



Revista de **FLAMENCOLOGÍA**



Volumen 32 2023

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Volumen 32 (2023)



Cátedra de Flamencología de Jerez

Consejo Editorial:

Manuel Naranjo Loreto (coordinador)
Francisco Rodríguez Pereira
María Jesús Ruiz Fernández
Alicia González Sánchez
Carmen Penélope Pulpón Jiménez

Edita

Cátedra de Flamencología de Jerez

Colabora

Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

Corrección y maquetación

Óscar Carrera Sánchez

Impresión

Artesano de la Impresión. Jerez

Portada y contraportada

«Tanguillos», por Plaza, c. 1985, y «Alegrías», por Plaza, c. 1985.
Archivo del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco

ISSN: 2530-4380

<http://revistadeflamencologia.es>

Licencia Creative Commons: Reconocimiento-NoComercial- SinObraDerivada
3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES)



SUMARIO

Editorial	5
RAMÓN SOLER DÍAZ: El Concierto de Cante Jondo de Cádiz de 1922	7
ANTONIO LORENZO VÉLEZ: La presencia gitana en los pliegos de cordel	37
FRANCISCO J. BETHENCOURT LLOBET: Gerardo Núñez: adquisición y transmisión del conocimiento en el flamenco contemporáneo	63
SUSANA CHECA TORREGROSA: Nuevas visiones de la Escuela Bolera en los tablaos	97
Autores	129
Normas de publicación de originales	131

EDITORIAL

Como colofón a este intenso año 2023, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces de Jerez editará el tercer número de la Revista de Flamencología en esta nueva etapa. El ingente trabajo de Manuel Naranjo y Óscar Carrera da así sus frutos con otra publicación que ve la luz una vez más gracias a la colaboración de la delegación territorial de Cultura de la Junta de Andalucía, pilar fundamental en la recuperación de esta revista.

Seguimos avanzando con un número muy completo en el que han participado voces autorizadas como Susana Checa Torregrosa, que nos acerca a la Escuela Bolera; como Francisco J. Bethencourt, que traza las líneas concretas de la conexión guitarrista-maestro a través de la figura de Gerardo Núñez; Ramón Soler, cuyas investigaciones nos sirven para conocer aquel histórico concierto del cante jondo celebrado en Cádiz en 1922; y, por supuesto, Antonio Lorenzo, quien nos invita a profundizar en los pliegos de cordel y su vinculación con el pueblo gitano.

Este número 32 de la Revista de Flamencología de la Cátedra, que nació oficialmente en el segundo semestre de 1995, pone broche de oro a un año, el 2023, en el que la institución ha recuperado también otro de sus grandes legados, los Premios Nacionales de Flamenco, cuya gala de entrega tuvo lugar el pasado 4 de noviembre en los Museos de la Atalaya de Jerez.

Pero igual que rescatamos cualquier contenido de enorme riqueza, en esta nueva etapa de la institución hemos intentado dar un paso más y ofrecer nuevas propuestas, como ha sido el ciclo Noches de San Juan, que hemos desarrollado en el Hotel Casa Palacio María Luisa y donde flamenco y folclore, folclore y flamenco han sido los protagonistas.

Con la Cátedra en el lugar que le corresponde, la junta directiva y todos sus miembros mantienen, ahora más que nunca, el pulso a esta resurrección de la entidad, que después de varios años de *impasse*, ha recobrado con fuerza su vitalidad y sus ganas por seguir aportando conocimiento y divulgación a toda la sociedad, especialmente a las nuevas generaciones.

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

RAMÓN SOLER DÍAZ

Resumen. El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 nació con el fin de recuperar el cante jondo, que se encontraba postergado por las nuevas modas, pero las bases resultaron ser ineficaces para tal propósito. Pasados cuatro días se celebró en Cádiz un recital con los dos hijos de Enrique el Mellizo en el que se interpretó una importante variedad de estilos antiguos, esos que estaban buscando en Granada. Un año después tuvo lugar en Huelva otro concurso similar al de Granada (combinado con actuaciones de figuras consagradas) pero que, al no restringir la participación a los profesionales y a no prohibir ningún tipo de cante, trajo consigo la consideración del fandango como cante flamenco que llevaron después en su repertorio los mejores cantaores de la época.

Palabras clave: Manuel de Falla, don Antonio Chacón, Álvaro Picardo, Enrique el Mellizo, Félix de Sanlúcar, Concurso de Cante Jondo de Granada, Concurso de Cante Jondo de Huelva, Academia de Santa Cecilia de Cádiz, fandangos, romanticismo, *Volksgeist*.

Abstract. The Granada 1922 Cante Jondo contest was created with the aim of recovering the *cante jondo* which was neglected by the new trends; however, the rules of the competition proved to be ineffective for this purpose. Four days later, a recital with the two sons of Enrique el Mellizo was held in Cadiz where an important variety of ancient styles, those that had been sought in Granada, were performed. A year later, a similar contest to the one in Granada took place in Huelva (combined with performances by acclaimed figures), but, as the participation of professional singers was not restricted, nor the performance of any style forbidden, this contest resulted in the consideration of the fandango as a flamenco singing style, which was later to be included in the repertoires of the best *cantaors* of the time.

Keywords: Manuel de Falla, don Antonio Chacón, Álvaro Picardo, Enrique el Mellizo, Félix de Sanlúcar, Concurso de Cante Jondo de Granada, Concurso de Cante Jondo de Huelva, Academia de Santa Cecilia de Cádiz, fandangos, Romanticism, *Volksgeist*.

1. El Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922

Son miles las páginas que se han escrito sobre el Concurso de Cante Jondo de Granada, celebrado el 13 y 14 de junio de 1922. Los hechos son bien conocidos. Sabemos que Falla empezó a interesarse por el flamenco con 25 años, fuera de su tierra natal, gracias a su maestro, el catalán Felipe Pedrell, y a su posterior estancia en París, donde músicos como Debussy le hicieron ver la importancia del flamenco. El compositor gaditano también percibió la influencia que lo andaluz había tenido en compositores como Glinka, que llegó a anotar algunas canciones populares en Granada.

En 1920 Falla se establece en la ciudad de la Alhambra y es allí cuando se relaciona con el flamenco de manera práctica, no teórica. Escuchaba a algunos aficionados —no profesionales— como Antonio Barrios *el Polinario*, que regentaba una taberna en la calle Real de la Alhambra, junto al Palacio de Carlos V. Debajo de la parra del patio se celebraba una tertulia en la que el flamenco era tema habitual. El Polinario tocaba y cantaba flamenco y era padre del compositor y guitarrista Ángel Barrios, amigo de Falla que contagiaba su fervor por lo jondo a muchos de los compañeros de tertulia, entre ellos un joven García Lorca.

Parece ser que fue Miguel Cerón quien paseando con Falla por el Generalife le sugiere la necesidad de organizar un concurso de cante jondo en el que participaran no profesionales (Molina Fajardo, 1974: 126-127). La idea entusiasma al compositor que, de inmediato, empieza a buscar fondos para sufragar el evento. Consiguió 12.000 pesetas. La noticia corrió como la pólvora hasta tal punto que en la prensa nacional Eugenio Noel —furibundo antitaurino y antiflamenco— escribió duras andanadas contra el concurso en un artículo titulado «Doce mil pesetas de cante jondo» (*El Liberal*, 18 de febrero de 1922). Como era de esperar, se armó gran revuelo en la conservadora sociedad granadina. De ello dan idea algunas carocas (coplas satíricas que se cuelgan en Granada durante las fiestas del Corpus) que se compusieron, como estas dos:

Tal es la fecundidad
de sus bellos ideales,
que una culta sociedad
va a dejar a la Ciudad
sin fondos municipales.

Granada en su desvarío
es mar revuelto y sin fondo.
De tu antiguo poderío
sólo te queda ¡Dios mío!
ser cuna del cante jondo.

También Ángel Barrios tenía en mente organizar una serie de conciertos y bailes españoles que se iban a llamar Danzas de Arte Gitano. El choque de intereses entre Falla y él llegó a tal extremo que ni Ángel Barrios ni su padre acudieron los días 13 y 14 de junio a la plaza de los Aljibes. Barrios pudo organizar sus conciertos al año siguiente, con el nombre de Gran Festival de Canto Andaluz y Danzas del Arte Gitano. Por fortuna, en 1924, Falla y los Barrios restablecieron las amistades.¹

A don Manuel le llamaban muchísimo la atención la particularidad y exotismo del cante flamenco más profundo, y lo difícil que era tener acceso a él. Hay un escrito atribuido a él titulado «El canto como expresión del espíritu de los pueblos» (Persia, 1992: 90) en el que leemos:

Granada puede pues ufanarse —por esta y por otras razones que daremos luego— de ser la cuna de la mayoría de los cantos y bailes que forman el grupo más brillante de nuestro cancionero.

Tener la fastuosa Alhambra cerca de su carmen de la Antequeruela debió acentuar la maurofilia de don Manuel, por otro lado, tan de la época. No olvidemos que estamos en plena Guerra del Rif.² Sin duda, esa maurofilia llegó a inspirar estas otras palabras (reproduzco los tachados), si es que no son suyas, lo cual es muy probable:

Pero volvamos a nuestra siguiiriya, ~~que debió también tener en Granada su origen.~~ Ya hemos dicho que [a nuestro modo de ver], han sido los gitanos quienes han determinado y fijado la forma de esta canción, y pensamos así porque el estudio científico musical que de ella hemos hecho nos ha revelado determinadas formas ~~melódicas~~ y caracteres ~~melódicos~~ independientes, en cierto modo, de sus analogías con los primitivos cantos sagrados cristianos y con la música de los moros de Granada.

El objetivo del concurso era rescatar de entre los cantes andaluces aquellos que suponían de más venerable antigüedad y calidad —el «cante jondo»—, un corpus que apenas se interpretaba debido a la manera moderna de concebir el cante y a su arrinconamiento por géneros más livianos y frívolos. También para hacer ver a la sociedad que el «canto primitivo andaluz» albergaba unos valores estéticos dignos de consideración y que debía estar a la altura de las otras artes.

¹ «Las carocas y Ángel Barrios», en <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/la-carocas-y-angel-barrios/> (consulta: 24 de septiembre de 2023).

² Sobre los orígenes y desarrollo de la maurofilia en el flamenco pueden interesar las tres entregas que escribí en el portal de *Expoflamenco* bajo el título «De flamencos y felahmengus: ¿hay moros en la costa?». En el origen de esta nueva maurofilia jugó un papel crucial Pedro Antonio de Alarcón, granadino que estuvo de corresponsal durante la Primera Guerra

Como es sabido se prohibió la participación de cantaores profesionales porque ya estaban «viciados». Ya se sabe, el dinero pervierte. Parece ser que eso no afectaba a los músicos, escritores y artistas plásticos que formaban parte de la comisión organizadora. Se daba por supuesto que los cantaores de oficio no podían interpretar de manera «pura» y «prístina» ese caudal de «cantes naturales», alejados de la degeneración que imponían el maldito parné y las «modas» (aquí el abuso de comillas es inevitable como podrá comprobarse). El cante jondo era algo atemporal, inmutable, no sujeto a los vaivenes de los tiempos, algo que debía transmitirse sin «corrupción» pues había sido cincelado durante siglos por el «pueblo», ese ente cuasi sagrado.

Don Antonio Chacón era el cantaor más prestigioso de la época, el maestro al que todos —artistas gitanos y no gitanos, aristócratas, empresarios, periodistas y escritores— respetaban por encima de los demás, el que cobraba más que nadie entonces. No sabemos si alzó la voz para hacer ver a la organización lo erróneo de las bases. Y si es que dijo algo, está claro que no le hicieron caso. Me inclino a pensar que no puso objeciones a dichas bases. El dato objetivo es que le pagaron una buena cantidad: la sexta parte del presupuesto total. Cobró por partida doble, mil pesetas por cantar y otras mil por presidir el jurado, o sea, el equivalente a unos cuatro meses de salario de un trabajador bien remunerado.

Parece evidente que si Chacón hubiera advertido de lo desacertado que era prohibir la participación de profesionales se habría abierto un debate de gran calado. Hubiera sido crucial —esta vez sí— para desterrar la opinión que buena parte de la sociedad tenía de un arte que estimaba patibulario, propio de gentes de mal vivir. Chacón era siete años mayor que Falla y el músico lo tenía en altísima estima. Nadie le hubiera puesto reparos al cantaor jerezano dada su indiscutible autoridad y su buena prensa entre la alta sociedad de la época.

El idealismo alemán y el nacimiento de las ideologías del *Volksggeist* provocaron en el siglo XX catástrofes humanas espantosas. El culto a la «patria», a la «tierra madre», fue elevado a los altares y provocó una mirada paternalista hacia todo lo que venía del «pueblo», verdadero guardián de las «esencias nacionales», ese espíritu nacional —el *Volksggeist* herderiano— que ha sido y sigue siendo tan letal para la política y las relaciones humanas y, muchas veces, tan pueril para el arte.

Recuerdo una conversación con Manolo Sanlúcar en la que rememoraba una agria discusión con un artista —creo que un músico sinfónico— que solo alababa el «flamenco primitivo» y abominaba de cualquier novedad que se diera en este arte. El maestro era de carácter colérico y se encendía de nuevo al contarle, como si se lo acabaran de decir. Echaba, con toda razón, sapos y culebras por la boca: «O sea, él puede componer y experimentar lo que le dé la gana pero los flamencos tenemos que estar metidos todavía en un cuarto o en una cueva a expensas del señorito y hacer siempre lo mismo para guardar la pureza». Y a voces lo mandaba ya se sabe dónde, eso sí, hablándole de «usted». Es la misma idea que tenían los miembros de la comisión organizadora del Concurso de Granada. Manolo Sanlúcar ha sido en la guitarra flamenca contemporánea el equivalente a don Antonio Chacón en el cante de su época. Y no se calló.

Hay circunstancias que explican la necesidad de la labor de rescate de los cantes antiguos en 1922. Con la I Guerra Mundial la producción de discos cayó tan estrepidamente que trajo consigo una decadencia frente a la eclosión discográfica que hubo hasta justo antes del conflicto. Parece como si al cante se lo hubiera tragado la tierra. A comienzos de siglo se grabó muchísimo flamenco en las voces de los mejores intérpretes, pero a principios de los años 20 apenas se hacía nada en ese sentido y quienes impresionaban eran mayormente canzonetistas que, alguna que otra vez, deslizaban algún estilo flamenco pero con escasa expresión jonda. Era el caso de Pastora Imperio, la Torrecica, Amalia Molina, Emilia Benito o la Tempranica (Valderrama, 2023: 96-97). Prácticamente lo único en verdad flamenco que se editó durante la Gran Guerra fue lo que registró la Niña de los Peines con Currito el de la Jeroma en 1918.

Los fines que buscaba la organización eran más que loables: intentar poner en circulación de nuevo cantes que, por diversos motivos, habían sido orillados por otros géneros más facilones. No obstante, debían haberse informado bien para saber que, precisamente, lo que andaban buscando estaba en la memoria de reputados profesionales. Uno de ellos lo tenían bien cerca: Chacón. Pero es que estaban Anilla de Ronda, el Niño de Cabra, la Trini, Rafael el Moreno, Manuel y Pepe Torres, Pastora y Tomás Pavón, Aurelio Sellés, el Cojo de Málaga, Fernando el Herrero, Pepe el de la Matrona, José Cepero, Escacena, Bernardo el de los Lobitos, Sebastián el Pena, Vallejo, Fosforito de Cádiz, el Niño de las Marianas, Rafael Pareja, el Mochuelo, Joaquín el de la Paula, Chiclanita, Luisa la Pompei, su primo Cabeza y muchísimos más.

El enfoque del Concurso de Granada estaba despegado de la realidad. Desde la atalaya burguesa en la que estaban los organizadores se tenía una idea errónea del flamenco pues no lo habían vivido de cerca. Y si lo hicieron se enteraron de poco. Quisieron poner encima de un escenario un mundo que ya no existía. O que quizás nunca existió. En la *Gaceta del Sur* del 8 de junio de 1922 se indicaba que «La Comisión estima de gran oportunidad declarar que para dicha fiesta, las señoras y señoritas que asistan deberán vestir el traje típico andaluz de la fecha que media entre 1830-1840 [sic], época del apogeo del “cante jondo”». Ahí es nada. Y daban indicaciones concretas de las vestimentas y sombreros adecuados para señoras y caballeros. Ataviados ya de forma *idónea* podrían ver en directo a «artistas immaculados» que guardaban un tesoro musical escondido. Era una fiesta pensada para la buena sociedad granadina y para quienes tenían medios para venir de fuera, un espectáculo que, en el fondo, tenía algo de circense: «Señoras y señores, pasen y vean a esta anciana que nunca ha salido de su pueblo y que les va a deleitar con cantes ancestrales que no han escuchado nunca». Romanticismo al por mayor pues la anciana quizás no estaba acostumbrada a cantar con guitarra y lo que seguramente iba a interpretar era un fandanguillo local no una toná del Brujo, ni una seguriya del Fillo, ni una soleá de la Gómez o Lorente, que era lo que en verdad se andaba buscando. El enfoque era erróneo. Pero es que el lugar donde llevar a cabo ese salvamento lo era todavía más.

La rigidez de las bases llevó a que ganaran un viejo cantaor de Morón, Diego Bermúdez, que vivía retirado del cante en Puente Genil, y un niño de una de las familias gitanas fundamentales en el nacimiento del género, los Ortega. El septuagenario Tenazas de Morón se atuvo a las bases y sacó a la palestra aquello que la organización buscaba con ahínco, un repertorio bien antiguo que estaba en boga cuatro décadas antes, en la época de Silverio. Lo de Manolito Caracol fue otro cantar pues pudo haber tráfico de influencias (Valderrama, 2021: 119-124). Su padre, Caracol el del Bulto, era amigo de don Antonio Chacón, que era el presidente del jurado, e instó a que inscribiera a su hijo de doce años pues Chacón le veía condiciones (en esto no se iba a equivocar el gran maestro, como se demostró con el tiempo). El niño ganó a pesar de no haberse ajustado a las bases. Aunque cantó por seguiriyas interpretó también unas saetas modernas, que no tenían nada que ver con aquellas que se cantaban décadas atrás. De hecho, Falla abominaba de ellas. El escritor y diplomático mexicano Alfonso Reyes, que estaba en esa época en España, acompañó a Falla por las calles de Sevilla intentando dar con la saeta antigua, y dejó escrito sobre la Semana Santa de 1922:

He recorrido la ciudad, entre dos y tres de la mañana, en busca de la saeta antigua, la clásica, y acompañando al maestro Falla que andaba como con sed de oírlas. A la salida de la Macarena, la Niña de los Peines nos hizo beber un chorro de voz, en cante flamenco que quiebra y fuga. «Esto no es, no es la saeta —me decía, febril, el maestro Falla—. En Sevilla han retorcido la saeta por contaminación del flamenco» (Persia, 1991: 158).

Cuesta imaginar que se pudiera poner reparos a una saeta cantada en directo por la mejor cantaora de todos los tiempos. Si hubiera salido de una garganta anónima, «del pueblo», quizás le habría sobrecogido. ¡Pero es que Pastora era profesional!

A nuestro entender el hecho de que el concurso se celebrara en Granada influyó bastante en la concepción de esas bases. Pocas ciudades había en Occidente tan «románticas» y «exóticas» como Granada. Los extranjeros que la visitaban creían que iban a encontrar una odalisca en el interior de un patio con estucos, surtidores y arrayanes, un bandolero en el recodo de un camino o una *espontánea* fiesta gitana en una cueva del Sacromonte. En Granada no había tiendas, ni modernos automóviles, ni Facultad de Ingeniería, ni hoteles con las últimas comodidades, ni notarios, ni librerías, ni tiendas con ropas de moda. No. En el imaginario de los turistas —recordemos que era una actividad solo al alcance de gente muy pudiente—, los granadinos iban vestidos como Chorrojumo, ese gitano visionario que fabricó para los guiris lo que buscaban, un tipismo de cartón piedra a cambio de dinero por dejarse fotografiar. La verdad es que no hemos cambiado mucho desde entonces, pues en algunos pueblos andaluces, para atraer al turismo, todavía se inauguran museos sobre el bandolerismo, donde el catite y el trabuco son las «señas de identidad» de unos criminales transformados, por mor del *jurdó*, en héroes libertarios que luchaban contra las injusticias sociales. Es como si abrieran un museo (o «centro de interpretación») de la ETA o de la mafia siciliana, si es que no los hay ya. El

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

romanticismo es tan poderoso que justifica cualquier tropelía. Es el síndrome del estuco, el trabuco y el éxtasis.

Un hecho real ejemplifica el grado de despiste de los intelectuales que idearon el evento granadino. Proveniente de Sevilla llegó a concursar Félix Serrano Medrano, también conocido como Félix de Sanlúcar, el Potajón o el de la Culqueja. En su memoria guardaba una cantidad ingente de cantes de Cádiz y los Puertos, precisamente el solar donde se desarrollaron aquellos cantes que se querían rescatar en Granada. Este cantaor gitano nació en Sanlúcar de Barrameda en 1879—un año antes que Manuel Torres—, y fue discípulo de Perico Frascola, al cual se atribuyen algunos cantes por seguiriyas y tonás, aparte de ser cultivador de raras cantiñas sanluqueñas, entre otros estilos. Félix alternaba su oficio de carnicero con el cante cuando había ocasión, como cualquiera que haya tenido y tenga facultades para ello. No son desdeñables unos ingresos extras en las economías proletarias. Al llegar a Granada el sanluqueño saludó a Manuel Torres pues se conocían de las fiestas compartidas en Sevilla. «Ah, ¿pero es profesional?», debieron preguntarse los de la comisión. Automáticamente vetaron su participación. Félix tenía entonces 43 años, una edad idónea para mostrar con plenitud una vasta colección de ensoleados cantes que poca gente conocía. Pero no pudo ser, estaba «corrompido» porque había participado en fiestas en las que cobró dinero. Lo que pudiera haber grabado este hombre habría constituido un tesoro de incalculable valor.



Félix el de la Culqueja (con traje blanco de carnicero) y su maestro Perico Frascola. Fotografía cedida por Luis Suárez Ávila. Es la única que conocemos de Frascola.

Hubo voces que criticaron la visión orientalista del certamen y el veto a los profesionales. Una destacada fue la de otro gran músico que, ese sí, estaba familiarizado con el cante. Era Joaquín Turina. En una carta que el sevillano le envía a Falla el 7 de octubre de 1922 le comenta con ironía: «¿Crees tú que esto procede de la India? ¿Estaremos haciendo el indio?». Por su parte, Ignacio Zuloaga, que era miembro del jurado, en una carta enviada desde Zumaya antes del 20 de mayo de 1922, advertía a don Manuel: «Yo creo que será imprescindible el contratar a los profesionales. Sin ellos no se hará nada» (Gómez de Caso, 2011: 36).

Otro de los promotores del Concurso de Granada fue Miguel Cerón, que dejó escrito (Persia, 1991: 163-164):

A decir verdad, el concurso en sí, no resolvió gran cosa, desde el punto de vista de sus fines, ni desde el ángulo del arte puro. Poquísimos se dieron cuenta de ello. Y, menos, todavía, los grandes críticos, artistas y escritores venidos de todas partes, a la llamada prestigiosa de Falla. Aquellos ilustres extranjeros, parecían enajenados, y auténticamente llenos de asombro, ante tanta belleza y exotismo. Don Manuel, entre tanto, se limitaba a sonreír... la procesión andaba por dentro. El único cantaor puro, el viejo Bermúdez, me lo emborracharon los malasangre de los otros concursantes, antes de comenzar su actuación. Cuando empezó a cantar aquellas maravillosas soleares del Silverio «Correo de Vélez»... Y así, repitiéndose, no sé cuántas veces, sin salir del primer tercio. Pero, como nadie entiende de «cante jondo», le aplaudieron a rabiar.

