familiares, nunca ha tenido un sentido ritual, sino que guarda un carácter festivo de reunión que puede prolongarse durante días.

Si escuchamos una interpretación de panda de *verdial de Comares* podemos observar claramente como la melodía del *trovo* o canto es igual a la que nos menciona Núñez en su página web, insertada en el repertorio flamenco por los cantaores como remates de *malagueñas* y derivados del *fandango*. Incluso nos muestra un ejemplo del Cojo de Málaga en el remate de la *minera*⁸⁶. Por eso es tan llamativo para este trabajo la interpretación de las pandas de Comares, un cante que podemos oír dentro del repertorio flamenco y que está acompañado de una pequeña orquestina formada por guitarras, laudes, bandurrias y violines, nos valen de referencia para observar en el folclore andaluz como, una pequeña parte del flamenco se funde con la mayoría de los instrumentos protagonistas de las orquestas de plectro, y además presenta una continuidad en la tradición de las orquestas andalusíes. Esta claro que hablamos de un repertorio diferente, pero aludimos a un carácter tímbrico para establecer relaciones

86 Faustino NÚÑEZ NÚÑEZ, «Verdial» [En línea], *Flamencopolis* (blog), 2011.
<<http://www.flamencopolis.com/archives/336>> [Consultado el 17 de Julio de 2018].

entre el género flamenco y los instrumentos de plectro de cada una de las manifestaciones.

En general, resulta muy curiosa la forma interpretativa de estas pandas en Comares. Una rítmica $\frac{3}{4}$ presente en el *fandango abandolao*, un trovador interpretando *verdiales*, y una pequeña orquesta donde la guitarra hace a la vez la tarea de acompañar al cante con sus rasgueados alternos y función melódica con punteos de pulgar como si se tratara de un plectro, insertándose así con el resto de los instrumentos que, aun interpretando diferentes melodías, crean una sonoridad muy rítmica y de gran riqueza.

A pesar de todas estas semejanzas, Cruces reconoce que el gran espacio temporal que existe entre la presencia árabe en nuestro territorio y la denominación del género flamenco como tal en el año 1860 pueda llevar a dudas de que sea realmente cierto el contacto directo entre la música árabe y el flamenco. Tan solo se puede hablar de transferencias en un género que haya calado en el flamenco de forma directa, como es el caso de los verdiales. Para reforzar estos argumentos traduce a Bernard Leblon, el cual considera que, es en las manifestaciones del folklore andaluz, donde si existe. Podríamos hablar de esta relación:

«es a través del folklore más antiguo (como el caso de los verdiales) como deben manifestarse esas influencias. Dicho de otro modo, toda coincidencia entre rasgos musicales comunes entre flamenco y música árabe, que no estarían presentes en el folklore andaluz, deben ser explicados de otra forma que por la transmisión directa. Hay que recordar aquí el papel jugado por los gitanos, cuya cultura musical, de origen indo-iraní, es prácticamente la misma que la que va a inspirar la música árabe más clásica.⁸⁷»

Para observar la continuidad de estas agrupaciones en este proceso temporal que aborda la etapa del preflamenco, nos vamos a detener en los bailes preflamencos.

87 Bernard LEBLON, «Flamenco», Musiques du monde , Cité de la musique / Actes Sud, (1995), en Cristina CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí...*, p. 86.

1.3. Bailes preflamencos

Tras haber realizado un repaso de las interpretaciones folklóricas del *fandango* donde se encuentran presentes los instrumentos a los que aludimos constantemente en este trabajo, es necesario hacer una breve pausa en una de las manifestaciones del *fandango* que toma gran importancia en la idea fundamental en la que se basa nuestro trabajo de investigación, el plectro y el flamenco.

En el apartado anterior, nos referíamos al *fandango* como expresión popular de acompañamiento a la danza, y destacábamos la fama de los *bailes de candil* entre los troveros de la zona de las Alpujarras. Núñez⁸⁸ se refiere a estos bailes como un tipo de baile popularizado en el siglo XVIII, conocidos con este particular nombre por interpretarse alumbrados con candiles en las afueras de las ciudades, en un ambiente de ventas o cafés. Se les conocía también bajo el nombre de *fandango de candil*. Berlanga⁸⁹ recoge distintas referencias a dichos bailes. En la primera de ellas, aparece el violín y la vihuela (que hace referencia a la guitarra), como acompañamiento del baile. Señala el autor que estos conocidos bailes se siguen interpretando en el s. XIX y que, además, los gitanos hacen una reinterpretación de ellos.

El baile se acompañaba de seguidillas y fandangos. Así mismo, señala al *fandango* como el acompañamiento de estos bailes. Una orquestilla tradicional conocida como panda o cuadrilla formada por una o varias guitarras a las que se le añaden instrumentos de púa tipo laúd o bandurria. Se le añadía el violín en ocasiones y dependiendo de la zona geográfica, además de pandero o pandereta, castañuelas o palillos y demás instrumentos de percusión que guardan relación con enseres domésticos: almireces y platillos de cobre. Señala Berlanga, que en la zona de Sevilla era más habitual representar *seguidillas*, relacionándolas con las antiguas *sevillanas*.

Si observamos las fiestas gitanas que nos describe Cadalso en sus *Cartas Marruecas*⁹⁰, obra literaria que relata el ambiente español de finales del s. XVIII, los instrumentos de plectro empiezan a desaparecer en el acompañamiento de estos bailes,

88 Faustino NÚÑEZ NÚÑEZ, *Guía Comentada de Música y baile preflamencos*, (ed. digital Primento), Carena Editores, 2014, p. 200.

89 José María GUTIÉRREZ DE ALBA [et al.], *El pueblo andaluz, sus costumbres, sus cantares*, 1860, pág 24; Don Ramón, DE LA CRUZ, *Sainetes*, Madrid, Cátedra, 1990; Charles, DAVILLIER, *Viaje por España*, Madrid, Anjana, 1982, pág. 488.

a pesar de que el ambiente descrito es cercano a la fiesta de los *bailes de candil*. Berlanga señala este ambiente como un paso intermedio entre las fiestas flamencas y el ambiente de los *bailes de candil*.

Es conveniente en este punto, acercarnos a una de las obras de referente de la flamencología, las *Escenas Andaluzas*, obra de carácter costumbrista del s. XIX, para observar las relaciones entre estos *bailes de candil*, el flamenco y los instrumentos de plectro.

En el capítulo “Un baile en Triana” vemos como Don Preciso, nombre con el que es conocido Estébanez y con el que el autor se incluye el mismo como personaje de su obra, describe los *bailes de candil* identificados dentro de la escuela bolera. Este capítulo sirve de presentación para el siguiente, *Asamblea general*⁹¹, donde el foco estará centrado en la presentación de una bailaora, la *Carmela*, bautizada como bailaora de renombre, lo cual nos lleva a pensar en un ambiente pre-flamenco, donde no se aludía a las danzarinas por ese nombre típico de la escuela bolera, sino que ya es considerada bailaora. Además, la escena se desarrolla en un patio de una casa del barrio de Triana, con el Fillo y el Planeta como protagonistas y chulapos de Madrid como integrantes del público.

En tal escena, Estébanez nos describe el momento de ejecución del grupo musical tras haberse finalizado la presentación de la bailaora para concluir el acto de forma festiva, donde el propio Planeta se presenta como ejecutante de la guitarra protagonista:

«En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto, al lado de la vihuela maestra se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba con teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras e incansables por extremo. Dos

90 José CADALSO, *Cartas Marruecas* [En línea], carta VII, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn642>> [Consultado el 8 de Junio de 2020]

91 Carmen BLANES VALDEIGLESIAS, *Romanticismo y costumbrismo: el contexto de las «Escenas Andaluzas» de Estébanez Calderón*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, Textos mínimos 90, págs. 269-299.

muchachos manejaban los platillos engendrados con sendas planchas de veloneros; y un chicuchín que fue un tiempo de la banda del regimiento de Écija, y dando el tin-tan con la ayuda de cierto antiguo tamborilero de los batallones de Marina, ponían la corona al instrumental [...]».

De este fragmento del capítulo extraemos la descripción de un conjunto bastante curioso que se empeñaba en reuniones de los considerados ambientes pre-flamencos. Encontramos una guitarra protagonista que se vale de otras guitarras acompañantes, una tiorba de teclado corrido que es una especie de laúd de grandes dimensiones, dos bandurrias, un discante de pluma o guitarra aguda, dos platillos y el chicuchín militar.

La escena no tiene nada que ver con un cuadro flamenco tal y como lo conocemos actualmente, pero sin duda, estos instrumentos de carácter popular proporcionaban a la fiesta de vecinos unas sonoridades asimiladas por el conjunto de la sociedad, y por grupos minoritarios que integraban las fiestas típicas andaluzas que Estébanez nos presenta, en un ambiente considerado cuna del ambiente flamenco festivo al que se evolucionó más tarde. El acento distintivo lo señala Berlanga⁹² al determinar que ya se observa la “propaganda” de este tipo de fiestas en el capítulo de *Asamblea general* y hace una serie de referencias bibliográficas para determinar que esta fiestas de gitanos, ya mostraban un interés por tener rédito económico. Algo que comentaremos detenidamente cuando lleguemos al capítulo de las *zambras*.

Los bailes que se desarrollan posteriormente a partir de la década de los años 30 son descritos como *bailes de jaleo* a solo, normalmente interpretados por mujeres, donde la instrumentación objeto de estudio en este trabajo de investigación empieza a desaparecer debido a la profesionalización con carácter de espectáculo que comienza a monetizarse.

Pero si observamos los bailes del ambiente más teatral referentes a la *tonadilla escénica*, es necesario mencionar las distintas apariciones de la bandurria que describe Núñez en su *Guía comentada de música y baile pre-flamenco* antes mencionada. En torno a la *tonadilla escénica*, aparecen distintas apariciones de la bandurria como instrumento acompañante de las canciones chuscas y salerosas que interpretaban las

92 Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ, *El flamenco...*, p. 65.

majas en el s. XVIII. Este género de la música lírica española se presenta como base importante de la música bolera. La escuela bolera, desarrollada durante el s. XIX, comprende una serie de bailes que son de vital importancia en la conformación del baile flamenco en cuanto a los movimientos ejecutados por el cuerpo. En este ambiente ocurre, como con el ambiente popular, que ciertos instrumentos comienzan a ser prescindibles. En el s. XIX el término *tonadilla* se emplea para designar al repertorio de la *copla* o *canción andaluza*⁹³. En este contexto, debemos mencionar al cantautor granadino Carlos Cano, representante de la «canción protesta» en el ámbito de la *copla*⁹⁴. En su *Murga de los currelantes*, obra destacada de su antología y de gran calado en el público popular, se representa con un conjunto o trío de pulso y púa⁹⁵.

Más adelante observaremos que la bandurria se mantiene presente en el espacio lírico teatral español en el ambiente de la *Zarzuela*.

Capítulo 2. El plectro en el flamenco

2.1. Las zambras de Granada

En este primer apartado del capítulo nos sumergiremos en el mundo de las *zambras*, género musical donde se funde la música flamenca con los instrumentos de plectro, y que además es el género más representativo de traslado cultural entre la música andalusí y el flamenco.

Gamboa y Núñez⁹⁶ nos muestran como estas *zambras* se han mantenido hasta la actualidad como símbolo que caracteriza a este tipo de danzas flamencas que se han establecido como una modalidad de tangos propia de rituales flamencos celebrados por los gitanos del Sacromonte.

93 José Manuel GAMBAO y Faustino NÚÑEZ, *Flamenco de la A a la Z...*, p. 567.

94 Referencias de biografía, repertorio, discografía, reseñas, bibliografía, etc en: Sociedad General de Autores (SGAE), «Carlos Cano» [en línea], *SGAE, Canción con todos*, 2014-2016. <<http://www.cancioncontodos.com/autor/carlos-cano>> [Consultado el 23 de Junio de 2020]

95 Canal Salustiano197, *La Murga de los Currelantes en directo - Carlos Cano – 1978* [Youtube video], 29 abr. 2012. <<https://bit.ly/2V9rc2Q>> [Consultado el 23 de Junio de 2020]

96 José Manuel GAMBOA y Faustino NÚÑEZ, *Flamenco de la A a la Z...*, p. 608.

Mostranos un resumido recorrido histórico del contexto de producción de este tipo de danzas concluyendo con las últimas manifestaciones que grandes figuras del mundo flamenco han decidido introducir en su propio repertorio.

La primera acepción que tomaremos de la *zambra* es precisamente la proveniente de la población morisca. Navarro⁹⁷ describe así la *zambra*:

«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 xabeba⁹⁸, la qassaba y el zomalí (flautas), la darbuka (pequeño tambor en forma de cáliz), los adufes (panderetas, panderos), el sany⁹⁹ (címbalos), el jalajil¹⁰⁰ (brazalete de cascabeles usado por las bailarinas) y, por supuesto, las palmas».

Entendemos la vinculación del rabab que hace Navarro con la vihuela como la vinculación de este instrumento de cuerda frotada que fue el *rabāb* de origen iraní emparentado con la familia de las vielas que después da origen al violín, por tanto especificamos que Navarro se refiere a la vihuela de arco.

Del mismo modo, en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Blas Vega y Ríos Ruiz¹⁰¹ nos remiten al origen árabe de esta palabra: «De zambr, onomat. del ruido de algunos instrumentos o voces confusas. Con frecuencia se hace derivar el vocablo cast. *zambra* de voces árabes; así con el significado de orquesta morisca y baile morisco lo derivan de *zamara*, músicos, pl. de zamir, músico.»

Sin embargo, Antonio Manuel hace referencia directamente a la etimología de la palabra de origen arabo-andalusí: «Zambra (zamra): grupo de personas زَمْرَة »

97 Jose Luís NAVARRO GARCÍA, «Los moriscos y sus zambras», en Navarro García, José Luis y Miguel Roperó Núñez, *Historia del Flamenco*, vol. I, Editorial Tartessos, Sevilla, 1995a, p. 173.

98 *Šabbāba* o *kabal*: es una flauta travesera con forma de bisel muy pronunciado utilizada en la música popular. Aparece en la cantiga 240 de Alfonso X conservada en El Escorial. Véase en: Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Árabe, música»..., p. 512.

99 Crótalos o pequeños platillos de diversos materiales y variantes. Ver en: *Ibidem*, p. 514.

100 *Ibid.*

101 José BLAS VEGA y Manuel RÍOS RUÍZ, *Diccionario enciclopédico*..., vol. 1, p. 812.

Habiendo expuesto los distintos orígenes del termino, consideramos, en este punto, hacer referencia a la supervivencia en el reino de Granada de este ritual festivo que es la *zambra*. Para ello nos hemos servido de la clasificación, por períodos, de distintos tipos de documentos jurídicos que recoge Fernández¹⁰².

Con la conquista de Granada en 1492, las *zambras* no desaparecen, sino que se mantienen en convivencia en el ambiente cultural y festivo cristiano (se hacen representaciones de las *zambras* en la celebración del *Corpus Christi*), así lo atestigua el impuesto llamado “tarcón” que han de abonar los moriscos conversos a la institución de los alcaides de juglaras y juglares.

La convivencia y aceptación de este tipo de manifestaciones festivas lleva a los moriscos a pedir la liberación de dicho “tarcón” que recaudaba Fernando Morales, aprobándose en el Ayuntamiento de Granada que, tras la muerte de éste, el cobro cese. Sin embargo, en 1526, durante la visita del emperador Carlos V a Granada, el emperador concede audiencia a ambas comunidades, cristiana y morisca, con la consecuente creación de una comisión en la que el arzobispo de Granada, Gaspar de Ávalos aconseja la prohibición de la celebración de *zambras* y *leylas* en un período de tres años, alargándose este período 40 años de tensiones cuya consecuencia es el éxodo de los moriscos al Norte de África, dejando atrás laudes quebrados, según los inventarios del Archivo de la Alhambra. La reina Isabel de Portugal mantiene una actitud de defensa de la música de los moriscos. En el último período, las *zambras* y los instrumentos moriscos se ven sometidas a las prohibiciones que impone Felipe II en su *Pragmática Sanción*, a pesar de las continuas defensas de Francisco Núñez Muley (morisco converso y paje de Hernando de Talavera) sobre las costumbres de los moriscos en Granada. Se reproduce la *Rebelión de las Alpujarras* por parte de esta comunidad morisca, sometida a constates prohibiciones cuyo final, a favor de la Corona, supone la expulsión final de los moriscos entre los años 1609-14, aunque todo el proceso de convivencia anterior hace que se quede la impronta de su cultura en los romances, canciones, instrumentos y folklore de la península, como hemos podido observar.

102 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de al-Andalus...*, págs. 121-146.

La aparición de los gitanos en tierras andaluzas cercanas al reino nazarí data en 1462 en la provincia de Jaén, llegando al Reino Cristiano desde Egipto respaldados por cartas de seguro. Pero pocos años más tarde, los Reyes Católicos comienzan a establecer reglamentos en cuanto a la ocupación y residencia del pueblo gitano, en su Pragmática de 1499. Al igual que ocurre con el pueblo morisco, se legisla para la expulsión del pueblo gitano del Reino en una Pragmática firmada por el Rey Felipe III. Se suceden las persecuciones en torno al pueblo gitano produciéndose, bajo el mandato de Fernando VI, un apresamiento generalizado. La situación de alivio del pueblo gitano llega con la concesión, en 1783, por parte del rey Carlos III, de la igualdad de derechos de los gitanos¹⁰³.

La convivencia entre el pueblo gitano y morisco se basa, sobre todo, en aspectos que atañen a la convivencia regional. Nos limitaremos a nombrar la primera aparición del concepto de *zambra* tal y como la conocemos actualmente. Es decir, la primera aparición de un espectáculo de baile y música integrada por gitanos. Esta primera aparición está datada a mediados del s.XIX, organizada por Antonio Torcuato y Martín, gitano proveniente de Itrabo, que reclama la presencia de un público en una casa de la Placeta del Humilladero en Granada¹⁰⁴.

Lorente¹⁰⁵ nos habla del concepto turístico creado a partir de este primer espectáculo que se traslada al barrio del Sacromonte siendo explotado durante el s.XX. Recoge los bailes que en estas zambras se interpretaban¹⁰⁶. Son bailes adaptados a 4 gitanas que se valen del acompañamiento del fandango del Albaicín en las siguientes danzas: «la cachucha, mosca, arboreá, manchegas...»; además, se interpretaban bailes de jaleo a solo. El fandango del Albaicín, de marcado carácter folklórico con obstinado rítmico ternario, integraba en su acompañamiento a la bandurria y el laúd. Aunque el antropólogo señala los aspectos económicos como posibles detonantes de la desaparición de estos instrumentos en la interpretación de las zambras.

103 Esta línea del tiempo se establece tras el análisis del siguiente trabajo: María Rosa CERDÁ HENÁNDEZ, *Pueblo gitano. Línea del tiempo y protagonistas*, Generalitat Valenciana, Vicerrectorado de Responsabilidad Social y Cooperación, 2019.

104 Cándido G. ORTÍZ DE VILLAJOS, *Gitanos de Granada*, Granada, Editorial Andalucía, 1949, p. 80.

105 Manuel LORENTE RIVAS, «Etnografía polifónica del fangango....», págs. 162-164.

106 *Ibidem*, págs. 171-172.

El ambiente de las zambras en estos bailes de mujeres guarda relación con el lugar de la escena musical de las cantoras en el Oriente medieval, en el sentido de la manifestación musical festiva que se interpreta en bodas y bautizos. Pareska describe éste último:

«La música de las cantoras en dicha época se escuchaba en las tabernas y posadas de los ambientes populares, mientras que la aristocracia -tuviera las características que tuviera en aquel entonces- disfrutaba de actuación de sus esclavas cantoras en reuniones privadas en sus casas. Así, en este punto resulta imprescindible recordar que las cantoras actuaban en varios acontecimientos de la vida social, como podían ser las bodas, las fiestas de circuncisión y los funerales, hecho que les confería un carácter ambulante, puesto que tendrían que desplazarse a los sitios donde se celebraban dichos eventos.¹⁰⁷»

Los relatos de viajeros recogidos por Lorente muestran la *zambra* como una producción turística para los viajeros. El sentimiento romántico de ver en las *zambras granadinas* de los gitanos reminiscencias exóticas y moras fomentaban, en parte, esa rentabilidad monetaria. De nuevo, nuestro interés no se centra en escudriñar la procedencia morisca, sino en observar el modo en el que se ha mantenido la interpretación de los instrumentos de plectro. En este sentido, observamos que el laúd prácticamente desaparece y la bandurria se mantiene escasa.

Nos hemos valido de la recopilación de artistas presentes en dichas *zambras* que ha sido llevada a cabo por el famoso cantaor granadino del Sacromonte Curro Albaicín, en un afán de poner en valor su ambiente más familiar y artístico, para establecer una línea del tiempo en cuanto a las apariciones de los instrumentos de plectro dentro del contexto de la *Zambra granadina*:

107 Mika PARASKEVA, *Entre la música y el eros: artes y vida de las cantoras en el Oriente medieval según El libro de las canciones (Kitāb al-agānī)*, Colección Estudios Árabes, Granada, Universidad de Granada, 2016, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Pública Andaluza El Legado Andalusí, pág. 113.



Ilustración 1: Línea de tiempo intérpretes de bandurria en las Zambras del Sacromonte que aparecen en el libro Zambras de Granada de Curro Albaicín.

Guardia registra en su libro instrumentos de plectro en las manifestaciones gitanas de la *zambra* granaína, con tan solo una aparición del laúd, el “Agustinillo”, llegando incluso a tocar con Andrés Segovia en un trío guitarra, bandurria y laúd, donde él interpretaba el laúd y la bandurria era interpretada por Juanillo el Calderero. Desde finales del S. XIX, con la aparición del guitarrero y constructor de bandurrias Benito Ferrer, Guardia anota instrumentistas hasta finales del siguiente siglo.

De otro lado, Cruces¹⁰⁸ alude a la creación de espectáculo en torno al género flamenco de la *zambra* y la personalización del cante que más tarde popularizó Manolo Caracol como el factor de pérdida de la esencia morisca y su orquestación.

2.1.1. La familia Morente y la recuperación del floklore andaluz. Grupo de laúdes del Albaycín

Muy pegado al Barrio del Sacromonte, en su zona baja, encontramos su barrio hermano, el Albaicín. El flamenco y el folclore granadino encuentran en los patios de las casas albaicineras un lugar acogedor para sus innumerables manifestaciones.

La actividad del Grupo de laúdes del Albaycín se desarrolla en este barrio, lugar de afincamiento de sus integrantes. Así se presenta a los instrumentistas en el boceto del su único CD como agrupación¹⁰⁹:

«El de laúdes del Albaycín comenzó su andadura en los años 50, actuando en celebraciones familiares, en los bailes de los patios albaicineros, en la radio y en multitud de actos benéficos.

En aquellos años, estos instrumentos una época de esplendor y continuamente eran requeridos en fiestas amistosas o familiares.

La orquesta tuvo sus altas y sus bajas durante su dilatada carrera, ya que tenían que compaginar el trabajo con la devoción hasta que se jubilaron y pudieron dedicarse de lleno a su afición [...]

[...]Entre las actuaciones más representativas, destacamos las celebradas, formando parte de la compañía de Enrique Morente y Estrella Morente:

-junio de 2004. Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Homenaje a La Niña de los Peines.

-junio de 2006. Fuentevaqueros. Homenaje a Federico García Lorca.»

En la descripción del grupo encontramos la denominación de orquesta de pulso y púa. Entre sus agradecimientos encontramos los dedicados a la familia Morente (de

108 Cristina CRUCES ROLDÁN, *El flamenco y la música andalusí...*, p. 75.

109 Grupo de laúdes del Albaycín, (pulso y púa). *Toques de antaño* [grabación sonora original], Granada, Producciones Peligrosas, 2007.

gran cuna flamenca). El maestro Enrique Morente cedió su propio estudio y financió la grabación de tal disco, es muy estrecha la relación que se mantiene entre el grupo de jubilados y el cantaor. También su hija colabora en la grabación del disco aportando su cante coplero a la última pista titulada *Calle Elvira*, copla dedicada a la afamada Calle Elvira de Granada. El disco contiene valsos, boleros, copla, toques que han denominado antiguos, por eso no se encuentra motivo para profundizar en el análisis de este repertorio, sino que se presta especial atención a la colaboración de Enrique Morente y Estrella. Ambos artistas han decidido que este Grupo de laúdes del Albaycín formen parte de alguno de sus temas grabados.

En el boceto de este disco comentado, se hace alusión a una de sus colaboraciones con Estrella Morente en la grabación del macro-montaje *Pastora 1922*, un homenaje a la gran cantaora que fue grabado en 2004 durante el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en el Patio del Aljibe de la Alhambra¹¹⁰. La cantaora integra al grupo de laúdes del Albaicín como parte propia de la representación del espectáculo que tiene la intención de llevar el arte de los flamencos y de las zambras granáinas del Sacromonte, con sus gitanos, al escenario. Este ambiente es el que ella reconoce como el que le ha acompañado a lo largo de su vida, y pretende hacerle un homenaje al Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en el año 1922.

Dos años más tarde, Estrella Morente graba un disco¹¹¹ donde recoge la *zambra* interpretada en el espectáculo anterior, añadiendo además un pasodoble (baile que deriva de la tonadilla escénica), reviviendo aquel ambiente donde la bandurria si estaba presente en el acompañamiento del baile y el ante de las mujeres. Se trata del pasodoble *Imperio Argentina* (*¡Ay Maricruz!*), un acto de homenaje a la gran cantaora Imperio Argentina.

En el 2007 este espectáculo, *Pastora 1922*, se recoge en el documental¹¹² dedicado a mostrar la trayectoria artística de la cantaora titulado *CasaCueva y Escenario*, un título que nos muestra todos los escenarios de su vida artística.

110 Canal de Artanis2alateriel, *Estrella Morente - Pastora 1922* [Youtube video], 19 de Junio de 2007. <<https://www.youtube.com/watch?v=qIU8kCaJe8M>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

111 Estrella MORENTE, *Mujeres* [grabación sonora], España, EMI Virgin, 2006.

112 Miguel Ángel AGUILAR AVILÉS, *Estrella Morente: Casacueva y Escenario* [grabación audiovisual], España, EMI Virgin, 2007.

El propio Morente también incluye en su discografía al grupo de laudes.

En el álbum discográfico *Despegando*¹¹³ que se encuentra en la plataforma de acceso a música digital “spotify” fechado en 1996, ya encontramos al grupo de laudes acompañando al cantaor en sus tangos *Estrella*.

Antes de su muerte, Enrique Morente trabajaba en un disco¹¹⁴ dedicado a Guernica del que su biógrafo Balbino Gutiérrez señalaba en una entrevista¹¹⁵: «En menos de un mes se cumplirá una década de la publicación de Pablo de Málaga, trabajo que recibió una avalancha mediática solo superada por el mítico Omega».



Ilustración 2: Disco Pablo de Málaga del cantaor Enrique Morente. (Colección personal).

Fuente: Universal Music Spain, S.L., D.L M-31662-2009.

Sin duda alguna, este es un disco de gran intelectualidad musical en el que Enrique Morente ha querido volver al pasado para reclamarlo en el presente del disco. En dos de las pistas del disco Enrique decide hacer una interpretación del folclore granadino y malagueño valiéndose del acompañamiento del Grupo de Laúdes del Albaicín, para dibujar las raíces del creador del cubismo español.

113 Enrique MORENTE, *Despegando* [grabación sonora], Valencia, Caimán Records, 1996.

114 Enrique MORENTE, *Pablo de Málaga* [grabación sonora], España, Sony Music Entertainment (Spain) S.A., 2009.

115 Jesús ZOTANO, «Enrique Morente, la vida del “primer cantaor cubista”» [en línea], *La opinión de Málaga*, sección de cultura, (2018). <<https://bit.ly/2BFYAHp>> [Consultado el 27 de Julio de 2018]

Montes de Málaga es un recuerdo al lugar de desarrollo de los verdiales. En esta malagueña se inserta, a través del coro donde la voz principal es la de su hija Estrella, letras de verdial con el acompañamiento del Grupo de laudes del Albaicín. En los interludios de estos verdiales observamos la interpretación instrumental de una panda de verdiales.

En sus *Tientos Griegos*, Morente reúne las letras de Rafael Inglada, la guitarra del Maestro Pepe Habichuela y a la pequeña orquesta de pulso y púa para su composición de tientos con carácter de zambra. Es esta una maravillosa muestra de como los instrumentos de pulso y púa aportan un carácter especial a los tientos de la zambra acoplados a un lenguaje de vanguardia y surrealismo. Enrique llamó a estos tientos griegos haciendo un guiño a la procedencia del buzuki griego. De una forma espectacular, se muestra el surrealismo de Picasso, junto a la zambra granadina en esa expresión más cercana a su folclore y el flamenco más actual.

Precisamente Paco Serrano, en una de las entrevistas que le realicé para la elaboración de este trabajo, me comentó el gran gusto que le había producido escuchar estos tientos del maestro Morente, valoró la delicia con la que los había compuesto y lo bien que se acoplaba el plectro en ellos.

Viaja a las entrañas de Málaga con la pista Montes de Málaga, interpretando una malagueña, acompañado de una sensacional guitarra en manos de Miguel Ochando que en seguida se mezclan con unos verdiales en los que empieza cantando Estrella turnándose con su padre en cada copla, cual troveros. La agrupación que acompaña estos verdiales está integrada por instrumentos propios de las pandas de Comares. Para no chocar con las voces de los grandes cantaores, el violín aprovecha los espacios entre copla y copla cantada para interpretar las sus propias melodías típicas de verdial malagueño. La letra alude directamente al pintor. Una vez más, el folclore andaluz se integra de manera directa en discografía flamenca.

De otro lado, en *Soneto X* Enrique se vale del refuerzo instrumental de la Orquesta Chekara para poner música a un poema de Luis de Gongora bajo un ritmo abandolao, que, como ya comentábamos es propio de la mayoría de fandangos del folclore andaluz.

En 2010, la cantaora granadina Estrella Morente junto a los gitanos del Sacromonte, entre los que se incluye el cantaor y autor del libro sobre las zambras granadinas antes mencionado, Curro Albaicín, llevan a la Bienal de Sevilla el espectáculo retomando los aspectos antiguos de la representación de la *zambra* por parte de los gitanos en la que se incluían agrupaciones de plectro, algo que, como hemos visto se había perdido, retomando así una tradición perdida y que la cantaora ha considerado que tenía que ser recuperada. Los encargados de interpretar los instrumentos de plectro vuelven a ser el Grupo de laúdes del Albaycín¹¹⁶.

Como pequeña anécdota, señalamos la participación del Grupo de laudes del Albaycín junto a la banda de punk-rock granadina Sonido Vegetal en su tema *Tu Libertad*, tema de su disco¹¹⁷ publicado en 2015 descrito por la propia banda como un concepto de “Gypsy Punk”.

2.1.2. El niño de Elche: flamenco, folclore y música andalusí

En el año 2015 el atrevido y rompedor cantaor de Elche, Francisco Contreras Molina, “Niño de Elche”, presenta en Sonar de Día, conocido festival de música electrónica celebrado en Barcelona, el espectáculo *Raverdial* (rave + verdial) junto al dúo DJ/VJ “Los Voluble”, un colectivo de activación sonora y visual con largo recorrido en el mundo del undergroud. A este conjunto se le añaden en escena el guitarrista flamenco Raúl Cantizano y Pablo Peña “Fiera” apoyando las bases sonoras.

En su canal de Youtube, los Voluble describen el concepto de creación de esta producción musical¹¹⁸:

«La RaVerdial, una mezcla de rave (con toda la carga política y social de los orígenes de las fiestas underground) y verdiales (palo flamenco indisoluble de la fiesta) que surge de los trabajos de experimentación que Los Voluble y Niño de

116 EFE , «Bienal de flamenco: Estrella Morente pasea por Sevilla el duende del Sacromonte» [en línea]. *Antena3 noticias*, Sevilla, 2010. <<https://bit.ly/2A8LT7Rv>> [Consultado el 27 de Abril de 2020]

117 Sonido Vegetal, *Verbena calavera* [grabación sonora], España, Sonic Music, 2015.

118 Canal Los Voluble, *RaVerdial. Niño de Elche vs Los Voluble (full concert SONAR 2015)* [Youtube vídeo], 1 jul. 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=8U1g3guM-wE>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

Elche, han puesto en marcha a través de diversos encuentros como DEF-DiálogosElectroFlamencos o ‘Cartuja a rás’.»

En el escenario se inserta una gran pantalla en la que se proyecta el trabajo visual de los Voluble, es ahí donde se puede observar la representación de las fiestas de los verdiales, más concretamente el estilo de Comares. Lo deducimos por la vestimenta y los instrumentos que aparecen en el vídeo.

De toda la reproducción del espectáculo, nos quedamos concretamente con un fragmento que corresponde al tema *El Ravero*, incluido en su EP *Raverdial*. De este tema se hace una producción audiovisual¹¹⁹ posterior en la que participa, aparte del grupo mencionado, la cantaora Rocío Marquez.

Con motivo del trabajo de experimentación y dialogo entre la electrónica, el flamenco y el ambiente popular, los componentes utilizan distintas fuentes de vídeo que extraídas del Archivo de TVE en cuanto a la serie *Rito y Geografía del Cante*, el capítulo dedicado a los verdiales en el que aparecen Antonio Mairena, Agujetas y Paco Toronjo, un Vídeo amateur sobre la Fiesta de Verdiales rodado en la Ermita de las Tres Cruces en 2014 (Archivo de Adrián Somedilla), un vídeo amateur sobre la Venta El Túnel (Málaga) y un vídeo promocional de la provincia de Málaga rodado para el documental *Thunderdome'97: The Southern edition*.

Las letra que utiliza el cantaor para introducir el carácter flamenco es el verdial *Un sereno se dormía*, y el carácter underground se introduce a través del *Sermon ou Raver*. Destacamos que el verdial interpretado ha sido integrado dentro del repertorio de verdiales de Granada, sin embargo, el grupo que se visualiza en la pantalla podríamos describirlo como una panda de verdiales de Comares.

Este es un trabajo en el que el grupo hace gala de una recuperación patrimonial integrada en un mundo muy actualizado de la música electrónica, rompiendo así con los esquemas establecidos de ambos sectores musicales.

Antes de finalizar este capítulo, señalar un trabajo muy reciente del cantaor junto al grupo “Los Planetas”. Se trata del proyecto Fuerza Nueva, en el cual se elabora

119 Canal Los Voluble, *El Ravero - Niño de Elche + Los Voluble* [Youtube video], Hace cuatro años. <https://www.youtube.com/watch?v=GMTWRECBM_U> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

un tema llamado *El Sol*¹²⁰ una reinterpretación del Himno Español. En este trabajo musical se le añade letra al Himno con el marcado carácter político propio del cantaor, mezclando flamenco, música andalusí (más concretamente el inicio instrumental de una nuba andalusí practicada en la actualidad) y género indie Rock. Si existe una fusión entre el flamenco y el indie rock, pero en el caso de la música andalusí se atiende más a la técnica del bricolage.

2.2. La fusión del flamenco con las orquestas Andalusíes

2.2.1. *Macama Jonda*, مقامة حوندا

Este espectáculo, cuya dirección recae en el dramaturgo José Heredia Maya se estrena en Granada en el Teatro “Manuel de Falla” el 25 de Marzo de 1983¹²¹. Es la primera vez que se une en el escenario la música andalusí y el flamenco. El repertorio que integra este espectáculo se cristaliza en un disco¹²² grabado en 1983: 01. *Mushâhâa*; 02. *Cante Al Amanecer* (Serrana); 03. *Ya Viene El Día* (Bulerías); 04. *Mira Que Flamenca Soy* (Bulerías); 05. *El Novio* (Romance); 06. *Mushâhâa*; 07. *La Novia* (Tangos); 08. *Cante De Union*; 09. *Encuentro Final* (Tarara).

Más tarde se representa en Madrid¹²³ el 18 de Abril de 1983, en el teatro Alcalá Palace dentro de la programación del III Festival Internacional de Teatro de Madrid.

Este concepto de espectáculo teatral tiene como argumento una boda de un andaluz con una marroquí de Tetuán.

Los cantaores protagonistas que participaron en ese espectáculos se encuentran Enrique Morente, Antonia “La Negra”, Luis Heredia “El Polaco” y Jaime Heredia “El Parrón”. Completan el cuadro del espectáculo cuatro bailarines, tres guitarristas, una flauta y La Orquesta de Música Andaluza de Tetuán dirigida por Abdessadaq Chekara.

120 Canal El Ejercito Rojo, *Fuerza Nueva - "El Sol"*, [Youtube video], 10 de abril 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=BFFeeGWBpZk>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

121 *Diario 16*. Madrid, 18/4/1983, página 42.

122 José HEREDIA MAYA, *Macama jonda* [grabación sonora], España, BMG Ariola, 1987.

123 Rosana TORRES, «El encuentro de músicas y pueblos, escenificado en “Macama Jonda”» [En línea], *El País*, 17 de abril de 1983, sección de Cultura. <<https://bit.ly/30ncA36>> [Consultado el 14 de Mayo de 2020].

La orquesta es reducida en cuanto a su composición: tres violines (entre los que se incluye el director de la Orquesta), un laúd, un rabel y tres percusionistas.

Al analizar la música que integra la grabación sonora, percibimos que la fusión tiene más que ver con un bricolage, los distintos estilos musicales se oponen mediante paradas en el discurso musical. Tan solo en el *Cante de Unión* y la *Tarara* se produce un dialogo entre los dos estilos en una tendencia más cercana al pastiche.

En una entrevista¹²⁴ anterior al estreno del espectáculo José Heredia anuncia un papel importante del Lebrijano en esta obra.

2.2.2. Juan Peña, (El Lebrijano) y las orquesta andalusíes

Tan solo dos años más tarde, Juan Peña, “El Lebrijano”, ese personaje relevante que mencionaba José Heredia, graba su propio disco con la Orquesta Andalusí de Tánger¹²⁵. La dirección musical y la interpretación de la guitarra flamenca son asumidas por Paco Cepero. Para la composición de las letras se agrupan Caballero Bonald, P. Rivera y el propio Lebrijano. La pequeña orquesta que acompaña al conjunto flamenco formado por cantaor y guitarrista está compuesta de un violín al estilo marroquí, un adufe, un laúd árabe y coro.

El cante por jaleos que introduce en *Dame La Libertad* es una declaración de intenciones para los componentes más ortodoxos del género flamenco. No se frenaría en este disco su interés por investigar la fusión entre el género flamenco y la música andalusí, sino que años más tarde graba dos trabajos discográficos más: *Casablanca*¹²⁶ (1998) y *Puertas abiertas*¹²⁷ (2005).

En el segundo disco se recoge la participación de Jesús Bola y Diego Carrasco que completan el trío de voces flamencas, que se intercalan con la voz Hassan Jebelhbibi. Las letras integran en algunos de los temas poemas de Manuel Machado. La

124 Dicha entrevista se conserva en un recorte de prensa digitalizado en la Biblioteca Virtual de Andalucía: Rafael, VILLEGAS, *Hoja del lunes*, Granada, nº2225, Granada, Asociación de la Prensa de Granada, 26 de Julio de 1981, pág. 8.

125 Juan PEÑA, (El Lebrijano) y Orquesta Andalusí de Tánger, *Encuentros* [grabación sonora], España, BMG Ariola, 1985.

126 Juan PEÑA, (El Lebrijano) y Orquesta Arábigo Andaluza, *Casablanca* [grabación sonora], España, EMI Records, 1998.

127 Juan PEÑA, (El Lebrijano) y KOURRICK, Faïçal, *Puertas Abiertas* [grabación sonora], Sevilla, Ediciones Senador, S.L, 2005.

orquesta que lo acompaña en esta ocasión es la Orquesta Árabe Andaluza con otro concepto de acompañamiento. Aparece el piano, la guitarra flamenca y el violín al estilo marroquí estableciendo un diálogo que en ocasiones se puede interpretar como pastiche y en ciertos momentos como improvisaciones que no llegan a definirse como fusión de estilos.

En el último disco, el más vanguardista, el tinte árabe lo aporta el violinista de Tánger Faiçal Kourrich. No hablamos por tanto de un conjunto orquestal acompañando al flamenco.

2.2.3. La orquesta Chekara y el flamenco

Esta orquesta, que comenzó su andadura en el mundo del flamenco con el proyecto *Macama Jonda* continúa su recorrido en la actualidad en este mundo, pero manteniendo su estilo tradicional, bajo la batuta de Jallal Chekara, sobrino del violinista Abdessadak Chekara, miembro fundador. Jallal también interpreta el violín. La música de esta orquesta llegó a Granada para quedarse, siendo lugar de residencia de Jallal. Su establecimiento en la ciudad le permite el contacto cercano con Enrique Morente, con el cual colabora desde el año 1998. Otra cantaora de renombre con la cual colabora es Carmen Linares en su disco *Dos orillas*. Segundo Falcón y Arcángel protagonizan en el año 2001 un espectáculo llamado *Cus Cus Flamenco* junto a la Orquesta. Vuelve a crear un espectáculo junto a Falcón llamado *Tierra de Nadie* en el año 2004 que presentan en la Bienal de Sevilla. Un año antes se encontraban inmersos en otro proyecto-espectáculo con la bailaora M.^a Ángeles Gabaldón llamado *Inmigración*.

El Pele, Esperanza Fernández, La Lole, La Susi, David Palomar, El Lombo, Marina Heredia..., son algunos de los artistas con los que ha colaborado la Orquesta.

En el año 2008¹²⁸ graban un disco que pretende ser un homenaje al creador de la orquesta, así como a su labor desarrollada para conservar la música andalusí añadiéndole un gran marcado carácter flamenco que traduce toda la investigación y experimentación de Jallal en torno al género. En este disco colaboran una serie de artistas del panorama actual del flamenco: Vicente Gelo, Alicia Acuña, Rosa de Algeciras (todos ellos al cante); Raúl Cantizano Emilio Maya (guitarristas flamencos);

128 Orquesta Chekara Andalusí de Tetuán, *La Chekara y el flamenco*, 1º parte [grabación sonora], Sevilla, Música es Amor, 2008.

y M^a Ángeles Gabaldón, La Choni y Leo Leal (al baile). Las colaboraciones estelares de este formato son las de Enrique Morente y Segundo Falcón. El género flamenco está integrado en este proyecto con la interpretación de palos tales como: seguiriyas, farrucas, guajiras, fandangos, tangos de Málaga y tanguillos. Tras este trabajo discográfico, la Chekara realiza un documental en 2009 dirigido por Pepe Zapata¹²⁹ que trata de explicar esos vínculos tan cercanos entre ambas músicas con la principal perspectiva del director de la orquesta, Jallal, que comparte diálogos con los participantes de *Macama Jonda*.

En 2014 presentan un nuevo disco en la Fundación 3Culturas de Sevilla¹³⁰. Con la colaboración de Estrella Morente.

Hablamos de una orquesta al estilo andalusí donde se integra el violín, el chelo, el darbouka y la percusión flamenca, teclados y piano, además del laúd, un concepto que le añade modernidad a las orquesta tradicionales.

En este último concepto, debido al amplio conocimiento que va adquiriendo Jallal, la fusión comienza a mostrar un diálogo muy elaborado entre ambos géneros, la orquesta se integra en el género flamenco acompañando al cuadro y en el momento en que Jallal canta es arropado por toda la agrupación advirtiéndose la hibridación transétnica. Se han perdido los elementos tradicionales de la orquesta en deferencia de crear un nuevo estilo que utiliza cantes flamencos bajo un nuevo concepto.

2.2.4. Radio Tarifa y Amir John Haddad - El Amir

El grupo RADIO TARIFA¹³¹ toma su nombre bajo un concepto clave: «Tarifa es un poco frontera, tierra de nadie y, sobre todo, balcón del mediterráneo.» El grupo integra los siguientes instrumentos: voz, tar, darbuka, Djembe, neys, cromorno, oboe de poitou, flauta travesera, saxo soprano, laúd, bongos, guitarra flamenca, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, contrabajo y un encargado de sonido. Consideran que su

129 La presentación de dicho documental está accesible en: Canal Granainaenargentina, *Tan cerca, Tan lejos. La Chekara y el Flamenco* [Youtube video], 1 de Oct. 2009. <<https://www.youtube.com/watch?v=C-0s9hSBSOQ>> [Consultado el 20 de Junio de 2020]

130 Orquesta Chekara Andalusí de Tetuán, *Tan cerca, tan lejos: flamenco andalusí* [grabación sonora], Sevilla, Música es Amor, 2014.

131 La web de información del grupo se encuentra en el siguiente enlace, aunque esté desactualizada la página: <<https://bit.ly/30w7r94>> [Consultado el 10 de Junio de 2020].

música es producto de una fusión entre música árabe, flamenca, medieval y castellana fruto de ese conjunto de sonidos que suenan en su radio natal que es la ciudad de Tarifa, punto intermedio de todas esas culturas. En 1993 sale a la luz su trabajo discográfico más conocido *Rumba Argelina*¹³², el cual arranca una próspera carrera musical que termina con un último disco en 2006¹³³. Este disco supone un concepto musical nuevo en el que los elementos añadidos se han diluido en una creación musical híbrida, donde la rumba es el hilo conductor. *Rumba Argelina* es remasterizado en 2019.

Más tarde, el laudista del grupo El Amir comienza su trayectoria en solitario. John Haddad se inserta en el panorama del flamenco como un músico que pretende contribuir a la unión y armonía en el mundo a través de la música. Destacamos su proyecto *Flamenco Mediterráneo Ensemble*, en el que aúna en el escenario un elenco importante del panorama flamenco: el propio Amir John Haddad (guitarra flamenca, buzuki, laúd eléctrico), Carmina Cortés (voz), Raúl Márquez (violín), Jesús Bachiller “Bachi” (bajo eléctrico) Kike Terrón (cajón). Para su representación en el 36 Festival de la Guitarra de Córdoba¹³⁴ colaboran figuras tan relevantes como: Jorge Pardo (flauta y saxo), Joaquín Ruíz (al baile) y Pepe Justicia (guitarra flamenca). Un concepto de pequeña orquesta flamenca muy distinto al cuadro flamenco ortodoxo en el que el laúd se introduce en una fusión real, creando un estilo propio en el ensemble, lo cual se podría considerar hibridación.

132 Radio Tarifa, *Rumba Argelina* [grabación sonora], España, Ariola, 1995.

133 Radio Tarifa, *¡Alevanta!* [grabación sonora], Madrid, 18 Chulos Records, 2006.

134 «“El Amir” Flamenco Mediterráneo en el Festival de la Guitarra de Córdoba 2016», *News amirjohnhaddad* (web oficial), 27 de Abril de 2016. <<https://bit.ly/37OjMD3>> [Consultado el 21 de Junio de 2020]

PARTE II. LAS ORQUESTAS DE PLECTRO. ORIGEN, EVOLUCIÓN Y RELACIÓN CON EL FLAMENCO

Capítulo 3. Las orquestas de plectro

3.1. Orígenes de las orquestas de plectro

3.1.1. Una pequeña introducción sobre las primeras apariciones de la bandurria y el laúd

Fernández¹³⁵ señala que fue España musulmana la encargada de introducir el laúd en Europa. Así en Italia aparece bajo derivaciones de la lengua árabe con el nombre de *laùto*, *leuto* o *liuto*, en francés *luth*, en alemán *laute* y en inglés *lute*.

La *kwītra*, *qītar* o *qītara* pertenecen a la familia del laúd. Fernández destaca que la primera acepción corresponde a un laúd de mango corto en forma de pera con 4 cuerdas dobles, caja más estrecha y trastes¹³⁶. Álvarez¹³⁷ repasa la iconografía en torno a los cordófonos observando la controvertida distinción que hace el Arcipreste de la guitarra morisca y latina y la no precisión en determinar el nombre ya que a veces se confundía con la cítara. Estos hallazgos le hacen afirmar en un trabajo posterior que la guitarra latina es un laúd de mango largo¹³⁸, presente desde finales del s. XII y a lo largo del s.XIII. Destaca los orígenes centroasiáticos, su presencia en el mundo bizantino e islámico y su extensión posterior a Europa desde España e Italia. Dedicó unas palabras a aclarar el origen greco-latino del laúd bajo el nombre de *pandorius* o *pandura*, «introducido en el instrumentario musical por la cosmopolita Alejandría»¹³⁹.

135 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *De las melodías del reino...*, p. 44.

136 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *Música de Al-Andalus...*, págs. 179-180.

137 Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «Los instrumentos musicales...», págs. 75-76.

138 Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: «Iconografía de la “guitarra” medieval, su origen centroasiático y sus derivados europeos», *El sonido de la Piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos musicales en el Camino de Santiago*, Villanueva, Carlos (coor.), Coruña, Xunta de Galicia, 2005, citado en Reynaldo, FERNÁNDEZ MANZANO, *Música del Al-Andalus...*, p.180.

139 *Ibidem*, págs. 34-35.

Álvarez destaca que las primeras apariciones de la *bandurria* o *mandurria*, hacen referencia a un laúd corto con forma periforme y abombado que se pulsaba con plectro¹⁴⁰ cuya etimología proviene del griego pasando a denominarse *mandola* en sus denominaciones romances en el s.XVI, refiriéndose a un modelo más evolucionado y con forma de almendra.

Fernández explica que en la España Renacentista se insertan instrumentos propios de la época medieval, en el grupo de los instrumentos punteados encontramos a la *mandora* (*mandora*, *mandurria* o *bandurria*)¹⁴¹.