Miguel Ángel Fernández (2023: 241) comenta con agudeza:

Por lo visto de resultas del concurso, el Tenazas no fue «el Lázaro que resucitó el cante jondo», como lo valoró Manuel de Falla. La conclusión definitiva se podría extraer de los comportamientos posteriores: el del mismo Falla, quien tras la experiencia vivida no quiso saber nunca nada más del concurso y casi ni del flamenco en general, y el de los organizadores, que tampoco plantearon la oportunidad de convocar una segunda edición, lo que probaría su endeble balance.

El Concurso de Granada fue un noble intento por prestigiar un arte que había sido denostado y por reflatar un corpus de cantes que era poco conocido... pero que andaba lejos de Granada, como veremos más adelante. Lo cierto es que ni recuperaron el pasado ni pudieron ver con claridad lo que se estaba cocinando en el cante andaluz.

2. El Concurso de Cante Jondo de Huelva de 1923

La flamencología apenas ha tenido en cuenta un concurso mucho más trascendental que el de Granada para el devenir del flamenco.³ No me refiero al intento de mejorar la consideración social de este arte sino a algo que iba a afectar al flamenco en sí, a los repertorios, a aquello que se iba a llevar a los escenarios. Se trata del concurso que tuvo lugar un año después en Huelva. El asunto lo ha estudiado con detalle y rigor Miguel Ángel Fernández Borrero en el libro aludido más arriba.

El Concurso de Cante Jondo de Huelva lo organizó la Hermandad de la Merced con el fin de recaudar fondos para la entidad y también para emular las intenciones de Granada de recuperar cantes olvidados. Se celebró en la plaza de toros las noches del 21 y 22 de julio de 1923 y tuvo un carácter marcadamente más popular que el de Granada. La sociedad onubense de la época era menos conservadora que la granadina y apenas se escandalizó por la celebración de lo que podríamos llamar un *megaevento* flamenco al que acudieron aficionados de toda la provincia y también de Sevilla y Badajoz. A diferencia de Granada no contó con el aval de grandes intelectuales⁴ ni tuvo subvención municipal al ser un acto lucrativo, aunque el consistorio aportó mil pesetas para gastos varios y se ocupó del alumbrado y de las labores de orden público (Fernández, 2023: 255).

Realmente, fue festival más concurso. Para lo primero se contó con un plantel de primerísimas figuras del cante (Chacón, Manuel Torres, la Niña de los Peines — que faltó y en su lugar fue la Perla de Triana—, Centeno, Manolito Caracol y el Niño Gloria), el baile (la Pompei —suponemos que era su hermana Manuela la Sorda— y Rafael Ortega) y la guitarra (Niño de Huelva, Curro el de la Jeroma, Antonio Moreno y Rafael Rofa). Para el concurso no se pusieron trabas a los repertorios ni a la participación de profesionales. Huyeron de la mentalidad puritana de poner puertas al campo en cuestiones de arte.⁵ Y el flamenco lo era. Y como los fandangos de la provincia —en la capital apenas se escuchaban en esa época— ya habían sido grabados por reputados cantaores (el Mochuelo, la Niña de los Peines, el Cojo de Málaga y Centeno, entre otros) formaban ya parte del flamenco. Eran conscientes de que el cante no estaba estancado sino que podía seguir creciendo. De los

³ Una excepción a destacar es la de Romualdo Molina (1996: 81-82).

⁴ «Juan Ramón Jiménez dio su apoyo al Concurso de Granada, pero, aunque hubo contactos iniciales con él, finalmente ni se concretó ningún tipo de apoyo expreso para este de Huelva. Tampoco se sumaron otros artistas ni personalidades onubenses» (Fernández, 2023: 257).

⁵ Con total sensatez, Manuel Cura se pregunta por qué «no hay constancia de premios cantando fandangos de Huelva ni en el Nacional de Córdoba, ni en el Concurso de Mairena ni en la mayoría de los certámenes que proliferaron por la geografía jonda. Ni siquiera en La Unión, donde el desembarco y el éxito de intérpretes onubenses ha crecido en las últimas ediciones, no aparece el fandango de Huelva por ningún sitio». Asimismo, se extraña de que el genio absoluto del fandango de Huelva, Paco Toronjo, no pisara los festivales de Mairena, Lebrija, Jerez y otros de primera magnitud (Fernández, 2023: 382-383).

veneros folklóricos del Andévalo —con epicentro en el Alosno— era posible crear cantes plenamente flamencos gracias a intérpretes cualificados para ello. Y estando, como estaban, en una tierra fértil en fandangos surgieron decenas de variantes de este cante que hunde sus raíces en bailes del siglo XVII. ¡El fandango era viejo y nuevo a la vez!

No todos los participantes en Huelva cantaron por fandangos. Pero los que se escucharon agradaron al público. De este modo, a partir de 1923, el eje del fandango basculó desde Málaga y el Levante —zonas en las que se crearon décadas atrás gran cantidad de estilos de malagueñas, abandolaos, granaínas y tarantas— hasta la provincia de Huelva. En los fandangos folklóricos onubenses se inspiraron muchos artistas para forjar nuevos estilos que inundaron el mercado discográfico y acercaron nuevos públicos. La realidad, pues, se impuso. El pueblo soberano demandaba fandangos y fandangos tuvo por miles. Tal avalancha de fandanguillos impidió que aflorara gran parte del «cante jondo» que se buscaba en Granada aunque bien es cierto que no se perdieron del todo los estilos antiguos. De hecho, uno de los mayores artífices del fandango onubense, Antonio Rengel, fue un consumado maestro del cante por serranas, ese estilo tan en boga en la época de Silverio que cantó el Tenazas en Granada. Tanto el Tenazas como Rengel grabaron la serrana.

Como es lógico, unos fandangos eran mejores que otros, pero donde hay cantidad se espiga la calidad. Las creaciones de Rengel, Rebollo, Niño Isidro, Pepe la Nora, Cepero, Vallejo, Pepe Pinto, Marchena, Carbonerillo, Enrique el Almendro, Corruco, Palanca, Rosa Fina de Casares y decenas más inundaron el mercado discográfico desde mediados de los años veinte.⁶ En pocos años, y durante décadas, el fandango se convirtió en el cante más popular y los repertorios se vieron achicados en variedad. La situación, como se sabe, empezó a cambiar a mediados de los cincuenta, con la edición de la *Antología del Cante Flamenco* que dirigió Perico el del Lunar, y con los concursos de Córdoba que, esta vez sí, reflataron estilos olvidados tras el tsunami fandangueril, que cayó en demasiadas ocasiones en una insufrible competición de gorgoritos.

Los cantes más duros del flamenco siempre habían tenido un público minoritario. Esto empezó a cambiar en los años sesenta y setenta, con el neojondismo y el mairenismo. Hoy en día, por fortuna, reina el eclecticismo y en los escenarios hay más diversidad de estilos y voces.

⁶ Como reflexiona con acierto Ramón Arroyo (Fernández, 2023: 386-387), realmente el boom de los fandangos de Huelva no vendrá hasta bien entrados los años cincuenta. La radio y los tablaos hicieron mucho por ello. En los años veinte los fandangos onubenses más bien sirvieron de base para la creación de estilos que hoy llamamos «personales» o «naturales» por intérpretes sevillanos en su mayoría.

3. El Concierto de Cante Jondo en la Academia de Santa Cecilia de Cádiz de 1922

Hemos hablado de Granada y Huelva, pero en el título de este artículo se mienta a Cádiz. ¿Cuál es el papel que jugó la trimilenaria ciudad en este contexto?

En los prolegómenos del Concurso don Manuel envió cartas a amigos de distintas provincias andaluzas para que buscaran cantaores no profesionales que se ajustaran a los propósitos del certamen, esto es, que no cayeran en el *floreo abusivo* (Falla, 1972: 161) del cante moderno. Una de ellas fue dirigida a su amigo y paisano Álvaro Picardo Gómez, del cual Falla sabía que era un gran aficionado al cante. Bodeguero, académico, político y bibliófilo, Picardo pertenecía a la alta burguesía ilustrada del área de la bahía. También su hermana Micaela —casada con el banquero Francisco Aramburu Inda— estaba familiarizada con el flamenco: tocaba la guitarra flamenca y recibía clases de Manuel Pérez *el Pollo*, un tocaor que fue discípulo del gran maestro de la guitarra gaditana del siglo XIX, José Patiño. Además, el Pollo sabía mucho de cante y había acompañado a cantaores míticos como Silverio, el Nitri, Curro Dulce y Enrique el Mellizo, verdaderos creadores del cante jondo.

En el Archivo Manuel de Falla de Granada se conservan cartas que Picardo envió a Falla —han sido infructuosas las búsquedas que hemos hecho para dar con las que iban en sentido contrario— donde habla de asuntos concernientes al concurso. Parte de ellas han sido publicadas anteriormente (Soler, 2015: 76, 79), pero conviene reproducir completas las tres que atañen al asunto de este artículo. Por lo que leemos en la primera sabemos que Falla había instado a Picardo a buscar en Cádiz cantaores no profesionales que conservasen los antiguos estilos del cante jondo. Picardo es tajante al decirle que los que saben de eso son los profesionales. La carta está fechada el 24 de mayo de 1922.

Cádiz 24 Mayo 1922 [sic]

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mío y paisano:

A mi regreso de Madrid recibo su grata carta del 19 del corriente honrándome inmerecidamente con su representación en Cádiz para la propaganda del Concurso de Cante Jondo que tan brillantemente está Vd. organizando en Granada para las fiestas del próximo Corpus.

Mucho le agradezco esa distinción, sobre todo por venir de Vd. a quien tanto admiro y de nuestro mutuo y simpático amigo Don Fernando de Arboleya y procuraré hacer todo lo posible por fomentar este primitivo canto andaluz y hacer la más activa propaganda para que ese primero y tan interesante Concurso obtenga el éxito que se merece.

RAMÓN SOLER DÍAZ

Efectivamente, como le había anunciado Don Fernando, he pensado en unión de unos amigos ir a Granada a presenciar esa fiesta y oír a los concursantes gaditanos, aunque el hecho de que estos no sean profesionales hace algo difícil el encontrarlos, pues aquí en cante jondo hay pocos ejecutantes «amateurs».

Don Fernando acaba de marchar a Londres. El año pasado oímos allí, juntos, el «Sombrero de tres picos» y hablamos mucho de Vd.

Repitiéndole las gracias por la distinción con que se me ha favorecido, queda este su affmo. amigo y paisano, S. S.

Q. S. M. B.

Álvaro Picardo

Picardo le vuelve a escribir el 13 de junio —primer día del concurso— al músico gaditano para excusar su ausencia en Granada. También le informa de que no encuentra en Cádiz el perfil de cantaores que don Manuel y la organización andan buscando. Álvaro Picardo tiene razones de peso para no ir a Granada —su tía fallecerá poco después— pero no quiere dar la impresión de falta de interés en el asunto. Para ello contrae un importante compromiso:

Cádiz 13 Junio 1922

*Sr. Don Manuel de Falla
Granada*

Muy distinguido Sr. mío y amigo:

A pesar de la propaganda que le hemos hecho no ha sido posible convencer a ningún aficionado se inscribiese en el concurso de Granada, y si le he de decir mi sincera opinión, creo que han hecho muy bien en mostrarse tan modestos, pues no hay ninguno bueno entre los que conozco, pues la mayoría de los muchachos no cantan el cante grande. De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros: dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantaor cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición.

La enfermedad que aqueja a mi tía la Vda. de Moreno de Mora, con quien vivo, y que en estos últimos días ha sufrido un retroceso, me han impedido muy contra mis deseos de asistir a ese tan interesante Concurso, y sobre todo de tener el gusto de saludarle, pero para demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto, y colaborar a la obra tan brillantemente iniciada por Vd. la Academia de Santa Cecilia, dará uno de estos días un concierto de cante jondo a sus socios para divulgar este arte musical tan menoscabado y olvidado. El programa que será explicativo para que todos puedan seguir el cante sin dificultad, se lo enviaré tan pronto como lo tengamos impreso, y además le enviaré una reseña de la fiesta.

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

De Vd. affmo. amigo y S. S.

Q. S. M. B.

Álvaro Picardo

Con suma delicadeza advierte de lo equivocado que estaban en Granada: «De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros: dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantaor cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición».

¿A quiénes se refiere Picardo? ¿Quién era ese antiquísimo cantaor tan reputado? Pues nada más y nada menos que Enrique el Mellizo (1848-1906), uno de los creadores más importantes de la historia del flamenco de quien Fernando Quiñones dijo que era «un gitano iletrado pero con tanta música dentro como para que en Inglaterra se le haya comparado en su campo con Mozart en el suyo: un Falla analfabeto, pero no menos perdurable» (Quiñones, 1997).

Picardo quiere contar con sus dos hijos, ambos profesionales del cante, Antonio y Enrique Jiménez Espeleta. El primero (1874-1936) tomó el apodo del padre mientras que el segundo (1877-1929) era conocido por «Hermosilla», por el torero sanluqueño Manuel Hermosilla del cual fue puntillero su padre. Por corrupción fonética le decían «el Morcilla».

PLAZA DE TOROS DE MÁLAGA.

GUADRILLA DE HERMOSILLA.

PICADORES. — Manuel Gallardo, del Puerto de Santa María; Enrique Sánchez, de Jerez de la Frontera y además un reserva.

BANDERILLEROS. — Vicente Mendez, (el Pescadero), de Madrid, Antonio Balo (el Malagueño) y Jose Leon, de Sevilla.

PUNTILLERO. — Enrique Melligo, de Cádiz.

Corrida del 18 de mayo de 1879 en Málaga. A la derecha, detalle en el que se alude al puntillero Enrique Melligo (sic). Revista Vértice, 46-47.

Además, Picardo quiere hacer algo distinto que en Granada. El uso de la palabra «afición» no deja lugar a equívoco: estaba familiarizado con el cante, había vivido muchas juergas con los flamencos de la ciudad, una parte importante formada por

gitanos. No necesita hacer muchas averiguaciones pues conoce bien a dos magníficos cantaores que dominan el cante antiguo que buscaban en Granada. Picardo, en un rasgo —quizás inconsciente— de orgullo y pundonor, hace extensible a toda la ciudad de Cádiz el interés con que se va a tomar la cuestión, como se desprende al expresarle a Falla su deseo de «demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto». El industrial consideraba que los gaditanos eran «mezcla de lo fenicio y lo gitano», como dijo en unos versos que pronunció en el Ventorriello del Chato el 13 de febrero de 1945, con motivo del nombramiento de Pemán como miembro de la Real Academia de la Lengua (Barberán, 2012). De este modo va a sufragar⁷, seguramente junto a su cuñado Aramburu —ahí no había problemas de dinero—, no un concurso sino un recital de cantes antiguos en el lugar más honorable que tiene la ciudad para la música: la Academia de Santa Cecilia.



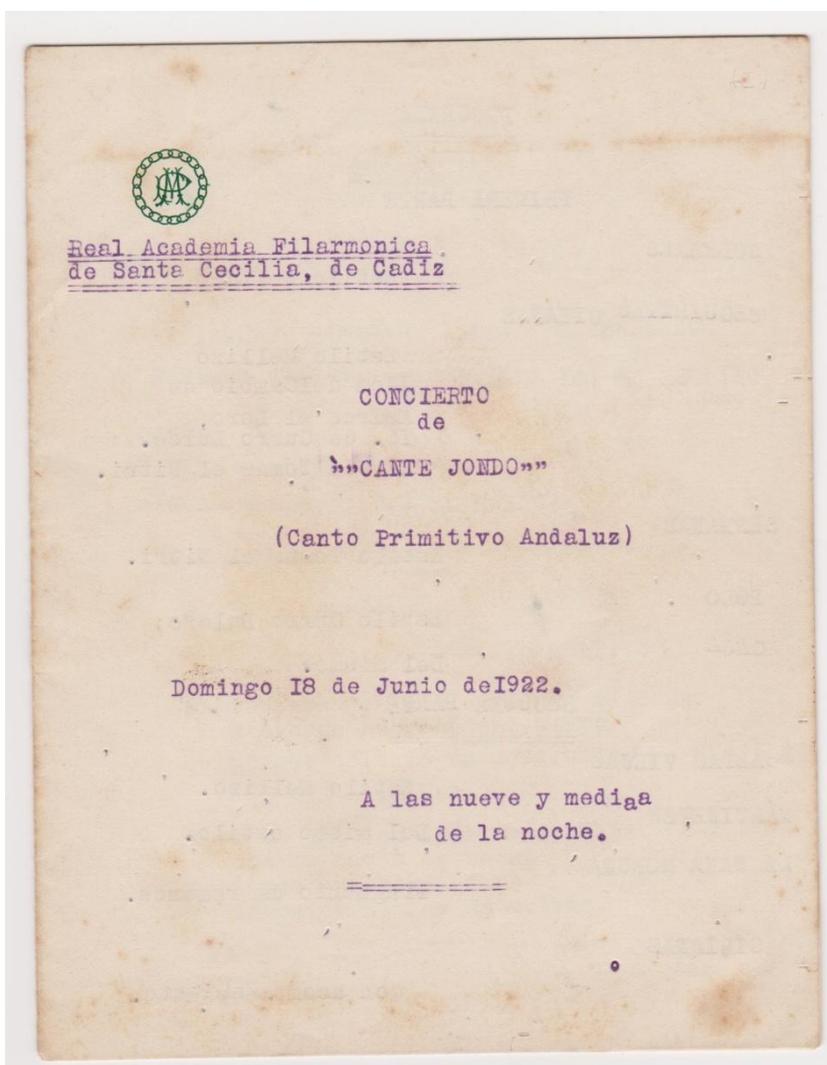
En los extremos, José María Pemán y Álvaro Picardo, en las carreras de caballos de la playa de la Victoria (Cádiz). Cortesía de Antonio Barberán.

El acontecimiento iba a tener lugar cuatro días después del concurso granadino, el 18 de junio. A las nueve y media de la noche, los dos hijos de Enrique el Mellizo acompañados por el Pollo ofrecerían un recital con un programa bien cuidado. En él se detallaba con precisión el repertorio que iban a interpretar. Lo mismo que se suele hacer en un concierto de música clásica. Ese «pequeño detalle» y que se celebrara en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia dan idea de que Picardo se tomó muy en serio lo de darle lustre al denostado cante jondo.

⁷ Picardo le escribió en 1964 una carta a Quiñones (1974: 89-90) diciéndole: «Aficionados que cantaran no encontré, pero organicé y costeé un concierto en la Academia de Santa Cecilia, según el programa cuya fotocopia le adjunto».

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

El azar quiso que Carlos Martín Ballester encontrara unos folios mecanografiados en una subasta en los que se transcriben las letras que interpretaron Antonio y Enrique Jiménez, asociadas además a los distintos estilos y variantes. Forman parte de una documentación impagable que ya se ha publicado completa en dos ocasiones gracias a la generosidad del coleccionista (Soler, 2015: 166-180; Osuna, Sánchez y Soler, 2023: 104-131). Unos escritos similares debió manejar Fernando Quiñones para componer la colección de letras que incluye en su *De Cádiz y sus cantes*, aunque no coincide totalmente. En algunas hojas aparece un membrete con las letras «MP». Debe aludir a Micaela Picardo, seguramente integrante de la organización del concierto junto a su hermano y su esposo. Esos mismos papeles o unos similares los vio Aurelio Sellés, según se deduce de la alusión que hace a Álvaro Aramburu (1918-2010), hijo de Micaela Picardo (Blas Vega, 1978: 78-79).



(1)

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

SOLEARES

Estilo Mellizo

SEGUIRIYAS GITANAS

Estilo Mellizo
Idem del Cambio de
Andrés el Loro,
Id. de Curro Dulce.
Id. de Tomás el Nitri.

SERRANAS

Estilo Tomás el Nitri.

POLO

Estilo Curro Dulce

CAÑA

Del mismo.

SEGUNDA PARTE

SAETAS VIEJAS

Estilo Mellizo.

MARTINETES

Del mismo estilo.

LA NANA MORUNA

Fragmento de romance.

GILIANAS

Con acompañamiento.

Como vemos, en el programa los hermanos Mellizo interpretaron estilos de reputada solera, justo el «cante jondo» que querían rescatar en Granada de la memoria de cantaores no profesionales. Quedaban fuera de él la célebre malagueña de su padre, los tangos, fandangos, peteneras, alegrías, cantiñas y las modernas bulerías, pues, como se desprendía de las bases granadinas, serían «rechazados los cantos modernizados por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante» (Falla, 1972: 161). En las bases del Concurso de Granada aparecen casi todos los can-

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

tes que cuatro días después interpretarían los hermanos Jiménez Espeleta, pero sin citar creadores. En el Concierto de Santa Cecilia sí se hace. Ojalá los promotores del concierto hubieran grabado en disco el repertorio que se escuchó ese día en Cádiz.⁸



Don Antonio Chacón (segundo por la izquierda) y Antonio el Mellizo (segundo por la derecha). Colección de Carlos Martín Ballester.



Enrique Jiménez Hermosilla.
Hijo del célebre Enrique el Mellizo, inimitable cantador.

Enrique el Morcilla. Del libro Arte y artistas flamencos, de Fernando el de Triana.

⁸ Eso sí se hizo en Granada con El Tenazas, que registró en 1922 seis cantes de gran interés histórico. Carlos Martín Ballester ha localizado en catálogos antiguos tres registros sonoros impresionados en Barcelona por Antonio el Mellizo el 17 de junio de 1930. Los realizó para la casa Gramófono con el nombre «Hijo Mellizo», mientras estaba enrolado en la compañía de Pastora Imperio. Hasta ahora desconocemos el contenido de tales grabaciones. Para los registros que se hicieron a raíz del Concurso de Granada *vid.* Martín Ballester (2023: 361-371).

RAMÓN SOLER DÍAZ

Del éxito del concierto se hizo eco el *Noticiero Gaditano* del 19 de junio. Además, se publicó una figurada carta que Enrique el Mellizo enviaba desde el cielo a sus hijos. El martes 20 de junio Álvaro Picardo le vuelve a escribir a Falla. Es la tercera y última carta que conocemos sobre el asunto.

Cádiz 20 Junio 1922

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mío y paisano:

Ante todo permítame le felicite por el brillantísimo éxito del Concurso de Cante Jondo de Granada, cuya enorme resonancia debe ser tan halagüeña para Vd., iniciador de la idea, como lo ha sido para todos los aficionados que no acertábamos nunca a comprender por qué este arte tan original y bello al par que tan genuinamente andaluz, lleno de poesía y de añoranzas del pasado, se hallaba tan menoscabado y olvidado que casi avergonzaba confesar entusiasmo por el mismo. La hora era crítica pues muchas de las cantiñas del cante grande eran con raras excepciones patrimonios de los viejos y estaban a punto de ser olvidadas sin remedio. El talento de los maestros que con Vd. han hecho el milagro de resucitarlo purificándolo sabrá hacer el describirlo musicalmente para que su conservación quede asegurada y su desarrollo estudiado.

Come le decía en mi anterior carta se ha celebrado en Santa Cecilia el concierto proyectado con el programa que le adjunto siéndome grato manifestarle que hemos tenido un éxito completo. Los antiguos aficionados recordaban épocas pasadas siguiendo el cante embelesados, y los jóvenes alumnos y alumnas de la Academia en profundo silencio, escuchaban aquella música extraña cuyos giros arbitrarios parecían contradecir las enseñanzas de sus profesores.

La estrechez de un programa ha hecho que no incluyéramos cantares tan hermosos como interesantes de Frasquito la Perla, Silverio, Curro Puya, Juan Frijones, Señor José el Granaíno, etc. etc. pero para dar una idea de este cante hemos tenido que tocar a todo sin profundizar en nada. Los hermanos Mellizos, hijos del inolvidable Enrique han cantado admirablemente, poniendo toda su alma en hacer triunfar su arte, y el Pollo, el decano de los tocaores, ese veterano de la guitarra casi ochentón que acompañara en sus mocedades al Nitri, Silverio, Curro Dulce y al Mellizo, nos hizo saborear ese rancio sabor que deja la vihuela cuando las rasgan manos expertas que sienten y que conocen lo jondo.