Mazuela¹⁴² recoge la presencia del laúd dentro de las pertenencias de Duques cristianos en el Renacimiento como instrumento preciado, mostrándonos cómo la expulsión de los moriscos no llevó consigo la desaparición del instrumento, porque ya estaba integrado en la música cristiana. Se refiere a Isabel de Aragón, IV Duquesa del Infantado (1491-1564), Íñigo López de Mendoza y Pimentel (1493-1566), IV Duque del Infantado Diego Hurtado de Mendoza (1520-1560).

Tras estas anotaciones puntuales, sin precisar más debido a la extensión del tema, nos introducimos directamente a observar la aparición de las orquestas de plectro en España.

3.1.2. Las apariciones del plectro en la Zarzuela

Es una tarea difícil establecer una fecha exacta en la creación de la primera orquesta de plectro, pero si se evidencian datos a través de los cuales se ha declarado que a mitad del XIX se producen una serie de movimientos creativos que rápidamente convierten a este tipo de agrupaciones partícipes del panorama musical español.

140 Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos», Jesús, Hernández Perera, dir. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de Arte, 1982, p. 703. <<https://eprints.ucm.es/52653/1/5309858515.pdf>> [Consultado el 20 de Junio de 2020]

141 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, *De las melodías nazaries....*, p.49.

142 Ascensión MAZUELA ANGUIA, «Artes de canto (1492-1626) en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», Emilio Ros Fábregas, dir. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del arte, 2012. <<http://hdl.handle.net/10261/72212>> [Consultado el 20 de Junio de 2020]

Destacamos este género musical, apoyándonos en las argumentaciones de Steingress¹⁴³, como una parte de las transformaciones que surgen de la música popular española dado el impacto sociocultural del romanticismo y el nacionalismo en la España del S.XIX. En la otra parte estarán el canto y el baile andaluz.

Escudero menciona a Cristóbal Oudrid y Francisco Asenjo Barbieri como los primeros compositores en realizar dicha tarea.

Dedicaremos un apartado de este trabajo a profundizar en el análisis de la aportación de Francisco Asenjo Barbieri al mundo de la Zarzuela puesto que este compositor incluye la bandurria, el laúd y la guitarra dentro de la instrumentación de algunas de sus Zarzuelas, incluso en las más afamadas.

3.1.3. La importancia de la aparición del “nuevo laúd” para la consolidación de las orquestas de plectro

Navarro¹⁴⁴ establece una relación directa entre la aparición del “nuevo laúd” o bandurria tenor y la configuración de las agrupaciones conocidas como orquestas de pulso y púa. El laúd cubría las voces intermedias de las agrupaciones habituales de guitarra y mandolina. Así lo afirma Campo y Castro en su método «El laúd se puede usar solo y en orquesta en la que ejecuta también la parte del barítono»¹⁴⁵.

Este hecho, llevó a prescindir de los instrumentos de viento y de arco. Navarro data en 1890 la fecha de aparición de la primera agrupación en Barcelona con características propias de “orquesta de pulso y púa”, se trata de la Escuela de la mandolina española, que se componía de los siguientes instrumentos españoles de púa a cuerda sencilla:

- Mandolina o bandurria en La (tiple I).
- Mandolina o bandurria en Sol (tiple II).
- Lautino u octavilla en Mi (contralto).
- Laúd en La (tenor).

143 Gerard STEINGRESS, «La hibridación transcultural...», p. 129.

144 Ana NAVARRO, «Laúd II»..., p. 789.

145 José CAMPO y CASTRO, *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes*, Madrid, calle de Espoz y Mina, 9, 1890?., citado en Navarro, Ana, «Laúd II»..., p.789. El método se encuentra digitalizado en el catálogo de la BNE con signatura: MP/1144/10.

- Laúd en Sol (barítono)
- Archilaúd en La (bajo).

Las agrupaciones de plectro que hemos mencionado hasta ahora mantienen un carácter de orquesta o formación profesional. A continuación, comentamos otra corriente de formaciones con carácter popular y con un recorrido histórico mucho mayor, algo que nos hace pensar, que sirvieran de inspiración musical para las comentadas orquestas de pulso y púa, con relación a las tímbricas extraídas de estas formaciones de plectro anteriores.

3.1.4. Las estudiantinas

Martín y Ovies¹⁴⁶ hacen mención de otras agrupaciones de plectro llamadas estudiantinas. En este caso, hablamos de agrupaciones populares formadas por los estudiantes de universidades española.

La aparición de estos grupos no es solo en España, sino que existen en diferentes puntos de la geografía iberoamericana: Bolivia, Chile, Cuba, Uruguay y Venezuela. En España, existen tres términos que sirven para acuñar la denominación de este tipo de agrupaciones, y tienen que ver con los integrantes y la actividad musical que realizaban. Así es, que, los integrantes, eran estudiantes varones de las universidades españolas que se agrupaban en sus momentos dedicados al ocio para realizar “rondas” o serenatas y pasacalles, haciéndose acompañar de instrumentos de cuerda pulsada generalmente. Es por ello por lo que también es utilizada la palabra rondalla para referirse a este tipo de conjuntos. Y la última acepción, bien conocida en la geografía española, es “tuna”, término que procede de la palabra tune, tonada, tonar o afinar o de tuono o tono.

Su nacimiento está fechado en el contexto de la creación de las primeras universidades españolas durante el Siglo XVIII, tomando como herencia las costumbres de los goliardos o clérigos vagantes y los juglares, forman:

146 Félix M^a MARTÍN MARTÍNEZ, y José M.^a OVIES ALONSO, «Estudiantinas» en Casares Rodicio, Emilio [et al.], *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, págs. 834-838.

«Yuntamiento que es fecho d'escolares, trovadores por aver mantenencia, andar las tierras e servir las dueñas dellas con cortesía. Ansí mesmo, es la Tuna escuela de vida, palestra de ingenios, urdidora de ensueños, crisol de amigos nuevos e probanza de los los antiguos, fontana de alegrías y Honra de las Españas...¹⁴⁷»

En universidades tales como las de Palencia, Salamanca, Santiago de Compostela, Valladolid, Lleida y otros centros urbanos, los estudiantes comenzaron a utilizar la música como vía de escape para llevar a cabo sus inquietudes de juventud, empleando los instrumentos de cuerda pulsada en sus serenatas de música nocturna. Tanto es así, que, en buena parte de la literatura picaresca española, aparecen descripciones de los tunos. Un ejemplo es el grupo de tunos descritos “los de la birgonia” (por el sombrero típico de tuno) en la obra *La pícara Justina* de autoría otorgada al escritor Francisco López de Úbeda. Tampoco falta la mención de las serenatas organizadas por los tunantes dentro la literatura clásica española, la obra de Miguel de Cervantes *La tía Fingida* describe una escena incluyendo la descripción de los instrumentos que acompañaban la serenata:

«Llegóse en esto la noche, y en la hora acomodada para los solemne fiesta, juntáronse nueve matantes de La Mancha y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, un arpa, una bandurria, doce cencerros y una gaita zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas.¹⁴⁸»

Si observamos con detenimiento los instrumentos que aparecen en esta combinación, encontramos que el laúd aún no está presente. Tal y como nos cuenta Navarro las estudiantinas y rondallas, así como el resto de las agrupaciones populares, toman tradicionalmente la combinación de violines y flautas con bandurrias y guitarras en sus agrupaciones, obteniendo un producto o concepto tímbrico muy apreciado en la Edad Media.

147 Emilio DE LA CRUZ Y AGUILAR, *Libro del Buen Tunar*, 2ª Ed., Madrid, Civitas, 1994.

148 Félix M^a MARTÍN MARTÍNEZ y José M.^a OVIES ALONSO, «Estudiantinas»..., p. 835.

Por su parte, Martín y Ovies nos presentan a la guitarra, la bandurria, el laúd, la mandolina y la pandereta como los instrumentos utilizados por las agrupaciones de tuna, y el violín, el contrabajo y el acordeón, el tiple canario y los instrumentos sudamericanos (el cuatro venezolano, el charango andino y el guitarrón mexicano) como instrumentos menos habituales .

Ya en la época moderna, casi todas las universidades españolas constan de una formación de alrededor de 20 estudiantes varones que mantienen vivo el legado de aquellos clérigos vagantes y la cultura medieval interpretando esa música y canciones de espíritu juvenil que han caracterizado a estas formaciones, representando a una facultad o escuela universitaria, o al conjunto del distrito de dicha universidad. En nuestra época más cercana se han empezado a incorporar agrupaciones de mujeres a la comunidad de las tunas.

Hemos observado el contexto cultural y social en el que se enmarcaban las primeras agrupaciones consideradas como orquestas de plectro, pero también comenzaron a existir, a partir de 1870, gran cantidad de agrupaciones de carácter popular que incluían bandurrias, guitarras, violines y algunos instrumentos de percusión. Estos conjuntos se denominaron, inicialmente, estudiantinas. De un modo parecido al de la aparición de las primeras orquestas de plectro, la Estudiantina Española fue creada de forma improvisada para asistir al carnaval de París en 1878. Este gran ejemplo de agrupación popular de plectro contaba con setenta estudiantes, y el suceso, que creó gran expectación, tuvo numerosas referencias en la prensa de la época.

Sparks¹⁴⁹ habla de dicho viaje y se recoge la visita de la estudiantina a la Exposición Universal de París de ese año, lugar donde realiza una actuación. La repercusión posterior de esta visita es de gran importancia, ya que, la expectación y aceptación creadas en el público generaría una gran atracción por la mandolina, con la consecuente popularización de este instrumento en Europa y en América.

En su artículo sobre las tunas en España, Martín y Ovies presentan una fotografía de la Estudiantina Española en el Jardín de las Tullerías en París como documento gráfico del viaje anteriormente comentado incurriendo en un error de datación, puesto que fecha 7 años más tarde dicha visita, exponiendo que se trata de una

149 Paul SPARKS, *The classical mandolin*, New York, Oxford University Press, 1995, en Escudero Valero, Marta, «Orígenes de la orquesta de plectro...», p. 40.

tuna barcelonesa, aunque, en su artículo, Escudero aclara que la tuna está compuesta en su mayor parte por universitarios vascos encabezados por las figuras de Ildefonso de Zabaleta y Joaquín Castañeda en las figuras de presidente y vicepresidente respectivamente dirigidos por la batuta de Ruperto Belderraín. Esta confusión por parte Martín y Ovies es mencionada a su vez, como recurrente, por Asencio¹⁵⁰ en un artículo dedicado a aclarar las cuestiones relacionadas con la Estudiantina Española.

Para más concreción, Asencio recoge en su artículo una quintilla dedicada a la verdadera, o primera estudiantina española, compuesta por Grilo en la reunión organizada por los antiguos miembros de la conocida estudiantina que viajó a París en 1878 por su 21 aniversario de formación:

«La que ciñe la aureola
como dueña y soberana;
la de abolengo, la sola,
la Estudiantina Española
está reunida en La Urbana.

Yo que por solo instrumento
suelo tocar el violón,
os traigo en este momento
el arpa del sentimiento
con cuerdas del corazón.

¡¡Alzad vuestras nobles frentes,
pues los que os quieren copiar
mueren ante los presentes,
como arroyos y torrentes
todos mueren ante el mar¡¡»

150 Rafael ASECIO GONZÁLEZ, «¿Más sobre la "Estudiantina Española" que viajó a París en 1878? Las Conmemoraciones de la excursión a la capital francesa.»[en línea], *Tunae Mundi* (blog), (07/10/2014). <<https://bit.ly/2AesBh5>> [Consultado el 09 de Julio de 2018]. Rafael presenta a la estudiantina española creada en Barcelona que visita París en el año 1898 tras ser invitada por la Sociedad de Estudiantes de París.

Las siguientes formaciones que fueron creadas de forma similar acogieron el mismo nombre, Estudiantina Española, lo que ha podido dar lugar a numerosos malentendidos a la hora de recopilar bibliografía al respecto si nos acercamos a la prensa de la época. Resulta más complicado hacer una distinción entre agrupaciones del mismo nombre y, de este modo, se puede explicar la errata comentada en torno al artículo de las tunas en España descrito por Martín y Ovies.

Estudiantina Fíguro

Escudero nombra a la Estudiantina Fíguro como uno de esos grupos con el que se confundió la efímera Estudiantina Española que visitó París en 1878. Esta otra estudiantina fue fundada en Madrid en ese mismo año bajo la dirección del guitarrista y compositor Dionisio Granados¹⁵¹. Suarez-Pajares¹⁵² menciona a Saldoni para referirse a la dirección de la Estudiantina Fíguro por Domingo Granados en el año 1879, agrupación que está cosechando gran éxito en los principales teatros de Europa . Navarro establece la época de mayor éxito de la agrupación entre los años 1880- 1885 . Pero la aportación más relevante que se recoge para la historia de la mandolina de esta estudiantina es la visita a EE. UU. que se nombra en la noticia publicada por Sherwall, posteriormente traducida por Navarro¹⁵³:

«La mandolina recibió su primer ímpetu en Norteamérica cerca de 1879, cuando los Estudiantes Españoles Fíguro vinieron a la América de Madrid y obtuvieron en todas partes un clamoroso éxito. Observando esta explosión de entusiasmo que los Estudiantes Fíguro despertaron, diversos italianos en Nueva York (no fueron mandolinistas pero sí obreros de varias empresas) organizaron una imitación de estudiantes, bajo la dirección de un famoso violinista. Esta agrupación tomó el

151 Aparece registrado con este nombre en el índice del apartado de guitarristas en: Domingo, PRAT, *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarristas y guitarreros*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934.

152 Javier SUÁRES-PAJARES, «Granados, Domingo» en *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 868.

153 William SHEWALL, *Ritmo*, n.º III, (1935) citado en Ana, NAVARRO, «Laúd II», p. 791.

título de los estudiantes verdaderos, adoptaron un traje semejante, y ¡aun se apropiaron los nombres de los ejecutantes españoles!»

3.1.5. Sociedad Lira Orfeo

En el período comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX aparecen otras pequeñas agrupaciones de plectro y guitarra, en una línea diferente a la que hemos hablado de las tunas, puesto que tenían un perfil académico, pero paralelas al camino de éstas.

Escudero nos habla de una de ellas, la Sociedad Lira Orfeo, que aparece en Barcelona en el año 1898. En este caso, se pretendía formar una orquesta de guitarras y plectro donde los miembros tuvieran buena formación musical y técnica, siguiendo las escuelas del guitarrista Francisco Tárrega y el bandurrista Baldomero Cateura, grandes figuras en la historia de cada instrumento respectivamente.

Habiendo analizado el repertorio, Escudero determina que la formación tenía seis secciones:

- Mandolinas españolas o bandurria I.
- Mandolinas españolas o bandurria II.
- Laúd tenor.
- Archilaúd.
- Guitarra I.
- Guitarra II.

Aunque en algunas ocasiones, relacionadas con cuestiones musicales que requieren las obras, aparecían también las secciones de mandolinas I, II y III, laúdes I y II, archilaúd y guitarras I, II, y III.

Asociación Filarmónica de Mandolinistas

Años más tarde, en 1916, se funda, en Barcelona también, otra entidad importante para la música de plectro de corte académico. Félix de Santos es el encargado de formar la Asociación Filarmónica de Mandolinistas, con la finalidad de crear una orquesta que también proporcionara las capacidades de promover conciertos

de mandolina solista y música de cámara. La diferencia que observa Escudero de esta formación, era la composición de las secciones de instrumentistas: mandolinas españolas e italianas, laúdes y piano.

Esta configuración de instrumentos no es la que podemos observar en las actuales orquestas de Plectro.

3.2. Barbieri, la bandurria, el laúd y la guitarra en sus composiciones para Zarzuela

La figura de Barbieri es imprescindible para la música nacionalista española, un músico muy destacado en la historia de la música española que admiraba la bandurria, o así lo deduce Martín¹⁵⁴ al analizar la correspondencia, las noticias sobre él en prensa y el trato diario que mantiene el compositor con sus amistades.

Casares¹⁵⁵ presenta a Barbieri en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* del siguiente modo:

«Compositor, musicólogo, crítico y director. Fue una de las personalidades más importantes del s. XIX y de toda la historia de la música española: reformador del teatro lírico, restaurador de la actividad musical y concertística en Madrid, iniciador de la idea nacionalista en España, recuperador de la historia musical española, bibliófilo, y, sobre todo, gran compositor.»

Barbieri formó parte de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos¹⁵⁶, con número 33 de Socio, creada para suplir la pobreza de la corriente del romanticismo español, estableciendo una sociedad cooperativa donde los intereses de los socios

154 Diego MARTÍN SÁNCHEZ, «El maestro bandurria», *Alzapúa*, vol. 2, nº 20, 2014, págs. 39.

155 Emilio CASARES RODICIO, «Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban», en Emilio, CASARES RODICIO, *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 2, p. 200. Existe un monográfico sobre la figura de Francisco Asenjo Barbieri: Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vols., Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 498+481 p.

156 Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, *Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos autorizada por el Gobierno en real orden de 1.º de octubre de 1858 y constituida legalmente en 24 de junio de 1860*, Madrid, La Correspondencia, 1860, p. 19.

estuvieran asegurados ante la falta de protección oficial a la música por parte del estado. Barbieri es el encargado de dirigir el coro y la orquesta en el año 1864. Derivada de esta sociedad se crea en 1866 la Sociedad de Conciertos de Madrid creada también por Barbieri, junto a Federico Chueca y Joaquín Gaztambide.

Con la incansable tarea de renovar la música española, Barbieri centra su especial mirada en el género de la Zarzuela¹⁵⁷. Casares destaca la figura del compositor sobre todo por sus trabajos de zarzuela, pero su amor por la bandurria hizo que se le conociera por el nombre de Maestro Bandurria.

Martín hace un trabajo de revisión de la correspondencia del compositor, donde los seudónimos empleados, «Maestro Seguidilla», «Bandurria», «Bandurrista», «Maestro Bandurria» ..., dejan entrever las afinidades del conocido músico. Barbieri se sentía orgulloso por tener esos lazos tan fuertes con la bandurria, pasaba tardes enteras acompañándose del instrumento al interpretar seguidillas. Esa afición del artista nacía de su interés por acercarse a la música popular del país, viendo en la seguidilla la expresión más representativa.

La bandurria suponía también para el compositor de zarzuela un clamor de ese ambiente popular, un instrumento con sonoridad cercana al pueblo y de gran valor sentimental para él. Por todo esto, tras haber hecho un análisis sobre la instrumentación empleada por Barbieri en sus Zarzuelas, recogidas en el trabajo de Martín, se expone la siguiente tabla con las zarzuelas compuestas por Francisco Asenjo Barbieri en las que los instrumentos de pulso y púa han formado parte de la instrumentación o se han presentado en escena:

157 Emilio CASARES RODICIO, «Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban»..., pág. 202.

NOMBRE	INSTRUMENTACIÓN
La espada de Bernardo.	flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 2 trombones, fígle, timbales, triángulo, cuerda. En escena: bandurrias, guitarras, pandereta
Los diamantes de la corona	para mandolina o laúd para mandolina o mandola y para guitarra
Pan y toros	flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, arpa, timbales, cuerda. Rondalla: 8 guitarras y 8 bandurrias.
De tejas arriba	Flautín, oboe, 2 clarinetes, 2 trompas, cornetín, 2 trombones, cornetín, 2 trombones, timbal, platillos, cuerda, Bandurrias, guitarras, guitarrones.
El matrimonio interrumpido	Flautín, Flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, Arpa, Timbales, Cuerda, Rondalla: 8 guitarras y 8 bandurrias
La maya	Flautín, Flauta, 2 clarinetes, 2 cornetines, Trombón, Fígle, Timbales, Castañuelas, Guitarras, Bandurrias, Ginebras, Cuerda
El tributo de las cien doncellas	Flautín, Flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, Timbales, Triángulo, Bombo, Platillos, Cascabeles, Lira, Bandurrias, Cuerda.. Banda: Requinto, flautín, 2 clarinetes, 2 fliscornos, 2 cornetines, 4 trompas, 2 trombones, 2 barítonos, 3 bombardinos, 1 tambor, bajos.
El barberillo de Lavapiés	Flautín, Flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 cornetines 2 trompas, 3 trombones, Timbales, Triángulo, Pandereta, Correas (látigo), Cascabeles (collera), Tambor, Bombo, Platillos, Castañuelas, Bandurrias, Guitarras, Guitarrones, Cuerda
Los chichones	Flauta, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 cornetines, Trombón, Bombardino, Timbales, Bandurria, Cuerda.

Tabla 1: Relación de Zarzuelas en las que Francisco Asenjo Barbieri introduce agrupaciones de plectro.

Cabe destacar que, algunas de las zarzuelas que requerían de conjuntos de plectro y guitarra, incluían formaciones que nacían expresamente para dicho espectáculo, siguiendo después su camino como agrupación, pero con partida inicial en el estreno de una zarzuela. Escudero destaca un ejemplo conocido, la formación liderada por el alicantino Manuel Más y Candela, que organizó expresamente una

agrupación para actuar en la zarzuela *Pan y Toros* de Barbieri, estrenada en diciembre de 1864 en Madrid. Baltasar Saldoni¹⁵⁸ data y referencia la formación de dicha orquesta. Esta orquesta, que contaba con quince componentes, es una de las primeras agrupaciones de plectro de las que se tiene constancia, según Escudero¹⁵⁹. El número de integrantes fue creciendo hasta llegar a ascender a la cifra de treinta y cinco integrantes, que continuaron su actividad concertista de forma independiente, presentando sus actuaciones a un público aristócrata y cosechando grandes éxitos entre las principales personalidades de la actividad cultural de la sociedad del momento.

3.3. Ángel Barrios, el plectro y el flamenco

La figura de Ángel Barrios se nos presenta como eje central de gran parte de los elementos que componen este trabajo: la música española de corte nacionalista, el flamenco y los instrumentos de plectro. El compositor granadino es un personaje que ejerce cierto protagonismo dentro de diversos apartados que conforman nuestro trabajo: el flamenco, la zarzuela y la música de plectro, así como el entorno de la ciudad de Granada. La labor compositiva y musical del artista ha quedado relegada al olvido en la historia de la música española según expone Ramos en su tesis doctoral, ya mencionada. El entorno gitano que frecuentaba el músico y su pasado vinculado a la zarzuela no ayudó a que Barrios encontrara el hueco que se merecía entre aquellos que se han dedicado a escribir la historia musical de España y Andalucía. En su faceta de guitarrista, llegó incluso a acompañar a cantaores y cantaoras flamencos en situaciones puntuales. En el año 1991 «El Centro de Documentación Musical de Andalucía cataloga y microfilma toda la obra de Ángel Barrios» con el afán de recuperar de una forma integral su figura a través de un plan que realiza en conjunto con el Patronato de la Alhambra¹⁶⁰. En 2015 se recopilan en dos discos compactos todas las grabaciones conservadas del compositor¹⁶¹.

158 Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1880, p. 549.

159 Marta, ESCUDERO VALERO, «Orígenes de la orquesta de plectro...», p. 39

160 A.M. «El Centro de Documentación Musical de Andalucía cataloga y microfilma toda la obra de Ángel Barrios», *Ideal: diario regional de Andalucía*, Domingo 17 de Noviembre de 1991, p. 6.

Una de las influencias importantes en el inicio musical de Ángel Barrios fue su padre. Su inclinación hacia el mundo del flamenco tiene su procedencia en la figura paterna, según su propia hija, Ángela Barrios¹⁶². Recuerda la buena voz de su abuelo Antonio conocido como “El Polinario” y sus interpretaciones tanto en el cante como en la guitarra del más puro flamenco, herencia familiar. En esta línea, Reynaldo Fernández¹⁶³ añade dos influencias flamencas más. Se trata del cantaor Manuel Jofré, amigo de la familia Barrios, cuyo nombre artístico es “Niño de Baza” (promotor, entre otros intelectuales, del *Concurso de cante jondo* celebrado en Granada en el 1992), y de Francisco Rodríguez Murciano, conocido como “Malipiere”, hijo del conocido guitarrista flamenco granadino del mismo nombre. Fernández afirma que Ángel Barrios conocía a la perfección todos los palos del flamenco y que a Antonio Barrios le gustaba ser acompañado a la guitarra de su hijo.

Destaca Fernández la importancia de la “Tertulia el Polinario”. El desarrollo de dicha tertulia se lleva a cabo, según Ismael Ramos¹⁶⁴, en un lugar estratégico de Granada, situado en la calle Real de la Alhambra, taberna conocida como la Taberna del “Polinario”, que toma el sobrenombre de Antonio Barrios. La taberna también presentaba el formato de ultramarinos y era un espacio anexo a la residencia de la familia Barrios¹⁶⁵. Lo especial de esta taberna reside en la imagen que nos proporciona para describir, en este trabajo de investigación, el entorno que rodeaba a Ángel Barrios. Ramos recoge las siguientes palabras de Fernández Manzano para referirse al lugar:

«[*El Polinario*] lugar de visita obligado y punto de encuentro, se va a convertir gracias a la personalidad de Ángel Barrios, en centro de reunión y tertulia de las

161 Ángel, BARRIOS, *Ángel Barrios: grabaciones históricas* [grabación sonora] Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2015, Serie Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía.

162 Ángela BARRIOS PAVÍA, «Ángel Barrios, mi padre» en Fernández Manzano, Reynaldo (dir.) *Ángel Barrios: Creatividad en la Alhambra...*, p. 15.

163 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra» en *Ibidem*, págs. 193-207.

164 Ismael, RAMOS JIMÉNEZ, «Aspectos biográficos de Ángel Barrios: su música para guitarra y pulso y púa.» en *Ibidem*, págs. 58-61.

165 La descripción del conjunto arquitectónico que formaban la casa de los Barrios y La taberna-ultramarinos está recogida en: Aroa, ROMERO GALLARDO, «Conjunto arquitectónico del baño del Polinario, casa nazari y vivienda de la familia Barrios», en *Ibidem*, págs. 25-40.

vanguardias artísticas más destacadas del momento, jugando un papel muy importante en el primer tercio del siglo XX, es decir, en el acontecer de la llamada “Generación del 27”.¹⁶⁶»

Ismael Ramos describe en su tesis doctoral como allí, en la taberna “El Polinario”¹⁶⁷, coincidían poetas, músicos, escritores, profesores, pensadores, y particularmente pintores llamados por la gran afición del padre de Ángel Barrios, junto a otros personajes locales, parte de la intelectualidad y los artistas granadinos a los que se le sumaban los gitanos y los flamencos de los barrios del Sacromonte y del Albaicín. La fusión entre lo “culto” y lo “popular” en este lugar creaba un ambiente muy diverso y heterogéneo que nutrió al joven compositor de la más pura esencia musical.

Fernández¹⁶⁸ presenta la casa del Polinario como lugar de reunión de figuras muy representativas en el *Concurso de Cante Jondo* celebrado el año 1922 en Granada: Lorca, Falla, Zuloaga, Oscar Esplá, Manuel Torres, Pastora Pavón, Miguel Cerón y Diego Bermúdez conocido como el “Tenazas”. En sus tertulias se defendía la realización del concurso frente a las figuras más conservadoras de la ciudad, Ángel Barrios fue uno de los promotores, aunque antes de producirse el concurso dejara de intervenir en su cooperación.

Como hemos observado, el contacto con el flamenco de Ángel Barrios fue notable, pero Fernández nos señala una serie de elementos que harán que el compositor vea en el género una fuente de inspiración y lo observe como un arte en sí mismo. En esta visión intervendrá la influencia tanto de Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Antonio y Manuel Machado, Federico García como del pintor Manuel Ángeles Ortiz. El primero de éstos es un referente en la música de Ángel Barrios, que será considerado por el propio Albéniz como su continuador.

166 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «La música de la Alhambra», en González Alcantud, J.A. y Malpica, A. (eds.), *Pensar la Alhambra*, Granada, Diputación Provincial, Centro de Investigación Etnológicas «Ángel Ganivet», págs. 289-290, citado en: Ramos Jiménez, Ismael, «Aspectos biográficos de Ángel Barrios El compositor en su época», Gemma Pérez Zaldondo, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2016. <<http://hdl.handle.net/10481/40612>> [Consultado 7 de Abril de 2020]. p. 60.

167 Apartado 2.3. «El Polinario» (dedicado a la figura de Antonio Barrios y la Taberna “El Polinario”), *Ibidem*..., págs. 93-112.

168 Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, «Ángel Barrios y el flamenco...», págs. 204-208.

Ángel Barrios representaba dos vertientes de la música culta. Su faceta de guitarrista y compositor atraería a figuras tales como Manuel de Falla, en sus visitas a la ciudad, Federico García Lorca, a los hermanos Machado, a Albéniz, a Turina; todos ellos figuras representativas en la música española, y algunos más destacados en el ambiente académico del flamenco.

Es precisamente la llegada de los *Ballet Rusos* de Diaghilev a Granada en 1916 y el planteamiento estético de “arte total” lo que inspira a Ángel Barrios a componer sus *Danzas de arte gitano* en 1923 que trataban de dar una respuesta española, y más concretamente granadina, a dichos ballets. Anteriormente se había estrenado *Le Tricorne*¹⁶⁹ y *Cuadro Flamenco, suite de cantos y danzas andaluces*¹⁷⁰.

En el estreno de dichas danzas, el 28 de Abril de 1923 en el Teatro la Zarzuela, Ramos recoge la presencia de figuras tales como: Manuel Centeno, el Niño de Jerez y la Niña de los Peines (figuras representativas del cante en aquella época).

Es destacada la colaboración de la bailaora Antonia Mercé, la *Argentina* coreografiando el fandango de la ópera *El Avapiés*. Esta es la crítica de la actuación recogida por Ramos¹⁷¹:

«Cerró el programa lo mejor de él: los bailes españoles por la Argentina, esa admirable artista para la cual no hay bastantes encomios. [...] Fue lo único nacional que se ofreció a nuestros regios huéspedes [...] bailó, en primer lugar, el “fandango” del segundo acto de la ópera *El Avapiés*, de Conrado del Campo y Ángel Barrios.»

La descripción de la escena musical de esta ópera se recoge en las siguientes palabras de Sánchez:

169 Un Ballet Ruso de Diaghilev, música de Manuel de Falla, coreografía de Leónide y libreto de Gregorio Martínez Sierra sobre texto de Pedro Antonio de Alarcón en: *Ibidem*, p. 202.

170 Ballet de Diaghilev de música y coreografías tradicionales donde intervienen en el elenco coreográfico bailaoras y boailores del entorno flamenco tales como: María Albaicín, La Rubia de Jerez, La Gabrielita del Garrotín, La López, El Tejero y El Moreno en: *Ibid.*

171 «Los soberanos belgas en Madrid», *La Voz*, 3 de Febrero de 1921, pág. 3, en: Ismael RAMOS JIMÉNEZ, «Ángel Barrios: El compositor en su época»..., p. 210.

«La partitura ofrece numerosos episodios españolistas de inspiración dieciochesca: una tonadilla a solo al comienzo, el dúo de majas a ritmo de *seguidillas*, el *fandango del candil* en la taberna, una *zarabanda y tirana* en la plaza de San Andrés, el vistoso cuadro popular de la procesión de Minerva o la trágica canción del Pecado Mortal del final. El cambio estilístico resulta bastante evidente, buscando una mayor sencillez melódica y armónica y una orquestación más ligera, con un lenguaje de corte neoclásico [...] ¹⁷²»

Se considera a este trabajo operístico del Barrios compositor, «una obra significativa dentro del contexto de la ópera del s.XX Español»¹⁷³ y ella se hace uso del plectro.

Manuel Cano Tamayo, guitarrista flamenco granadino y profesor de la especialidad en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco fue alumno directo de Ángel Barrios. Encontramos aquí pues una continuación generacional, ya que, a su vez, Paco Serrano (protagonista del proyecto “Plectro Flamenco que después comentaremos) fue alumno de Manuel Cano. La relación entre Barrios y Cano fue muy fuerte, llegándose a considerar al segundo su discípulo:

«hubo [...] dos músicos que influyeron mucho en su obra, en su carrera musical: José Corrales, y, sobre todo, D. Ángel Barrios, con quien compartió largas jornadas durante su estancia en Madrid y de quien Cano se sentía discípulo y heredero. Muchas de las últimas obras de Barrios estuvieron escritas y dedicadas a Manuel Cano, que fue su insuperable intérprete¹⁷⁴.»

172 Víctor SÁNCHEZ SÁNCHEZ, «Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo», *Anuario Musical*, n.º 65, (1910) citado en: Emilio CASARES RODICIO, «Ángel Barrios, compositor lírico» en Fernández Manzano, Reynaldo [et al.], *Ángel Barrios: Creatividad en la Alhambra...*, p. 134.

173 Emilio CASARES RODICIO, «Ángel Barrios, compositor lírico» en Fernández Manzano, Reynaldo (dir.), *Ángel Barrios: Creatividad en la Alhambra...*, p. 132.

174 Antonio MÁRQUEZ VILLEGAS, «Apunte para su biografía» en Manuel CANO TAMAYO, *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2006, p. 7.

Pero lo más trascendente para nuestro trabajo lo encontramos en la formación del Trío Iberia, compuesto por guitarra (Barrios), laúd (Devalque) y bandurria (Bazunarte). Ramos cita al propio Barrios para explicar el contexto de formación de esta agrupación musical de instrumentos de plectro:

«Era el año 1907. Años y años llevaba dominado por una sola y única idea. Enamorado de mi patria y de mi Granada, buscaba, en mis ratos de soledad y meditación, el mágico espejo, en el cual toda mi nación se viera reflejada como por arte de encantamiento. Músico de oficio...y de corazón, entre pentagramas y partituras completas, se iban quedando perdidos los días de la vida. Y un día mi mirada se clavó en un pentagrama que, sin saber cómo, entre los míos había caído.

Albéniz: Seguidillas.

Rápida levó mi vista; con la imagen de notas aún en mi cerebro, extrañas formas de lugares que en otro tiempo viera, llenaba mi imaginación. Y era Cádiz, San Fernando, el Guadalquivir, la Alhambra, el enérgico y azul mar lo que veía. No sabía cómo ni dónde estaba. ¡España!, ¡España!, ¡España!, exclamé. Pensé entonces en París, en Londres, en todo el mundo. Caballero del arte y de la poesía, yo me creía el señalado por el destino para llevar la nueva de una nueva música. Y pensé en su autor. En París se hallaba Albéniz. Y pensé en la primera aventura. A pedir permiso a Albéniz, me dije. Rápido creé un trío: Dewalque (sic) y Altea (sic), con su bandurria y su laúd, y yo con mi guitarra, fuimos los tres andantes que pronto habíamos de partir de España y por España[...] Días después nos hallábamos los tres en París, ante Albéniz, y frente a aquella genial figura, en la que destacábase la negrura de su barba como magnetizado por aquella radiante mirada, exclamé: Por España y por vuestra música¹⁷⁵.

Con la formación del Trío Iberia, Barrios protagonizó un proyecto musical que tuvo una trascendencia importantísima en la visión de los instrumentos de pulso y púa españoles. Pasaron a ser considerados en la música seria y culta, elevándose a

175 Ismael RAMOS JIMENEZ, «Ángel Barrios: El compositor en su época»..., págs. 153-154.

instrumentos de concierto, a pesar de ser ubicados tradicionalmente en la música popular. En el repertorio que ocupaba la mayor parte del repertorio interpretado por el trío se encontraban transcripciones de obras de Albéniz (en su mayoría), Falla y el propio Barrios.

En la estela del inmenso y delicado trabajo de Barrios por poner en valor a los instrumentos de plectro y ensalzar la música de esencia andaluza, el Trío Chamorro graba en 2001 un disco¹⁷⁶ que representa en su totalidad el “alhambrismo” de la música de plectro.

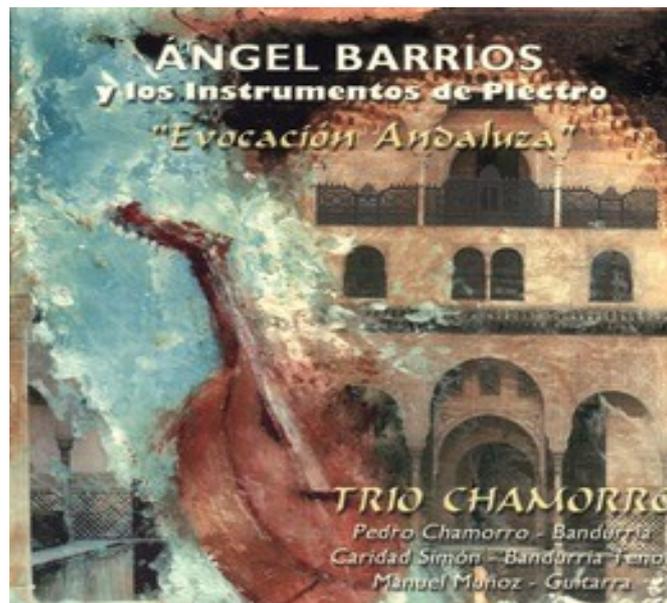


Ilustración 3: Portada del disco del Trío Chamorro, Ángel Barrios y los instrumentos de Plectro. Fuente: Publicaciones Centro Documentación Musical de Andalucía, D.L.: M.10799-2002.

Las melodías de gran riqueza y el ambiente popular de tradición árabe de Barrios se recogen en este disco que es reeditado en 2014¹⁷⁷ por el Patronato de la

¹⁷⁶ Trío Chamorro, *Evocación andaluza: Ángel Barrios y los instrumentos de plectro* [grabación sonora], Granada, Plectrum, 2002.

¹⁷⁷ El CD incluye un folleto con una pequeña biografía y estudio de su obra realizados por Reynaldo Fernández Manzano en: TRÍO CHAMORRO, *Evocación andaluza: Ángel Barrios y los instrumentos de plectro* [grabación sonora] Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2014.

Alhambra y Generalife junto con el Centro de Documentación Musical de Andalucía en el cincuenta centenario de la muerte de Ángel Barrios.

A continuación, mostramos las obras que aparecen en el CD a las que hemos añadido anotaciones que permiten ponerlas en contexto:

«- *Danza española (zambra)*

ARROYOS EN LA ALHAMBRA.

1. *Evocación*

2. *Tonadilla*

- *Alcaicería*

- *Escena árabe*

- *La Petenera.*

SUITE ABEN-HUMEYA

1. *Danza árabe*

2. *Trova*

3. *Villancico*

- *Cantos andaluces (aires de mi tierra)*

- *El Avapiés (1919)*

DANZAS GITANAS

1. *Tango*

2. *Zambra*

SUITE LA SUERTE

1. *Preludio*

2. *Soleá*

3. *Zapateado*

4. *Farruca gitana*

5. *Juanele (garrotín)*

SUITE DE SEGUIDILLAS GITANAS

1. *Seguidillas del velatorio*

2. *El Zacateque*

3. *En la Romería del Rocío*

Angelita (tanguillo)
En las cuevas del Darro (seguidillas)»

La *Petenera*, junto a *Juanele Garrotín*, es una de las cuatro obras integradas en la colección de su obra para guitarra en la que recoge melodías de España.

La *SUITE ABEN HUMEYA* forma parte de su obra teatral. Es su primer trabajo en este ámbito, que surge de su amistad con el literato almeriense Francisco Villaespesa, estando inspirada en la homónima tragedia morisca de este autor. Se pone en escena en 1913. Existe una edición crítica de esta Suite¹⁷⁸.

Cantos andaluces (aires de mi tierra) es una de las primeras obras de Barrios, junto al *Tango de Angelita*, que mencionaremos a continuación. Esta obra engloba una serie de palos flamencos que toman forma de suite con pasajes, donde se utiliza la fantasía, que sirven de transición. Barrios utiliza temas de la seguiriya flamenca, el fandango y las guajiras, las dos primeras son identificadas a modo de melismas cuando se evocan en la guitarra partes del cante, vinculando así esta obra al género del flamenco. También hay una edición crítica de esta obra¹⁷⁹.

La Suite “*La Suerte*” forma parte de su obra lírica, un sainete para Zarzuela con letra de los hermanos Álvarez Quintero¹⁸⁰.

La Suite “*Seguidillas gitanas*”, forma parte también de su obra lírica. Se trata de una Zarzuela en dos actos con letra de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández¹⁸¹.

Es sin duda el *Angelita*¹⁸² la obra que más llama la atención de es CD en lo que a nosotros respecta. Una de las primeras obras del compositor granadino, con marcado

178 Ángel BARRIOS FERNÁNDEZ y Ismael, RAMOS JIMÉNEZ, *Aben-Humeya: Momentos musicales: Danza árabe*, Col. «Trío Iberia», n.º 4, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

179 Ángel BARRIOS FERNÁNDEZ y Ismael, RAMOS FERNÁNDEZ, *Cantos de mi tierra*, Col. «Trío Iberia», n.º 1, Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

180 Ismael RAMOS FERNÁNDEZ, «Ángel Barrios: el compositor en su época»..., págs. 284-290.

181 *Ibidem*, págs. 290-297.

182 Edición crítica: Ángel, BARRIOS FERNÁNDEZ y Ismael, RAMOS JIMÉNEZ, *Angelita*, Col. «Trío Iberia», n.º 2, Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

carácter popular y flamenco. Ramos cita a José Guardia Rodríguez¹⁸³ y su mono-grafía dedicada al flamenco granadino para argumentar que Barrios utiliza material basado en la estructura de una de las composiciones de la zambra granadina. Los tonos y la falseta del *tango falseta* son empleados en la pequeña *opus* del compositor. También se reflejan en esta obra características típicas del tanguillo de Cádiz, con su ritmo binario, y la utilización de tresillos, algo muy apreciado en los conjuntos de pulso y púa. Manuel Cano Tamayo también observó en este tango el carácter de la zambra granadina. Se ha descrito a esta obra como repertorio flamenco-popular.

De la escucha de este CD y analizando el título de las obras que lo componen, podemos observar la gran labor de divulgación que nos ofrecen los componentes del Trío Chamorro: Pedro Chamorro (bandurria), Manuel Muñoz (guitarra) y Caridad Simón (Bandurria tenor). Como observamos, en este trío se identifica al “nuevo laúd” como bandurria tenor, ya que realmente el laúd español pertenece a la familia de la bandurria.

En este CD se funden elementos fundamentales que componen el proyecto Plectro-flamenco: la música de Albéniz o la inspiración de Ángel Barrios en el compositor para la creación de su obra de carácter nacionalista español, los instrumentos de plectro presentes en las orquestas de pulso y púa y los lazos visibles con el flamenco.

Ha sido una revelación enorme encontrar este CD y encontrar en el guitarrista granadino una figura representativa de la música que ha acompañado parte de mi vida, la guitarra, el flamenco y la orquesta de plectro. Sin duda alguna, el Trío Iberia llevó a las formaciones de pulso y púa a unas cotas muy altas, llegando incluso a actuar ante el rey Eduardo VII de Inglaterra¹⁸⁴ en sus intensas actuaciones por Europa, llevando consigo la representación de la música nacionalista española con un marcado aire andaluz.

El *Trío Iberia* se vio ampliado durante los años previos a la guerra civil española conformándose el *Cuarteto Iberia*. El nuevo grupo lo componían: José

183 José GUARDIA RODRÍGUEZ, *La ópera flamenca en Granada*, Andalucía, Editorial Comares, 1997 citado en: Ismael, RAMOS FERNÁNDEZ, «Ángel Barrios: el compositor en su época»..., p. 226.

184 Ver biografía de Ángel Barrios en: Michael CHRISTOFORIS, «Barrios Fernández, Ángel» en Emilio, Casares Rodicio, *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, SGAE, 1999, vol. 1, págs. 269-272.

Recuerda (bandurria), José Molina (laúd), Francisco Ruíz (guitarra) y Ángel Barrios (guitarra y director). Esta versión madura del antiguo trío emprende su carrera de una forma notoria, pero sus proyectos se verán truncados por la guerra civil¹⁸⁵. En el Centro de Documentación Musical de Andalucía se encuentran cuatro discos de pizarra con grabaciones del cuarteto¹⁸⁶.

3.4. Las orquestas de plectro actuales y su vinculación con el flamenco. El caso de la Orquesta de Plectro de Córdoba y la OLE Velasco Villegas

3.4.1. El proyecto “Plectro flamenco”. Una propuesta de Francisco Miguel Serrano Cantero “Paco Serrano” y la Orquesta de Plectro de Córdoba

Gestación del proyecto

Para saber más sobre las inquietudes que habían llevado a Paco Serrano y Juan Luis Delgado a plantearse la elaboración de este proyecto, realicé una entrevista¹⁸⁷ al director de la Orquesta de Plectro de Córdoba en el año 2016. El acceso fue bastante fácil dado que yo misma pertenecía a dicha orquesta, al ser una de las componentes de la sección de la cuerda de guitarras. Pude ser partícipe de toda la gestación del proyecto de una forma observadora en los distintos ensayos que realizaba la orquesta en su sede, el Instituto de Enseñanzas Secundarias “Luis de Góngora”.

Quería saber más sobre los vínculos que existían entre la orquesta y el guitarrista, si eran recientes y casuales, o se trataba de una relación anterior.

Tras un análisis del repertorio interpretado en el proyecto que realicé como trabajo final de estudios de la especialidad de flamencología¹⁸⁸ podemos aventurarnos a decir que la música es historia, forma parte de un contexto, y en última instancia de las

185 Ismael RAMOS FERNÁNDEZ, «Aspectos biográficos de Ángel Barrios...», p.72.

186 Cuarteto Iberia, *Granada* [grabación sonora], Barcelona, Compañía del Gramófono, 1933.

187 Ver Anexos: Entrevista a Juan Luis González, director de la Orquesta de Plectro de Córdoba.

188 Alba María HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, «Plectro flamenco: Paco Serrano y la orquesta de plectro de Córdoba», Alicia González Sánchez, dir. Trabajo Final de Estudios, Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, Departamento Cuerda Pulsada, 2018.

ideas puestas en común del compositor-intérprete y de la batuta del director guiando a una orquesta que hace que los músicos interpreten al mismo “son”. También entendemos este último paso como el ejemplo más claro de que la música es un lenguaje universal capaz de hacer dialogar a dos estilos muy distintos en estructura. La música de carácter “popular” de una guitarra flamenca, aunque he de decir que alcanza unas cotas bastantes altas de profesionalidad con las manos ejecutoras de Paco Serrano, se funde con la música “académica” o “cultura” de grandes compositores del nacionalismo español, más concretamente andaluz, como lo son Albéniz y Falla, estela que guía a Lecuona al componer su *Malagueña*, y a Lucena con sus *Aires andaluces*; Reconocemos a Lorca como muy cercano a la música popular en estas transcripciones presentadas de canciones populares. Como bien explica Juan Luis Delgado, director de la orquesta, el proyecto está pensado para volver, mediante un viaje musical consecuente con la historia, a las raíces populares flamencas que inspiran a la composición de las obras de los autores mencionados con anterioridad, unas líneas más arriba, a través de la guitarra flamenca de Paco. El hecho de que la orquesta de plectro es fiel a la partitura original en la interpretación de las obras, podría mostrar que el proyecto es estático, pero la guitarra flamenca y el género flamenco, han evolucionado enormemente desde que sirvieran de inspiración para la composición de las obras interpretadas, así que debemos de apreciar, que las falsetas de Paco aportan al proyecto un salto evolutivo, avalado por el gran crecimiento profesional del artista. En el proyecto se presenta la originalidad de una propuesta de fusión del género flamenco dentro de un repertorio habitualmente interpretado por orquesta de plectro. La orquestación de falsetas es algo “novedoso” para lo que acostumbran a interpretar orquestas de características similares a ésta, como bien apreciaba Juan Luis Delgado, director de la orquesta. Aunque veremos cómo la O.L.E “Velasco Villegas” hace lo propio en años anteriores de su trayectoria como orquesta. El diálogo entre la música de las obras escritas y la inspiración real del compositor que las escribió se lleva a cabo en el proyecto de una forma poco convencional, pero que ha dado unos resultados magníficos. Nos referimos en último lugar a las diferentes formas de inclusión del toque del guitarrista flamenco. En tan solo una de las piezas, *Asturias*, el guitarrista Paco Serrano interpreta la obra siguiendo la partitura escrita. En las canciones

populares armonizadas por Lorca encontramos el ejemplo claro de como Paco crea material nuevo a la obra mientras que la orquesta sigue acompañándole con la interpretación del arreglo de Juan Luis Delgado, que respeta la estructura original de las canciones armonizadas por Lorca. Otra forma que se destaca de inclusión del género es la introducción de falsetas solistas que, sin necesidad de silencios, dan paso de nuevo a la orquesta.

Por otra parte, el repertorio escogido en este proyecto cuenta con una gran aceptación por el público y gran parte de él ha sido, incluso, acogido de forma muy considerable por parte del ambiente flamenco. Quizá haya que buscar inspiración en Granada para la ampliación de repertorio en este proyecto, dado que Ángel Barrios, a pesar de no representar una figura tan conocida como el resto de los compositores incluidos, ha tomado especial relevancia en el aspecto musical del que parte la idea principal de creación del proyecto “Plectro flamenco”.

El estado actual del proyecto

El proyecto sigue evolucionando durante estos años recientes hasta llegar al estadio actual que se traduce en la grabación del disco¹⁸⁹ a finales de 2019.



Ilustración 4: Portada del disco Plectro Flamenco proyecto de Paco Serrano junto a la Orquesta de Peltro de Córdoba. Fuente Paco Serrano.

Fuente: colección personal; Depósito legal: CO- 1042-2019.

189 Paco SERRANO y La Orquesta de Plectro de Córdoba, *Plectro Flamenco* [grabación sonora], Montilla, Fonoruz S.L., 2019.

Para conocer los detalles de este último proceso, realizamos una entrevista ¹⁹⁰ al protagonista del Proyecto, Paco Serrano.