También le adjunto los dos periódicos más leídos de esta Ciudad, con artículos contando el concierto.

Espera de tener pronto el gusto de saludarle personalmente, me es grato ofrecerme de Vd. affmo. amigo y S. S.

Q. S. M. B.

Álvaro Picardo

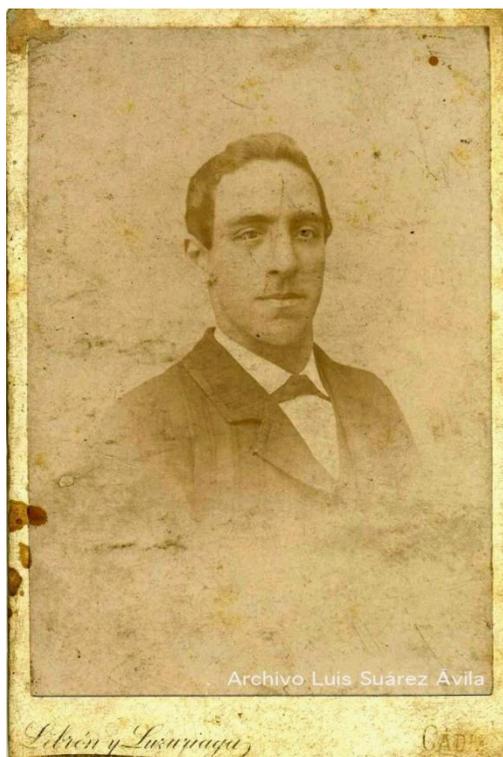
Picardo se lamenta de que no ha podido recoger en un solo recital todo el repertorio que saben los hijos del Mellizo. Por ello no se incluyeron en el programa cantes de Frasquito (sic) la Perla, Silverio, Curro Puya, Juan (sic) Frijones y el Señor José el Granaíno.

Como puede comprobarse, la orientación del concierto fue acertadísima y se adelantó más de treinta años a la moda de los discos antológicos de flamenco. Además, se celebró en la cuna principal del flamenco, el solar donde se había gestado el cante jondo como síntesis de músicas y danzas españolas —peninsulares y americanas— amasadas en las gargantas de algunos gitanos de la zona y continuadas por quienes tenían capacidad y talento para *cantar a lo gitano*. Los organizadores conocían por dónde fluía el verdadero cante de tradición y se fueron directos a los herederos del mejor cantaor que dio Cádiz en su historia. Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963: 195) años después hablaban en estos términos de él:

Enrique Jiménez «el Mellizo», de Cádiz, fue y sigue siendo uno de los pilares del cante flamenco. Enrique el Mellizo es fuente pura y profunda donde bebieron sabiduría flamenca los más grandes desde Chacón hasta Manuel Torre. El cante, en general, y no solo la siguiiya, es tributario de su genio creador: tientos, tangos, soleares, alegrías, cantiñas, malagueñas... Nos encontramos ante un genio plurivalente que, como Silverio, constituyó excepción en su época caracterizada por el predominio de la «especialidad». Enrique el Mellizo lo cantó genialmente todo.

Los que le conocieron personalmente, a través de su hijo («el Morsilla») o por referencias de otros contemporáneos, coinciden en atribuirle en grado eminente la facultad creadora. Los flamencos suelen calificarlo de «músico», con lo que quieren decir que poseía extraordinaria inventiva musical y maravilloso arte espontáneo para adaptar los cantos a sus facultades.

El Concierto de Santa Cecilia se diferenció bastante del Concurso de Granada, en el que hubo demasiadas buenas intenciones pero imbuidas de un excesivo romanticismo. Al creer que la pureza del cante jondo andaba *en boca del pueblo* había que excluir de forma sistemática a los profesionales. Y es que, como dijo nuestro añorado amigo y maestro Luis Suárez Ávila (2007: 7), «La misma preparación del concurso estuvo orientada a salvar del alma popular, algo que no era popular». En Granada se llegó al extremo de instaurar dos meses antes del concurso una Escuela de Cante Jondo con la intención de que los alumnos aprendieran los viejos cantes escuchando discos en una gramola. Sorprende tal ingenuidad en personas de gran instrucción. No se daban cuenta de que el verdadero cante era mucho más que una serie de melodías y ritmos, que crecía en un determinado entorno humano y que en esa época —décadas después la cosa cambiará con la democratización de los aparatos de reproducción de música— se desarrollaba siguiendo las misteriosas reglas de la tradición oral. Ignorar el contexto que hace del cante mucho más que una mera expresión canora fue un gran error.



Fotografía inédita hasta hace poco de Enrique el Mellizo, de la colección de Luis Suárez Ávila.

Imaginemos por un momento que en Cádiz (o en Sevilla o Jerez) hubiera tenido lugar un concurso tan bien organizado como el de Granada pero sin prohibir la inscripción de profesionales. Se hubiera dado un paso de gigante. Lo que buscaba Falla en Granada vivía esplendoroso en la Baja Andalucía.

Otro amigo y maestro en el recuerdo, Pierre Lefranc, a principios de los sesenta empezó a grabar con un magnetófono Grundig cantes a miembros de algunas familias gitanas de la Baja Andalucía (de Cádiz, Rota, Chiclana, La Línea de la Concepción, Puerto de Santa María, Jerez, Utrera, Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas). El filólogo francés y su esposa Yane no iban a tontas y locas. Los acompañaba el singular Anzonini del Puerto, un bailarín y cantaor festero respetado y querido por todos los flamencos de España por su arte y simpatía. Lo que recogieron con el aparato es un tesoro musical extraordinario, registrado en los hogares gitanos lejos de la frialdad de un estudio de grabación. Lástima que no contaran con una casa discográfica que respaldara ese trabajo y que no se hiciera de una forma sistemática. Ellos sencillamente vivieron las juergas, donde el cante y el baile andaban libres, sin ataduras.⁹

⁹ Una muestra de ese trabajo de campo aparece en los cuarenta CDs *Testimonios flamencos*, que acompañan la *Historia del Flamenco*, editada por Tartessos entre 1995 y 1996. La

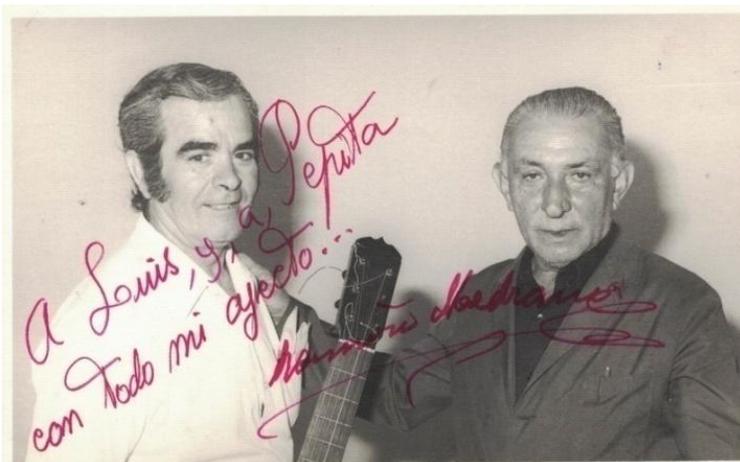
Poco después, Caballero Bonald transitó prácticamente por los mismos territorios y recogió una serie de grabaciones que dieron lugar a los seis LPs del *Archivo del Cante Flamenco* (Vergara, 1968), obra clave de la discografía del género. Más tarde llegó la extraordinaria serie de TVE *Rito y Geografía del Cante Flamenco*, que se emitió entre 1971 y 1973, con una filosofía similar a la que guió a Lefranc y Caballero Bonald pero, lógicamente, con el atractivo de poder ver a los intérpretes y poder contar con la participación de algunos estudiosos. Uno de ellos fue el ya mentado Suárez Ávila. Como es bien sabido, fue él quien descubrió de forma casual en 1957 el valioso filón de los romances y corridos que conservaban unas pocas familias gitanas de algunas zonas de Sevilla, Cádiz y, sobre todo, los Puertos. Precisamente, los hijos del Mellizo interpretaron el 18 de junio de 1922 el romance de Bernardo del Carpio (bajo el nombre de «nana moruna») y la giliana, que no era más que un fragmento del romance del Moro Alcaide con la música de la alboréa de los gitanos bajoandaluces (distinta de la que dio a conocer Rafael Romero en la *Antología del Cante Flamenco* de 1954).

Suárez Ávila recogió un texto muy similar del Bernardo del Carpio a Miguel Niño Rodríguez *el Bengala* —trianero descendiente por parte paterna de gitanos del Puerto de Santa María y por parte materna de los Cagancho de Triana— y a Pepe Torres, hermano de Manuel Torres. Le cedió el texto a Antonio Mairena que lo grabó a compás de soleáailable en el LP *Cantes de Antonio Mairena* (Columbia, 1958). Fue la primera vez que se llevaba al disco un romance conservado entre los gitanos bajoandaluces. Por otro lado, la misteriosa giliana que aparece en el programa de 1922 la cantó Ramón Medrano en *Rito y Geografía del Cante*, también gracias a la intercesión de Suárez Ávila. Medrano no era profesional del cante y era muy receloso con divulgar el vasto repertorio de cantes de los Puertos que conocía. Grabó algo en la mentada serie de TVE, para la *Magna Antología del Cante Flamenco* (Hispavox, 1982) y en algunos discos colectivos de la misma disquera junto a otros venerables gitanos de la zona, que interpretaron una serie de corridos de valor incalculable.

¿De quién aprendió ese legado musical y lírico Ramón Medrano? ¿Quién fue su maestro? Pues Félix el de la Culqueja, aquel pariente suyo, carnicero como él, cuya participación en Granada fue vetada como dijimos.

De haberse celebrado un concurso con las premisas mentadas arriba, esos repertorios habrían aflorado. ¿Qué hubiera hecho un Menéndez Pidal de haber conocido el corpus de raros romances épicos que cantaban esos gitanos? Su nieto, Diego Catalán, guiado por Suárez Ávila, quedó impresionado con ese repertorio de romances y corridos cuando los pudo oír en los años ochenta en boca de quienes los guardaban en su memoria.

selección de los discos la llevamos a cabo mi tío Luis Soler y yo. Contó con el permiso de Lefranc y con el de los intérpretes —o familiares— implicados, que cobraron por ceder sus derechos. Un delicioso libro que cuenta las vivencias del matrimonio Lefranc en esa época es *Los años gitanos* (El Boletín, 2018), que escribió Yane Lefranc tras enviudar. Pierre Lefranc me dejó como testamento ese archivo sonoro.



*Isidro Sanlúcar y Ramón Medrano. Cedida por Luis Suárez Ávila.
A él y a su esposa Josefa Terry dedica Medrano la fotografía.*

Fernando Quiñones (1974: 89) fue tajante cuando comparó el Concurso de Granada con el Concierto de Santa Cecilia:

La historia y la fama tienen caprichos extraños. En aquellos mismos días del Concurso de Granada, concretamente el 18 de junio de 1922, se celebró en Cádiz un acto homenaje al flamenco, cuya calidad artística fue irreprochable. Es decir, superior, aunque se tratase de un solo acto, a la de las jornadas granadinas, donde, entre algunos buenos artistas, se galardonó y consagró a una colección de nulidades.

Con motivo del centenario del Concierto de Santa Cecilia, Javier Osuna tuvo la feliz idea de llevar al público actual el mismo repertorio. Él y Manuel Sánchez escribieron una obra de teatro que dirigió Osuna y que fue protagonizada por el músico Javier Galiana (en el papel de Manuel de Falla) y el actor Juan Antonio Álvarez (como Álvaro Picardo). De secundarios actuaron el bailar Juan José *el Junco* (que hace de Pepe Fernández Bejines, chófer de Picardo), Luci Vera (como Rosario, ama de llaves de Falla) y el cantaor Paco Reyes (que representa a Manolito, el asistente de Picardo). La puesta en escena corrió a cargo de Antonio Castaño, el diseño fue de Arantxa Morales, la producción de Inés Merchán y la voz de sala la puso Paco Castro. Asunto bien delicado era la elección de quienes encarnarían a Antonio el Mellizo y Enrique el Morcilla. El acierto fue total al llamar a dos magníficos cantaores, David Palomar y Jesús Méndez, y al tocaor Rafael Rodríguez, que haría de Manuel Pérez *el Pollo*. Para poner en pie el repertorio contaron conmigo. Fue todo un honor y una gran satisfacción trabajar con esos tres grandes profesionales. La obra se representó el mismo día y a la misma hora, pero cien años después, esto es, a las 21:30 del 18 de junio de 2022, esta vez en el Gran Teatro Falla de Cádiz. El lleno y el éxito fueron absolutos.

GRAN TEATRO FALLA

Recreación histórica en el Centenario del
CONCIERTO FLAMENCO
en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia
1922-2022

Sábado, 18 DE JUNIO 2022 - 21.30h

DAVID PALOMAR
Antonio Jiménez El Mellizo

JESÚS MÉNDEZ
Enrique Jiménez El Morcilla

RAFAEL RODRÍGUEZ
Manuel Pérez El Pollo

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ **JAVIER GALIANA**
D. Álvaro Picardo D. Manuel de Falla

JUAN JOSÉ, El Junco **PACO REYES**
Pepe Manolito

LUCI VERA **PACO CASTRO**
Rosario Presentador de sala (voz en off)

Dirección: Javier Osuna

Libreto: **Javier Osuna y Manuel Sánchez** Asesoramiento de los cantes: **Ramón Soler** Puesta en escena: **Antonio Castaño**
Producción: **Inés Merchán** Diseño: **Arantxa Morales**

UCA Universidad de Cádiz Diputación de Cádiz FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA Ayuntamiento de Cádiz Venta de entradas: Taquillas del GTF y Bacantix **BACANTIX**
Instituto de Estudios Universitarios Fundación Unifón **Voluntario del Cádiz** **SERVICIOS DE BACANTIX**
Teléfono: 910 988 884 **UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**
Web: <http://www.bacantix.com/ytocadiz>
LAS LOCALIDADES ASIGNADAS A TRAVÉS DE LOS SERVICIOS DE BACANTIX CONSERVAN SU COBERTURA

El espectáculo se puede ver accediendo al siguiente código QR:



El libreto de la obra se ha editado en 2023 en forma de libro como puede consultarse en la bibliografía. En la retina nos quedará la emoción con que vieron la obra el auténtico Manolito (Manuel Rico Botana, con cerca de 90 años), Carmen Prías Picardo —nieta de don Álvaro— y Luis Suárez Ávila, que a los diez meses nos dejó. A su memoria va dedicado este artículo pues es mucho lo que me enseñó.

Bibliografía

- Barberán Reviriego, Antonio (20 de octubre de 2012). *1º Personajes del tipismo gaditano: Introducción*. Blog *Callejón del Duende*.
- Blas Vega, José (1978). *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz*. Madrid. Librería Valle.
- Falla, Manuel de (1972). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid. Espasa Calpe.
- Fernández Borrero, Miguel Ángel (2023). *Fandango. Cuando el fandango voló*. Córdoba. Almuzara.
- Gómez de Caso Estrada, Mariano (2011). *Amalio Cuenca, un riazano universal*. Segovia. M. Gómez de Caso Estrada.
- Martín Ballester, Carlos (2023). «El Concurso de Cante Jondo y su reflejo en los discos de 78 rpm». En Rafael Gómez Benito y Rodrigo F. Gómez Jiménez (coords.), *Memoria Jonda del Flamenco. Granada 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. Granada. Ediciones Vitrubio

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid. Revista de Occidente.
- Molina, Romualdo (1996). «Fandangos naturales y personales». En José Luis Navarro y Miguel Roperó (coords.) *Historia del Flamenco*, vol. V. Sevilla. Tartessos.
- Molina Fajardo, Eduardo. (1974). *El flamenco en Granada: teoría de sus orígenes e historia*. Granada. Miguel Sánchez editor.
- Osuna García, Javier; Sánchez García, Manuel y Soler Díaz, Ramón (2023). *El Concierto de Santa Cecilia. Cádiz 1922-2022*. Cádiz. Diputación de Cádiz.
- Persia, Jorge de (1991). *Poesía, revista ilustrada de información poética* 36-37, otoño de 1991.
- Persia, Jorge de (1992). *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa 1922-1992*. Granada. Archivo Manuel de Falla.
- Quiñones, Fernando (1974). *De Cádiz y sus cantes*. Madrid. Ediciones del Centro.
- Quiñones, Fernando (13 de enero de 1997). *Diario de Cádiz*.
- Soler Díaz, Ramón (2015). *Cuatro estudios sobre Antonio Mairena*. Málaga. Imagraf.
- Suárez Ávila, Luis (enero-junio de 2007). *Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca*. En *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4.
- Valderrama Zapata, Gregorio (2021). *Adiós Granada. El Concurso de Cante Jondo (1922)*. Sevilla. La Droguería Music.
- Valderrama Zapata, Gregorio (2023). *Don Antonio Chacón y Granada*. En Rafael Gómez Benito y Rodrigo F. Gómez Jiménez, coords. *Memoria Jonda del Flamenco. Granada 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*. 89-105. Granada. Ediciones Vitrubio.

Apéndice: Cartas de Álvaro Picardo a Manuel de Falla

P/22

Cádiz 24 Mayo 1922

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mio y paisano:

A mi regreso de Madrid recibo su grata carta del 19 del corriente honrandome inmerecidamente con su representación en Cádiz para la propaganda del Concurso de Cante jondo que tan brillantemente está Vd. organizando en Granada para las fiestas del próximo Corpus.

Mucho le agradezco esa distinción, sobre todo por venir de Vd. a quien tanto admiro y de nuestro mutuo y simpático amigo Don Fernando de Arbolea y procuraré hacer todo lo posible por fomentar este primitivo canto andaluz y hacer la más activa propaganda para que ese primero y tan interesante Concurso obtenga el éxito que se merece.

Efectivamente, como le habia anunciado Don Fernando, he pensado en unión de unos amigos ir a Granada a presenciar esa fiesta y oír a los concursantes caditanos, aunque el hecho de que estos no sean profesionales hace algo difícil el encontrarlos, pues aquí en cante jondo hay pocos ejecutantes "amateurs".

Don Fernando acaba de marchar para Londres. El año pasado oímos allí, junto, el "Sombrero de tres picos" y hablamos mucho de Vd.

Repetiéndole las gracias por la distinción con que me ha favorecido, queda este su afmo. amigo y paisano, S. S.

Q. S. M. B.

Álvaro Picardo

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

Concurso

Cádiz 13 Junio 1922

P/22

Sr. Don Manuel de Falla

Granada

Muy distinguido Sr. mío y amigo:

A pesar de la propaganda que le hemos hecho no ha sido posible convencer a ningún aficionado se inscribiese en el concurso de Granada, y si le he de decir mi sincera opinión, creo que han hecho muy bien en mostrarse tan modestos, pues no hay ninguno bueno entre los que conozco, pues la mayoría de los muchachos no cantan el cante grande. De haberse admitido profesionales alguno o algunos hubieran concurrido, pues conozco verdaderos maestros; dos de ellos hijos de un antiquísimo y muy reputado cantador cuyo estilo propio es muy admirado entre la afición.

La enfermedad que aqueja a mi tía la Vda. de Moreno de Mora, con quien vivo, y que en estos últimos días ha sufrido un retroceso, me han impedido muy contra mis deseos de asistir a ese tan interesante Concurso, y sobre todo de tener el gusto de saludarle, pero para demostrarle el interés que nos hemos tomado los gaditanos en este asunto, y colaborar a la obra tan brillantemente iniciada por Vd. la Academia de Santa Cecilia, dará uno de estos días un concierto de cante jondo a sus socios para divulgar este arte musical tan menoscabado y olvidado. El programa que será explicativo para que todos puedan seguir el cante sin dificultad, se lo enviaré tan pronto como lo tengamos impreso, y además le enviaré una reseña de la fiesta.

De Vd. affmo amigo y S.S.

G.B.S.M.

Alonso Triunfo

RAMÓN SOLER DÍAZ

Rf. 18-7-22

Cádiz 20 Junio 1922

P/22

Sr. Don Manuel de Falla

Muy distinguido Sr. mío y paisano:

Ante todo permítame le felicite por el brillentísimo éxito del Concurso de Cante Jondo de Granada, cuya enorme resonancia debe ser tan halagüeña para Vd., iniciador de la idea, como lo ha sido para todos los aficionados que no acertábamos nunca a comprender porqué este arte tan original y bello al par que tan genuinamente andaluz, lleno de poesía y de herencias del pasado, se hallaba tan menoscabado y olvidado que casi avergonzaba confesar entusiasmo por el mismo. La hora es crítica pues muchas de las cantigas del cante grande eran con raras excepciones patrimonios de los viejos y estaban a punto de ser olvidadas sin remedio. El talento de los maestros que con Vd. han hecho el milagro de resucitarlo purificándolo sabrá hacer el describirlo musicalmente para que su conservación quede asegurada y su desarrollo estudiado.

Como le decía en mi anterior carta se ha celebrado en Santa Cecilia el concierto proyectado con el programa que le adjunto siendome grato manifestarle que hemos tenido un éxito completo. Los antiguos aficionados recordaban épocas pasadas siguiendo el cante embolesados, y los jóvenes alumnos y alumnas de la Academia en profundo silencio, escuchaban aquella música extraña cuyos giros arbitrarios parecían contradecir las enseñanzas de sus profesores.

La estrechez de un programa ha hecho que no incluyéramos cantares tan hermosos como interesantes de Frasquito la Perla,

EL CONCIERTO DE CANTE JONDO DE CÁDIZ DE 1922

Hoja II

Silverio, Curro Puya, Juan Frijones, Señor José el Granaino, etc. etc, pero para dar una idea de este cante hemos tenido que tocar a todo sin profundizar en nada. Los hermanos Mellizos, hijos del inolvidable Enrique han cantado admirablemente, poniendo toda su alma en hacer triunfar su arte, y el Pollo, el decano de los tocaores, ese veterano de la guitarra casi ochenta que acompañara en sus mocedades al Nitri, Silverio, Curro Dulce y al Melliso, nos hizo saborear ese rancio sabor que deja la vihuela cuando las rasgan manos expertas que sienten y que conocen lo jondo.

Tambien le adjunto los dos periódicos mas leídos de esta Ciudad, con artículos comentando el Concierto.

Esperando tener pronto el gusto de saludarle personalmente, me es grato ofrecerle lo mío. Atm. amigo y S.S.

Q. B. S. M.

[fundación archivo]
MANUEL

Alonso Prietas

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

ANTONIO LORENZO VÉLEZ

Resumen. Este artículo trata de contextualizar la evolución de la presencia gitana en los pliegos de cordel. Tras realizar un breve recorrido desde finales del siglo XV por las represivas y discriminatorias disposiciones y pragmáticas contra las comunidades gitanas, se citan algunos referentes literarios clásicos y se presentan algunos ejemplos de pliegos de cordel que recogen un conjunto de estereotipos y prejuicios antigitanos. A continuación, se muestra cómo a consecuencia de los cambios histórico-sociales que se producen durante los siglos XIX y XX, el imaginario colectivo sobre la etnia gitana va dulcificándose de una manera progresiva al asociarse, durante el Romanticismo, tanto a una visión generalista y representativa de lo considerado propiamente andaluz como al arte flamenco.

Palabras clave: pliegos de cordel, comunidad gitana, imaginario colectivo, arte flamenco, andalucismo.

Abstract. This article aims to contextualize the evolution of the Gypsy presence in chapbooks. After briefly tracing the repressive and discriminatory measures against Gypsy communities from the late 15th century onwards, some classical literary references are cited, and examples of chapbooks that perpetuate a set of anti-Gypsy stereotypes and prejudices are presented. Subsequently, it demonstrates how, as a result of historical and social changes that occurred during the 19th and 20th centuries, the collective imagination regarding the Gypsy ethnicity gradually softened, associating it both with a more generalized and representative view of what is considered typically Andalusian and with the art of flamenco.

Keywords: chapbooks, Gypsy community, collective imagination, flamenco art, Andalusian culture.

Los pliegos de cordel, como ejemplos de la literatura popular impresa, constituyen un valioso y nutrido campo de estudio para indagar sobre la evolución del imaginario colectivo a lo largo del tiempo. Respecto a la etnia gitana y a su estigmatización durante su proceso histórico, los pliegos conservados nos ofrecen en su conjunto una evolucionada cosmovisión de la comunidad gitana, desde su más antigua percepción teñida de prejuicios negativos hacia una más tolerante construcción de un imaginario colectivo con el ensalzamiento de su cultura y habilidades en relación con su marco histórico-social.

Dentro de la serie de conceptos teóricos interrelacionados y usados, a grandes rasgos, como sinónimos, confluyen y se entremezclan ambiguos acercamientos teóricos, según las diferentes perspectivas de estudio, como ocurre con las nociones de mentalidad, imaginario social, conciencia colectiva, cosmovisión o creencias compartidas. La similitud de estos conceptos, con sus oportunos matices, son usados en la historia, la sociología, la iconografía e historia del arte, la antropología o la historia cultural, lo que ensancha sus análisis e investigaciones.

La historia de las mentalidades, originaria y desarrollada por la corriente historiográfica francesa de los Annales, se centraba en las actitudes mentales y visiones colectivas englobadas y redefinidas actualmente en la historia sociocultural como imaginario social, en el sentido de aportar una visión más amplia al tener en cuenta muchos más aspectos en su relación con lo económico, lo político y lo social, y ensanchando el campo teórico de las mentalidades en una historia globalizada.

El desarrollo conceptual de la mentalidad hacia un más amplio concepto de imaginario social abre una fértil línea de investigación en su relación con los pliegos de cordel y la representación de los personajes gitanos para comprender los cambios del imaginario social sobre el mundo gitano en su transcurso histórico.

El imaginario social, como conjunto de representaciones conscientes e inconscientes, no solo se nutre de la experiencia individual, sino que se fundamenta en todo un fondo cultural y mitológico común, lo que resulta significativo para enmarcar el itinerario de la visión de lo gitano.

La evolución del imaginario social sobre el mundo gitano no puede separarse de las dinámicas o cambios sociales, como se aprecia en el desarrollo de los movimientos romántico y nacionalista que contribuyeron a su dulcificación para enfrentarlo a lo foráneo o extranjero. La asociación de lo gitano con lo andaluz resaltaba su tipismo como signos identitarios de lo español en numerosas y variadas representaciones escénicas, así como en los pliegos de cordel.

Al margen de la ambigüedad teórica sobre estos conceptos, no cabe duda de que resultan provechosos para contextualizar la presencia gitana en los pliegos, donde, tras un brevísimo recorrido por las órdenes y pragmáticas dictadas contra la etnia gitana, recurriré parcialmente en algunas significativas referencias literarias sobre algunos de los pliegos conservados como instrumentos para comprender la evolución y los parciales cambios del imaginario social sobre el mundo gitano en su recorrido histórico.

La evolución de la visión etnocéntrica negativa e infundada sobre el mundo gitano va abriéndose paso, durante el siglo XIX, hacia la progresiva aceptación de un relativismo cultural, que, aunque admite la igualdad de todas las culturas y conocimientos, no busca su encuentro intercultural, sino cierta tolerancia y uso interesado del pasado para resaltar lo anecdótico, curioso o exótico desde una nueva óptica. Sin conciencia crítica y con visión simplificada de la realidad, se acaban formando los tópicos y prejuicios (ya sean positivos o negativos) que terminan por asociarse a determinados grupos, como es el caso de la etnia gitana.

El prejuicio es una actitud, individual o colectiva, donde fluctúan elementos cognitivos, afectivos y emocionales. Los prejuicios contra la etnia gitana, al igual que sucedió con los judíos o los moriscos, se encuentran relacionados con los estereotipos sociales vigentes en una determinada época. Los estereotipos y prejuicios sociales no se mantienen inamovibles en el tiempo, pues pueden variar según diversas circunstancias o por la aceptación paulatina y actitudinal respecto al reconocimiento de la diversidad cultural

La discriminación hacia el mundo gitano en la España de los siglos XVI, XVII y XVIII es todo un proceso de continuidad que fue variando preferentemente en el siglo XIX a partir de la Constitución de Cádiz de 1812, lo que supuso un avance importante al reconocer al pueblo gitano su situación jurídica como ciudadanos españoles de pleno derecho. A ello contribuyó el auge del liberalismo, con el que se desarrolló un nuevo y mejorado concepto sobre la identidad y la situación social de la etnia gitana, aunque sin descartar las interferencias derivadas de movimientos políticos, en los cuales se redefine su marginación tradicional al no promulgarse normas abiertamente discriminatorias.

«Lo gitano» ha servido como motivo de construcción de un nacionalismo identitario nacional, asociado a lo andaluz y utilizado sesgadamente como reacción ante las modas extranjeras, tanto en música como en representaciones teatrales, romerías o ferias, así como vinculado a sus actividades como toreros, bandoleros, bailarines o vendedores, y enlazando lo popular andaluz con lo gitano dentro de un casticismo y costumbrismo recurrente, según sostienen prestigiosos investigadores.

Evolución histórica

Los historiadores señalan la presencia de los gitanos en España en la primera mitad del siglo XV, la cual pasa por diferentes etapas en sus relaciones más o menos conflictivas con el poder y la sociedad de entonces.

En 1499 apareció la primera pragmática contra el pueblo gitano firmada por los Reyes Católicos en Medina del Campo, en la que se recogía una *Real Cédula para que los egipcianos no anden vagando por el reino*, que denigraba al pueblo gitano y constituía el inicio de una larga serie de represivas disposiciones (de las que constan más de un centenar) que se mantuvieron hasta 1783.

Sabed que se nos ha hecho relación de que vosotros andáis de lugar en lugar muchos tiempos e años ha, sin tener oficios ni otra manera de vivir alguna, salvo pidiendo lemosna, é hurtando, é trafagando, engañando é faciendo vos fechiceros, é faciendo otras cosas no debidas ni honestas.

La intolerancia a las comunidades gitanas tenía por objeto el cambio de su nomadismo por un sedentarismo permanente o bien el verse abocados a la expulsión bajo la idea de conformar una pretendida unidad territorial de España.

Esta animadversión al pueblo gitano continuó mediante decretos, pragmáticas o leyes durante los siglos XVI, XVII y XVIII, en las que se propugnaba su asentamiento frente a su característico nomadismo, y, de no cumplirlo, verse abocados directamente a su expulsión.

Durante todo este largo periodo y debido a las crisis sociales, económicas y culturales, la convivencia con el resto de la población atravesó diferentes etapas, en las cuales el intercambio de todo tipo, preferentemente en los barrios marginales de las ciudades, se fue asentando y consolidando de forma progresiva.

El proceso de exterminio de los gitanos españoles se acentuó durante el reinado de Fernando VI, quien autorizó su genocidio en el verano de 1749, momento en el que, bajo la supervisión del Marqués de la Ensenada, fueron apresados aproximadamente más de nueve mil gitanos: internados los hombres en arsenales para realizar trabajos forzados o condenados a remar en las galeras y desplazando a las mujeres y niños pequeños a casas de misericordia en el intento de acabar en España con dicha etnia. Esta legislación se endureció en años sucesivos, lo que dio paso a uno de los periodos más oscuros de nuestra historia y que ocasionó todo un auténtico drama humano que no debería pasar desapercibido.

Pero fue el 19 de septiembre de 1783, durante el reinado de Carlos III, cuando con una pragmática sanción, se estableció todo un cambio de estrategia en el intento de abolir la existencia de los nómadas y escoger nuevas formas de vida de cara a la integración del pueblo gitano dentro del orden social establecido, mediante el establecimiento y confección de un censo fiable de los miembros de la población gitana, que pasaron a tener la consideración de «castellanos nuevos».

En el siglo XIX y a raíz de la Constitución de Cádiz de 1812, la población gitana adquirió nuevos derechos y su reconocimiento como españoles aquellos nacidos en España, contaran o no con una residencia fija. Sin embargo, tras la vuelta al poder de Fernando VII, volvieron las políticas regresivas contra los gitanos, aunque no tan acentuadas. En la alternancia entre los conservadores y los liberales durante el siglo XIX se produjeron tanto avances como retrocesos en cuanto a los derechos adquiridos por la comunidad gitana. Entre otras disposiciones, se restringía la participación gitana en las ferias de ganado y la posterior medida de llevar documentos relativos a las transacciones de ganado.

La aprobación de una nueva Constitución el año 1837, durante la regencia de María Cristina, apoyada por los liberales progresistas, otorgó, aunque sin una mención explícita al mundo gitano, la igualdad de derechos y deberes a toda la ciudadanía nacida en territorio nacional.

Estas y otras medidas estuvieron más o menos vigentes hasta el mismo siglo XX, donde el franquismo ejerció y sostuvo una represión cultural hacia el pueblo gitano, aunque las clases dominantes, integradas ideológicamente en el catolicismo y convencidas de su superioridad, se acogieron a diversos programas para tratar de integrar al pueblo gitano dentro del mundo payo, como forma mediatizada de una visión integrista de la sociedad.

La presencia de lo gitano dentro del selvático mundo de los pliegos de cordel que manejamos, fundamentalmente impresos en el siglo XIX, nos conduce a todo un semillero de interrelaciones, que afortunadamente despierta cada vez un mayor interés frente a la ya superada consideración de esta literatura popular impresa como irrelevante, sin tener en cuenta el que estos pliegos atraviesan fronteras temporales y ponen de relieve una serie de prejuicios y estereotipos asociados a una forma de vida del mundo gitano.

A medida que transcurre el tiempo se observa una evolución de la presencia de lo gitano en los pliegos de cordel según consideremos las etapas de difusión de los mismos, en los cuales se va, poco a poco, dulcificando la marginación y el racismo al que son sometidos.

La asociación entre lo gitano y lo andaluz en el imaginario colectivo no deja de ser contradictoria a lo largo del siglo XIX, lo cual se ve reflejado, entre otros documentos, en los libros de los viajeros románticos o en los pliegos de cordel impresos durante este siglo, en los cuales aparecen imágenes en relación al mundo gitano en distintos y variados sainetes, pasillos, zarzuelas, canciones populares o coplas sueltas.

Los tópicos, prejuicios o lugares comunes sobre los gitanos arrancan prácticamente desde la llegada de este pueblo a la península y guardan relación con importantes obras escritas.

Precedentes literarios

Los antecedentes literarios sobre el gitanismo, junto con sus prejuicios asociados, ya aparecen desde antiguo en distintas obras, entre ellas en *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas, donde se alude por error a su antigua procedencia y a sus habilidades: «Los de Egipto, los gitanos, así llamados, o egipcianos, por creerse vinieron de Egipto, y que echan la buenaventura mirando a la mano o tomándosela».

Otro de los prejuicios más extendidos, como veremos en los pliegos, era la creencia de que las gitanas eran ladronas y raptoras de niños. Esta idea ya se expresaba en el siglo XVI en *La comedia llamada Medora* (1567), de Lope de Rueda, precursor de los pasillos y entremeses que se intercalaban en las comedias para entretener al público. En dicha comedia ya aparecía como arquetipo la gitana raptora o cambiadora de niños, estereotipo retomado luego por Cervantes dentro de su gran producción literaria, en la que se reflejan las ideas dominantes de la época.

El más significativo precedente literario lo encontramos en *La gitana*, primera novela de la colección *Novelas ejemplares*, publicada en el 1613. En ella se nos muestra a una bella joven llamada Preciosa, honesta, desenvuelta y discreta, educa-

da con esmero por la vieja gitana que la raptó diciendo ser su abuela. Preciosa se gana el sustento cantando y bailando por las calles de Madrid y otras ciudades hasta que un noble y rico caballero de la alta sociedad se enamora de ella y acepta compartir la vida errante de la joven hasta que, finalmente, se descubre su verdadera condición y la historia acaba felizmente en convivencia y armonía.

El mismo comienzo de la novela nos ofrece una extendida visión sobre la etnia gitana:

Parece que los gitanos y gitanas nacieron para ser ladrones: nacen de padres ladrones, se educan con ladrones, estudian para ladrones y, por fin, logran ser ladrones cuando tienen ocasión; y la gana de robar y el mismo robar son inseparables de ellos, de tal forma que no los dejan más que con la muerte.

Una gitana vieja, maestra en el arte de robar, crio a una muchacha como si fuera nieta suya. Le puso el nombre de Preciosa y le enseñó todas sus gitanerías, embustes y artes del hurtar.

Preciosa y su gente se autodefinen constantemente como gitanos respecto a quienes les rodean, resaltando de esta forma una ley, un modo de vida, una ética y unos valores propios que forman parte de una sociedad estructurada. El prejuicioso comienzo de la novela, aunque matizado con su «parece», viene a reflejar el imaginario colectivo sobre el pueblo gitano, aunque Cervantes va cambiando de actitud a medida que avanzamos en su lectura presentando a Preciosa como «la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse». Preciosa cantaba con especial donaire numerosos villancicos, coplas, seguidillas y zarabandas, y también romances, que podían proceder de poetas que vendían sus obras o de los mismos ciegos cantores ambulantes que le ofrecían a Preciosa sus composiciones para que las cantara y bailara a cambio de repartirse una parte de la ganancia.

La misma Preciosa respondía de esta manera a un poeta que le leyó un romance:

Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años; no hay gitano necio, ni gitana lerda; que, como el sustentar su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso, y no dejan que críe moho en ninguna manera.

Más adelante, un gitano viejo describe y reflexiona sobre algunas de las características asociadas al comportamiento gitano:

Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad: ninguno solicita la prenda del otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos. Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio; y, cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo: nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos, y las enterramos por las montañas y desiertos, como si fueran animales nocivos; no hay pariente que

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

las vengue, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros. Pocas cosas tenemos que no sean comunes a todos, excepto la mujer o la amiga, que queremos que cada una sea del que le cupo en suerte.

La gitanilla de Cervantes, escrita originalmente en prosa, fue una notable fuente de inspiración para el desarrollo de comedias posteriores inspiradas en la obra cervantina, lo que dio pie a que se imprimieran algunos pliegos de cordel que circularon profusamente.

Otro de los antecedentes literarios que alcanzó repercusión en los pliegos de cordel sobre la figura de la gitana se refiere a *La gitana de Menfis, santa María Egipciaca*, comedia en tres actos compuesta por Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), que circuló de forma repetida en pliegos. Esta comedia del siglo XVII fue compuesta alrededor de 1621-1625, y en ella se describen las hazañas y adversidades de la gitana pecadora. El título hace referencia a la fantasiosa idea de que el pueblo gitano, cuyo término se consideraba, de forma extendida y errónea, como una corrupción de *egiptano*, procede de Egipto. La comedia de Montalbán alcanzó una amplia popularidad, con numerosas puestas en escena que llegaron hasta el siglo XIX.

El argumento de la comedia se inscribe en el género de las comedias de santos, en las que se solían desatar opiniones favorables y contrarias por entender que en muchas de ellas se entremezclaba lo propiamente religioso con lo profano, promoviendo mucho más la distracción del público y desacreditando el contenido hagiográfico, lo que suscitó numerosas críticas, muchas de ellas sostenidas y alimentadas por la propia iglesia.

A todo ello se unía, en este subgénero teatral, el que los actores y actrices tuvieran falta de decoro en sus vestimentas y en sus formas escénicas, y por las excesivas tramoyas y efectos, que las equiparaban con las comedias de magia.

Dejando de lado estas controvertidas características de las comedias de santos, el texto de *La gitana de Menfis* se refundió y reelaboró repetidamente asociado en algunos de sus títulos a *La pecadora penitente*, relacionada en su narración con versiones de una antigua leyenda con aspectos similares a la historia de santa Genoveva: tanto a la gitana como a la inexistente santa de Brabante se les achaca una desordenada y lujuriosa vida antes de alcanzar la santidad, en relación también con la simbólica imagen de María Magdalena como prototipo de la pecadora arrepen-tida.

Desde un punto de vista actual, la imagen que proyecta la protagonista de la obra de Montalbán en algunos de sus versos constituye toda una declaración feminista, muy alejada de la mentalidad que imperaba en la época al reivindicar el libre albedrío de toda mujer. La joven rebelde, en la primera jornada, nos ofrece su visión del mundo:

Yo soy por naturaleza,
señor, inclinada a verme
muy señora de mí misma,

sin que nadie me sujete.
 Toda reclusión me enfada,
 toda soledad me ofende;
 ver mucho, me alivia mucho;
 mucho hablar, mucho me mueve. [...]
 Y finalmente, seré
 una mujer, que no tiene
 más imperio, y sujeción,
 que aquello mismo que quiere.

Algunos de los textos de las versiones dramatizadas de la obra fueron suprimidos al considerarse ofensivos, inapropiados o indignos para las personas creyentes, por lo que fueron revisados y censurados por los calificadores, siendo esta una más de las comedias prohibidas por el Santo Oficio.

Analizar de una forma más pormenorizada la vida de estos personajes excede con mucho a la intención de esta sucinta aproximación a la presencia de lo gitano en los pliegos de cordel. En cuanto a su incidencia en ellos se conocen distintas ediciones adaptadas por diferentes impresores, de las que reproduzco de forma alterna las dos portadas de la primera y la segunda parte, en las que se dirigen a un galán y a una dama:



Ilustración 1. *Relación de la gitana de Menfis*

Inspirados también en la obra cervantina, otros pliegos se basan en comedias. Una de las más conocidas es la compuesta por Antonio de Solís, *La gitanilla de Madrid*, que dio título a diversos pliegos que fueron impresos por distintas oficinas.

La trayectoria de las comedias inspiradas en la novela cervantina resulta compleja, debido tanto a sus variantes como a que no se tiene noticia de alguna de ellas.

Antonio de Solís (1610-1686) se inspiró en la obra de Cervantes para construir su comedia en el año 1632, comedia que al parecer el propio autor reconstruyó para ser representada en el año 1657 en El Buen Retiro con motivo del cumpleaños del rey Felipe IV, y que apareció en pliegos.

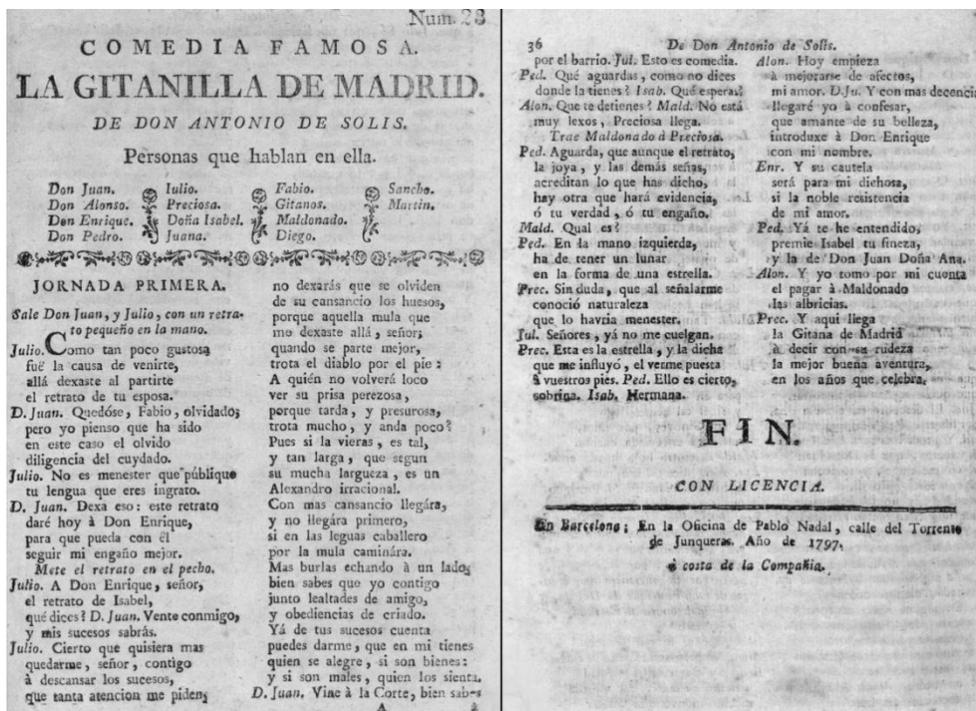


Ilustración 2. *La gitanilla de Madrid*, de Antonio de Solís

La readaptación de la comedia de Solís dio lugar a unos pliegos, divididos en una o dos partes y escritos por un tal Vicente Benavente, quien conservó el mismo título de la comedia, de lo que se deduce el previo conocimiento del autor del pliego respecto a algunos de los personajes, tanto de la obra de Cervantes como de la de Solís.



Ilustración 3. Portada de la 1ª parte de *La gitanilla de Madrid*. Sin fecha ni lugar de impresión

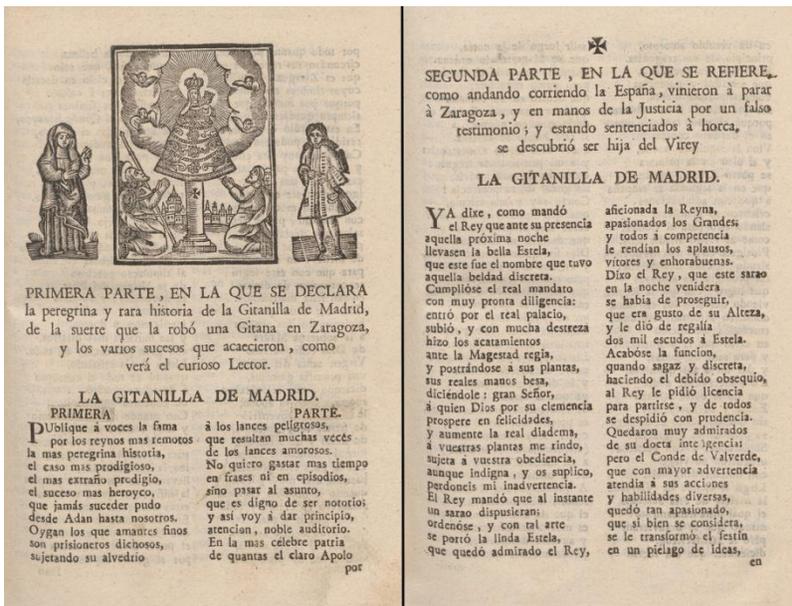


Ilustración 4. *La gitanilla de Madrid*, portadas de la 1ª y 2ª parte. Sin fecha ni lugar de impresión

Tras la influencia de la obra de Cervantes y la de esta comedia de Solís que apareció en pliegos, se produjeron toda una serie de frecuentes trasiegos y copias, con adaptaciones y modificaciones que circularon entre las diversas compañías de teatro. Por citar otro ejemplo, encontramos una comedia de igual título, en tres actos y en verso, de la que se confiesa como autor Gabriel Estrella, y en la cual introduce nuevos episodios. Esta comedia se representó por primera vez en el madrileño Teatro de la Comedia el 30 de enero de 1851.

Expansión de los pliegos

La etnia gitana conserva toda una serie de rasgos de identidad junto con sus costumbres propias y relacionadas con su estilo de vida, aunque estas características no se correspondan en todos los casos con una homogeneidad generalizada.

En los pliegos de cordel, asociados a la oralidad y a un carácter marginal y ambulante, se entremezcla el elogio a las costumbres de la etnia gitana con los prejuicios instalados de antiguo en la mentalidad colectiva, por lo que en cada caso habría que tener en cuenta el contexto sociocultural, geográfico, moral e histórico de los pliegos con la presencia del gitano como tipo literario.