Con sus aclaraciones, Paco Serrano nos retrotrae a los inicios del proyecto y realiza un recorrido por todo él bajo su propia perspectiva, su forma de verlo.

Menciona en esta entrevista las actuaciones realizadas en el marco del 37 Festival de la Guitarra de Córdoba bajo el título de *La guitarra en tu barrio*, un punto de inflexión para la puesta en marcha de la grabación del disco. El IMAE introduce el proyecto *Plectro-flamenco* en la programación del festival con la intención de expandir el marco de actuaciones del festival a toda la ciudad de Córdoba, incluyendo en esta programación centros culturales de barriadas que forman parte de la periferia cordobesa.

190 Ver Anexos: Entrevista a Paco Serrano.



Ilustración 5: Programa de actuaciones del 37 Festival de la Guitarra de Córdoba donde se incluye el proyecto plectro-flamenco de Paco Serrano y la Orquesta de Plectro de Córdoba los días 1, 7 y 8 de Julio de 2017 (La guitarra en tu barrio)

Fuente: <https://guitarracordoba.es/wp-content/uploads/2018/04/image.jpg> (enlace web)

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

LA GUITARRA EN TU BARRIO

PACO SERRANO +
ORQUESTA DE PLECTRO DE CÓRDOBA
DIRECTOR, JUAN LUIS GONZÁLEZ
PLECTRO FLAMENCO

Fechas y lugares:

Sábado, 1: Centro Cívico de Santa M^a de Trassiera

Viernes, 7: Centro Cívico de Villarubia

Sábado, 8: Centro Cívico Levante (Fátima)

22:00 h. Entrada libre hasta completar aforo



JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE HISTORIA DE LA GUITARRA

PRESENTACIÓN DEL LIBRO NOMBRES PROPIOS DE LA GUITARRA XV: "LOS SAINZ DE LA MAZA EN EL CONTEXTO DE LA GENERACIÓN DEL 27"

(Recoge las conferencias de Thomas Schmitt, María Palacios, y Leopoldo Neri, correspondientes a las XV Jornadas de Estudio sobre Historia de Guitarra, celebradas en 2016)

Presentación del libro por Leopoldo Neri, coordinador de la edición.

4 de julio. Gran Teatro. 12:00 h.



Ilustración 6: La guitarra en tu barrio se representa los días: 1: Centro Cívico de Santa María de Trassiera; 7: Centro Cívico de Villarubia; 8: Centro Cívico Levante. Libreto de actuaciones (en físico).

Fuente: colección personal.

Analizamos estas aclaraciones sabiendo el contexto en el que se desarrollan, el guitarrista no había tenido anteriormente relación personal con el mundo del plectro. Del mismo modo, la vinculación del director de la Orquesta de Plectro de Córdoba, Juan Luis González, tiene una perspectiva de aficionado. A pesar de esas raíces compartidas en Al-Andalus de las dos provincias andaluzas que estamos comentando, el diálogo entre el flamenco y la música de plectro es menos notorio en la provincia de Córdoba.

Sin embargo, el caso de la siguiente orquesta que comentamos es bien distinto. La directora es a su vez guitarrista clásica y granadina, conocedora y fiel a la figura de Ángel Barrios y enamorada del Reino de Granada, sus orígenes árabes y sus Zambras.

3.4.2. La O.L.E. Una orquesta de plectro granadina muy vinculada al flamenco y la música andalusí

Contacté con Pilar Alonso en el desarrollo de mi investigación con el fin de acercarme un poco más a la orquesta. Su colaboración fue inmediata, aportándome material audiovisual que me permitiera analizar el repertorio interpretado y la composición en cuestiones instrumentales que caracteriza a esta orquesta de pulso y púa granadina que se identifica como orquesta de laudes españoles.

Lo primero que ya me había llamado la atención, al asistir a su concierto inaugural en el II Festival de Plectro Ciudad de Granada, fue la consideración que se desprendía de la lectura del título de la segunda parte del programa de mano que rezaba así: «Nuestro mundo en el plectro». Y es que la selección del repertorio de esta parte atiende a las raíces granadinas de sus componentes, al gusto por el flamenco de la directora y a la amistad con la cantante marroquí Habiba Chaouf.

CONCIERTO INAUGURAL 20.00H

* adaptaciones • Pilar Alonso
voz flamenca • Ana Sola
voz árabe • Habiba Chaouf

PLECTRO EN EL MUNDO

SUITE MEXICANA EDUARDO ANGULO (1954)

• Jalisco • Serenata • Huapango • Vals • Polka

GEKIGAKU "HOSOKAWA GARASA" S.I. SUZUKI (1901-1980)

LATIN GROOVE DIETER KRIEDLER (1943)

NUESTRO MUNDO EN EL PLECTRO (*)

YA HABIBI TALA EDUARDO ANGULO (1954)

BULERÍA NEGRA DEL GASTOR DIEGO DEL GASTOR (1908-1963)

AMOR BRUJO MANUEL DE FALLA (1876-1946)

• Canción del fuego fatuo

ZAMBRA DEL SACROMONTE LUIS MEJÍAS (1905-1976)

LA ESTRELLA ENRIQUE MORENTE (1942-2010)



Ilustración 7: Fragmento del Programa del II Festival de Plectro Ciudad de Granada. Concierto Inaugural a cargo de la O.L.E "Velasco Villegas" Viernes 7 de Junio de 2019 en el Teatro Isabel la Católica.

Fuente:

https://drive.google.com/file/d/0B7FS_A7JQP9iVmxKaGZSd2M3aEi5VWo4aEpKM1Mwc0J1Vmlv/view. (enlace al programa en Google Drive)

Antes de realizar la entrevista a la directora, quise analizar la inclusión de esta voz y de la letra que incluía en la *Canción del Fuego Fatuo* de Manuel de Falla. Sobre todo quería conocer el tipo de poesía a la que correspondía, indicándome ella que se trataba de la lengua en árabe culto. Mostramos el resultado de la fusión entre la letra original de la obra de Manuel de Falla interpretada por la cantaora baztetana Ana Sola y la incorporación de la letra aportada por Habiba.

Canción del Fuego Fatuo (Arreglo de Pilar Alonso, directora de la O.L.E. Velasco Villegas y Habiba)¹⁹¹.

ia habibi/ kuluma dabaa alhaua/
washadda albulbul nayuah hubihi/ ia habibi/ kuluma dabaa alhaua/ washadda/
albulbul nayuah hubihi

lafaani liwaydihi wgataani alhaua/ kfaraashin laisa iadri /ma bi

Agua¹⁹²

Lo mismo que el fuego fatuo/lo mismito es el quereh/Lo mismo que el fuego fatuo/ lo mismito es el quereh/ Le huyes y te persigue/ Le llamas y echa a correr/ Lo mismo que el fuego fatuo/ lo mismito es el quereh

ia habibi iamuyata/ alkalb nur ala'in/ ia habibi iamuyata/ alkalb nur ala'in/
lakaminni salam / min dakakal wkalbi!/ ia habibi iamuyata/ alkalb nur ala'in

Malaya el corazón triste/ que en su fuego quiso arder/ Lo mismo que el fuego fatuo,/ lo mismito es el querer.

191 Transcripción de la letra en árabe realizada por Mireya Hernández Hernández, estudiante de lenguas árabes en la Escuela Oficial de Idiomas de Granada.

192 Esta palabra que Antonio Manuel nos señala como interjección de raíz «arabo-andalusí pero cobijadas en palabras del romance español», «Agua ('aqwà): más fuerte, con más fuerza.» en: Antonio Manuel RODRÍGUEZ RAMOS, *Flamenco...*, pág. 154.

Lo mismo que el fuego fatuo/ lo mismito es el quereh/ Lo mismo que el fuego fatuo/ lo mismito es el quereh/ Le huyes y te persigue/ Le llamas y echa a correr/ Lo mismo que el fuego fatuo/ lo mismito es el quereh.

A lo largo de la entrevista Pilar Alonso nos habla de su grupo “Mujeres Mediterráneas” dedicadas a establecer un diálogo entre el flamenco y la música árabe. Además de las dos cantantes o cantaoras mencionadas y la guitarra de Pilar Alonso, se añade al grupo la flautista argentina Mixtlán Salomón. Es de mencionar la ida hacia la “otra orilla” de este grupo acompañado de la bandurrista María José Quesada, perteneciente a la O.L.E. “Velasco Villegas”, una bailaora y una bailarina de danza del vientre que se produce en el día de la Mujer del año 2017 en Marruecos.

المملكة المغربية
 وزارة الثقافة والاتصال
 Royaume du Maroc
 Ministère de la Culture et de la Communication
 Direction Régionale Fès - Meknès
 Direction Provinciale de Taza
 المديرية الجهوية للفنون والثقافة
 المديرية الإقليمية لتازة

احتفاء باليوم العالمي للمرأة
 حفل فني لموسيقى الفلامينكو
 فرقة نساء البحر الأبيض المتوسط



الخميس 08 مارس 2018
 بمسرح تازة العليا على الساعة السابعة مساء

Ilustración 8: Cartel Concierto Mujeres Mediterráneas en Marruecos 8 de Marzo de 2018.

Aportado por Pilar Alonso.

CONCLUSIONES

Es una ardua tarea registrar todas las manifestaciones folklóricas que integran instrumentos de púa en las agrupaciones que las acompañan y afirmar con rotundidad que dichas agrupaciones sean resultado directo de las agrupaciones instrumentales de plectro que se dieron en la península durante el período de Al-Andalus. Además del largo recorrido histórico debemos hacer mención de que hablamos de una música de transmisión oral que ha sido foco de interés por parte del estudio musicológico enfocado al análisis musical en un momento relativamente reciente. La evolución de las características de los instrumentos interacciona con la interpretación musical y con la composición. La música oral no se registra, pero en su improvisación podríamos hablar de composiciones. Es por todo ello que delimitamos un marco teórico con las apariciones más relevantes de los instrumentos objeto de estudio en este trabajo de investigación, adoleciendo quizá de apoyarnos en un discurso ya construido, y de una mayor precisión. Destacar que se ha hecho un repaso minucioso en torno a estas teorías.

Extraemos conclusiones enfocadas a un concepto tímbrico en la estructura de las agrupaciones folklóricas con tradición morisca abordadas en capítulo 1 y apartado 2.1 (Las *zambras*).

En el *fandango andaluz*, representación por excelencia de nuestro folklore, se dejan ver esas reminiscencias de las agrupaciones religiosas árabes al incorporar pequeñas agrupaciones que integran cordófonos de la familia del plectro y de la familia del violín (*rabab*) e instrumentos de percusión como panderos, además señalamos que todas esas manifestaciones se dan con mayor evidencia en los territorios que han pertenecido al Reino nazarí de Granada. Si bien todos los fandangos mencionados en el capítulo (1.2.), *fandango de Cuevas*, *fandango de la sierra de Álora*, *fandango de Jauca* y el *verdial*, integran esta orquesta reducida, debemos destacar el *verdial* como la manifestación folklórica que, además de acompañarse de estos instrumentos, logra introducirse en el género flamenco como un “palo” más. Observamos como el ambiente popular sigue organizándose en pandas para su interpretación manteniendo las

agrupaciones mencionadas, pero al ser cantado en los ambientes flamenco se prescinde de la orquesta que lo acompaña en su manifestación folklórica.

Si la instrumentación protagonista de este trabajo de investigación comienza a disiparse en los ambientes pre-flamencos populares debido a la creación del concepto de espectáculo llegando a desaparecer cuando se consolida el género flamenco, aun queda un reducto de ellos en la representación de la música lírico-teatral dentro de la *tonadilla escénica*. La escuela bolera que en torno a ella se desarrolla, con fuentes populares y que más tarde tendría cierta representatividad en el género flamenco, mantiene de una forma minoritaria a los instrumentos de plectro, apareciendo tan solo la bandurria.

A pesar de ser un espectáculo enfocado al turismo, la *Zambra* en Granada, como creación de los gitanos de las cuevas del Sacromonte, aunque de una manera escasa, logra ser un vehículo de transmisión del patrimonio instrumental relacionado con los instrumentos de pulso y púa al mantener la bandurria (el laúd es muy minoritario). Es sobre todo al salir de su ambiente en la cueva e irse a los teatros cuando se produce esta pérdida. Estrella Morente ha querido reivindicar las zambras gitanas del Sacromonte sin olvidar incluir la agrupación de plectro.

Es bien distinta la perspectiva que se describe en el capítulo 3.

La manifestación lírico-teatral más representativa de la música nacionalista española, la *Zarzuela*, vuelve a retomar con la figura de Francisco Asenjo Barbieri la inclusión de estos instrumentos. Las agrupaciones que se integraban en la *Zarzuela* nada tenían que ver ya con las agrupaciones moriscas, ni siquiera la elección del conjunto instrumental de plectro para representarlas aludía a la necesidad de un recuerdo morisco, estas agrupaciones se registran con el nombre de rondallas. Sin embargo, si observamos el término, describe a la agrupación formada por las estudiantinas españolas que dicen ejecutar la música típica de juglares y troveros. Añadimos en este punto que estos últimos músicos de la Edad Media pertenecían al ambiente popular que convive con moriscos en la península y que, además, ejecutaban el arte de trovar que observamos en el folklore andaluz de las Alpujarras.

Es en este contexto de las estudiantinas españolas donde comienzan a aparecer las primeras manifestaciones de las orquestas de plectro actuales.

La respuesta al primer interrogante de nuestro objetivo principal del trabajo de investigación se aclara al concluir que Granada ha sido lugar destacado de inicio del encuentro entre las orquestas andalusíes y el flamenco.

El proyecto *Macama jonda* de José Heredia Maya con la Orquesta de música Andaluza de Tetuán, dirigida por el afamado violinista marroquí Abdessadaq Chekara, logra establecer el primer diálogo entre las orquestas andalusíes, la comunidad gitana y el flamenco. Tan solo se observa la técnica del “pastiche” musical en dos de las canciones que integran el espectáculo siendo realmente un concepto de bricolage.

El Lebrijano, participe de este primer encuentro, experimenta sobre esta idea con la Orquesta Andalusí de Tanger en su disco *Encuentros* y más tarde en *Casablanca* con la Orquesta Árábigo-andaluza. Poco a poco el cantaor y sus acompañantes van depurando la técnica del pastiche.

La hibridación transcultural entre el flamenco y las orquestas andalusíes se comienza a vislumbrar con la Orquesta Chekara dirigida por Jallal Chekara, sobrino de Abdessaq. Su carrera de experimentación con el flamenco, colaborando con grandes figuras del género y estableciendo una gran amistad y estrecha colaboración con el gran cantaor granaíno Enrique Morente, hace que el concepto de orquesta andalusí tradicional se vaya modificando, integrando instrumentos nuevos que logran crear poco a poco un concepto nuevo de flamenco orquestal.

El grupo gaditano Radio Tarifa crea un nuevo concepto de rumba como género híbrido que poco a poco van depurando en el que la orquesta no solo comprende instrumentos de plectro andalusíes, sino que se definen como concepto de fusión entre flamenco, música árabe, medieval y castellana. El laudista de Radio Tarifa, El Amir, comienza su carrera en solitario. Su inmersión total en el flamenco la realiza a través de la guitarra flamenca. Crea un nuevo concepto de ensemble flamenco llamado *Ensemble flamenco mediterráneo*. Al hablar de nuevo concepto, va implícita la conclusión de que se ha creado una música híbrida y está por ver su proyección futura. Ya en esta última etapa del flamenco en la que nos encontramos, se advierte la tendencia a la

interpretación del laúd flamenco. Durante todo el cuerpo del trabajo hemos hablado de la importancia del laúd en la música del Al-Andalus. Es la referencia en cuanto a los instrumentos de pulso se refiere. No es extraño que su forma interpretativa y su tímbrica sea la que más se adapta en el género flamenco.

Las conclusiones en torno a la segunda incógnita planteada en nuestro objetivo principal señalan al granadino Ángel Barrios como figura más destacada en establecer vínculos con el género flamenco. En él se representan las bases más sólidas de composición musical que sirven de referencia a las actuales orquestas de plectro o agrupaciones de cámara de plectro profesionales. Barrios se inspira en la música del pueblo que es el flamenco, manteniendo una estrecha relación con el género y en el recuerdo árabe de Granada en gran parte de su obra compositiva. La creación del Trío Iberia supone para el mundo del plectro una referencia directa palpable en la interpretación posterior del Trío Chamorro.

Son dos las orquestas de plectro que se han adentrado en proyectos de orquestación flamenca, la Orquesta de laudes españoles Velasco Villegas y la Orquesta de Plectro de Córdoba. El resultado sonoro de estas orquestas acompañando al cante y la guitarra, en el caso de la primera; y a la guitarra solo, en el caso de la segunda, puede considerarse resultado de una fusión sin transculturación tal y como planteábamos en nuestra hipótesis. En el caso de la O.L.E, al incluir la voz de Habiba la transculturación se hace efectiva. El repertorio interpretado por estas orquestas no plantea un afán por la fusión musical sino más bien una reivindicación a la riqueza cultural musical andaluza poniendo el foco en las manifestaciones del pueblo y en las composiciones que han tenido como inspiración a éstas. Es más que justificado que la púa forme parte de las enseñanzas en los conservatorios, ya que, con la inclusión de la guitarra flamenca y más tarde el cante, se habría pasado a regularizar la educación de expresiones musicales populares a las que se le pueden añadir los instrumentos de pulso y púa.

Un ejemplo de reivindicación y recuperación de la cultura del pueblo en torno a las agrupaciones de plectro andaluzas y sus manifestaciones folklóricas es el cantaor Enrique Morente. Amante del poeta, nos transmite esa idea lorquina de que el saber

reside en el pueblo. La carrera de Morente está marcada por la experimentación en el flamenco, pero su último disco nos deja una muestra de gran intelectualidad musical en la que se integra la recuperación de la pequeña orquesta de pulso dentro de la zambra, el diálogo de la pequeña orquesta de pulso con una panda de verdial y la fusión del flamenco con una orquesta andalusí. Todo ello creado, ni más ni menos, en un homenaje al cubismo de Pablo Picasso, tratando todos los puntos que abordamos en este trabajo de investigación en un solo disco.

ANEXOS

Entrevista al director de la Orquesta de Plectro de Córdoba.

- **Para introducirnos un poco en el proyecto, me gustaría saber cómo surge éste,** quienes son los encargados de imaginar esta idea innovadora en el panorama musical cordobés, así como a nivel nacional.

- La orquesta de plectro de Córdoba, desde que surge en el 1995, y da sus conciertos en el 1996, ha tenido siempre a gala el ir realizando proyectos interesantes. Siempre, de alguna manera, vinculados a nuestra ciudad, a nuestra región folclórica, es decir, a Andalucía en este caso. La idea de hacer proyectos vinculados a nuestra tierra (Córdoba Andalucía, España) ha estado siempre en la mente de la orquesta. Ahora, ¿cómo surge este proyecto en concretamente? Este proyecto era una idea que teníamos, porque conocemos a Paco desde hace años, conocemos como toca, él incluso ha venido alguna vez de viaje con nosotros y, en un viaje que hicimos a la Rioja a dar un concierto al que vino con nosotros acompañándonos surgió la idea de hacer algo en conjunto, sin tener ni idea de lo que íbamos a hacer. Ni que decir tiene, que lo que íbamos a hacer tenía que estar vinculado con el flamenco, porque si no, no tendría sentido plantearlo. Entonces a él, en principio, le parece bien puesto que es un enamorado de nuestra orquesta. Empezamos a pensar y yo le dije: **¿Paco, cuando vamos a empezar?**
– A ver si ya te llamo...-Total, que no me llamaba nunca, nunca estaba dispuesto... Yo creo que a él le pasaba un poco igual que a mí, ¿no? Que sabíamos que queríamos hacer algo, pero no teníamos la idea muy clara de realmente lo que queríamos hacer. Total, que este año, me acuerdo de que, sobre octubre o noviembre, le dije: Paco esto hay que hacerlo ya, o contigo o sin ti (como dice la canción), así que en enero esto hay que empezarlo. – De acuerdo, vamos a empezar- contestó Paco. Y así surge, surge como una idea un poco difusa, pero lógicamente, pensando siempre en flamenco, flamenco relacionado con el plectro por supuesto. No sé si responde esto totalmente esto a tu pregunta o quieres que amplíe algún matiz.

- **¿En el viaje a la Rioja Paco fue como colaborador o simple acompañante?**

- No, no. El vino como acompañante para pasar unos días de vacaciones con sus hijos. Además, llevó a sus hijos y echamos allí unos días muy agradables.

- **¿Quiénes son los participantes y como se ponen de acuerdo para iniciar el proyecto?**

- La orquesta de plectro, como he dicho antes, nos conocemos desde hace mucho tiempo. Él nos había escuchado a nosotros, al igual que nosotros lo habíamos escuchado a él. Pero yo creo que surge ante todo a partir de una amistad, de un conocimiento personal, y seguramente guitarristas flamencos hay otros, sin embargo, no se nos ha ocurrido hacerlo con otro. Queríamos hacerlo con Paco. ¿Por qué? Pues porque tenemos una relación personal grande. Algún miembro de la orquesta tiene una relación incluso íntima, como es la de uno de nuestros intérpretes de laúd. Tienen una relación de amistad profunda desde hace años con Paco Serrano. Entonces la idea empieza por ahí, surge más como relación de amistad que realmente luego eso se va a ver en el escenario. Porque cuando hay buena sintonía personal, la sintonía artística casi siempre sale a flor de piel. Entonces ya te digo, surge de esa manera y en un contexto concreto, como he dicho, de un viaje que hicimos a la Rioja. - **¿El laudista es Paco León, ¿no?** -. Efectivamente. Me estaba refiriendo a nuestro concertino de laúd, de momento de excedencia, Paco León. - **Bueno, la relación también que existe con la bailarina, con Ruth Ceballos.** - Hombre, con la bailaora. A mí me gusta llamarla bailaora, no me gusta llamarla bailarina porque, entre otras cosas, el término bailaora me gusta más que el término bailarina. “Bailarina” yo lo entiendo dentro de un contexto más clásico, más “chaikovskiano”, más del romanticismo o del ballet clásico en general. Si, la relación con la bailaora viene de largo porque, aunque ella es muy joven, mi relación viene ya desde hace cinco años. Ruth, además de estudiar en el conservatorio de danza de Córdoba, danza española, estudia aquí en el instituto Góngora y fue alumna mía en primero de la ESO, así como en segundo y cuarto de la ESO. Un día, mientras se encontraba cursando cuarto de la ESO, alguna compañera dijo: Ruth, ¿por qué no bailas algo? Entonces ella, que, aunque no lo parezca es muy tímida, dijo

que de ninguna manera. Aunque todos la convencimos para que aquí, dentro del aula (era un grupo reducido de 14 o 15 alumnos nada más) bailara algo. Total, que empezó a hacer una serie de pasos y a mi particularmente me cautivó. Me cautivó la fuerza que tenía, me cautivó la presencia física que tenía, y yo aquello lo vi en un escenario. Porque Ruth es de una belleza virgen, de una belleza natural, algo espectacular ¿no? Con ese “pelazo” que tiene, con ese color que parece gitana ¿verdad? Entonces me cautivó. Me encantó como daba esos pasos, con la fuerza que los daba, con el aplomo que los daba, siendo jovencísima, estamos hablando de 15 o 16 años. Entonces me vino la idea de incluirla en algún concierto nuestro. El año pasado, en junio del año pasado, la incluí en un concierto con castañuelas, interpretó con nosotros dos o tres piezas con castañuelas solamente. Y este año le lancé el dardo de por qué no se atrevía a bailar alguna pieza. Al principio me dijo que no, que estaba loco y tal y yo le pregunté que tenía montado en el conservatorio a lo que me contestó que tenía el intermedio de *Goyescas* con unos abanicos y zapatillas, nada de tacones aún, y que tenía el intermedio de *La boda de Luis Alonso* con tacones y castañuelas. Le propuse probar y el resto ya se ha podido ver. La idea es continuar un poquito e incluir alguna otra pieza con ella. Ella es valiente, es muy valiente. Ella me dice: pero Juanlu, es que me faltan cosas, a lo que le contesto: invéntatelas, créate la coreografía. Entonces ella acata mi decisión y a partir de que yo le diga que creo en ella y en lo que hace, ella va ciegamente a hacerlo. Y así surge la relación con Ruth. – **¿En las obras ya interpretadas ella ha incluido cosas de su propia creación?** - Si, creo que en *Goyescas* no. *Goyescas* lo tenía perfectamente metido en los pasos y en coreografía, pero creo que mete también cosas de su aporte personal porque ya lo había bailado esto en el conservatorio como cuerpo de baile, no como solista, y aquí lo interpreta de solista. Entonces yo intuyo que aquí tiene que aportar alguna cosa diferente a lo que aporta allí, porque allí pertenece al cuerpo de baile y aquí no. De hecho, no es solamente solista, sino que además está sola. Entonces no le queda más remedio.