Las características, habilidades y formas de entender la vida de las personas gitanas en el imaginario colectivo de los siglos pasados, especialmente del XVII en adelante, encuentran su eco en los pliegos de cordel, aunque hay que tener en cuenta, en su conjunto, las variaciones del contexto sociocultural y su evolución hasta nuestros días.

La gitana que vaticina la buena ventura a cambio de unas monedas es una de las imágenes más extendidas y populares asociadas a la mujer gitana. La adivinación por medio de las rayas de la palma de la mano, la llamada quiromancia, remite a una técnica adivinatoria asociada desde antiguo a la figura de la gitana. Muchos de los pliegos conservados se hacen eco de esta práctica adivinatoria, de los que re-produzco algunas portadas.



♦ Buena ventura pronosticada por la gitana Tia Remigia, á las ♦
 ♦ señoras que aspiran á matrimonio, dirán antes de escuchar, ♦
 ♦ la siguiente oracion. ♦
 ♦ Se, yo quisiera ser casada, y antes hoy que mañana, ♦
 ♦ se dirá con tres veces, y otras tres lo siguientes: ♦
 ♦ Santa Rosa, todo el mundo se casa; ♦
 ♦ S. Simolana, que no me se yo me casé; ♦
 ♦ Santa Inés, mas bien antes que despues; ♦
 ♦ S. Ferrn, que sea un buen marido; ♦
 ♦ S. Miguel, que me sea del; ♦
 ♦ S. Rufino, que no beba vicio; ♦
 ♦ S. Jacinto que viva en un palacio; ♦
 ♦ Santa Susana, que me lleve en tertias; ♦
 ♦ S. Patricio, que mi boda pronto se verifique; ♦
 ♦ Santa Bibiana, que sea madalena, Amén. ♦
 ♦ Con esta breve oracion, | Que marido encontrara. ♦
 ♦ Señoras no lo dudéis, | Á vuestra satisfacion. ♦
 ♦ calle de la Palma de Santa Catalina. ♦



LA GITANA
 vaticinando la buena ventura á las niñas

—Yo soy la gitana
 que diciendo va,
 la buena ventura
 de ad, por allá.
 —Diciéndola grande.
 —Llegad, pues, acá,
 decid vuestras grandas,
 que voy á emponar.
 —Yo, hablo una garbo.
 —Yo, sí de cantar.
 —Yo, visto á la moda.
 —Yo, sí galantear.
 —Yo, los novelas.
 —Yo, ando al compás.
 —Yo, á un loro que tengo
 lo esconde de hablar.
 —Yo, ris.—Yo.—Hasta.
 Querido, claro está.

con tan buenas dotes
 un novio encontrar.
 —Un novio y buen rico.
 —Algun general.
 —Un prometido.
 —Un.—Voto á tall
 Para encontrar esto
 debia emponar,
 por hacer calcaña
 coser y planchar.
 No ser holgazana,
 ni al día pasar
 pitinando el caballo;
 sino en trabajar.
 La que así lo hiciera
 vuestra moneda,
 mas para las niñas
 ¡que habrán habral!

Numero 84.



LA GITANILLA
Vaticinando la buena ventura

Aquí está la gitani-
lla de la buena ventura
y decir verás te jura
porque es cosa muy sencilla
Dame do cuarto zabaló
y escuchá la gitani-
lla te diré cual é tu via
en ese mundo arrastrao.
Veo una cruz en tu mano
que explica clara tu suerte:
too el mundo ha de quererte
po que eres noble y humano.
En tus ojos estoy viendo
que á ti muchas te han gustao
por mi no hay na reservao
po que todas las entiendo.
Si te casas hijo mio
tendrás niños muy hermosos.

los más lindos y graciosos
que este mundo á conocido.
Con tu mujer sobre too
has de tener gran cuidado
que para verte barbaño
se valdrá de cualquier moo.
Te verás alvorio
si tu no corre la luna
tendrás una gran fortuna
y estarás enriquecido.
Si buscas otras mujeres
serás tu muy desgraciao
por que too hombre casao
ha de cumplir sus deberes.
Adios adios que yo me largo
y piensa en la gitani-
lla que en esta picara via
lo dulce se gviere amargo.

La buena ventura de la gitana

Carta de arcana,
ven te digo la buena ventura
y que sea en tu arcana
más hermosa que la nieve pura:
A casarte vas muy pronto
con un mozo salao y juncal,
que va quererte tanto
que un trono te va a fabricar
todo de nicar y oro
y corales de la mar.

ESTRIBILLO
Cara divina, mix tú en la esquina
el mazo que chalupe está por tí,
di que le quiere y te juro que eres
delinando la chiquilla más feliz.

Si quieres que la gitana
los secretos de tu vida acierte
acércate, serrano,
de ellos voy á corriente pañete:
Se que rabias por casarte,
por tener también un churumbel
que su padre sea
el mocho que sueña con él
que te está dando una pena
suava como la miel.

ESTRIBILLO
Ya ves chiquilla si la gitani-
lla todos tus pensamientos ha acierta,
pero no puedes que escuita ya juncal
el fuego de tus cosas que has soñao.

Escucha ojos de grillo
que te digo el mal ángel que tienes
que por ti está en el título
una vida que lleva pesa pesa:
Y cáta vez me te mira
sus ojillos tras de ti se van
y tan fuerte angria
que su cuarto hace retumbar.

y creen que hoy teremo
y asista á la vecindad.

ESTRIBILLO
Andá mocho ya don el escarquillo
que la vida te quiere con afán,
que en su mata por tí ella se estaría
cualto días en cola por el pan.

Si quisés que yo te diga
retalao la buena ventura
secretos de tu vida
la gitana decir te asegura
por las rayas de tu mano
aseguran tres hijos tendrás
el uno será obispo
y el otro será general
los secretos de tu vida acierte
de corte gejestal.

ESTRIBILLO
Andá resalao ponte la en la mano
una moneda saca que ayas
de buena gana te dirá la gitana
ja desgracia o la suerte que tendrás.

Oye á la gitani-
lla que dice tu sino
y ya ves chiquilla
los cosas que yo te advirvo:
Yo sé que tú tienes celos
de un cardito que te hace salir
que de tu pecho el duelo
te hace para salir
viendo la más rebentao
que rosa del mes de abril.

ESTRIBILLO
Oyeme nana que mate tu pena
que yo diré si que causa tu dolor
toda la pena que tu te convenca
y que el pueco quite con sa amor.



LA GITANIYA

Venga la palma é la mano,
salerosa, y viva el mundo;
juj, prontito, que me jundo!
vaya, sueltame un calé,
y verás con qué sandunga
digo la buena ventura;
no seas jurafía, criatura,
niña, éjate querer.

*Estoy en ayunas jóy;
é que, no habrá alguna cosa?*
aquí estoy.

¿quién yama á la gitaniya?
No hay un peassito é bayeta
aunque sea mu serjitoito
anda, que está muertecito
de frío mi churumbel;
malos menges te fragelen,
no atiendes, esboria?
anda vete, mala via;
si tienes cara é pastel.

*Como que una probó soy,
no atiendes, mala poliya;
aquí estoy.*

¿quién yama á la gitaniya?

Oiga osté, patas é catre:
si tiene osté esos sacos
más turbios que el agua é Gais
y que pescucan san Juan.
Echa pinreles, canela,
y qué bien bailaré el vito
el diablo el señorito!
pase un esparbano!

*Estoy en ayunas jóy;
¿no hay mendrugos, chiquiyat?*
aquí estoy.

¿no hay pan pa la gitaniya?
No hay unas chancilyas viejas,
asi te veas en el sielo!
dame una limosa, abuelo;
juj, qué viejo tan ruin!
Premita Jesus del Paño,
endino, dientes postisos,
que te veas con esos cisos
en las bragas del buchi.

*¿Mos pigao el rubé al ventoy?
¿qué diablo é paritoriya?*
aquí estoy.

¿no hay na pa la gitaniya?

(Núm. 19.)

EL CANCIONERO ESPAÑOL.

coleccion de canciones que se cantan en los teatros y
cantos populares.




LA GITANILLA.

Aquí está la gitani-
lla de la buena ventura
y decir verás te jura
porque es cosa muy sencilla.
Dame do cuarto zabaló
y escuchá la gitani-
lla te diré cual é tu via
en ese mundo arrastrao.
Veo una cruz en tu mano
que explica clara tu suerte:
too el mundo ha de quererte
po que eres noble y humano.
En tus ojos está y viendo
que á ti muchas te han gustao
por mi no hay na reservao
po que todas las entiendo.
Si te casas hijo mio
tendrás niños muy hermosos.

los más lindos y graciosos
que este mundo ha conocido.
Con tu mujer sobre too
has de tener gran cuidado
que para verte barbaño
se valdrá de cualquier moo.
Te verás alvorio
si tu no corre la luna
tendrás una gran fortuna
y estarás enriquecido.
Si buscas otras mujeres
serás tu muy desgraciao
por que too hombre casao
ha de cumplir sus deberes.
Adios adios que yo me largo
y piensa en la gitani-
lla que en esta picara via
lo dulce se gviere amargo.

Ilustraciones 5, 6 y 7. Portadas sobre la buena ventura de la gitana

Los prejuicios sobre la etnia gitana más extendidos, aunque dulcificados con el transcurrir de los años, vienen a ser, entre otros, los del gitano como vagabundo,

ladrón, espía, traidor y hasta practicante del canibalismo, como se recoge desde el siglo XVII en algunos pliegos y que perduraron mucho más adelante, como veremos.

Un precedente del canibalismo asociado a la etnia gitana, en el que se pone de manifiesto la virulencia del sentimiento antigitano del siglo XVII, es un pliego de autor anónimo e impreso en Barcelona el año 1617 con el título *Relación verdadera de las crueldades y robos grandes que hazían en Sierra Morena unos Gitanos salteadores, los quales mataron un Religioso y le comieron asado, y una Gitana la cabeça cozida y de la justicia y castigos que destos se hizo*.

Dicha relación está compuesta por tres romances: el primero de ellos con la «vida, y condiciones de los gitanos»; mientras que es en el segundo donde se desarrolla el canibalismo contra el fraile franciscano, relacionado en el imaginario colectivo al canibalismo atribuido a los indios americanos.

*Desnudan al frayle pobre,
y sacándole las tripas
hazen pedaços su cuerpo
como fieros Teogloditas.
Y entre los fieros gitanos
dos dellos se determinan
a comer su cuerpo asado
que lastimosa comida
cortan leña encienden lumbre,
y espetan carne aprisa
en asadores de palo
asan con grande alegría
antojose a una gitana
comer del fraile cozida
la cabeça y al momento
la ponen a cocer limpia (169-170).*

La terrible acusación hacia el pueblo gitano de canibalismo estuvo extendida de una forma generalizada en el resto de Europa hasta fines del siglo XVIII, y aunque quedan resabios de estas bochornosas acusaciones en los textos de algunos de los pliegos que mostramos, bien es cierto que en ellos se intenta combinar esto con cierto aire burlesco y alejado del prejuicio caníbal y la rigurosidad del siglo XVII.

Juan de Quiñones, en su *Discurso contra los gitanos*, memorial dirigido al rey Felipe IV y publicado en 1631, expone algunas inverosímiles sentencias judiciales con el fin de alimentar la conveniencia de su expulsión del suelo español. Una de las acusaciones era la de admitir la confesión de unos gitanos por haber dado muerte a varias personas y frailes y haberse comido sus miembros asados y condimentados entre las localidades de Jaraicejo y Trujillo. A lo que añade inventos parecidos en otras localidades peninsulares, como cuando:

Un pastor de la ciudad de Guadix, yendo perdido por la sierra de Gadol, vio una lumbre, y entendiendo que era de pastores, fue hacia ella, y halló a una

cuadrilla de gitanos, que estaban asando la mitad de un hombre, y la otra mitad estaba colgada de un alcoroque, y cuando le vieron, le dijeron que se sentase a la lumbre, que cenaría con ellos.

Se podrían añadir otros ejemplos de Quiñones sobre el canibalismo atribuido a los gitanos y que, desgraciadamente, han pervivido en algunos pliegos de cordel del XIX.

Esta visión etnocentrista y de absoluta falta de rigor sobre la atribución a los gitanos de canibalismo guarda cierta correlación con la población indígena americana del entonces imperio español, lo que no deja de ser toda una lacra social que formó parte de estereotipo tan arraigado en la conciencia colectiva de los siglos pasados.

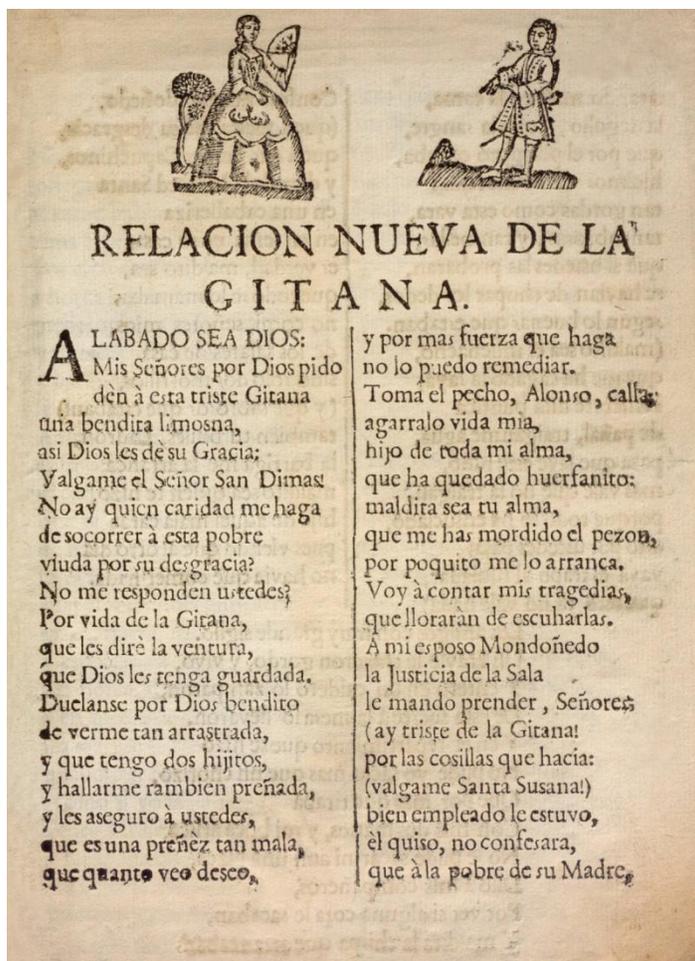


Ilustración 8. Relación nueva de la gitana (impresa en Llerena)

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

Otra referencia a la acusación de canibalismo a la etnia gitana aparece en esta escabrosa *Relación de la gitana* en un pliego de cordel que se remonta a la última mitad del siglo XVIII, impreso en Llerena (Badajoz), por Francisco Barrera, conocido impresor de aquellos años (1760-1780), aunque sin fecha de impresión y sin referencias a su autor, del cual adjunto la portada.

Se trata de una macabra y espeluznante historia en la que se dan detalles de los crímenes cometidos por el gitano y su canibalismo, alimentando aún más, si cabe, los sumamente negativos prejuicios sobre los gitanos de siglos anteriores hasta dulcificarse poco a poco a medida que transcurre el siglo XIX.

El episodio del terrible crimen cometido contra un fraile, como se detalla en el pliego de Llerena, es como sigue:

*Pues viendo que al otro dia
no havia que comer nada.
Los amigos con muy grande sigilo
un Frayle le traxeron gordo, y vivo,
y entero en un caldero lo zamparon,
de esta suerte a la mesa lo llevaron,
y en el repartimiento que se hizo
no pude sacar mas que un chorizo,
que por mas que tiraba
con mis dos manos, y mi boca arisca,
no te pude sacar ni aun una pizca,
dilo a mis compañeros,
por ver si alguna cosa le sacaban,
y maldita la chispa que arrancaban,
porque estaba mas tieso que un garrote,
y examinar podia a un Galeote.*

Otro ejemplo de un posterior pliego que reproduzco entero es la *Relación de la gitana*, impreso en Carmona en el 1856, en el que una gitana viuda con dos hijos, y otro a la espera, pide ayuda mientras se entremezclan y detallan los crímenes cometidos por su marido, antes de acabar ahorcado, como el desangrar a su madre y convertirla en veinte morcillas, así como conservar a dieciséis frailes en aguas salobres mientras se guisaba y se comían con sus amigos a otro fraile.

En otra de las versiones impresas, más cercanas a nosotros en el tiempo, a modo de autocensura, ya no se recoge ese crimen cometido contra el fraile como sucede en esta relación impresa en Carmona (Sevilla) en el taller de José María Moreno en 1856.

(Num. 13.)



NUEVA RELACION
DE
LA GITANA.

Alabado sea Dios
en aquesta santa casa.
Mis señores, por Dios pido
den á esta triste Gitana
una bendita limosna,
así Dios les dé su gracia:

Válgame el señor san Dimas.
No hay quien caridad me haga
de socorrer á esta pobre
viuda por su desgracia?
No me responden ustedes?
Por vida de la gitana,

que les diré la ventura,
que Dios les tenga guardada.
Duélanse por Dios bendito
de verme tan arrastrada,
y que tengo dos hijitos,
y hallarme tambien preñada;
y les aseguro á ustedes,
que es una preñez tan mala,
que cuanto veo deseo,
y por mas fuerza que haga,
no lo puedo remediar.
Toma el pecho, Alonso, calla,
agarralo, vida mia,
hijo de toda mi alma,
que has quedado huerfanito:
maldita sea tu casta,
que me has mordido el pezón
por poquito me lo arrancas.
Voy á contar mis tragedias,
que llorarán de escucharlas.
A mi esposo Mondoñedo,
la justicia de la sala
le mandó prender, señores,
(ay triste de la gitana)
por las cosillas que hacia:
(válgame Santa Susana!)
bien empleado le estuvo,
él quiso, no confesára
que á la pobre de su madre,
estando mala en la cama,
la degolló, y con la sangre

que por el pescuezo echaba,
hicimos veinte morcillas,
tan gordas como esta vara,
tan sabrosas y tan bellas,
que si ustedes las probaran,
se habian de chupar los dedos,
segun lo buenas que estaban.
Maldito sea el muchacho,
que me ha cagado la saya,
le meteré una puntica
de pañal, traiganme agua,
para que lave este niño;
mas vale que no la traigan,
porque todo se ha ensuciado;
esto para ustedes pasa;
vaya el trapo al muladar,
que esto ya no vale nada.
Confusó mi Mondoñedo,
(que aquesta fué su desgracia)
que á seis frailes capuchinos,
y diez de la Merced santa
en una caballeriza
en sal tenia en su casa;
es verdad, maldito sea,
que todo se lo mamaba:
no comí, señores míos,
de los salares de casa,
sino solo dos morrillos,
(¡y que sabrosos que estaban!)
Tambien tu bulles, Ladron?
La barriga me la arranca;

el alma que te dió el ser,
hijo de aquel mala cara;
¿no quieres callar, Alonso?
sosiégate, vida amada,
déjame que hable, muchacho,
toma el pezón mama, mama.
Por estas cosillas y otras,
á horca lo sentenciaban:
metiéronle en la capilla,
y al tercer día lo sacan,
y los padres capuchinos
le decian con fé santa:
Ánimo, buen Mondoñedo:
ánimo que poco falta,
dí con muy grande dolor,
que te pesa allá en el alma
de haber á Cristo ofendido,
mira á Cristo con fé santa.
Mas él respondia entonces:
Harre burra, harre parda;
y espoleando llegó,
á la horca que le aguarda,
y en medio de estos fracasos
iba la triste gitana,
cual dicen á la vergüenza,
(como si yo la gastára)
Pedro Montañó el verdugo,
á mi Mondoñedo agarra,
y al subir por la escalera
me dijo aquestas palabras:
Bastiana del alma mia,

espejo de mis entrañas,
ya es esta la vez postrera
que te ho de ver, mi gitana,
lo que te pido y suplico
es, que mires por la Pascuala,
por la Partoña y Montoya,
que son mis tres prendas caras,
y que á mis hijos les dés
cual mi vida la enseña.
Y yo le respondí entonces
en lágrimas desatada,
que si se quebra la sogá,
que allá en Ronda lo aguardaba;
y arrojándolo el verdugo,
quedó su garganta atada,
y le tiré de los pies,
por que mucho no penára.
Así que acabó su vida,
me volví á verle la cara,
y parecia, señores,
por vida de la gitana,
fino retrato de aquel
insigne carantamaña,
que en el árbol del saúco
al diablo le dió las pascuas.
El pelo todo erizado,
toda la frente arrugada,
la boca tenia abierta,
y tanta lengua sacada:
bien le diera dos mil besos;
aunque de mocos y babas

se me llenára el hocico;
¡y como me las chupára!
Alonsito de mi vida,
ya huerfanito te hallas.
Lloren aquesta tragedia
con voces desentonadas
todos los gitanos que hay
desde el Perú á Dinamarca;
sin culpa me lo han ahorcado:
¡ay de mi triste y cuidada!
Señores, esta es la historia

de esta infeliz desgraciada
denme un dienteito de ajo,
para que en llegando á casa
le haga unas sopas al niño,
que de hambre casi rabia:
una camisita vieja,
para si paro mañana
envolver lo que naciere,
y pordonenme las fallas,
que quisiera ser doblon
para á todas agradecerlas.

FIN.



CARMONA.—1856.

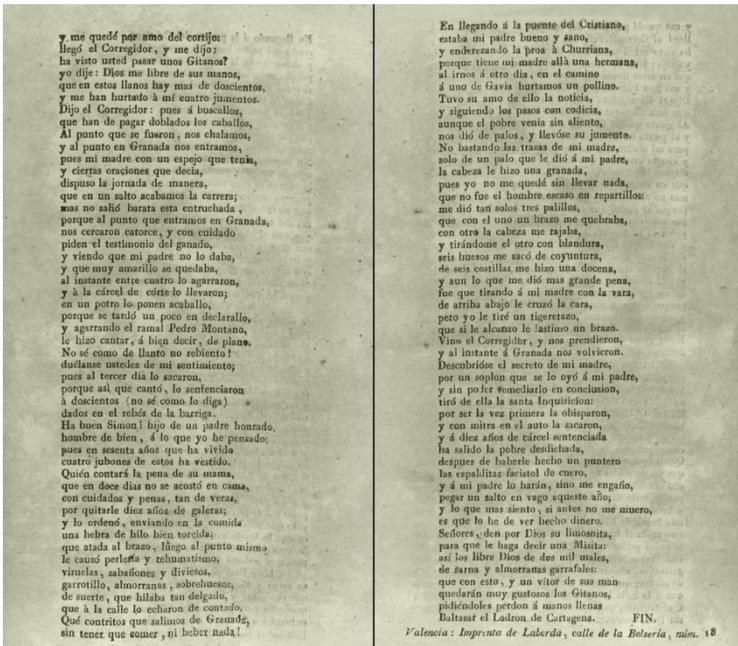
Imp. de D. J. M. Moreno, calle Juan de la Cabra, núm. 5.

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

El canibalismo atribuido a los gitanos también se encuentra presente en esta *Relación del gitano de Cartagena*, reeditada por distintos talleres y que reproduzco entera procedente del taller valenciano de Agustín Laborda en la segunda mitad del siglo XVIII.



que fue haber hurtado entre pollines diez mil ducados, siete malos viejos, y á aquellos mismos á quien se hizo el robo, mataron para echarlos en subo, que eran dos hombres malos, y un anciano, y con ellos un Fraile Franciscano; de los cuales hicimos mil fritadas, longanizas, morcillas y salmudas, y los despojos fueron repartidos entre todos los Gitanos conocidos y el viejo anciano todo ando y frite lo repartimos como pan bendito, solo los mozos fue lo que guardamos, y poco á poco nos los habuamos, y cuando nos vinieron á prender, ya de todo nada habia que comer. Luego al punto con agua bien azudada los seis ministros, y otros diez soldados á todos nos llevaron con gran pena á la cárcel mayor de Cartagena, donde de cadenas y de grillos nos cargaron aquellos ministrillos, y con rias y hitejos los ladrones me decian á mi aquesta razon: pobre Baltasarillo, y qué temprano se cogió la desticha por la mano! y mi madre oñida entre cadenas arrullándose, cansada ós mil penas. Mas quiso la fortuna, que mi madre, hablando de sus cosas con mi padre, se acordó de unos polvos que tenía, dijo dos oraciones que sabía, y dentro de dos horas, poco menos, nos hallamos en Ronda todos buenos. Contentos y gustosos discorrimos fe á Villa-Martín, y allí nos fuimos, y en la feria mi madre enamorada á diez, ó doce, que los fue encontrada, con un mudo y ardid, á la ligeta, sin peso los dejó la falliguera; aientras mi padre por el otro lado diez caballos había amudado; mas fue cosa de ver con la presteza que vino la justicia á todo presa á prender á mi padre, y yo barrunto, que ansa que ellos llegaron, con un saute que mi madre le dió de ángulo agudo, convertido quedó en perro lanudo, y los caballos en astures viejas, y mi madre en consejo sola oraja;



Ilustraciones 11 y 12. Relación del gitano de Cartagena

Evolución del antigitanismo

La larga tradición y el rechazo a las minorías étnicas, cuyos ejemplos anteriores son altamente significativos, fue dando paso a otra serie de pliegos en los que el sentido burlesco y las habilidades propias de la etnia gitana van poco a poco ganando peso en un imaginario colectivo en el que la marginación acaba siendo una aceptada realidad socio-cultural.

Algunos de los pliegos conservados guardan relación con la llamada ópera cómica (una forma de evolución y resurgimiento de la zarzuela), con especial atención a la que fue toda una obra referencial: *El tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz*, dividida en dos actos, de José Sanz Pérez, como autor del libreto y de Mariano Soriano Fuertes como compositor de la música. Se estrenó en el Teatro San Fernando de Sevilla en noviembre de 1849, convirtiéndose, meses más tarde, en todo un fenómeno de masas que alcanzó la cifra de 130 representaciones seguidas en tres teatros gaditanos a la vez. A poco más de un año de su estreno, se representó en lugares como Málaga, Valencia, Madrid, Granada e incluso en La Habana durante el año 1853. Su popularidad fue enorme y su crítica elogiosa, lo que marcó un antes y un después para la posterior consolidación de la zarzuela.

El fulgurante éxito de la obra propició que al tío Caniyitas se le reprodujera en litografías, grabados, librillos de papel de fumar, cajas de pasas, abanicos y en pliegos de cordel, que se vendían en las corridas de toros, y hasta dando título a algunos periódicos de Sevilla o de Madrid.

Un resumen del libreto es el ofrecido por María Encina Cortizo en su tesis doctoral *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*.

El asunto se reduce a la historia de un joven inglés (Mr. Frich), que llega a Cádiz y quiere aprender el «caló» de labios de una joven gitana. El tío Caniyitas, gitano marrullero, vendedor de objetos de hierro viejo, creyendo sacarle mucho dinero al inglés, le conduce a ver a Catana, hermosa gitana de la cual se enamora el inglés perdidamente. Pero Catana, que tiene amores con el herrero Pepiyo, en vista de los celos de éste y de las pretensiones del inglés, a la vez que ofendida por los buenos oficios de Caniyitas, provoca la venganza de los compañeros de fragua de Pepiyo, que cogen a los dos culpables y les chamuscan el pelo y las patillas, dejando a ambos escarmentados y contentos (Cortizo, 2014: 270, n. 22).

Los gaditanos se identificaron prontamente con la obra, no solo por sus escenarios conocidos, como la plaza de San Juan de Dios, sino por los personajes que les resultaban tan cercanos. La subordinación de los músicos a los modelos de la ópera italiana de aquellos años se va poco a poco desinhibiendo y despejando con obras donde la música y los ambientes españoles (especialmente andaluces) van ganando cada vez más peso escénico.

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

La importancia de la obra dio lugar a que también circulara, convenientemente adaptada, en pliegos de cordel, como el impreso en Madrid en 1851 en la imprenta de José María Marés.



COLECCION DE CANCIONES NUEVAS.

EL TIO CANYITAS.

Hay una jembra morena
con unos ojos barbales,
que alambra como ciriales
cuando se pone juncal.
—Qué cosa es puco?—Arrepara,
sus dientes corren parejas
con las pias de obejas
acabas de bañar.
Y tiene un pelo
mas negro que las alas,
didon, de un cuervo.
Ay polre inglés!
jútele á Caniyitas
que el cuervo él es.
Tiene el picuezo de tórtola,
(oyes, comprendes)
comprendes? y la boquita
lo mismo que una guindita,
(oyes, comprendes)
comprendes tú, chachipé?
—Qué cosa, dime, es chachipé?
—Es como arró con tomate,
toman estupefacto
se me ha quedado er gaché.
Y si tú vieras,
tiene un lunar en la barba
como una pera.
¡Ay qué marcol
Canyitas, tunante,
lárgalo, perro.
Tiene un pecho... me comprendes
entiendes bien de meragues...?
y á luego, várgame el mengue!
unos pinreles así.
—¿Qué cosa es pinreles?—Esto
mas comprendio, la pata,
mira, es la flor y la nata
de lo guño y lo bari.
Y á luego tiene
unas manos de oro
pa partir nuezes.
¡Ay tío Caniyas!
del que cae en tus manos
la bolsa espicha.

COPLAS DIRIGIDAS AL TIO PININI.

PARENTE DEL TIO CANYITAS.

Dico que el tío Pinini
primo del tío Caniyitas,
es viejísimo, y se maere
por las machachas bonitas.

ESTREVELLO PARA TODAS.

A la jota del tío Pinini,
el que se jula con su tirimiri;
á la jota del viejo piadongo,
el que se jula bailando el zorongó

Dicen que el tal vegestorio
cuenta noventa y seis años,
y no se le pasa un dia
que no vaya á picos pardos.
Todos las gembras lo gustan
y aunque viejo es tan tronera,
que en toda la Andalucía
no hay otro mas calavera.
Desde sus primeros años
buscó siempre los farales,

y hoy día se halla el maldito
vuido de siete mugeres.
Sepan ustedes, señores,
que el tal viejo padrigorio
las hizo pasar á todas
las penas del purgatorio.
Ademas de las esposas
que tuvo este viejirron,
ha tenido mas malamas
que mugeres Salomon.
Y aun dicen que tiene una
que es la maja de Triana,
y cada dia con ella
se va á tomar la mañana.
Y aunque este viejo carcoma
tiene tantas navidades,
no le gana ningún jóven
á obsequiar á las deidades.
Y en fin, el tío Pinini
tiene amores á millares,
porque siempre le han gustado
las niñas con faralares.

LA JARDINERA.

Cantada en el Teatro.

Cantad, cantad, compañeros,
que pronto el fusil
un laure glorioso
nos va á coneguir.
—Echemos al diablo
pesares sin fin,
que siempre el soldado
fue alegre y feliz.
—¡Gracias aldana,
—Mil gracias y mil.
—¿Quién eres? ¿quién eres?
—Lo voy á decir.

JARDINERA.

Jardinera soy, señores,
de los campos de Alcalá,
y las flores que yo vendó
nadie las quiere comprar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

CORO.

A la flor de tu hermosura
otra alguna igualará,
y tal vez te se marcláto
de tus ojos al brillar.

JARDINERA.

Flores vendo en que sus perlas
viene el alba á derramar,
y aunque las ven tan hermosas
nadie las quiere comprar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

Machaletos, si conocierais
el mérito singular,
y fragancias de mis flores,
las sabiais apreciar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

Mis flores son esquisitas
y aromáticas sin par,
y sirven por mucho tiempo

si se las sabe cuidar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

Son del vergel de Cupido
y bien puedo asegurar
el que perciba su aroma
se llegará á electrizar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

Entre mis flores hay una
tan lozana, tan marcial,
que por su corola y caliz
es hermosa sin igual.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

Es por Venus cultivada,
Cupido regó el rosal,
y el galan que la compré
será un dichoso mortal.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecian los zagales
flores de tal calidá.

El que mi flor predilecta
pretenda y quiera alcarzar,
por buen comprador que sea
cara me la ha de pagar.
Doy la rosa nacarada,
doy el lirio y el azahar,
mas no aprecien los zagales
flores de tal calidá.



LA CARACOLERA.

De la guerta del Retiro,
quién me los merca? salero!
que se me errama el puchero,
mosita, venga osté acá;
No son tan chicos ¡canelá!
vaya otro cuarto, geramosos,
oiga osté, moso grasoso,
tenga osté mas calidá;
¡Caracoles! ¡caracoles!
HABLADO.
Mosito, qué íe osté,
que son mis ojos dos soles?
CANTADO.
Vamos viviendo, chorré,
que son mis ojos dos soles,
vamos viviendo, chorré.
Que ton es cáscara, tía Paca;
qué calmunia, Dios Eterno!
pues si aviejtan caa cuerno
como su brazo de osté.
Que me escuro, quién me yamal
con su sarsa y bien guisosos:
un selemín á cascos,
vendo yo por un calé.

¡Caracoles! ¡caracoles!
HABLADO.
Maestro, yamaba osté?
miste que son españoles.
CANTADO.
Vamos viviendo, chorré.
Miste que son españoles.
Vamos viviendo, chorré.
Qué íe osté, don Futraque,
que quiere osté ser mi querío?
soy cassa y tengo marío;
hermano, viene osté mal.
Por mi gaché yo curello
que es de los mosos mas cruos,
y aunque vendo los cornuos
no los jago, ¡Pulalá!
¡Caracoles! ¡caracoles!
HABLADO.
Mosito, nájese osté,
que yo tengo tres vemoles.
CANTADO.
Vamos viviendo, chorré;
que yo tengo tres vemoles,
vamos viviendo, chorré.

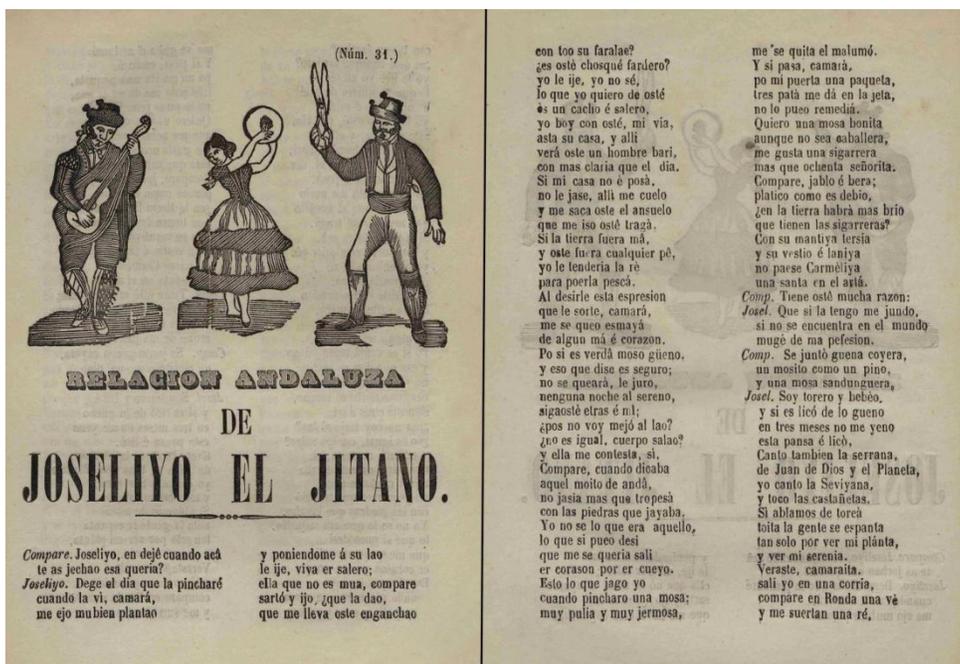
Madrid: 1851.—Impta. de D. J. Marés, calle de Relatores, núm. 17.

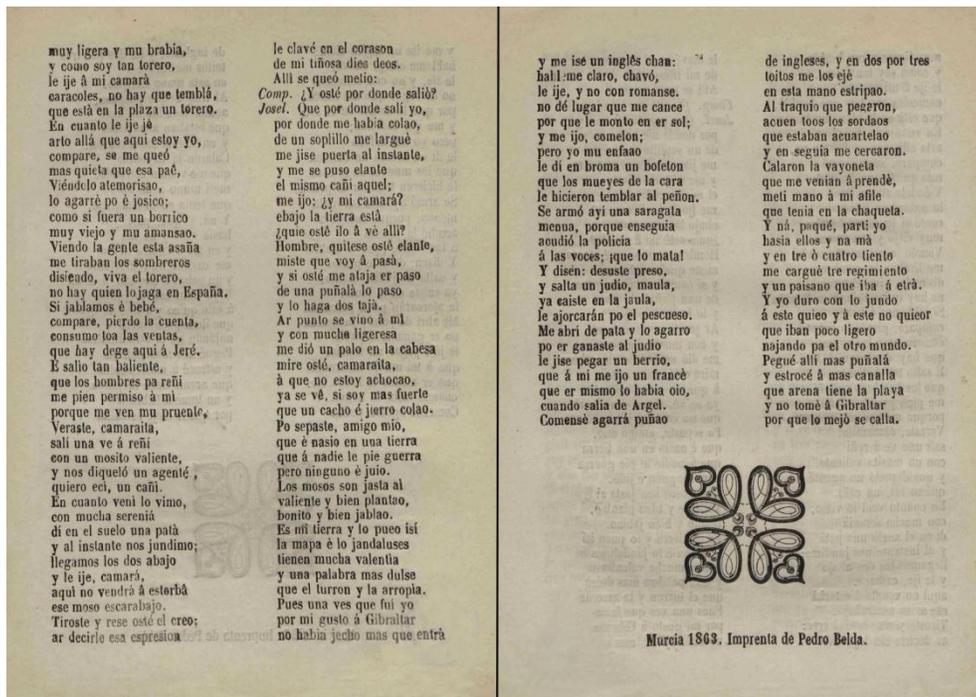
Ilustraciones 13 y 14. El tío Caniyitas o el mundo nuevo de Cádiz

Un detalle importante en relación con el flamenco es que en el pliego aparece la canción de *La Caracolera*, donde creo encontrar un precedente del estilo flamenco de los *caracoles*, consolidado por el cantaor Antonio Chacón como modelo a seguir a partir de un pregón de la caracolera que vendía su género por las calles y en el que ya aparecen los clásicos versos, repetidos y adaptados, como: «son mis ojos dos soles, vamos viviendo...». La misma canción de *La Caracolera* se incluía también en un anterior pliego cuya temprana fecha de edición remonta al año 1816 en Sevilla, por la imprenta y librería de don Antonio Álvarez, calle Génova número 25.

En esta otra *Relación andaluza de Joseliyo el gitano*, impresa en el taller murciano de Belda en 1863, el gitano se vanagloria de ser torero y por cantar la serrana de Juan de Dios y el Planeta, lo que viene a confirmar la popularidad de la serrana a mediados del XIX y su atribución al Planeta.

Soy torero y bebeó
Y si es licó de lo gueno
en tres meses no me yeno
esta pansa é licó.
Canto también la serrana,
De Juan de Dios y el Planeta,
Yo canto la sevyana,
Y toco las castañetas.





Ilustraciones 15 y 16. Relación de Joseliyo el gitano

Vemos, pues, cómo la referencia a estos dos cantaores flamencos en el pliego de 1863, editado también en Carmona por José María Moreno en 1859, cuatro años antes, ya es un dato y referencia significativa en cuanto a la relación del mundo gitano con el cante y el baile flamenco.

La mención al Planeta nos remite indefectiblemente a la tan renombrada escena de «Un baile en Triana», recogida en *Escenas andaluzas*, de Estébanez Calderón, obra referencial del año 1847, aunque publicada por primera vez en 1842 en el *Álbum del Imparcial*.

En tanto, hallándome en Sevilla, y habiéndoseme encarecido sobremanera la destreza de ciertos cantadores, la habilidad de unas bailadoras y, sobre todo, teniendo entendido que podría oír algunos de estos romances desconocidos, dispuse asistir a una de estas fiestas. El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, La Perla y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función.

El flamenco y la inexcusable presencia interactiva de la etnia gitana ha ido conformando y difundiendo una gitanofilia romántica en la que la figura del gitano se perfila como todo un referente a tener en cuenta en cuanto al origen y desarrollo del baile, toque y cante flamenco, redefiniendo su importante papel y contribución proveniente tras su tradicional imaginación.

Sobre el origen y la evolución del arte flamenco hay numerosas teorías que lo asocian como originario del mundo gitano, aunque nuevos y documentados estudios amplían su horizonte más allá del entorno familiar sobre determinados cantes y resaltan su hibridismo musical.

Los investigadores consideran, en el transcurso del siglo XIX, diversas etapas y cronologías en cuanto a los conocimientos que poseemos respecto al flamenco, como conjunto de expresiones artísticas referidas al cante, al baile y al toque, cuya cuna es Andalucía, diferenciando varias etapas e influencias sobre los distintos estilos. A falta de testimonios documentales precisos hasta bien avanzado el siglo XVIII, la tradición oral y las diversas influencias musicales, como tonadillas, romances, tiranas, seguidillas boleras, entremeses, comedias o sainetes han jugado a lo largo del tiempo un papel fundamental en la configuración y consolidación del arte flamenco, reconocido por la Unesco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2010.

Como puente y antecedente del arte flamenco se ha señalado la pervivencia de un peculiar romancero transmitido oralmente en los círculos familiares entre las familias gitanas bajoandaluzas, contextualizados socialmente y estudiados por Luis Suárez Ávila, investigación que se ha convertido en todo un referente en la conservación de un peculiar y exclusivo romancero de temática épica e histórica, conservado como repertorio de algunas familias gitanas en su vinculación, asimilación y reinterpretación de la poesía tradicional andaluza de una forma dialéctica (Suárez Ávila, 1989: 563-616).

No cabe atribuir al flamenco un sentido único e independiente sin considerar su interacción con el fragmentismo romancístico reciclado, las canciones tradicionales o folklóricas, tanto de otras regiones de España como de países americanos como Cuba o México. Repasando a grandes rasgos el contenido de los temas recogidos en numerosos pliegos de cordel, se aprecia la influencia y el hibridismo con el que hay que caracterizar el arte flamenco, género mestizo e impropio de considerarlo en sus orígenes como un arte hermético y accesible solo para los iniciados. La importancia del folklore musical en general no ha sido muy tenida en cuenta por quienes quieren dotar al flamenco de un estatus de unicidad y pureza definitoria en exclusiva del pueblo andaluz y a los que les cuesta admitir influencias foráneas. La interacción del folklore y la reutilización de la lírica tradicional con el flamenco ya la expresó Manuel Naranjo Loreto en su trabajo *Flamenco y folklore. Análisis desde una perspectiva folklórica*.

Ni tan siquiera Rodríguez Marín, en sus «Cantos Populares Españoles», ni Antonio Machado 'Demófilo', en su «Colección de Cantes Flamencos», publicada en 1881, quiso diferenciar y descontextualizar de lo tradicional al llamado arte jondo, porque el concepto de folklore no establecía esas diferencias.

Da la impresión de que hasta finales de siglo conviven en auténtica armonía flamenco y folklore, siendo del gusto de muchos artistas la utilización de esti-

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

los folklóricos para representación de sus espectáculos (Naranjo Loreto, 1995: 89).

Al margen de indagar por los controvertidos y nebulosos orígenes y consolidación del arte flamenco, no como superación de lo folklórico, sino precisamente como fruto del mestizaje, la lírica, las coplas y la interrelación cultural e hibridación musical entre lo andaluz, lo gitano y las músicas y danzas provenientes de América.

Durante el siglo XIX, toda una ola de andalucismo recorre España, a la que se sumaron los viajeros extranjeros fascinados por la imagen, un tanto estereotipada, de lo andaluz, y asumida posteriormente por gran parte del resto de los españoles como una representación de lo genuinamente patrio.

El costumbrismo y el andalucismo, como dos tendencias estéticas, se confunden, se entremezclan o se complementan en muchas de sus manifestaciones. Ejemplos de ello son los pliegos de cordel, en los que se recoge de forma dispersa todo un muestrario de canciones, coplas o romances de asunto andalucista, de madrileñismo castizo o de claras influencias americanas, ilustrativos de los cantes de ida y vuelta. Muchos de los textos incluidos en ellos formaban parte de representaciones teatrales y de zarzuelas, lo que anticipaba una edulcorada y suavizada nueva historia en sus manifestaciones impresas con la comunidad gitana.

La tradición del pensamiento racista antigitano va poco a poco edulcorándose en términos generales hacia mediados del siglo XIX en la sociedad española. Su vinculación con el baile y cante flamenco alimentan una mejor empatía hacia la etnia gitana durante el largo periodo transcultural de gestación y conformación del arte flamenco en el que se alude a los oficios diversos de los gitanos: vendedores, verduleras, cesteras, cigarrerías, tabernerías, castañeras, pescadores, herreros, contrabandistas y bandoleros asociados al buen ladrón, aguadores, salineros feriantes, caleseros, etc., donde la presencia pintoresca y la discutible habla peculiar de los gitanos se encuentran recogidas de forma dispersa en numerosos pliegos bajo la etiqueta de canciones andaluzas, formando parte de un andalucismo literario, pictórico y musical, a modo de subjetiva herramienta nacionalista frente a lo extranjero.

En los pliegos de cordel de mediados del siglo XIX se combinan coplas de cantares populares, fragmentos entresacados del romancero, de zarzuelas, o bien de coplas sueltas donde se entrecruza el flamenquismo y el torerismo como imaginaria romántica del gitanismo andaluz.

Estas manifestaciones populares impresas en pliegos de cordel se relacionan y encuentran su eco con la producción literaria narrativa del siglo XIX y con el aparente cambio de la imagen colectiva de determinados oficios asociados al costumbrismo en *Los españoles pintados por sí mismos*, obra colectiva y referencial del llamado género costumbrista de nuestro país.

Los españoles pintados por sí mismos comenzó a publicarse a través de la prensa en artículos sueltos y por entregas en los últimos meses de 1842, escritos por distintos y significativos autores. Su primera recopilación apareció en dos volúmenes entre 1843 y 1844, a cargo del librero y editor Ignacio Boix. La colección fue re-

impresa posteriormente en un solo volumen en 1851, recogiendo los mismos textos, aunque no siempre con los mismos grabados, formando parte de la *Biblioteca Ilustrada* de Gaspar y Roig editores.

La obra contiene noventa y ocho artículos, acompañados de ilustraciones, algunos de ellos debidos a la pluma de escritores de reconocido prestigio, como Mesonero Romanos (bajo el seudónimo de ‘El Curioso Parlante’), Bretón de los Herberos, Estébanez Calderón (‘El Solitario’), Juan Eugenio Hartzenbusch, etc.

El interés añadido de esta recopilación costumbrista es su relación con algunos pliegos de cordel en los que se retratan tipos y oficios populares como la castañera, el charrán, el aguador o, en nuestro caso, la gitana, artículo este último escrito por el jerezano Sebastián Herrero, quien apunta a que la gitana se mantiene al margen de toda influencia negativa y extranjera.

Nuestros tipos se hallan averiados, y se necesitan ojos de lince y un enorme catalejo para descubrir nuestras peregrinas costumbres populares entre las insulsas costumbres extranjeras, y nuestros antiguos caracteres entre los caracteres de hoy [...]. Los gitanos son impermeables sin que les hagan mella las revoluciones ni los descortece esa arrogante matrona llamada civilización (p. 121).