- El proyecto es presentado en primera instancia en Diputación. Pero supongo que las ganas de desarrollarlo son muchas. Tras ese concierto de Diputación, ¿podrían surgir más conciertos?

- En el concierto de Diputación estaban nuestros amigos, ya son amigos nuestros de la asociación “Arte, arqueología e Historia de Córdoba” o “Arte, Historia y Arqueología” (nunca me acuerdo del orden) y nos propusieron hacer el programa este año en otro lugar, en el “Círculo de la Amistad” por ejemplo. Lo hicimos el día 3 de junio pasado. El resultado fue muy bonito porque, si bien la puesta en escena seguramente no era tan espectacular como la de Diputación, no había luminotecnia, no había un escenario alto y grande, pero, sin embargo, el sonido era mejor, amén de que el salón liceo del “Círculo de la Amistad” es un bellezón, no es ningún escenario feo, sino todo lo contrario, pero la puesta en escena de Diputación tenía muchos más ingredientes. La verdad que este concierto del día 3 quedamos todos muy satisfechos. Quedó muy satisfecha la organización, quedamos muy satisfechos la orquesta, Paco y Ruth, y quedó muy satisfecho el público. Si las tres patas de la mesa están bien asentadas en el suelo quiere decir que la cosa funcionó. Pero vamos, estos solo ha sido una continuidad de lo que ya hicimos en Diputación. Una repetición, no una continuidad. Una repetición de lo que hemos hecho en Diputación porque intuimos, tanto la orquesta, como Paco, como yo, como la propia Ruth, que esto no es sino un principio. Es decir, esto es un proyecto en estado embrionario. Es un proyecto que necesita desarrollarse inevitablemente. Es un proyecto demasiado bonito para que se quede en un primer intento. ¿Qué futuro puede tener este proyecto? El primero: seguir aumentando repertorio, seguir tocando obras buscadas del repertorio existente y otras incluso del propio Paco y hacerle la orquestación nosotros, y en el caso de Ruth montar alguna obra más para que ella la pueda desarrollar, bien con una coreografía existente, o inventada por ella. Ese es el primer paso. ¿Cuál es el paso siguiente? Eso nunca se sabe, es decir, tenemos idea de que cuando tengamos material suficiente con Paco, grabar un disco, pero a partir de ahí o antes de eso, pueden surgir conciertos importantes. La idea es ponerlo en manos de un buen agente, y que este agente

lo nueva. Ya estamos tomando unos primerísimos pasos con la idea de poder llevarlo a Japón, donde sabemos que esto gusta muchísimo. Pero vamos, esto es un proyecto a largo plazo y un proyecto que en ningún caso todavía podemos decir que sea ni proyecto. Esto es una idea. Pero que, en todo caso, tenemos la idea de que no quede en una cosa local, que no quede aquí, que lo hemos pasado fenomenal en los ensayos y en los conciertos, sino que sea una bola de nieve que vaya creciendo y creciendo, y hasta donde pueda llegar, pues no lo sabemos, eso es algo que nunca se sabe. En el futuro no se sabe nunca donde puede llegar. Yo creo que el proyecto es lo suficientemente interesante y lo suficientemente bello como para que llegue a muchos sitios, pero esto también dependerá un poco de la suerte y del devenir de muchas cosas. – **En cuanto a la idea de llevar el proyecto a Japón que has comentado antes, ¿sería a través de los contactos que han llevado anteriormente a la orquesta a Japón con otros proyectos?**

- En principio sí. Pero con esos contactos no nos basta. Es decir, nosotros queremos ir a Japón a hacer una gira, una gira relativamente amplia. No queremos ir a Japón a hacer tres conciertos como hicimos en la primera oportunidad, sino que queremos ir a hacer una gira cerrada en la que, si estamos en Japón dos semanas, pues que tengamos 12 conciertos. Es decir, poder desarrollar nuestra música en muchos lugares. Darla a conocer en muchos lugares, porque además sabemos que en Japón esto es el “nova más” porque Japón es un enamorado de toda la cultura española en general y de la cultura española relacionada con el flamenco en particular. Esto allí puede tener un éxito arrollador, y es lo que queremos. Ahora, ¿lo vamos a conseguir? Pues no sé, a Japón no se va todos los días. Japón no es fácil, porque además el empresario japonés es un empresario muy riguroso, es un empresario que no se lanza al abismo, tiene que ver que el proyecto le reporta para poder hacerlo, sino no lo va a hacer.

- **Como director de la orquesta, ¿cuál ha sido tu inspiración para ir escogiendo repertorio?**

- En primer lugar, la inspiración estaba muy clara. El punto de partida está muy claro. La música clásica, por llamarla de alguna manera, de nuestro pasado, música nacionalista (por acotar un poco más el espacio) nos ofrece una cantidad ingente, una cantidad enorme de posibilidades. Nos ofrece seguidillas; nos ofrece danzas flamencas como zorongos, como fandangos, como farrucas; nos ofrece música de danza flamenca, danza gitana, zambras...de todo tipo. Entonces en el repertorio nacionalista español, cuando hablo de nacionalismo español no me estoy refiriendo necesariamente al nacionalismo español de a partir de Felipe Pedrell o de Albéniz, es continuado en Falla, en Turina, en Granados, me estoy refiriendo incluso a la música escénica de la España del S. XVIII, donde la danzas típicas españolas están presentes, por ejemplo en la Zarzuela, en la tonadilla escénica, en los entreactos de las obras escénicas se interpretaban danzas de marcado carácter español: boleros, seguidillas, fandangos....Quiero decirte, que eso también forma parte del repertorio. Ahora bien, hemos comenzado por aquellas obras donde el flamenco está más patente, o, algunas de aquellas obras en las que el flamenco está más latente, como por ejemplo una farruca incluida en *La Danza del Molinero*, como por ejemplo *Sevilla* de Albéniz (unas sevillanas antiguas), como por ejemplo un zorongo gitano que recogió Federico García Lorca en su *canciones populares andaluzas*, por ejemplo la *Malagueña* de Leucona donde el tiempo, el ritmo y las melodías de malagueña están presentes a lo largo de toda la obra. Es decir que, buscamos, hemos partido de eso, de obras donde el flamenco estaba ahí dentro de una forma más latente. Este es el punto de partida, pero no nos vamos a quedar ahí, vamos a abrir abanico. - **¿Crees que se ha adaptado bien a la orquesta y a lo que pretendías conseguir?** – Yo creo que sí, y creo que sí porque la orquesta es una plastilina. La orquesta de plectro de Córdoba igual te toca una obra de Mozart, que una obra de Tchaikovsky, o una de Schubert, Albéniz o Turina. Es muy muy moldeable. Entonces, por parte de la orquesta no hay problema, la orquesta se adapta bien, además esta orquesta ha acompañado a guitarristas clásicos, violinistas, flautistas, cantantes de todo tipo, ha acompañado a coros, obras escénicas, en Zarzuelas, es decir, que la orquesta tiene, digamos, un

acervo, un currículum que le permite adaptarse bien a cualquier cosa. Eso por parte de la orquesta. Pero es que Paco es muy inteligente, aparte de muy buen guitarrista es muy inteligente, y Paco ha sabido captar perfectamente la respuesta de la orquesta. Entonces claro, ante esas dos cosas es muy fácil que el acople sea bueno. Es decir, la orquesta se adapta bien, Paco se adapta bien, lo demás simplemente es una labor de concertador, de hacer que concierte entero, de hacer que encajen aquellas dos partes. – **Y bueno, con respecto al repertorio, a la estructura formal del repertorio que has escogido para introducir la parte de Paco Serrano, ¿cómo se ha llevado a cabo esta labor compositiva?** – Esto ha sido lo más interesante y lo más bonito de todo, exceptuando el ensayo, después del ensayo de todos los días, lo más precioso ha sido precisamente cuando Paco y yo nos hemos juntado a ver lo que hacíamos con las obras. Lo primero que hacíamos era elegir una. Por ejemplo, Sevilla fue la primera elegida si no recuerdo mal. - ¿Paco tú conoces *Sevilla*? - -Hombre claro, claro que conozco *Sevilla*, pero vamos no tan en profundidad como para...-. – Pues mira, *Sevilla* empieza de esta manera, aquí tengo la partitura delante (y comienza a tararearla) luego aquí la parte central cambia, es una parte diferente, cambia el carácter, y luego vuelve la parte A y final, punto. Es decir, tiene una estructura ternaria muy clarita con una parte A que se repite al final en el “reprise” rápida, tempo vivo, tempo vigoroso de sevillana y, en medio, una parte mucho más cantábil, estructura que en Albéniz se da con mucha frecuencia. ¿entonces esto como lo podríamos montar?- a lo que Paco contesta- Bueno yo podría tocar una sevillana, ¿Qué te parece esto?- y Paco toca una falseta de Sevillana- ¿te gusta?- Juan Luis responde- Si mucho- vuelve a tocar Paco- ¿Y esta?-toca otra- ¿Cuál de las dos te gusta más?- Juanlu entusiasmado contesta que las dos le gustan mucho.- Bueno pues déjame que yo piense, que toque y a ver que puede encajar mejor aquí y luego vamos encajando las piezas-. De tal manera que en esa obra él empieza con una introducción de sevillana flamenca, en un momento entra la orquesta sola y a partir de ahí ya se empieza a producir el diálogo, el diálogo entre la orquesta y Paco. Hay momentos en los que el diálogo es impresionante porque, mientras la orquesta

es rigurosa con las notas que pone Albéniz, él incluye unas armonías, lo que algunos críticos llaman acordes sucios del flamenco, que son los acordes más limpios y más bonitos que existen, y encajan perfectamente con la armonía que hace Albéniz. ¿Cuál es el resultado? El resultado es sorprendente, porque la sonoridad que se produce en esos pequeños momentos es impresionante. Quiero decir que, la estructura de las diferentes piezas que hemos escogido hasta ahora, que son cinco, es de la siguiente manera: o bien toca él una introducción, luego entramos nosotros y se empieza a producir diálogo y en medio se da el solo o se queda la orquesta sola y terminamos todos juntos; o bien la introducción la hace la orquesta y luego entra él. Pero la idea es que él tenga siempre una parte protagonista solo, la orquesta tenga otra protagonista sola, y luego haya un diálogo importante entre la orquesta y el guitarrista. Esa es la manera de estructurar las diferentes piezas que estamos armando, naturalmente no todas están estructuradas igual, pero esa es la idea. Él toca el palo flamenco correspondiente, antes o después, y nosotros tocamos y luego dialogamos finalizando juntos, que es de lo que se trata. – **¿Existe diálogo entre el laudista y Paco Serrano?** - Sí, en algún momento, en alguna de las obras se produce un diálogo precioso entre el laúd principal y Paco, con un fondo de contrabajo, que es una preciosidad, y además, a eso se le va sumando luego una parte percusiva a cargo de la orquesta, luego se unen las guitarras, los bandurrias primeros (quiero recordar) y al final ya todos se juntan en la misma frase. Pero sí, hay un diálogo que se produce en un par de piezas entre el laúd principal y el solista flamenco es una preciosidad, concretamente el que se produce en la introducción de la *Danza del Molinero* es una cosa bellísima, como el laúd parece que no quiera acabar cuando entra Paco con su parte, el laudista, Celso, mete unas “notitas” de vez en cuando como no queriendo perder ese protagonismo y se van fundiendo esas dos voces. Diálogos así van a ir surgiendo mucho con la primera bandurria, con un guitarra, o igual con el contrabajo. Cosas de estas van a surgir seguro, ya he dicho antes que estamos en un estado casi embrionario, esto tiene que crecer mucho todavía. – **Respecto a**

la parte percusiva que has comentado de las diferentes voces, está presente en el *zorongo* ¿no es cierto? – Claro, el *Zorongo gitano*.

- Ya para terminar tan solo me gustaría saber cuán gratificante te ha resultado la incorporación de Paco, también la actitud para con la orquesta en los ensayos, ¿cómo has visto el ambiente?

- Actuar con un solista siempre tiene una motivación, porque siempre requiere una concentración muchísimo mayor que cuando dirijo solo a la orquesta. Es mucho más fácil dirigir una sinfonía que dirigir un concierto, porque en el concierto estás acompañando al solista, no estás dirigiendo a la orquesta, todos estamos acompañando al solista. Aquí pasa igual, para empezar, la motivación que te provoca el acompañar a un solista es siempre es mucho mayor que dirigir a la orquesta solamente. Por tanto, ya, desde el principio, es mucho más interesante. Luego por otra parte, así como siempre que hemos acompañado a solista ha sido muy interesante, hemos acompañado a María Esther Guzmán en una obra difícilísima siendo una experiencia bonita, hemos acompañado a cantantes, como he dicho antes, y bueno hemos acompañado a violines, flautas, siendo una motivación extra, pero para mí este ha sido posiblemente el proyecto más gratificante de todos los que he hecho con la orquesta. ¿Por qué? No porque me lo haya pasado mejor que con otros, sino por lo que tenía de novedoso para mí. Para mí el flamenco es una música tan preciosa como a veces inabarcable. Hablo por mí, yo entiendo que habrá mucha gente que la abarque y que habrá mucha gente que la entienda, pero a mí me gusta muchísimo habiendo veces que me sorprende tanto que no llego a entenderla bien, que me pierdo un poquito. Entonces para mí este trabajo ha tenido esa parte más de gratificación que es la de aprender muchísimo con Paco, es decir, yo ahora lo veo de otra manera, los ritmos los entiendo mejor, los compases, los acentos rítmicos desde que estamos trabajando con él. Estoy aprendiendo muchísimo, y a mí lo que me gusta es aprender. Procuero cada día aprender algo nuevo, y con él aprendo una barbaridad de cosas, por aquello que tiene de desconocido para mí el mundo flamenco. Me encanta la guitarra flamenca en particular, pero tiene mucho de desconocido para mí y entonces me está aportando un mundo donde se está

abriendo mi mente resultando ser de una gratificación absoluta. En cuanto a la orquesta se refiere no hay nada más que ver las caras cuando ensayamos. Lo pasamos fenomenal, lo pasamos bien, estamos disfrutando. Y en cuanto a Paco, está encantado, Paco me dice: ¿tenemos ensayo? Y está allí a la hora en punto porque se lo está pasando igual de bien que nosotros. Cuando todos lo pasamos bien es por algo, es porque se está produciendo ahí una química muy alta, muy fuerte. A mí me está gustando muchísimo, y a la orquesta le está viniendo muy bien porque ahora hacía tiempo que la orquesta no tenía un proyecto ambicioso, así como en otras épocas ha tenido proyectos muy grandes, ahora tenía proyectitos, proyectos interesantes, pero no un proyecto tan ambicioso, entonces creo que esto le ha dado vida a la orquesta por lo que es interesante lo mires por donde lo mires.

Entrevista a Francisco Sánchez Serrano.

Paco, hace unos años nos veíamos y hablábamos de cuales eran las sensaciones que te transmitía el proyecto en el momento en que se estaba gestando y se estaba llevando a cabo en sus primeras puestas en escena.

A día de hoy, el proyecto ya se ha materializado en la grabación de un disco. Nos gustaría que nos transmitieras, a grandes rasgos, cuales son tus sensaciones sobre el proceso de evolución y sobre todo, cual ha sido tu sensación en el proceso de grabación del disco.

¿Crees que ha habido una buena adaptación con la orquesta?

Nos gustaría saber qué opinión tienes en cuanto a la inclusión del plectro en el género flamenco a raíz de tu propia experiencia. ¿Funciona bien una orquesta de plectro acompañando a un solista de guitarra flamenca?

El disco Plectro flamenco es un disco que grabé en 2019 junto con la Orquesta de Plectro de Córdoba. Es un disco que se publica posteriormente, eh... después de verano, en Octubre de ese mismo año, y en el que eh..., se establece un diálogo entre lo que es, la música nacionalista española de principios del s. XX finales del XIX con la guitarra flamenca representada por mí, en este caso. En él podemos ver 10 temas, hasta 10 temas de diferentes compositores, por ejemplo: las

canciones, varias de las canciones populares de Lorca, las Sevillanas del s. XVII, el Zorongo, los Cuatro Muleros; algunas de las..., eh., de los temas de la Suite Española de Albéniz, como Granada, Sevilla, Cádiz, Asturias,... eh., luego, una, una obra de un compositor, que aunque cubano, también es representativo de este mismo período, que es la Malagueña de Lecuona, de Ernesto Lecuona, y..., y el Potpurri de Aires Andaluces de un compositor cordobés Eduardo Lucena, con obras, digamos, que se corresponden con palos puramente flamencos, como la petenera, guajira, y para acabar con los panaderos. Bueno, es una obra donde hemos intentado un poco situarnos en aquella época que se establece, que el guitarrista flamenco era la inspiración, o el cantaor flamenco también, era la inspiración de todos estos compositores. Mi interpretación en el disco eh..., es libre, desde la perspectiva totalmente flamenca, sin seguir los arreglos, que posteriormente se han hecho para guitarra clásica. Mi composición, como digo, pues se corresponde con falsetas desde la perspectiva totalmente flamenca, eh..., un poco anticipándonos, como digo, a esa inspiración que pudo sentir en este caso, Albéniz, o en su caso Lorca también, o el mismo Manuel de Falla...En algunos temas, introduzco, con falsetas, que un poco se corresponden con el motivo posteriormente desarrollado en la obra clásica. Y en otras ocasiones, pues sigo la melodía de forma más ajustada digamos a la composición original.

Tu misma recordarás, Alba, porque estuviste presente en los inicios del proyecto, que bueno, que este es un trabajo que vienen ya andando desde hace, desde hace años, que ha ido haciéndose y cuajándose y madurándose poco a poco. Desde aquél, la primera oportunidad que, que Juanlu, el director de la Orquesta de Plectro me..., me propuso la idea. Pues nos pusimos a trabajar poco a poco diseñando los temas en conversaciones, en sesiones de trabajo, en un primer momento entre él y yo, y posteriormente, eh., después de un estudio por mi parte, pues se llevaban los temas a los, a los ensayos. Finalmente se grabó, aunque anteriormente a la grabación, pues se ha presentado en diferentes festivales como el mismo Festival de la Guitarra de Córdoba, eh.... En fin, todo este proceso culmina finalmente en la grabación del disco que se llevó a cabo en la Fundación de Antonio Gala de Córdoba, eh.. El propio, técnicamente, el proceso de

grabación pues creo que también tiene su importancia, porque, en general, hasta que uno no se ve dentro del estudio, aunque tenga unos planes previos, hasta que uno no se ve con la obra entre manos pues, no se hace un poco al procedimiento más adecuado para, para que aquello salga, salga a la luz. En principio, se llevó a cabo en dos días de trabajo. El primer día llevábamos una dinámica eh., de grabar los temas casi a pedazo a pedazo, fracción a fracción, casi por frases, por pequeñas sesiones dentro de cada uno de los temas. Y aquello no funcionó, en principio, o en todo caso, resultaba mucho más difícil y agotador, así que, al segundo día optamos por grabar los temas, enteros, como si fuera un directo o un falso directo, podría llamarse y..., y bueno, el proceso fue mucho más fluido totalmente fluido. El resultado en el disco pues tiene la frescura esa del directo y los pequeños desajustes que pudiera haber, pues se han, me.. se han matizado de alguna forma, en el proceso de edición posterior.

Creo recordar, que te comenté ya que hace unos años hice unos arreglos para una obra de Schubert, un cuarteto de cuerda La muerte y la doncella para el Festival de Jerez, eso fue mi primera incursión en el terreno de la guitarra clásica. En esta ocasión, este disco "Plectro-flamenco", va un paso más allá, ¿no?, puesto que se ve plasmado en un disco que se presenta, se comercializa al público. Particularmente, obviamente me enriquece. Tengo, supongo que igual que cualquier cualquier músico, cualquier artista, tengo la, la inquietud por pisar nuevos terrenos y este, sin duda, lo es. Curiosamente, es un terreno que, ya a nivel particular y personal me resulta muy agradable, incluso la actuación en directo pues me resulta fácil, la disfruto, puesto que, bueno, yo he sido, soy un guitarrista fundamentalmente flamenco, que ha pasado por todos los terrenos de la guitarra flamenca: el acompañamiento al cante, al baile y finalmente a la guitarra, a la guitarra solista. El verte rodeado de una orquesta te facilita, el., el trabajo. En definitiva, me resulta mucho más, eh..., sufro más presión, eh..., resulta más estresante, seguro, el enfrentarte como guitarrista solista, flamenco, enfrentarte a un auditorio, pues solo con tu guitarra. Indudablemente, el estar rodeado por una orquesta, es una situación que me resulta muy placentera, me resulta, hasta cierto

punto, fácil acostumbrado digamos, a mi dinámica profesional, y.. bueno, en definitiva, lo disfruto mucho.

Entrevista a la directora de la Orquesta de Laudes Españoles “Velasco Villegas”.

Pilar, hoy te entrevistamos como directora de la Orquesta de Laudes Españoles “Velasco Villegas”, pero sabemos que eres guitarrista flamenca, además de profesora de esta especialidad en el Conservatorio Profesional de Música “Ángel Barrios” de Granada.

- **¿Cómo surge la idea de introducir obras propias del género flamenco en el repertorio de esta Orquesta?**
- Pues mira, realmente, el surgir hacer obras flamencas dentro del repertorio de una orquesta de plectro, de pulso y púa, como queramos llamarlo... es una cosa que, en mi caso, va inherente a mi persona. Porque, muchas veces me han preguntado, qué repertorio más bonito habéis tocado aquí, o habéis tocado allí... y la respuesta siempre es: en realidad yo monto las cosas que a mí me gustan, la música que a mí me gusta. Tengo la gran suerte de que los músicos que tocan en la O.L.E son muy y están, eso, abiertos a cualquier tipo de música y a cualquier oferta y a cualquier cosa que sea rara, o que sea tradicional, lo que sea. Y claro, el flamenco es, como diríamos, mi vida ¿no?. Yo estoy enamorada del flamenco desde que lo conocí, con 10 años, y es como inherente en mí. Y claro, si yo mantengo la dirección de un grupo de pulso y púa, pues el flamenco no podía faltar. Va dentro de la banda sonora de mi vida. No hay otra razón, no hay una razón que podamos decir de innovación (niega), o porque he visto aquí, he visto allí (vuelve a negar). Va conmigo. - **Claro, hacerlo tuyo. En realidad os hermanáis a la hora de actuar, porque tu tocas como solista y ellos te acompañan. Osea que todo se queda muy familiar.**- Si, si, ya te digo. La orquesta de laudes este año cumplimos treinta años de existencia y claro, es como si me hubiese acompañado toda la vida. Y en el más puro sentido es eso: un acompañamiento. Porque tanto como cuando yo terminé 6º de guitarra clásica, como cuando terminé 8º, que había que hacer la interpretación de un concierto, para guitarra y orquesta pues, la mayoría de la gente montaba *El concierto de Aranjuez* o *La Fantasía para un gentil hombre*.. Pues no, yo monté *El Concierto en La* de Vivaldi, y lo hice acompañándome de la orquesta de laudes y ellos vinieron al examen conmigo. Exactamente lo mismo, a los dos años después, en 8º había que hacer también otro concierto para guitarra y

orquesta y yo, cogí a mi orquesta y busqué el concierto que fuera más parecido, bueno que yo pudiera interpretar como solista, por supuesto, pero que fuera también muy apropiado a los instrumentos. Y escogí el *Concierto Mudejar* de Antón García Abril, que fue una maravilla. Ese concierto es una preciosidad ¿no?. Y la verdad que también fue muy interesante porque me llevé a toda la orquesta también al examen, y en ese sentido pues ya te digo que hemos tocado toda la música que va viniendo en mi vida, si me interesa más la música árabe, pues les propongo ¿queréis hacer música árabe? Pues me dicen que sí. En fin, conforme voy creciendo. Mi hermano también es un amante de la copla pues, por lo tanto, él me ha influido muchísimo a mí por el tema de la copla. Todos nuestros inicios, desde los primeros conciertos, siempre ha habido copla en nuestros conciertos. Y luego, cuando él entra al conservatorio y empieza a estudiar canto, mi hermano es tenor profesional en el Coro Nacional de España, entonces él se integra en la música de Zarzuela y de la música de Ópera y ahí va la orquesta de laudes tocando. La orquesta nos ha ido acompañando. Todos los componentes de la orquesta, cuando mis sobrinos, que son unos “musicazos” se han metido dentro del mundo del jazz, del mundo del latin jazz, todo lo que es el groove, toda la música negra, pues nosotros hemos hecho arreglos también para esta música. O sea que, con la orquesta de laudes hemos tocado, como somos muy atrevidos, hacemos lo que haga falta, lo que vaya viniendo bien. Siempre intentando respetar mucho el tema de los arreglos. Intentar hacerlo lo más digno posible. Algunas veces hemos acertado más, otras menos, pero casi siempre bien más o menos.