La colección da cuenta de numerosos y variados tipos populares, generalmente de procedencia urbana, que desarrollan oficios o trabajos analizados desde diferentes perspectivas, colección continuada posteriormente y que dio paso a otros tipos y personajes que proporcionan todo un campo abierto para estudiar los cambios o fluctuaciones del imaginario social a lo largo del tiempo según la historia cultural.

El costumbrismo se ha asociado a la descripción de usos y costumbres de la época, de hábitos sociales y escenarios con límites fronterizos y elásticos, aunque con la idea subyacente de reivindicación de nuestras costumbres frente a lo foráneo y sobre las condiciones de vida de las mujeres desde una óptica masculina de interés general para la historia cultural española de aquellos años.

En su sentido más estricto o ajustado, el costumbrismo excede los límites de lo propiamente literario del XIX, puesto que trata de ofrecer testimonio de una realidad concreta, de ambientes y de situaciones cotidianas que cubren un gran espectro social. Una especie de cajón de sastre donde confluyen distintos puntos de vista que combinan la tradición con la innovación, donde se exalta el carácter nacional español como forma propia de ver y entender el mundo. Se trata de una mirada marcadamente nostálgica frente a los cambios sociales que se iban produciendo en aquellos años convulsos de mediados del siglo XIX.

Julio Caro Baroja, en el prólogo de su fundamental *Ensayo sobre la literatura de cordel*, ya se adelanta a sus apreciaciones posteriores:

Pero hay otro hecho, que conviene hacer resaltar y que se da a fines de siglo y hoy que es el de que el «popularismo» se traduce, con mucha frecuencia, de modo exclusivo en «andalucismo» y aun «gitanismo». Lo castellano, viejo o nuevo, queda desplazado para muchos por lo específicamente andaluz, por el

LA PRESENCIA GITANA EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

prestigio y seducción que ejercen las costumbres populares de Andalucía, desde el XVIII (Caro Baroja, 1969: 28).

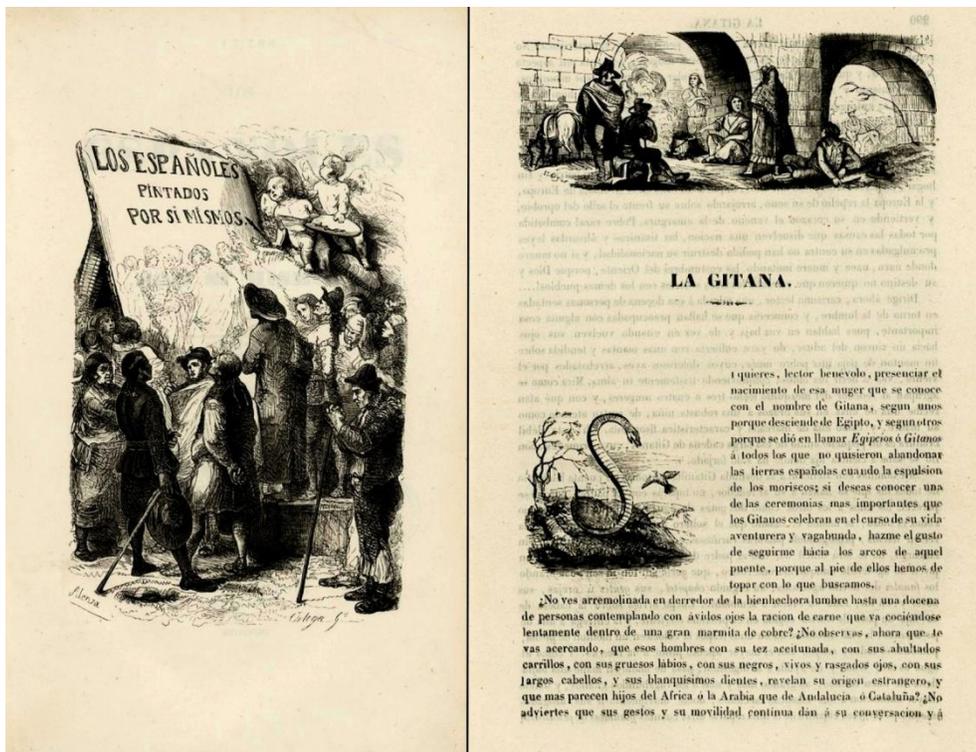


Ilustración 17. La gitana en *Los españoles pintados por sí mismos*

El Romanticismo del siglo XIX se entrelaza con los conceptos teóricos del costumbrismo y el realismo en relación con los viajeros románticos, quienes proporcionan distorsionadas descripciones sobre el mundo gitano en sus escritos, cuadernos de viajes o novelas, así como en las imágenes y grabados, quedando impactados por la riqueza artística del pueblo gitano y de la gitana bailadora y seductora como especial eje de centralidad, ganando su estereotipo una aparente positividad, lo que se traduce y expresa también en los pliegos de cordel.

Los viajeros románticos, junto con la profusa cantidad de obras literarias del llamado costumbrismo, contribuyeron en gran medida a dotar de una apariencia benévola al mundo gitano en una especie de paréntesis sobre la honda y persistente discriminación anterior, pero creando un nuevo estereotipo romántico de la etnia gitana que la situaba en una especie de escalón inferior respecto al resto de regiones. Las reconocidas habilidades artísticas gitanas se centraban más en Andalucía que en el resto de España, lo que no deja de ser un intencionado y subrepticio argumento para enfrentar ante lo foráneo el también estereotipo de una identidad nacional.

La establecida correlación popular entre lo gitano y lo andaluz no deja de ser un aprovechamiento nacionalista, en el sentido de modelar una identidad cultural andaluza compleja, variable y abierta según su trasfondo histórico, pero que conlleva también un reduccionismo cultural respecto al pueblo gitano al ser considerados de forma unívoca y a modo de cliché identitario como reconocidos artistas del cante y del baile, algo que se mantiene hoy en día entre nosotros, pues la igualdad de derechos no ha tomado cartas de realidad ni antes ni ahora, como se aprecia en la desigualdad educativa y laboral a la que están sometidos, así como en sus desventajas sociales en general.

El estereotipo asociado a lo gitano no solo se expandió a través de los pliegos de cordel, sino también mediante la pintura, el teatro y la música, disciplinas en las que se proyectaba una imagen ciertamente exótica de la comunidad gitana relacionada con el baile y el cante, el toreo, con la figura del bandolero generoso y con la identificación entre lo gitano y el flamenco, lo que excede esta pequeña aproximación sobre la presencia de la etnia gitana en los pliegos de cordel, de los que he señalado algunos ejemplos que creo contribuyen a situar y entender la evolución de lo gitano en el imaginario social junto a la conveniencia de conocer su contexto histórico y literario a través de su dilatada evolución histórica.

La intención de este trabajo ha sido aportar y trazar a grandes rasgos la evolución de los estereotipos o percepciones sociales en los pliegos de cordel que alimentan de forma cognitiva y emotiva los prejuicios individuales sobre la etnia gitana hasta una creciente y paulatina dulcificación progresiva en el imaginario social, aunque sin olvidar el patriarcado imperante.

Bibliografía

- Caro Baroja, Julio. (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Cortizo, María Encina. (2014). *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Naranjo Loreto, Manuel. (1995). «Flamenco y Folklore. Análisis desde la perspectiva folklórica», en *Revista de Flamencología*, 1(1): 86-92.
- Suárez Ávila, Luis (1989): «El romancero de los gitanos bajoandaluces, germen del cante flamenco», en Pedro Piñero Ramírez et al. (eds.): *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX* (Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero: Sevilla, El Puerto de Santa María, Cádiz, 23-26 de junio de 1987). Cádiz: Universidad de Cádiz.

GERARDO NÚÑEZ: ADQUISICIÓN Y TRANSMISIÓN
DEL CONOCIMIENTO EN EL FLAMENCO CONTEMPORÁNEO

FRANCISCO J. BETHENCOURT LLOBET

Resumen: En el proceso de adquisición de una cultura-idioma musical, la transmisión oral-visual de conocimiento es esencial para el desarrollo de cualquier músico. En la actualidad los guitarristas flamencos nacidos en los 60 están siendo investigados desde múltiples perspectivas como la etnomusicología, los estudios de género, los *popular music studies*, la sociología, y los *performance studies*; sin embargo, desde que realicé la tesis en 2011 hemos notado un incremento de artículos relacionados con la transmisión del conocimiento. En este artículo retomo la figura de Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961) como guitarrista-maestro, haciendo contrapunto con publicaciones recientes y tesis de investigadores-guitarristas, que han continuado ahondando en este trasvase del conocimiento. El artículo se divide en cinco partes, donde analizo el contexto cultural en el que nace y aprende de un maestro local, así como su formación acompañando a cantaores y bailaoras. Analizamos el papel fundamental que juega la tecnología para adquirir repertorio y su interés por aprender de otros géneros como el jazz. Teniendo en cuenta diversas lecturas del concepto de autenticidad, identidad múltiple y tecnología, en este artículo abordaremos la adquisición y transmisión de conocimiento revisando proyectos de Gerardo Núñez y Carmen Cortés, para finalizar con sus cursos de flamenco en Sanlúcar.

Palabras clave: Flamenco, adquisición y transmisión de conocimiento, tecnología, identidad múltiple.

Abstract: In the process of acquisition of any music culture-language, like flamenco, the oral-aural transmission of knowledge is essential for the development of any musician. Contemporary flamenco guitarists born in the 1960s are researched from multiple perspectives: ethnomusicology, gender studies, popular music studies, sociology, and performance studies; however, since I submitted my PhD Thesis in 2011, we have seen an increase in publications related to the transmission of knowledge. In this article, I return to the artist-maestro, Gerardo Núñez (Jerez de la Frontera, 1961) to establish a counterpoint with recent publications and PhD theses of other researchers-guitarists, who have been analyzing the transmission of knowledge. The article is divided into

five parts, where the cultural context where he was born is as essential as the methodology of his local teacher. Also, playing for flamenco singers and dancers was an important part of his profession before becoming a solo artist. In the third part, I analyze the technology that he used to acquire his repertoire and his interest in learning from other genders-languages such as jazz, which became a part of his identity. Taking into account recent publications about authenticity, multi-identity, and the role of technology, in this article I will approach the acquisition and transmission of knowledge, reviewing Gerardo Núñez y Carmen Cortés' projects and their flamenco courses in Sanlúcar.

Keywords: Flamenco, acquisition and transmission of knowledge, technology and multi-identity.

Introducción

En el proceso de adquisición de una cultura-idioma musical, la transmisión oral-visual de conocimiento es esencial para el desarrollo de cualquier músico (Bethencourt, 2011).¹ Investigadores han abordado esta transmisión desde la etnomusicología, la didáctica e incluso desde la psicología, como hizo la profesora Amalia Casas en su tesis doctoral, donde analiza las diferencias y semejanzas entre cómo aprenden músicos de clásica, jazz y flamenco (Casas, 2013).² Otros investigadores-guitarristas como Norberto Torres (2005), Rafa Hoces (2011), Manuel Calahorro (2019), Eduardo Murillo (2019), Francisco Javier Patino (2022) y Sheila del Barrio (2023) han continuado investigado este trasvase, ya que para las/los guitarristas flamencos esa transmisión de conocimiento asume complejidades particulares. En mi tesis doctoral, *Rethinking tradition: towards an ethnomusicological approach to contemporary flamenco guitarists* (Bethencourt, 2011),³ abordé la cuestión de la transmisión del conocimiento y me centré en una generación específica de guitarristas flamencos, los nacidos en torno a los años

¹ La transmisión oral es fundamental en los estudios de literatura y etnomusicología. Siempre tenemos en cuenta los textos clásicos de Finnegan (1977) o los consejos que nos daba sobre la oralidad el profesor Pelinski. Algunos de ellos los encontramos publicados en «Oralidad: ¿Un débil paradigma o un paradigma débil?» en Pelinski (2000).

² En el trabajo de campo de su tesis doctoral, Amalia Casas se centró en la escuela de El Entrí en Cañorroto de Madrid, para los ejemplos que analiza de la gestualidad en el flamenco.

³ *Repensando la tradición: una aproximación etnomusicológica a la guitarra flamenca contemporánea*. Disponible en Academia.edu y repositorio de la Universidad de Newcastle.

60.⁴ En los capítulos de la investigación analicé la importancia del contexto cultural para entender los procesos de adquisición de conocimiento de los guitarristas. En el caso del capítulo de Tomatito, nos centramos en la relación con el concepto de autenticidad, como construcción cultural e histórica (Bethencourt, 2005, 2011), ya que en discursos del pasado ser guitarrista flamenco parecía ser considerado un talento innato con el cual uno «nace», no como algo que uno adquiere, aprende, transmite y enseña. En este artículo retomo la figura de Gerardo Núñez (1961) como guitarrista jerezano-universal y maestro de varias generaciones de guitarristas para actualizar este debate.

El artículo se dividirá en cinco partes. La primera parte se centra en procesos de aprendizaje y modos en los que adquiere el conocimiento Gerardo Núñez, y nos introduce en el contexto cultural en el que nace el músico jerezano, ya que parte de su familia había nacido en Granada. Así mismo, nos interesan los elementos que tiene el niño a su alrededor para absorber el conocimiento. Los amigos de infancia y la familia son fundamentales para desarrollar el conocimiento, el lenguaje y la técnica necesaria para luego poder acompañar al cante y baile. Nace en una «ciudad flamenca» como Jerez de la Frontera (provincia de Cádiz), pero gracias a distintas influencias adopta una serie de estilos locales, donde destaca el toque por bulerías, que tanto se identifica con la ciudad.

En la segunda parte, me centro en la transmisión de conocimiento combinando el método oral con un método particular que tenía su maestro Rafael del Águila, que Gerardo nos volvía a compartir en los Seminarios de flamenco en la Universidad Complutense de Madrid. Lo que nos ayuda a entender la importancia de aprender en la «casa» de un maestro local. Luego mencionaremos que aprendió de otros guitarristas en sus casas, acompañando al baile y al cante en los cursos que organizaba la Cátedra de Flamencología de Jerez, donde le dieron oportunidades para acompañar a prestigiosos cantaores flamencos.

En la tercera parte, introducimos las grabaciones y otras herramientas que son fundamentales para aprender el flamenco. En esta sección, exploro cómo Gerardo, teniendo acceso a un tocadiscos de aquella época, rayaba vinilos y rompía agujas de tanto poner los discos de Sabicas para sacar sus falsetas y composiciones. De forma sincrónica aprende el estilo local que tiene a su alrededor y al mismo tiempo de músicas de otros contextos culturales que adapta e incluye en su propia música. A posteriori, analizo cómo el guitarrista absorbe y asimila gran cantidad de armonías que provienen de otros géneros musicales como el rock

⁴ En la tesis incluimos un capítulo sobre Tomatito, quien nació en 1958. Gerardo Núñez lo considera de la generación anterior y considera de su generación de guitarristas flamencos a Rafael Riqueni (1962), Juan Manuel Cañizares (1966); sin embargo, a Vicente Amigo (1967), aunque es de los nacidos en los sesenta, lo considera de la siguiente. A posteriori hemos investigado a Juan Gómez 'Chicuelo' (1968), así como Sheila del Barrio analiza la figura de Paco Jarana (1966), binomio fundamental junto a Eva Yerbabuena. Nos hacen preguntarnos: ¿cómo concebimos una generación de guitarristas flamencos? ¿Tan solo por el año en que nacieron? ¿El contexto cultural? ¿Las influencias que recibieron? ¿La tecnología que utilizaron para aprender? ¿Vinilos, cassetes...?

sinfónico, pero hay que destacar su relación con el jazz. Gerardo Núñez ahonda o profundiza en caminos que habían iniciado guitarristas flamenco como Sabicas y Paco de Lucía, llegando a colaborar en proyectos como *Jazzpaña II* junto a Chano Domínguez y amplificando en sus propios proyectos: *Calima* (1998), *Caminos* (2001), *Andando el Tiempo* (2004), *Logos* (2016), junto a músicos como John Petrucci, Perico Sambeat, Paolo Fresu, Ulf Wakenius, con los que colabora puntualmente, o Pablo Martín Caminero y Cepillo, con los que gira durante años. La última andadura de este camino con el jazz llega cuando actúa con una *jazz band* en su proyecto *Orchestral Flamenco* (2022), que presentó en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con arreglos de Kike Perdomo.

En la última parte del artículo nos centramos en cómo Gerardo Núñez y Carmen Cortés transmiten el conocimiento a sus alumnas/os. A pesar de vivir en Madrid, donde tienen su base y su *home studio*,⁵ viajan para impartir numerosos talleres y *masterclasses* a distintos países para en verano regresar a Sanlúcar de Barrameda a dar sus cursos de guitarra, baile, cante, cajón, flauta, etc., que llevan más de treinta ediciones. De estos cursos han salido artistas, profesores y grandes profesionales. Así mismo en su estudio han grabado, entre otros, Antonio Rey y José Manuel León, con los que Gerardo grabó en su momento para el disco *La Nueva Escuela de la Guitarra Flamenca* (2003).⁶

1. Aprendiendo en el contexto cultural: breve introducción a la ciudad de Jerez

Gerardo Núñez se conceptualiza como jerezano.⁷ Jerez de la Frontera es una ciudad situada a 30 kilómetros al norte de Cádiz capital y a 83 kilómetros al sur de Sevilla. Localizado en las plantaciones agrícolas del río Guadalquivir, Jerez de la Frontera es famosa por sus bulerías, su flamencura, bares, plazas, tabancos y teatros, entre los que destaca el Villamarta y su Festival Flamenco, que analizan Martín y Murillo (2022). Las flamencas/os de Jerez tienen fama de poseer compás-soniquete y una manera particular de llevar el compás con las palmas en las bulerías. No tiene que ver con la manera de hacer las palmas (sordas o repiques) sino con el aire o *groove*, que investiga actualmente Jerónimo Utrilla en su

⁵ El guitarrista había llegado a la capital a principios de los 80, en la época que vivía en las pensiones e iba al Candela. Según José Manuel Gamboa: «Desde aquella época grababa para numerosos artistas, tanto de flamenco como para otros géneros musicales».

⁶ Este pasado año 2022 Gerardo Núñez y José Manuel León se reunían nuevamente en una mesa redonda en Granada junto a David Monge y David Leiva para recordar aquel disco.

⁷ Gerardo Núñez Díaz me comentaba que nació el 29 de junio de 1961 en Jerez de la Frontera (Cádiz). La primera vez que tuve la suerte de entrevistar a Gerardo Núñez fue en Las Palmas de Gran Canaria, el 14 de febrero de 2005, después de sus clases magistrales en el ciclo *Maestros en Guitarra* en el Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria.

tesis doctoral en el departamento de musicología UCM. Las bulerías de Jerez no son diferentes a otras bulerías en cuanto a sus tiempos (12 tiempos), pero sí en su acentuación ternaria, o 6 + 6, que nos recuerda a la *bulería al golpe* con una acentuación ternaria de 3/4.⁸

The image shows musical notation for two styles of flamenco music. The top section, 'Bulería de Jerez', consists of three staves: 'Hand Clap', 'Hand Clap 2', and 'Foot'. The bottom section, 'Bulería al golpe', consists of two staves: 'Hand Clap 3' and 'Foot'. All staves are in 3/4 time and show a 6+6 measure structure. The notation includes rhythmic patterns with accents and fingerings (1-6) for the claps and foot.

Fig. 1: Palmas por bulerías al golpe y bulerías de Jerez con el pie a 2.

Para aquellos lectores que no lean notación occidental podemos representar alternativamente estas palmas por bulerías con el *groove* de media bulería: '6 + 6 con el pie; x = palma y algunos de sus repiques.

<i>Bulerías de Jerez</i>											
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
	x	x	X	x	X		x	x	X	x	x
Pie						Pie	x				

<i>Bulería al golpe</i>											
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
	x	x		x	X		x	x		x	x
Pie			Pie			Pie			Pie		

⁸ Como ejemplo podemos poner de alguna fiesta de Jerez, la introducción de «Aire» de José Mercé, con Moraíto Chico a la guitarra, o «Sueño el barrio» del disco *Jerez Sin Fronteras* de Jesús Méndez con la introducción de Gerardo Núñez donde cantan los niños.

Este compás de bulerías suele ser base para muchas falsetas y se alterna con el clásico soniquete con el acento en el 1 2 + 1 2 3, 4 5 6, 7 8, 9 10. o el ciclo que desplaza el acento del 6 al 7 que encontramos en soleá por bulerías o en la base de la soleá y alegrías de Cádiz.

<i>Bulería</i>											
1	2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	x			x			x		x		x
	x			x			→	x	x		x

Gerardo Núñez adquiere estos ritmos (compases flamencos y el soniquete) por el contexto cultural en que nace, escuchando en vivo y en grabaciones. La absorción de estos ritmos es fundamental para cualquier flamenco. Como bien afirma Norberto Torres⁹:

El compás es elemento imprescindible del flamenco en sí, el guitarrista que no tenga compás tocará su propia música, quizás de naturaleza flamenca, pero carente de autenticidad. Aparte de la propiedad de su técnica, inspiración y creatividad, un guitarrista será mentalmente descartado de la atención de los aficionados si pierde o no controla el compás.

Las bulerías de Jerez son a día de hoy uno de los palos más ejecutados en conciertos y grabaciones de flamenco, así como en fiestas como la de la bulería de Jerez y la de la zambomba de Navidad.¹⁰ Según comentaba Gerardo Núñez:

⁹ Norberto Torres Jurado escribía en el prólogo a la colección de transcripciones (1998): «La guitarra gitana de Tomatito» en *La Guitarra de Tomatito*. Paris: Affedis. pero esta cita sobre la importancia del ritmo y conocimiento del compás relacionado con el concepto de autenticidad, como construcción cultural, trabajado en *Repensando la tradición* (Bethencourt 2011) puede ser aplicada a diversos guitarristas flamencos como hemos hecho con Paco de Lucía, Tomatito, Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, etc.

¹⁰ Es interesante porque, en las primeras grabaciones conservadas en la Biblioteca Nacional de España, los palos más ejecutados eran las malagueñas y otros, como demuestra Fátima Volkoviskii en su tesis doctoral. Aunque antes se las conceptualizara como jaleos y chufas, como apuntan los investigadores Faustino Núñez y Guillermo Castro, tendremos que esperar hasta la grabación de la Niña de los Peines de 1909 para que se conceptualice la bulería como tal. Las bulerías eran la base de la música que vivimos en las fiestas que se hacían cada noche en los cursos de Gerardo Núñez y Carmen Cortés, desde el primer día con la paella en su casa, donde fueron invitados otros artistas como Jesús Méndez.

Jerez es uno de los sitios donde más vivo está el flamenco, creo yo. Se sigue viendo ahora en los autobuses de los niños que van al colegio, van cantando por bulería, de ahí que haya salido gente tan importante como Antonio Chacón [...] Yo pienso también que estéticamente Jerez tiene algo especial muy flamenco, no sé por qué; es una mezcla entre todas las maneras, es una mezcla entre los gitanos y los payos todo a la vez, porque cuando vemos nosotros en otra población que hay más gitanos no se ve ese flamenco que se ve en Jerez.¹¹

En esta cita, Gerardo reflexiona sobre algo esencial que es la integración entre gitanos y no gitanos en Jerez (y podríamos añadir a los extranjeros), así como la gran afición que hay en la ciudad, donde el flamenco es parte del día a día. Menciona a referentes entre los que se encuentran Antonio Chacón (1869-1929), Manuel Torres (1878-1933), La Paquera de Jerez (1934-2004), Jesús Méndez (1984-) y guitarristas de la saga Morao, desde Manuel Morao (1929-) o Moraíto Chico (1956-2011) hasta llegar a Diego del Morao (1978-). Otros guitarristas que destacan son Paco Cepero (1942-), Parrilla de Jerez (1945-2009), Manuel Parrilla (1967-) y Antonio Rey (1981-), a quien, como mencionamos previamente, graba Gerardo Núñez en su estudio para el disco *La Nueva Escuela de la guitarra* (2003).