- **En el ámbito del flamenco, muchas de las grabaciones que me enviaste previamente hemos escuchado que, en muchas de vuestras actuaciones representáis la *Estrella* de Enrique Morente. ¿De algún modo es una inspiración para vosotros el maestro Morente?**
- Mire, hay una frase. Es una palabra en realidad, pero es una frase y yo esa la llevo como, si yo fuera una persona que me tatura en el cuerpo, me tatuaría esa frase. Lo que pasa es que yo no lo hago eso, pero lo llevo tatuado en mi corazón y es la palabra “Enriquecimiento”, Enrique-cimiento. No se quien la dijo, pero yo la escuché una vez y a mí se me clavó porque, efectivamente, Enrique Morente es como un cimiento en la cultura flamenca, y en la cultura de Granada. Es una persona que ha sido valiente, estudioso, trabajador, y a mí me ha encantado siempre. Y claro, la *Estrella*, es uno de los temas que yo monté, pues lo monté cuando yo tenía, no se si tendría 18 o 19 años, el primer año que estuve yo aquí en Granada, que de manera casual me encontré en un bar a una amiga y allí había otra gente, me presentaron y el padre de una bailaora, que se llama Rocío Montoya, que ahora es una gran bailaora mundialmente conocida y Agata Ramírez, y este hombre, nos juntó a las tres e hicimos el primer grupo de mujeres que yo he tenido de flamenco que se llamaba Trajitrroma. Trajitrroma

significa trae y toma, es una letra de un tango del Sacromonte de Granada. Y yo monté la *Estrella* por primera vez con esta muchacha, con Agata Ramírez, que estábamos, pues, enamoradas de lo que hacía Morente y muy pendientes. Y ella estrella me ha acompañado a mí siempre. La canté con Agata, luego cuando conocí a Ana Sola, que es la cantaora de mi pueblo, que la conocí cuando tenía 10 años, osea que era yo su primera guitarrista acompañante. Ella bailaba, después cantaba y siempre, con la *Estrella*. Y ya la monté con la orquesta y es que nos ha acompañado siempre, la *Estrella* siempre con nosotros. Es un tema tan... siempre me ha impactado la letra, el mensaje tan bonito que tiene y luego la armonía. La armonía bueno, ser un tango de Granada y esa armonía que tiene tan diferente, que no es la típica cadencia andaluza que da la vuelta infinitas veces, sino que tiene mucho movimiento armónico. Es una obra, para mí es una obra maestra de Enrique.- **Y al hilo de esa armonía que nos hablas de la Estrella, ¿cómo se adapta la orquestación a la orquesta de laudes, y también hemos visto que se incluye la flauta?**

Eh mira, lo de la flauta es circunstancial. Exactamente igual que cuando antes te he dicho que repertorio hacemos, y como que va dependiendo un poco de lo que va pasando en mi vida y en la gente que tengo cerca ¿no? Iban llegando unos repertorios, unos estilos, otros... pues la flauta, los instrumentos que acompañan la orquesta, que suelen ser la flauta, el violonchelo en alguna ocasión lo hemos tenido, alguna vez también hemos tenido un clarinete, ... siempre ha sido una cosa personal y puntual. Por ejemplo, en el caso de la versión esa de la flauta, creo que la que tu has escuchado de la orquesta efímera – **si, aparte también la anterior en la plaza de Baza, que tocáis con Pablo Valero, ¿puede ser?**- Sí, Pablo Valero. Pues Pablo Valero es un niño de Baza, que es un músico fantástico y que ha estado con nosotros, porque toda la gente de la orquesta de laudes, o casi todos, somos componentes también del grupo de folclore de Baza, del grupo municipal, que lo dirige mi hermano y mi cuñada. Y claro, pues ahí como que se crean unas relaciones muy fuertes entre todos y yo creo que se comparte mucho. Pablo Valero tocaba en el grupo de folclore, también era compañero de mi sobrino Mario en el conservatorio y tenían un dúo, y claro, ya pues, Pablo, vente a tocar con nosotros, y Pablo como es un primor pues se viene a tocar con nosotros. Y entonces, cuando ya está Pablo disponible, entonces es cuando yo le hago un papel. Normalmente hago el arreglo sabiendo el perfil de la persona. Hago como una partitura a medida, sabiendo quien la va a tocar, ¿no?. - **Bueno, pero también es interesante es adaptación de que ya participa en el grupo de folclore y se lleva también ese movimiento de voces a la orquesta, ¿no?, a la hora de incluirlo en el flamenco.**- Claro, claro, además que sabemos que la flauta, gracias a la instrumentación de Paco de Lucía con su sexteto, pues casi se ha, casi el flamenco a adoptado la flauta como, podríamos decir casi como segundo instrumento melódico. Casi, casi,

está la guitarra, la flauta y luego ya se van incorporando otros. Ahora hay de todo, hasta “fagot flamenco”. El fagot es la cosa como que más extraña para el flamenco, pues ya existe solista de fagot flamenco, ¿no?. Y, sí, pero en este caso lo que me preguntas no es que yo esté buscando un flautista para hacer el arreglo, y diga, ah, y haga un casting a ver quien viene. No. Nosotros somos una orquesta de laudes, eso lo tenemos claro y esos laudes, laudes dentro de, considerando el laúd como el laúd español que es, que en realidad eso está mal llamado, en realidad sería una orquesta de bandurrias porque el instrumento es la bandurria, eso lo sabes, tu, y luego, la bandurria tenor, la bandurria contralto, la bandurria baja,.. Lo que pasa que también, como están esos nombres tan bonitos, el laudín, el laudón, bajolaúd, laúd español, que son nombres tan bonitos, bandurria, no tienen mucho que ver etimológicamente hablando, pero están ya muy dentro de nuestro... Entonces la base siempre es: bandurrias, laudines, laudes, bajolaúd y guitarra, y a eso le añadimos siempre la percusión. Siempre que podemos claro. Siempre que puede el percusionista. **-Y claro, a la hora de hacer los arreglos de flamenco, cuando acompaña la orquesta, el reparto de voces, también me refería al reparto de voces de la armonía, pues es el natural que lleva la orquesta en otro repertorio.** - Claro, entonces, la orquesta realmente funciona como una orquesta de cámara. Tenemos siete timbres, que son: las bandurrias 1, los laudines 2, los laudes 3, la guitarra 4, el bajolaúd 5, y a ese se le puede sumar pues, la percusión 6, si la tenemos o algún instrumento melódico si lo tenemos, como podemos tener también el chelo que muchas veces nos ha acompañado también. También de manera circunstancial porque una amiga de la orquesta quiso incorporarse y estuvo como unos cuantos años también. Y entonces una vez que tienes ese abanico de timbres, pues más o menos funciona como cualquier orquesta. Las bandurrias primeras para las melodías, bandurrias segundas que hacen juegos octavados, buscando la octava o buscando la tercera, o a veces el contrapunto, o notas de relleno; los laudes, laudines a veces tienen voces principales, otras veces solamente son contrapunto, o contracantos; otras veces dialogan las melodías entre las bandurrias y los laúdes; la guitarra siempre lleva el peso de la armonía y el ritmo; y el bajo que es totalmente imprescindible, además tenemos como, yo diría que el mejor bajolaúd del mundo, primero que es un instrumento que casi nadie toca, pero es que este niño lo toca muy bien, osea Antonio, Antonio Peñalver es un crack; y luego ya completamos con la percusión y con los instrumentos que se puedan sumar en ese momento. **-Y bueno tampoco quitarle importancia a tu figura de guitarrista solista de los temas flamencos-** Eh, sí, sí, bueno yo procuro, porque claro, la orquesta en sí misma, la orquesta, osea, el timbre de la bandurria y todo lo que es el timbre de la orquesta, si no tiene, porque sabemos que el flamenco tiene características muy potentes, a nivel rítmico y a nivel tímbrico. Entonces es que un tema flamenco,

si no le metemos algo de percusión y algo de guitarra flamenca, es que difícilmente va a sonar a flamenco. Tenemos grabado la *Bulería Negra* de Diego del Gastor, no se si has escuchado esa versión. - **Sí-** Te la he mandado, ¿no? - **No me la has mandado, pero tuve la oportunidad de escucharla cuando la interpretasteis en el Festival de Plectro-** Ah, si es verdad. Pues ahí no hay cantao, porque en el momento en que hay cantao o cantaora, pues ya no hay problema, el sello flamenco lo pone la voz. Pero ya si no tienes voz, ya es más difícil. Y ahí yo no puedo tocar la guitarra, porque realmente hay que mantener el pulso, el ritmo... y es difícil ¿no? Para ellos si nadie los dirige, no puedo yo tocar. Y ahí no hay, pero suena flamenco, porque también hay un elemento que es la percusión, ahí sin cajón no podemos, sin cajón y palmas no podemos. Hay cosas fundamentales, y claro, yo siempre que puedo, la guitarra flamenca pues, a ver, la meto de todas todas. Si yo puedo tocar, claro, pero lo que pasa es que es difícil a veces montar un tema y que sea algo difícil o complicado y que no haya dirección, porque los músicos se acostumbran, como es normal, a la dirección. A tener una batuta a la que seguir, y a obedecer un poco, y en el momento en que yo me siento y cojo la guitarra, pues están como perdidos y a veces cuesta, pero tenemos que ensayarlo más. Hay que interiorizarlo de manera individual más profundamente.

- **También quería preguntarte sobre vuestra participación, como *Orquesta Efímera del Reino de Granada*, vuestra participación en el Festival de Música y Danza de Granada. Llama la atención sobre todo la denominación de Reino de Granada. Y es curiosidad, ya particular, si atiende a algo histórico, hacia la historia de la ciudad o...** - Si, pues mira, el tema de la Orquesta Efímera Reino de Granada fue... Nosotros, como orquesta, estamos federados en una Institución que se llama la FEGIP, ¿no?, y desde ahí, pues se coordinan todos los actos y cosas que se realizan en el mundo del plectro en España. Y ahí nosotros hemos conocido mucha gente interesante, y claro, hemos visto que en casi todos los sitios y orquestas de Granada, osea de España, la mayoría de los músicos estudian en Conservatorio, ¿no?. Y nosotros, es que no podemos dejar de hacernos así - (se crucifica) - de crucificarnos, de presinarnos, porque no damos crédito a que la tierra de donde nace la mayor parte de los intérpretes, de los compositores, de los creadores del mundo del plectro sea Andalucía, y concretamente Granada. - **Ángel Barrios, la figura de Ángel Barrios-** Ángel Barrios, osea, yo cada vez que entro a mi clase, yo ahora trabajo en el Conservatorio Ángel Barrios, y cada vez que entro digo: Hola Ángel; y cuando yo pienso en la figura de Ángel le digo: tu tranquilo que ya hemos metio el flamenco, dentro de nah, vamos a ver si metemos la bandurria también; porque además que es guitarrista-flamenco, de la época bisagra entre los clásicos y los flamencos y encima to componía para plectro y tocaba en una agrupación del plectro. Es que es un pecado mortal, entre comillas, que no se

pueda estudiar plectro en Granada. En el Ángel Barrios, exactamente igual que pasa con Algeciras, el Conservatorio de Algeciras se llama Paco de Lucía y no tiene guitarra flamenca. Es que son cosas como que dices, solo pasa en Andalucía. Entonces, nosotros queríamos hacer algo impactante para llamar la atención de las autoridades, para decir que reivindicamos con cariño, sin peleas y sin manifestaciones en la puerta, queremos reivindicar que los instrumentos de pulso y púa se puedan estudiar en el Conservatorio. Y para eso, no te vamos a dar ningún discurso, ni una charla ni nah, te vamos a dar un concierto. Entonces hicimos, ese proyecto lo hicimos: Ana Villodres y yo como coordinadoras y sustentamos por la FEGRAP, que es la federación de Granada de instrumentos de plectro; y decidimos hacer, yo se lo pedí permiso, por supuesto al Director del Conservatorio Luis Bidueira, que es un hombre súper apañao, y que está muy a favor de todo esto. Lo que pasa que, legalmente no se puede, no se puede. Entonces hicimos el proyecto que se llamaba “Un pulso a la púa”, jugando con las palabras, ¿no?. El pulso a la púa era que, los guitarristas de dentro del conservatorio, de guitarra clásica, pudieran tocar con gente de fuera, en orquesta, porque los guitarristas son los únicos músicos de conservatorio que no tocan en orquesta, que pudieran vivir la experiencia de tocar en orquesta con gente que, son músicos, y la gente de fuera pudiera entrar a tocar al conservatorio que no pasa nada, que nadie se come a nadie en el conservatorio. Era como un poco.. yo lo llamé en el programa “Plectro pa dentro, plectro pa fuera”, era como que ambos, nos juntáramos en ambas direcciones. Y luego de ahí, le pegué un tironcillo de orejas a las administraciones para que se imponga la, se imponga no, es que se tiene que poner ya la especialidad. Bueno, pues todavía no se ha dao. Y claro, todo eso, si lo sumamos, al final ¿que da?. Orquesta Efímera porque era para un solo concierto y del reino de Granada, ¿por qué del Reino de Granada?, porque yo defiendo Granada, y defiendo, Andalucía pa mí es lo más granda, pero, ya sabemos que había una parte que era Al-Andalus y la mayor parte era Reino de Granada. Eso como que se lo ha tragao la historia, ¿no?. Y no, esto era un reino muy importante y ¿por qué no? ¿por qué no se va a recordar de que el Reino de Granada era la Andalucía oriental, el Al-Andalus oriental y era enorme? Que pillaba Málaga, pillaba Almería, Murcia, puff, una barbaridad, ¿no?. Pero claro, al final solo quedó Al-Andalus, Al-Andalus Andalucía, estupendo, pero es que la historia dice que Granada era un centro muy importante de la cultura, y lo ha sido y lo sigue siendo, centro de cultura. Y por eso era lo de ponerse como un reino de Granada. Por eso le pusimos ese nombre, porque además, otro objetivo que tenía ese proyecto de la.. “Un pulso a la púa” era, agrupar en una orquesta, para un concierto, todas las agrupaciones de toda la provincia de Granada, capital, pueblos y tuvimos la suerte de que vino gente de Motril, vino gente de la Alpujarra, vino gente de la capital, por supuesto, de Guadix, de Baza... Osea

que, al final, conseguimos, el objetivo se consiguió, el objetivo de hacer la actividad cultural, pero no se consiguió el objetivo que era la reivindicación, eso no se ha conseguido todavía, porque hay que cambiar la ley. Por lo menos, con esa actividad nos dimos cuenta que es que hay que cambiar la ley. Porque los instrumentos de púa no están metidos dentro del catálogo, simplemente es cambiar el Word y poner, añadir, un guincito instrumentos de púa – solo falta eso, pero tiene que hacerlo un político porque es cambiar una ley, entonces no... y... y claro, toda esta orquesta se hizo para ese solo concierto, que se hizo en el Conservatorio Ángel Barrios el 12 de Marzo de 2016 y, como tuvo mucho éxito, pues, entonces, llegó a oídos del Festival y ya nos llamaron, y bueno, ya eso fue una maravilla, porque fueron dos conciertos. No uno, dos. - **En ese momento, en el FEX, ¿también participan el resto de orquesta de plectro de Granada?**- Todos, era la misma gente, la misma gente que actuamos en el Ángel Barrios, actuamos en la Abadía del Sacromonte, que eso fue una PASADA, porque que nos eligiera a nosotros, buen era un concierto que era benéfico, era para la recaudación de fondos de, precisamente, del tejado de la Abadía del Sacromonte, estaba en reconstrucción. Y.. y fue muy bonito que nos dejaran, osea, que nos eligieran para tocar en ese patio, el patio de la Abadía, que sabemos que la Abadía es la Universidad Europea, ¿no?, de la sabiduría, donde se estudiaba, allí donde estaban, y donde está la biblioteca más grande.. Bueno, donde está los *Libros Plúmbeos*, bueno, eso tiene una historia una historia maravillosa. Y de hecho, es muy bonito, muy significativo que, en la Abadía del Sacromonte, Granada gitana y mora, y... y judía también, porque ese centro tenía la “Estrella de David”, la tiene, en todos sitios grabada, está por los laos como “latemotiv” en todo, en toda la Abadía, como era un símbolo de cultura universal, sin que las religiones ni nada tuvieran nada que ver, que era precioso que pudiéramos estar ahí tanta gente de toda Granada y, además, poder cantar en árabe.-**Eso te iba a comentar, que aparte existe colaboración de dos.. una cantaora y una cantante árabe** – Claro, que son mis compañeras del Grupo de Mujeres Mediterráneas, que cuando las llamo, pues siempre me dicen que sí (ríe), para todas las...las meto en to los fregaos que puedo y ese es una maravilla, osea que canten esas dos voces que para mí son increíbles, Ana Sola, como digo ya que me acompaña desde siempre, y Habiba, que la conozco desde hace muy poco, pero que se ha quedado también como una persona muy importante en mi vida, una gran amiga, y con la que estoy aprendiendo mucho de la cultura árabe, y que siempre se presta a todo tipo de colaboración, de.. y fue una verdadera maravilla. - **Me comentabas antes de empezar la entrevista eso, que con Mujeres Mediterráneas también lleváis a cabo una labor de fusión de la música de plectro, con la bandurria, la incorporáis, y el Festival que me decías de Marruecos, que también es una cosa puntual bastante importante.**- Sí, las Mujeres Mediterráneas también se dio de una

manera casual, que nos conocimos en un escenario y... con Habiba, y luego después se incorporó Mixtlán con la flauta y ya por último Ana con el flamenco, y ya se quedó el grupo muy equilibrado. Y aunque lo que hacemos nosotros es principalmente el reencuentro del flamenco y la música árabe de manera natural, osea, lo que hacemos es que las músicas se encuentren y se casen solas sin tener que buscar mucho, ¿no?, como te digo al principio, la experiencia, pues vimos después que había muchas posibilidades de hacer colaboraciones con músicos puntuales de plectro y María José Quesada, pues en varias ocasiones ha participado con nosotras en diferentes conciertos, cabe destacar este que te digo, el 8 de Marzo que fue, creo que fue del 2017¹⁹³, no me acuerdo, o 18,.. sí, creo que fue el 18, y fuimos un grupo de 12 mujeres, osea, éramos Mujeres Mediterráneas y un montón de mujeres, de amigas músicas que se sumaron al proyecto de celebrar el Día de la Mujer en Marruecos. Y fue una cosa preciosa, y ahí estaba, por supuesto, el plectro. **-Claro, ese diálogo “entre las dos orillas” tan bonito-** Sí sí.. claro, claro, me gusta mucho eso de las dos orillas eh.. “tan cerca y tan lejos”. Entonces me encanta esa definición porque físicamente estamos muy cerca, porque está a 15 km, culturalmente estamos muy lejos, porque es otro idioma, otra manera de vestir, otra de todo, pero realmente, cuando llegas allí, te das cuenta de que no estamos tan lejos, en realidad estamos muy cerca en todos los sentidos, porque son la gente que vivía aquí. Somos como la misma gente, somos las costumbres, las comidas, las especias,.. son un montón de cosas muy parecidas, aquello parece, tu vas a Fez y parece Granada, parece el Albaicín, tu te vas a cualquier Zoco y parece que estás en la Calderería, osea que somos muy.., como yo digo, somos la misma gente. Para eso me gusta mucho el trabajo que está haciendo un escritor cordobés que se llama Antonio Manuel, no se si lo conocerás. **-Sí, sí, *Arqueología de lo jondo* es su libro-** Pues me encanta, nosotras, Habiba y yo hemos hecho una colaboración con él en la presentación de su libro justo en Benamaurel en las fiestas de Moros y Crisitanos y es una verdadera maravilla como habla, como siente y lo que está investigando es muy bonito, muy interesante con respecto a la riqueza del lenguaje y la memoria del mundo árabe en todas nuestras formas. Es verdad que vas por la calle y ves un pueblo y es verdad que tiene un nombre árabe. Si es que es así.

- **¿Cuando introduce Habiba las letras, ¿se trata de un árabe culto o popular?** (suena el teléfono)- Mira, precisamente me está llamando está llamando Habiba, ahora después la llamo- **Sí, tardo un momento ya-** Eh, Habiba, como gran conocedora, yo la llamo la Wikipedia de las melodías árabes, como gran conocedora del mundo árabe, habla muchos, conoce muchos idiomas, tanto *Dariya*, que es el de Marruecos, como el egipcio, como, yo que

193 Ver cartel en el capítulo 1.4.2. La O.L.E. Una orquesta de plectro granadina muy vinculada al flamenco y la música andalusí.

sé, y en nuestro repertorio de Mujeres Mediterráneas, hay mucho de muchos de esos idiomas, pero casi siempre, ella, al final se queda con los temas de árabe clásico, va buscando la poesía de árabe clásico y va, va como destacando, esa opción por encima de cualquier otra, a la hora de elegir las letras, sí.

- **Ya como última pregunta, pero creo que ya más o menos si me la has contestado, es que el plectro si tiene cabida dentro del género flamenco, que aunque no se trate de que queréis innovar cuando hacéis la música que hacéis desde hace ya tiempo, aunque no consideres que un proyecto innovador, pero pienso que sí, que no se ha planteado de esa manera, que el plectro tenga cabida en el género flamenco actual, pero vamos, son ya raíces lo que nos dicen que sí, que el plectro tenía cabida en el género.**
- Claro, es que, para empezar, yo creo, yo creo no, yo compruebo y estoy segura de que, la bandurria, que es más antigua que la guitarra en España, estaba en todo, estaba en toda la música popular, en todo el folklore, y es que, el flamenco, que empieza por F, viene del folklore que empieza por F. Porque el flamenco es la personalización y la virtualización, para mí, del folklore, porque yo te lo puedo decir teóricamente porque lo haya leído aquí, lo haya leído allí, no, yo te lo digo personalmente porque yo lo he vivido. Yo, cuando tenía 10 años, mi madre, que era una aficionada a la música total, me llevó a un grupo de folklore, ¿no?, a aprender a bailar, y yo me he tirado toa la vida en contacto con el folklore de diferentes formas, tanto como guitarrista, que sigo siendo, como he bailao también y, sobre todo, he dao muchas clases de folklore, he llevao un grupo, el grupo de Caniles lo he llevado yo más de 35 años, como profesora, enseñando a los niños a tocar.. Y todo eso, todo eso que yo he aprendido dentro del folklore, que no me lo ha enseñado ningún flamenco, luego resulta que me lo encontraba de “p a pa” en el flamenco, incluso letras repetidas, por supuesto, estructuras armónicas, ritmos, maneras de mover la mano derecha, en la guitarra me refiero, conceptos.., si es que, al final, el flamenco es como, como lo que hablábamos antes, muchos idiomas árabe y está el árabe clásico como que te da empaque, ¿no?, pues es como la, eh.. virtualización y sobre todo pues universalización de conceptos que son muy muy del pueblo, muy del folklore. Entonces claro, la *Zambra* tenía las bandurrias, y eso no lo digo yo, que está lleno de fotografías de bailaoras que había detrás laudes, bandurrias y muchísimo, eso hablando de cosa antigua, pero bueno, es que el flamenco y la orquestación pues si es que Falla lo que hizo fue meter el flamenco dentro de la orquesta sinfónica. Y.. y luego, la labor que están haciendo pues Manolo Sanlúcar con todas la sinfonías que ha compuesto, lo que está haciendo Juan Manuel Cañizares con la composición propia de obras nuevas para guitarra flamenca de concierto, con todo lo que está haciendo de la armonización de la música de Albéniz desde el Flamenco; porque es que todos veía, la propia copla, la propia copla es precisamente, es el Flamenco orquestao. Si tu armonizas la

armonía de una copla, la armonía de la copla lleva los mismo giros que el flamenco, y melódicamente, los saltos de cuarta, pero está esa orquesta entera que te acompaña, como a Manolo Caracol esos tientos, esas zambras, esas músicas que había, puf, lo más grande.. Y todo eso es orquetao, ya lo decía, eh, el otro día, oyendo una conferencia de Faustino Núñez, flamencólogo, lo decía, que le encantaría, -Me encantaría, que volviera- porque se estaba hablando en la conversación de diferentes estilos de los cantes de levante y se habló de un fandango minero y pusieron un ejemplo, era un fandango minero acompañado, no de guitarra, sino de orquesta, de una orquestina, que era una grabación que había encontrado de por ahí “de estranjis”, y el lo decía – qué bonito sería que volviera a hacerse flamenco de de orquesta, flamenco con la orquesta- y en este caso, pues orquesta de pulso y púa pues estupendo, o cualquier tipo de orquesta, aunque, realmente eso se reivindica, pero yo creo que se está haciendo porque desde el baile y los grupo que se han llevagao a montar con los bailaores más potentes del momento, pues a veces yo he visto violonchelo, violín, las guitarras por supuesto, meten flautas, meten hasta, he visto flamenco hecho con gaita, con el txistu vasco también, osea que, la instrumentación y la incorporación de los instrumentos flamencos a la música de cámara flamenca, pues es una actualidad, osea está totalmente al día, no es que sea una novedad. Por lo tanto, el mundo del plectro y del flamenco lo veo totalmente compatible y, a veces pienso que no es ninguna novedad. - **Claro, si miramos la historia, ahí ha estado, ha tenido cierta vinculación, como decías con el folklore, y sobre todo en esta zona de Andalucía, o más en el Reino directamente en el Reino de Granada con las zambras..**- Sí, y el Carnaval de Cádiz. No me digas tu a mí que el carnaval de Cádiz no lleva la bandurria por bandera.. - **En los corso, claro-** Sí, sí, sí, y bueno, en fin que hay... Que la bandurria es muy nuestras y la tenemos totalmente olvidá, eso es una pena, administrativamente hablando, es una pena. -**Por eso es tan buena idea, impulsarlo de esa manera, ya que está el flamenco dentro, pues un instrumento con cierta afinidad, o con bastante afinidad, incluirlo en los conservatorios, claro-** Sí, y de hecho ya, bueno nosotros creo que hemos sido pioneros haciendo, en el momentos actual, ¿no?, de las orquestas de plectro actuales, haciendo flamenco, pero ahora ya lo está haciendo más gente, la Orquesta de Plectro de Córdoba -**Sí, de ahí vengo yo también, he estado años participando, por eso conocía que hay proyectos de Orquestas de Plectro con flamenco, pero claro, vosotros lo llevabais haciendo más años. - Sí- Ellos han sido relativamente, hace tres, cuatro años, he participado en ese proyecto.-** Con Paco Serrano, maestro mío. Pues yo, ya te digo, como directora de la Orquesta Velasco Villegas he tenido, primero, la suerte de tener cerca a cantaores que siempre se han prestado, porque, David Bastida, Ana Sola, tenerlos.., son dos cantaores de Baza, tenerlos cerca y tenerlos disponibles, es siempre un lujo. Luego está “Chatí”, que

- también es de Baza, cantaora, se llama Inmaculada Gallardo, “Chati”. Luego está Carmen Manzano, que también es otra cantaora de Baza, Roberto González, osea que es, como muchas voces, que están siempre disponibles y, para jugar, para... Me gusta mucho eso de la palabra jugar con la música, como se dice en inglés, I play the guitar, pues nosotros jugamos con la orquesta, The Orchest, (ríe). Para eso, para divertirnos, ¿no?, y hacer cosas bonitas, y es que el flamenco...., como yo digo, el flamenco, sigue siendo, a día de hoy, una cosa que, a todo se le queda la cara, la misma cara que al turista. Esa car de asombro. Se queda como fantástico. Sigue pasando, a día de hoy, y a cualquiera de nosotros, osea, tu estás tocando en una orquesta de plectro y estás tocando Bach, Bethoven o lo que se, ¿no?, o Albéniz o Ángel Barrios, y luego te traes la *Bulería Negra* de Diego del Gastor y a los músicos se le queda la cara de..- **Es verdad**- Y sigue pasando en los conservatorios, mis compañeros me miran así como... ah, tu eres la flamenca, como maravillaos, se quedan un poco así como... La fuerza del flamenco es increíble. La fuerza que tiene esa música, yo para mí es la música más moderna que existe, y la más universal, y la que más avanza, la que más se mezcla..- **Claro, tiene mucha capacidad de fusión**- Es la que más se mezcla, y la que menos se mezcla, tiene las dos, las dos partes. - **Se mantiene pura, claro, siempre mantiene su pureza**- Porque tiene como unos cimientos, como Enrique-cimiento, tiene los cuatro cimientos muy claros y luego por fuera tiene un montón de capas, que le cabe cualquier cosa, por eso llega a todo el mundo, pero el cimiento está claro, y eso no se puede mover. - **Es verdad**- Entonces, por eso me gusta, y por eso creo que es universal.
- **Pues ya está Pilar, yo agradecerte mucho la entrevista. Y también que ya te conocía, admiraba tu figura por eso, como mujer luchadora dentro del mundo flamenco también.** - Sí, la verdad que sí, como tocaora (ríe)- **Claro, como tocaora, directora de orquesta, se acompaña de la orquesta pero también toca de manera solista, es un trabajo complicado. Y eso, decirte que también admiro bastante tu figura.** - Ah, pues muchísimas gracias, me da mucha alegría, mucho ánimo en estos tiempos en los que estamos sin poder subirnos a los escenarios. Pues.. da mucha alegría que se valore el trabajo y todo. Yo ya ves, yo estoy muy agradecida por el camino que me ha brindado hasta el momento, y eso... dando muchas gracias, muchas gracias, primero por estar sanos en estos momentos y siempre, pero ahora como que se hace más consciente eso para que sigamos haciendo play the guitar. - **Eso, para seguir jugando cuando pase esto**- Y muchas gracias a tí por acordarte de nosotros y de nuestra orquesta y..., y por supuesto, una cosa que quería decirte que, eh., casi siempre creo que las cosas funcionan, eh..porque haya una persona, en este caso yo, que estoy como llevando ese tipo de.., pero en realidad, no soy yo, osea, soy yo, pero siempre rodeada de gente, de un montón de gente con la cual no sería posible hacer casi nada, y entre ellos están mis hermanos, mi hermano

Diego que es bandurria 1ª y está siempre ahí al pie del cañón y diciendo que sí a todo, cualquier propuesta, vamos pa lante, mi hermano Pablo que es el cantante, que siempre nos ha metido en el mundo vocal y todo esto, y por supuesto mi cuñá, que es la mujer de mi hermano Diego, que es laudín, Consuelo. Es decir, que somos como cuatro personas ahí, que hemos estado siempre y que nos apoyamos los unos en los otros y por eso, si el uno se cae el otro le ayuda.. Es como una orquesta muy familiar, donde estamos mucha gente que somos familia de verdad, familia de sangre y familia de la que eliges, la de los amigos también, somos como una gran familia.

BIBLIOGRAFÍA:

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, Libro de bolsillo 836, 274 p.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos», Jesus, Hernández Perera (dir.), Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de Arte, 1982. <<https://eprints.ucm.es/52653/1/5309858515.pdf>> [Consultado el 20 de Junio de 2020]

A.M. «El Centro de Documentación Musical de Andalucía cataloga y microfilma toda la obra de Ángel Barrios», *Ideal: diario regional de Andalucía*, Domingo 17 de Noviembre de 1991, p. 6.

ASENCIO GONZÁLEZ, Rafael, «¿Más sobre la "Estudiantina Española" que viajó a París en 1878? Las Conmemoraciones de la excursión a la capital francesa.» [en línea], *Tunae Mundi* (blog), (07/10/2014). <<https://bit.ly/2AesBh5>> [Consultado el 09 de Julio de 2018].

Asociaciones y Grupos Folclóricos Andaluces (coor.), *Actas del I Congreso de Folclore Andaluz: danzas y músicas populares*, Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1986.

- PELEGRINA, Miguel y Francisco, «Sobre los festivales de música tradicional en la Alpujarra», págs. 209-222.
- RUIZ FERNÁNDEZ, José y JEREZ, Manuel, «La institucionalización del flokllore musical en la comarca de la Alpujarra. Una experiencia inédita: el festival de música tradicional de la Alpujarra», págs. 59- 68.

BARBERÁN REVIRIEGO, Antonio, «Paquirri el Guanté: Nuevos datos documentados», *La voz de Cádiz*, 16/11/2018.

BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel, y RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Aben-Humeya: Momentos musicales: Danza árabe*. Colección «Trío Iberia», no. 4. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura : Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009.

BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel y RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Angelita*, Colección «Trío Iberia», n.º. 2, Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

BARRIOS FERNÁNDEZ, Ángel y RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Cantos de mi tierra*, Colección «Trío Iberia», n.º. 1. Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y fiesta de los verdiales: otra visión de los fandangos*, Colección «Monografías», n.º 15, Málaga, Servicio de Publicaciones del Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, 409 p.

BERLANGA, Miguel Ángel, «Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur», *Revista Jábega*, n.º 103, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, (2010), pág. 49-73.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Fandangos del sur; Otros fandangos españoles. Fandangos americanos.», *Música oral del sur*, n.º 12, (2015), págs. 171-184.

BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *El flamenco, un arte musical y de la danza* (ed. digital), Kindle Direct Publishing, 2017, 194 p.

BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen, *Romanticismo y costumbrismo: el contexto de las «Escenas Andaluzas» de Estébanez Calderón*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, Textos mínimos 90, 190 p.

BLAS VEGA, José Luis y RÍOS RUÍZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, 1ª ed., 2 vols, Madrid, España, Editorial Cinterco, 1988.

CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri*, 2 vols., Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 498+481 p.

CADALSO, José, *Cartas Marruecas* [En línea], carta VII, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn642>> [Consultado el 8 de Junio de 2020]

CANO TAMAYO, Manuel, *La Guitarra. Historia, estudios y aportaciones del arte flamenco*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2006, 325 p.

CASARES RODICIO, Emilio (eds.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

- CASARES RODICIO, Emilio, «Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban», vol. 2, págs. 200-215.
- CHRISTOFORIS, Michael, «Barrios Fernández, Ángel», vol. págs. 269-272.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Árabe, música», vol. 1, págs. 505- 520.

- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Avempace (Abū Bakr Muhammad ibn Yayà ibn al-Sā'ig ibn Bāyŷa)», vol. 1, 880-881.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Muwaššaha», vol. 7, págs. 921-922.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Nūba», vol. 7, págs. 1073-1075.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Zéjel», vol. 10, págs. 1184-1185 .
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Ziryāb [Abu al Hasan 'All b. Nafi']», vol. 10, p. 1190.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Félix María y José M.^a, OVIES ALONSO, «Estudiantinas», vol. 4, págs. 834-838.
- NAVARRO, Ana, «Laúd II», vol. 6, págs. 789-794.
- REY, Pepe, «Laúd II», vol. 6, págs. 780-789.
- SUÁRES-PAJARES, Javier, «Granados, Domingo», vol. 5, págs. 868-869.

CHECA, Francisco, « El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico», [en línea] *Gaceta de Antropología*, nº 12, artículo 7, (1996). <<http://hdl.handle.net/10481/13588>> [Consultado 7 de Abril de 2020].

CORTÉS GARCÍA, Manuela, *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, Fundación El Monte, 1996, 161 p.

CORTÉS GARCÍA, Manuela, «Apuntes interdisciplinares sobre los tratados musicales moriscos y conexiones con los marroquíes» en: Fātiḥat Bin-Labāh y Achouak

Chalkha, *Los moriscos y su legado: desde ésta y otras laderas*, Casablanca, Instituto Estudios Hispano-Lusos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas Ben Msik, (2011), págs. 304-336.

CORTÉS GARCÍA, Manuela. *La música árabe y andalusí de las dos orillas en los estudios musicológicos: (ss. XVIII-XXI)*, 2018, 316 p.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Historia del flamenco: Siglo XXI*, Sevilla, Tartessos, 2002, 644 p.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003, 108 p.

CUENCA, Javier, «‘RaVerdial’ de El Niño de Elche y Los Voluble, en el Edgar Neville», [en línea], *OxiGenArte cultura, comunicación y medio ambiente* (blog), 30 de marzo de 2016. <<https://bit.ly/2YQyGZs>> [Consultado el 11 de Abril de 2020]

DAVILLIER, Charles, *Viaje por España*, 2 vols., Madrid, Anjana, 1982, vol. 2, 890 p.

DE LA CRUZ, Don Ramón, *Sainetes*, Madrid, Cátedra, 1990, 528 p.

EFE, «Binal de flamenco: Estrella Morente pasea por Sevilla el duende del Sacromonote» [en línea], *Antena3 noticias*, Sevilla, 2010. <<https://bit.ly/2A8LT7R>> [Consultado el 27 de Abril de 2020]

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafin, *La Andalucía de Estébanez*, Campos, Jorge (recopilación), Madrid, Taurus, 1964, 142 p.

ESCUADERO VALERO, Marta, «Orígenes de la orquesta de plectro en España: Estudio comparativo entre tres instituciones históricas», *Alzapúa*, vol. 1, nº 24, (2018), págs. 39-44.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1985, 168 p.

FERNÁNDEZ MANZANO, Azucena y Reynaldo, «El trovo de la Alpujarra», *Gazeta de antropología*, 6. Granada, 1988, 53-57.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «El trovo de la Alpujarra», en Criado, José y Ramos Moya, Francisco (eds.), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1992, págs. 25-61.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «La Granada de Glinka (1845-1846)», *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, 19-24.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Rayuela de visiones imaginarias del flamenco», *Itamar. Revista de investigación musical*, nº. 1, Universitat de València, (2008), pág. 203-220.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (dir.), *Ángel Barrios: Creatividad en la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2014, Palacio de Carlos V, del 11 de junio al 7 de septiembre de 2014 (catálogo de la exposición).

- BARRIOS PAVÍA, Ángela, «Ángel Barrios, mi padre», págs. 15-18.

- CASARES RODICIO, Emilio, «Ángel Barrios, compositor lírico», págs. 121-148.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, «Ángel Barrios y el flamenco en el entorno de la Alhambra», págs. 193-207.
- RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, «Aspectos biográficos de Ángel Barrios: su música para guitarra y pulso y púa.», págs. 57-76.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo, *Música de al-Andalus*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2015, Colección patrimonio musical, 300 p.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro, «Arte y Poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1147-1172)», *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1998, págs. 31-37.

GARRIDO PALACIOS, Manuel, «La Cuadrilla de Animas y otros apuntes de Vélez Blanco» *Revista de Folklore Joaquín Díaz*, n.º 188, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja Granada, (1996), págs. 61-62.

GUARDIA CONTRERAS, Francisco, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte*, 1ª ed., Colección de flamenco, Serie ensayo, Córdoba, Almuzara, 2011.

GUERRA VALDENEBRO, Pepa, *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica)*, Málaga, 1986, 230 p.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alba María, « Plectro flamenco: Paco Serrano y la orquesta de plectro de Córdoba», Alicia González Sánchez, dir. Trabajo Final de Estudios, Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco, Departamento Cuerda Pulsada, 2018, catálogo de TFE, caja 2.

LARREA, Arcadio, *El cancionero judío del Norte de Marruecos*, Madrid, C.S.I.C, 1952-54, 374 p.

LORENTE RIVAS, Manuel, «Etnografía del fandango en Granada», *Música oral del Sur*, nº 1, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, (1995), págs. 162- 174

LORENTE RIVAS, Manuel, *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2001, 269 p.

LUNA SAMPERIO, Manuel, « Romper el baile (emoción y gesto en la danza ritual mediterránea)» en Congreso de Folclore Andaluz (ed.), *V Congreso de Folclore Andaluz: expresiones de la cultura del pueblo: el fandango*, Málaga, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pág. 281.

MAHMOUD, Guettat, *La Música andalusí en el Magreb*, Cortés, Manuela y Carrillo, Mº del Mar (revisión, adaptación, edición y traducción), Fundación El Monte, Sevilla, 1999, 181 p.

MANDLY ROBLES, Antonio, «Verdiales: la raíz y el ritmo», *Música oral del Sur*, nº 1, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, (1995), págs. 128- 161.

MANDLY ROBLES, Antonio, (coor.), *Actas del V Congreso de folclore andaluz: “Expresiones de la cultura del pueblo: el fandango.”*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

- ASENSI DÍAZ, Jesús, «Problemas y desarrollo del baile folclórico: el caso del fandango», págs. 245-254.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, «Algunas acotaciones para la definición del concepto “fandango”. Análisis musicológico.», pág.151-162.

- CHECA, Francisco, «El fandango: la necesidad de una interpretación psicosocial», págs. 293-311.
- LUNA SAMPERIO, Manuel, «Romper el baile (emoción y gesto en la danza ritual mediterránea)», págs. 273-291.
- RUÍZ FERNÁNDEZ, José, «Las manifestaciones del fandango en la provincia de Almería», págs. 81-97.

MARTÍN SÁNCHEZ, Diego, «El maestro bandurria», *Alzapúa*, vol. 2, nº20, (2014), pág. 39-44.

MARTÍN VALVERDE, J.M., «La waslah andalusí de Alepo, Siria», *La música de Al-Andalus. La muwassaha. Al Turath Ensemble*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, EPGPC, Junta de Andalucía, Sevilla, 1997.

MAZUELA ANGUITA, Ascensión, «Artes de canto (1492-1626) en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», Emilio Ros Fábregas, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del arte, 2012. <<http://hdl.handle.net/10261/72212>> [Consultado el 20 de Junio de 2020]

MOLINA FAJARDO, E., «Caza en el recinto de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, n. 3, 1967, Granada, págs. 45-46.

MOLINA GÁMEZ, José Manuel, «La fiesta: aspectos musicales, instrumentales y modalidades», *Jábega*, nº 103, (2010), págs. 13-25.

MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio, *Mundo y Formas del cante flamenco*, Sevilla, Librería Al-Andalus, 1979, 326 p.

NAVARRO GARCÍA, José Luis y Miguel ROPERO NÚÑEZ (dirs.), *Historia del flamenco*, 5 vols., Sevilla, Ediciones Tartesos, 1995.

- NAVARRO GARCÍA, José Luis, «Los moriscos y sus zambras», págs. 173-183.
- OSUNA LUCENA, M. I., «La música arábigo-andaluza», págs. 85-109.

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino, «Verdial Cojo de Málaga» [en línea], *Flamencopolis* (blog), 2011. <<http://www.flamencopolis.com/archives/336>> [Consultado el 17 de Julio de 2018].

NÚÑEZ NÚÑEZ, Faustino, *Guía Comentada de Música y baile preflamencos* (ed. digital Primento), Carena Editores, 2014, 542 p.

ORTÍZ DE VILLAJOS, Cándido G., *Gitanos de Granada*, Granada, Editorial Andalucía, 1949, 102 p.

PARASKEVA, Mika, *Entre la música y el eros: artes y vida de las cantoras en el Oriente medieval según El libro de las canciones (Kitāb al-agānī)*, Granada, Universidad de Granada, 2016, Colección Estudios Árabes, Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación Pública Andaluza El Legado Andalusi, 368 p.

PRAT, Domingo, *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico y crítico de guitarras, guitarristas y guitarreros*. Buenos Aires, Romero Fernández, 1934. Ed. posteriores: Columbus (Ohio): Editions Orphée, 1986, 688 p.

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Trío Iberia: Ismael Ramos*, Colección «Trío Iberia», n.º 0, Granada, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

RAMOS JIMÉNEZ, Ismael, *Ángel Barrios y Granada: la estela de una época*, 1ª ed., Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015, 281 p.

RAMOS JIMENEZ, Ismael, «Ángel Barrios: El compositor en su época», Gemma Pérez Zalduondo, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, 2016, págs. <<http://hdl.handle.net/10481/40612>> [Consultado 7 de Abril de 2020].

RODRÍGUEZ RAMOS, Antonio Manuel, *Flamenco: arqueología de lo jondo*, 1ª ed., Córdoba, Almuzara, 2018, Colección Flamenco, 169 p.

RUZ MÁRQUEZ, José Luis, *Adra, siglo XIX*, Editorial Cajal, Almería, 1981, 322 p.

SALDONI, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols., Madrid, 1880, vol. 2, 594 p.

SANTOS JENER, S., «Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas», *Al-Andalus*, 17, (1952), págs 401-402, láms. 25, 26.

Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, *Anuario y estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos autorizada por el Gobierno en real orden de 1.º de octubre de 1858 y constituida legalmente en 24 de junio de 1860*, Madrid, La Correspondencia, 1860.

Sociedad General de Autores (SGAE), «Carlos Cano» [en línea], *SGAE, Canción con todos*, 2014-2016. <<http://www.cancioncontodos.com/autor/carlos-cano>> [Consultado el 23 de Junio de 2020]

STEINGRESS, Gerard, «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)», *Música oral del Sur*, nº 6, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, (2005).

TORRES, Rosana, «El encuentro de músicas y pueblos, escenificado en “Macama Jonda”» [En línea], *El País*, 17 de abril de 1983, sec. Cultura. <<https://bit.ly/30ncA36>> [Consultado el 14 de Mayo de 2020].

VILLEGAS, Rafael, «José Heredia prepara su nueva obra “Macama Jonda”» *Hoja del lunes*, Granada, nº2225, Granada, Asociación de la Prensa de Granada, 26 de Julio de 1981, pág. 8.

ZOTANO, Jesús, «Enrique Morente, la vida del “primer cantaor cubista”» [En línea] *La opinión de Málaga*, 2018. <<https://bit.ly/2BFYAHp>> [Consultado el 27 de Julio de 2018]

WASHABAUGH, William, *Flamenco: pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós, 2005, 254 p.

GRABACIONES AUDIOVISUALES:

AGUILAR AVILÉS, Ángel, *Estrella Morente: Casacueva y Escenario* [grabación audiovisual], España, EMI Virgin, 2007.

Ángel, BARRIOS, *Ángel Barrios: grabaciones históricas* [grabación sonora], Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2015, Serie Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía.

Canal Abadía Sacromonte, *Extracto del CONCIERTO solidario del Festival de Música y Danza de Granada* [Youtube video], 9 ene. de 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=kJa5mnIJO5A>> [Consultado el 26 de Junio de 2020].

Canal Antonio Fernández Morales, *Orquesta Efímera de Plectro Reino de Granada* [Youtube video], 9 jul. 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=H-B8XtfWXZU>> [Consultado el 26 de Junio de 2020].

Canal de Artanis2alateriel, *Estrella Morente - Pastora 1922* [Youtube video], 19 de Junio de 2007. <<https://www.youtube.com/watch?v=qIU8kCaJe8M>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

Canal El Ejercito Rojo, *Fuerza Nueva - "El Sol"* [Youtube video], 10 de abril 2020. <<https://www.youtube.com/watch?v=BFFeeGWBPZk>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

Canal Festival de Granada, *Orquesta Efímera de Plectro FEX* [Youtube video], 14 jul. 2016. <<https://bit.ly/2A5GE8R>> [Consultado el 26 de Junio de 2020].

Canal Los Voluble, *RaVerdial. Niño de Elche vs Los Voluble (full concert SONAR 2015)* [Youtube video], 1 jul. 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=8U1g3guM-wE>> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

Canal Los Voluble, *El Ravero - Niño de Elche + Los Voluble* [Youtube video], Hace cuatro años. <https://www.youtube.com/watch?v=GMTWRECBM_U> [Consultado el 9 de Junio de 2020].

Canal Roman Lopez de la Serna, " *La estrella " Ana Sola ,Pilar Alonso by Roman Lopez De La Serna* [Youtube video], 27 abr. 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=DWbCsge23gs>> [Consultado el 26 de Junio de 2020].

Canal Salustiano197, *La Murga de los Currelantes en directo - Carlos Cano – 1978* [Youtube video], 29 abr. 2012. <<https://bit.ly/2V9rc2Q>> [Consultado el 23 de Junio de 2020]

Cuarteto Iberia, *Granada* [grabación sonora], Barcelona, Compañía del Gramófono, 1933.

Grupo de laúdes Albaycín, *Toques de antaño* [grabación sonora], Granada, Producciones Peligrosas, 2007.

HEREDIA MAYA, José, *Macama jonda* [grabación sonora], España, BMG Ariola, 1987.

MORENTE, Enrique, *Despegando* [grabación sonora], Valencia, Caimán Records, 1996.

MORENTE, Enrique, *Pablo de Málaga* [grabación sonora], España, Sony Music Entertainment (Spain) S.A., 2008.

MORENTE, Estrella, *Mujeres* [grabación sonora], España, EMI Virgin, 2006.

Orquesta Chekara Andalusí de Tetuán, *La Chekara y el flamenco, 1º parte* [grabación sonora], Sevilla, Música es Amor, 2008.

Orquesta Chekara Andalusí de Tetuán, *Tan cerca, tan lejos: flamenco andalusí* [grabación sonora], Sevilla, Música es Amor, 2014.

PEÑA, Juan, (El Lebrijano) y Orquesta Andalusí de Tanger, *Encuentros* [grabación sonora], España, BMG Ariola, 1985.

PEÑA, Juan (El Lebrijano) y Orquesta Árabe Andaluza, *Casablanca* [grabación sonora], España, EMI Records, 1998.

PEÑA, Juan (El Lebrijano) y KOURRICK, Faïçal, *Puertas Abiertas* [grabación sonora], Sevilla, Ediciones Senador, S.L, 2005.

Radio Tarifa, *Rumba Argelina* [grabación sonora], España, Ariola, 1995.

SERRANO, Paco y La Orquesta de Plectro de Córdoba, *Plectro Flamenco*, [grabación sonora], Montilla, Fonoruz S.L., 2019.

Trío Chamorro, *Evocación andaluza: Ángel Barrios y los instrumentos de plectro* [grabación sonora], Granada, Plectrum, 2002.

Trío Chamorro, *Evocación andaluza: Ángel Barrios y los instrumentos de plectro* [grabación sonora], Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2014.

Sonido Vegetal, *Verbena calavera* [grabación sonora], España, Sonic Music, 2015.