En relación a los artistas mencionados por Gerardo Núñez, Ana Reina se plantea en su trabajo de investigación sobre La Paquera de Jerez¹²:

[...] siendo esta localidad cantera de muchos otros artistas flamencos que han llegado a ser referentes del género como son Antonio Chacón, Manuel Morao, Fernando Terremoto, La Serneta y Lola Flores entre muchos más. [...] ¿Cuál es el ambiente que se da en Jerez, divergente a lo que podemos encontrar en otras zonas de Andalucía? ¿Es Jerez una característica artística que marca a la voz de La Paquera y que la hacen quién es? (Reina 2023: 11).

A lo que añade:

Jerez es considerada por aficionados y expertos en flamenco como cuna y preservadora de este arte. Algunos de los cantaores más antiguos hablan de los barrios gitanos de Jerez, junto a Cádiz y Sevilla, como piedras fundamentales que conforman un triángulo de creación del flamenco en Andalucía.¹³ [...] Dentro del término municipal de Jerez, existen ciertos barrios famosos por su concentración de vecinos gitanos: el barrio de Santiago y el de San Miguel. Ubicados en el cen-

¹¹ Este comentario que nos hizo Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria lo había registrado previamente Ángel Álvarez Caballero (2003: 303).

¹² Ana Reina García (2023): «El papel de la Paquera de Jerez en la etapa de revalorización del flamenco. Nuevas preguntas y respuestas» (TFM) Universidad Complutense de Madrid.

¹³ Según la investigadora, hay una serie de musicólogos que han trabajado para deconstruir esta teoría. Véase su Trabajo final de Máster (TFM) en Música Española e Hispanoamericana en el repositorio de la UCM.

tro histórico de la ciudad uno junto al otro, estos barrios se formaron como arrabales asentados fuera de los muros de la ciudad. El barrio de San Miguel (conocido también popularmente como la Plazuela) abierto al río Guadalete, ha estado tradicionalmente conectado a las profesiones de la fragua y la forja. En cambio, su barrio contiguo Santiago contaba con acceso a tierras fértiles haciendo de esto su sustento principal (Reina 2023: 13).

Estamos de acuerdo con Ana Reina sobre los referentes que señala y la importancia de los barrios de Santiago y San Miguel, aunque Manuel Naranjo Loreto menciona otros barrios fundamentales para el flamenco en Jerez de la Frontera como son los de San Pedro, con su matadero, y La Asunción. Al igual que sucedió en Granada, muchas familias fueron realojadas en otros barrios de la ciudad. En cuanto a la relación gitana y «paya» y a la buena integración en Jerez, Gerardo Núñez comentaba:

Jerez siempre ha sido una comunidad que ha estado orgullosa de su componente gitano y flamenco. La convivencia entre gitanos y payos ha sido siempre armoniosa, manteniendo los barrios del centro con un gran porcentaje de ocupación gitana, al contrario que en otras regiones de España, donde estos se han visto obligados a desplazarse a los extrarradios. La ciudad se ha adaptado a la cultura gitana flamenca como parte de ella. Ha hecho de esto una dimensión destacable y merecedora de la admiración de los visitantes que llegan a la zona. En la actualidad existen instituciones que luchan por preservar y difundir la cultura flamenca dentro y fuera de Jerez. Algunos ejemplos de estas instituciones son la Cátedra de Flamencología o el Centro de Documentación Andaluz del Flamenco, pero también las peñas flamencas [...].

Estamos de acuerdo en que esta integración y convivencia ha sido fundamental para que artistas flamencos aprendieran e intercambiaran conocimientos en este contexto cultural particular de Jerez y sus barrios, así como estamos de acuerdo en que instituciones de la ciudad han ayudado a que sucedieran este tipo de encuentros en los cursos y festivales que organizaba la Cátedra de Flamencología. A ella volveremos. Nos detenemos en la construcción de la identidad musical y el contexto, que ha sido un tópico común. Según Martin Stokes (1994: 3), «de los muchos y diversos modos en que nos (re)colocamos a nosotros mismos, la música indudablemente juega un rol vital». El autor añade que la música «provee significados por los cuales la gente reconoce identidades, lugares y las fronteras que las separan». Del mismo modo, puede ser usada «como significados que trascienden las limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo, de trayectorias de construcción más que fronteras en el espacio [geográfico]». George Lipsitz ha sugerido también que «trasciende barreras físicas y temporales, altera nuestro entendimiento de lo local e inmediato, haciendo posible para nosotros poder experimentar un contacto directo con culturas de muy lejos». Como tal, la música «aumenta nuestra apreciación del lugar [contexto cultural]» (Lipsitz, 1990: 3). En Jerez, estas complejidades relacionadas con la identidad musical son particularmente interesantes. Por un lado, el

público en general identifica a Jerez con flamenco o específicamente con las bulerías. Los artistas españoles y extranjeros desarrollan una admiración por Jerez, incluyendo a poetas de la talla de Federico García Lorca, que según Ana Reina la conceptualizaba como «ciudad de los gitanos»¹⁴, y compositores como Albéniz se inspiraban en la ciudad flamenca. Como afirma Manuel Ríos Ruiz (2007: 10), no es difícil de creer, ya que los siglos XIX y XX han sido «fuente» de cantaores y bailaoras, y, recientemente, de guitarristas y percusionistas.¹⁵ Hay otras ciudades como Badajoz, Barcelona, Sevilla o Madrid donde residen muchos artistas flamencos, sin embargo, a Jerez siempre se la identifica con su flamencura y su palo cortado,¹⁶ registrados en su momento en programas como *Rito y geografía del Cante y del Toque* y recientemente en *Caminos del Flamenco* (RTVE).

Por otro lado, los paisanos de Jerez no siempre han reconocido a sus artistas. Por ejemplo, Gerardo Núñez, que se siente muy orgulloso de la atmósfera flamenca de Jerez, al mismo tiempo ha sido muy crítico con algunos paisanos ya que no le daban el valor a ciertos artistas locales en el pasado. En sus propias palabras:

Artistas muy importantes como Don Antonio Chacón han sido de Jerez, sin embargo, me asombra que en mi pequeña ciudad nunca se le recordaba. Chacón ha sido una de las columnas del cante y uno de los grandes maestros (Álvarez, 2003: 303).

Esta postura de no dar valor a los jóvenes artistas locales la encontramos en otras áreas de la provincia de Cádiz. Un ejemplo paradigmático lo registra el libro de José Manuel Gamboa (2004: 19), cuando el mismo Paco de Lucía dice:

Cuando mi nombre empezó a oírse, hablaban de mí en un grupo de gente. Y uno dijo «Sabes que Paco toca muy bien la guitarra? Paco va a ser importante». Y dijo otro: ¿Quién? ¿Paco de la Lucía? ¡Que va...! Pero qué va hombre; si ese le conozco yo; si era vecino mío... Si vivía en mi calle..., ¿Cómo va a ser ese importante?

Esta «guasa», sentido del humor de los paisanos de Cádiz y otras regiones de Andalucía, y esa rapidez mental las valoraban mucho Paco de Lucía y Gerardo Núñez y podríamos pensar que es parte esencial del modo de vivir, aunque tampoco podemos generalizar. Por otro lado, puede llegar a ser molesta cuando se critica a artistas locales de forma continuada. En España los artistas flamencos profesiona-

¹⁴ Cita de Federico García Lorca en el trabajo de investigación de Ana Reina, p. 12. Aunque relacionado con la Suite Iberia y Española, obras pianísticas de Albéniz, vemos como su editor elegía por título de muchas de sus composiciones lugares como Asturias o Granada, cuando podría haberse llamado Jerez. Este debate lo tuvimos en el Congreso de tópicos de la Universidad de Valladolid.

¹⁵ En el mismo capítulo podemos encontrar más información sobre guitarras de Jerez durante el siglo XIX y el siglo XX.

¹⁶ Al que hacía referencia Daniel Gómez (2022): «El “Palo cortado”: ¿el nacimiento de un nuevo palo flamenco?» Granada: Universidad de Granada. p. 2.

les siguen sufriendo una cierta connotación negativa arrastrada desde hace décadas, asociada a las clases humildes, a las fiestas, la bebida y las drogas. Gerardo Núñez recordaba y me contaba:

Me encuentro en el Instituto y a lo mejor estaba estudiando física por la mañana y por la noche estaba tocando al Agujetas por seguiriyas [...] vivía en dos mundos. Yo recuerdo que muchas veces me escapaba del colegio y me iba a casa del Periquín, Niño Jero y a la casa del Morao. Algunas tardes, que recuerdo que había tecnología o religión, me escapaba y me iba con ellos.¹⁷

Gerardo recuerda con nostalgia aquella época en que estudiaba en el colegio e instituto; otros, como Paco de Lucía, no tuvieron esa oportunidad. Es muy interesante analizar las palabras «Física por la mañana y por la noche tocando por seguiriyas [...]» y la idea de que vivía en dos mundos, ya que en aquella época no había salido la ley del flamenco y el flamenco no se entendía como algo complementario a la formación escolar. La mala connotación que tenía el flamenco se puede leer entre líneas cuando el guitarrista flamenco dice que su padre le solía decir cuando era joven: «¿Realmente quieres tocar flamenco? [...] quieres terminar como nuestro vecino, borracho por los bares y que tu mujer te tenga que ir a buscar?» Desafortunadamente esta connotación negativa que sufren generación tras generación ha hecho mucho daño al flamenco como arte. Sobre todo cuando sus grandes artistas eran trabajadores infatigables desde la infancia, e incluso se podría hablar de explotación a la luz de los recuerdos de la Paquera de Jerez, a la que despertaban a medianoche para que le cantara a algún señorito.

Por otra parte, los músicos de Jerez son bastante regionalistas sobre el estilo de su ciudad. Ellos consideran a algunos artistas de Jerez como «héroes» y recalcan la jerezanía de algunos de estos «flamencos auténticos»: de Javier Molina a Manuel Morao, y de una generación intermedia a Paco Cepero, pasando por Moraíto Chico y luego la generación de Gerardo Núñez. La nueva generación tiene a Diego del Morao y Antonio Rey como representantes de la actualidad.

Ángel Álvarez Caballero trataba de aglutinar la escuela de guitarra moderna de Jerez en el pasado siglo; sin embargo, Gerardo rehúsa aceptar los esfuerzos de Caballero. Núñez está de acuerdo en que hay una forma de tocar típica de Jerez, y que estas características típicas vienen de Javier Molina, como un «héroe local». ¹⁸ Gerardo Núñez añade información adicional con la metáfora de «Jerez es

¹⁷ Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 2005.

¹⁸ El conocimiento flamenco recibido de Rafael del Águila fue aplicado por Gerardo Núñez y otros guitarristas de su generación de forma distinta al linaje de transmisión de los Moraos. Por ejemplo, Gerardo no siguió un camino paralelo a Moraíto Chico (1956-2011). En 2005 Gerardo Núñez nos comentaba esto mismo que incluye también Francisco Javier Patino en su artículo con una cita muy parecida donde explica los distintos caminos y que Moraíto Chico tenía las ideas muy claras. Su hijo Diego del Morao (n. 1979) ha realizado una reelaboración de su toque y también ha sacado discos en solitario, pero lo vemos con recurrencia acompañando a cantaores como Antonio Reyes e Israel Fernández.

una isla», explicando que la gente [los artistas] de la ciudad vivían «aislados» de otras partes de España. Como resultado, otros estilos populares de fuera de Jerez necesariamente no permeaban en los artistas locales. Como ejemplo comentaba:

Jerez es una isla en comparación con el resto de España. En Jerez muy poca gente canta por Camarón, también los hay que cantan un poco acamaronao, pero es que en el resto de España todo el mundo cantaba por Camarón; ahora ya menos. En cualquier sitio de España le preguntas a un niño ¿tú, si tocaras la guitarra, quién te gustaría ser de mayor? Yo, Paco de Lucía, me gustaría ser Paco, la fantasía de los niños, sin embargo, en Jerez los niños te dicen los Moraos (en Álvarez Caballero 2003: 301).

Es muy importante analizar esta metáfora, ya que por un lado nos habla del valor por los guitarristas «jerezanos» como «héroes locales», pero, por otro lado, la influencia de otros guitarristas gaditanos, como Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar, y un pamplonica como Sabicas se deja notar en el toque y composiciones de Gerardo Núñez y de otros guitarristas de Jerez. En las I Jornadas de Flamenco Paco de Lucía, Rafa Hoces comentaba la dificultad de definir una escuela algecireña, como hacía Norberto Torres con la escuela de Niño Ricardo; cosa que refuta el padre de José Manuel León hablando del sonido de Paco de Lucía como resultado y buque insignia de la transmisión de su padre, Antonio Sánchez Pecino, del maestro Paco Martín o de Ramón de Algeciras, su hermano mayor. En el caso de Jerez y de Gerardo en particular también influyeron otros guitarristas como Ramón Montoya o Víctor Monge «Serranito» de Madrid.

En Jerez el sonido de los Morao y del Niño Jero están en la fantasía de los guitarristas. Explica Gerardo: «Pues claro que querían ser como Paco de Lucía, pero sonando a los Morao». Al igual que hoy los guitarristas jóvenes quieren sonar a Gerardo y a Diego del Morao. A través de este imaginario de «Jerez es una isla», Gerardo Núñez no está diciendo que la gente y músicos de Jerez no apreciaran la manera de cantar de Camarón (que sí lo hacían) o el estilo de Paco de Lucía, sino que sugiere que los artistas de Jerez no estaban tan influenciados por estos héroes nacionales de San Fernando y Algeciras (Cádiz) como el resto de España. Los barrios de Jerez tenían sus propios héroes locales. Estos artistas regionales ayudaron a establecer el estilo característico en la música del día a día, desde el flamenco que se hace en las bodas hasta la feria. Gerardo me comentaba:

A veces pasa en «pueblos» como Jerez donde hay una fiesta muy tradicional, la Feria, [que hoy combina música regional y electrónica], donde las niñas y mujeres se disfrazan con vestidos de flamencas. También, en Jerez tenemos cierta tradición por los caballos. Dado el ambiente, lo típico es que las niñas aprendan a bailar y algunos niños también y, si no, aprenden a tocar la guitarra flamenca.¹⁹

¹⁹ Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

Este caldo de cultivo que se da en Jerez, desde las casas y barrios de los flamencos hasta la Feria o el Festival, ayuda a que el flamenco se mantenga vivo en la ciudad y que sea una de las fuentes de ingreso principales para los artistas locales y para el Ayuntamiento.

Podemos añadir, incluso, que la ciudad de Jerez es un ambiente multicultural; el cual representa la combinación de los gitanos, gachós y extranjeros, todos ellos contribuyendo a un ambiente flamenco único y sobre todo en época de festival.²⁰ Gerardo Núñez añade que, estéticamente, la ciudad de Jerez representa una mezcla única de culturas, la cual ha hecho que el flamenco tenga raíces pero que florezca.

2. Aprendiendo de la familia y de un maestro local

Aprender flamenco en el entorno familiar es esencial para cualquier músico, tanto gitano como no gitano. Gerardo Núñez empezó a tocar la guitarra porque sus hermanos y hermanas estaban aprendiendo flamenco. Como nos explicaba el guitarrista jerezano en la cita anterior sobre Jerez y la feria ambos fueron detonantes para que sus hermanas se pusieran a aprender baile. Retomando el final de la cita: «Entonces lo que sucedió fue que mi hermana empezó a estudiar baile y yo guitarra flamenca».²¹ Este comentario relacionado con la infancia de Gerardo nos ayuda a comprender que tener hermanas/os que estaban aprendiendo flamenco cuando él era un niño fue una puerta de entrada y una oportunidad para empezar a aprender el instrumento. Si contrastamos la cita con la entrevista de Miguel Mora en *La voz de los flamencos* vemos que, además, su padre era un buen aficionado y tocaba en una orquestina. Esta afición familiar también ayudaba. La idea de Martin Stokes (1994)

²⁰ La primera vez que experimenté la ciudad de Jerez de la Frontera fue cuando estudiaba y vivía en Granada. Tuve la oportunidad de conocer a varios artistas flamencos gracias a mi amigo y guitarrista Kambiz, en el barrio de Santiago. Por aquel entonces me había hecho lecturas como *The Andalusian Journey* (en Chuse, 2003: 8). He vuelto a la «ciudad flamenca» o «la injustamente olvidada», como menciona Eduardo Murillo y Elena Martín en su artículo de Cuadernos de Etnomusicología (p. 168), a visitar a amigos-investigadores y para el Festival de Jerez en 2023 junto a David Leiva, David Monge, Kiko Mora y Manuel Naranjo.

Más información sobre Jerez y el festival en: <https://www.festivaldejerez.es/> [Consulta: 23/08/2023].

²¹ Entrevista del autor a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el martes 15 de febrero de 2005. Más información sobre la infancia de Gerardo Núñez y su familia se puede encontrar en el capítulo de Miguel Mora, «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), (2007): *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: Flamenco-Publicaciones Periódicas. p. 21. Según la entrevista de Miguel Mora a Gerardo su padre era un buen músico aficionado. Trabajaba en las tierras pero aprendió música y creó una orquestina.

de que hay diversas maneras en que nos «(re)colocamos a nosotros mismos a través de la música» es aplicable al caso de Gerardo Núñez. A pesar de que este creciera en un barrio como El Pelirón de Jerez de la Frontera, la familia Núñez era de otra zona de Andalucía. Según nos contaba, su familia se mudó de Granada a Jerez de la Frontera antes de que naciera él. Nos comentaba:

Soy miembro de una familia humilde de procedencia granadina. Toda mi familia, mi padre, mi madre y todos mis hermanos son granadinos, raíces granadinas, de descendencia granaína y nacidos en Granada. Somos nueve hermanos y yo soy el único que nací en Jerez. En mi casa el ambiente siempre se ha cocido muy granaíno pero yo me siento muy jerezano.²²

El nacer en una familia en Algeciras, Cádiz o Jerez donde el flamenco es parte del día a día provee de un ambiente propicio para aprender flamenco. Por ejemplo, Paco de Lucía, a quien analizamos previamente (Bethencourt y Murillo, 2019), mencionaba que antes de tocar físicamente la guitarra ya conocía la música por los encuentros familiares en el patio de su casa. Circunstancia explicada en los documentales del maestro de Algeciras y específicamente en el rodado por su hijo, Curro Sánchez, *La Búsqueda* (2014).

Otro mito que es necesario discutir es que el flamenco no se puede aprender.²³ Gerardo aprendió brevemente con el guitarrista Rafael del Águila y Aranda (1900-1975) sobre el que encontramos nueva información e imágenes en un reciente artículo de Sabater (2021) en la Revista de Flamencología. Según Gerardo:

A los once años fue cuando empecé a tocar la guitarra y estuve con un profesor solo durante seis meses, porque mi profesor se murió, era ya muy viejo.²⁴

Gerardo recuerda que Rafael sabía flamenco y repertorio clásico, como nos confirman otros alumnos. Por ejemplo, Paco Cepero, que añade: «Vivía en una chabola. Era una persona enferma, no quería dejar su casa y sus alumnos tenían que ir a buscar cosas para él». Por otro lado, el maestro Del Águila era muy apreciado por otros músicos de flamenco ya que poseía un método de enseñanza original que no era típico en otros profesores y que nos recuerda al método que utiliza a día de hoy El Entri en el barrio de Caño Roto, Madrid (Casas, 2013: 246). Rafael tenía varios alumnos al mismo tiempo pero entraba uno solo a la habitación en la que estaba el maestro, mientras el resto de los alumnos permanecían en

²² En la entrevista realizada a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 febrero de 2005, donde nos confirma que nació el 29 de junio de 1961 en Jerez de la Frontera (Cádiz).

²³ De ahí que nos guste tanto el título del libro de Jerónimo Utrilla, *El Flamenco se aprende*.

²⁴ Gerardo Núñez, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de febrero de 2005.

otra. Esto mismo se lo comentaba Gerardo Núñez a Ángel Álvarez Caballero (2003: 68-69):

Y como la enseñanza era oral, tú entrabas [en su habitación] te ponía un trocito de falseta y te ibas al otro cuarto a estudiarla, y pasaba otro alumno; después pasabas otra vez... Y así, pasabas dos veces, dos momentitos, y así era la clase [...] Entonces había lo que era encontrarse en el ambiente, yo era muy pequeño pero allí me encontraba con mucha gente y alucinaba.

Es esencial matizar de esta cita que Gerardo Núñez aprendía por transmisión aural-oral de su maestro, que le transmitía el repertorio en pequeñas dosis, pero al mismo tiempo absorbía de los otros alumnos como Paco Cepero y el Niño Jero. Este sistema de transmisión de conocimiento es parecido a como se transmite en la India, según nos comentaba Rocío Gordillo después de su estancia en ese país. Gerardo desarrolla el «oído flamenco» adquiriendo técnicas por imitación y repetición tanto de su profesor como del ambiente que nos narra.²⁵

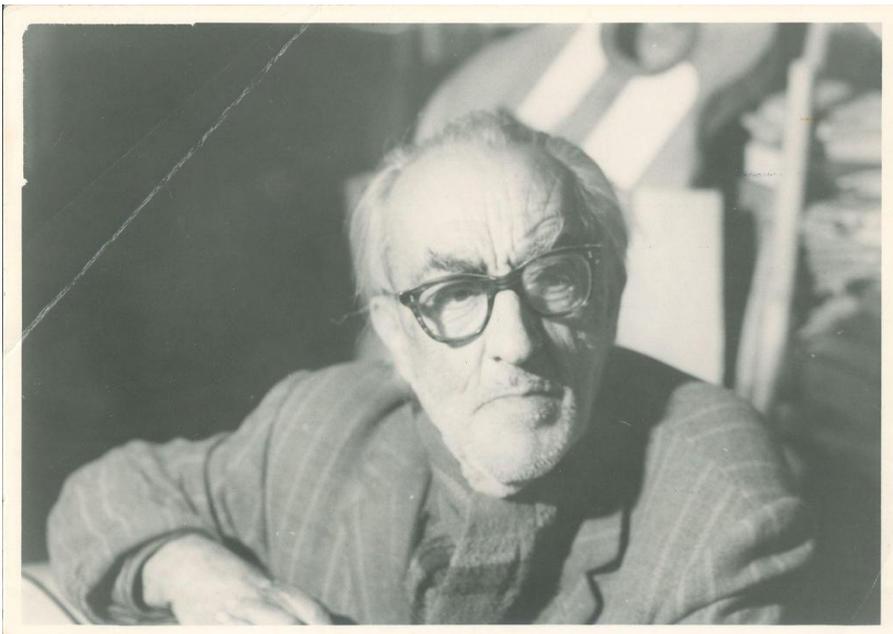


Fig. 2: Maestro Rafael del Águila. Archivo del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco.

Gerardo Núñez agradece también a Periquín ‘Niño Jero’ y a Morao, a los que considera como importantes «maestros» para él. «Solía escaparme del colegio

²⁵ Esta manera de aprender es lo que Lucy Green (2002) llama *informal learning*.

para ir a sus casas para tocar flamenco». Como nos explicaba, Gerardo aprendió de estos tres guitarristas-músicos las técnicas de acompañamiento que luego le servirían no sólo para convertirse en un maestro del acompañamiento al canto, sino para su desarrollo como guitarrista solista.

3. Aprendiendo el oficio acompañando al canto y al baile en las academias y en la Cátedra de Flamencología

Una parte esencial del ambiente de Jerez son las academias de danza, las peñas locales y los cursos de su Festival.²⁶ Parte del día a día de muchos guitarristas flamencos, además de estudiar en casa, es ir a acompañar al baile en las academias y visitar por las noches las peñas y tabancos. Este ambiente y hábito ayudan al guitarrista a mejorar su compás y técnica.²⁷ En el caso particular de Gerardo Núñez, el pasar la infancia y juventud en Jerez le ayudó a adquirir el acompañamiento al canto y al baile, fundamentales para la transmisión de conocimiento, como señala Manuel Calahorro en su nuevo artículo y en la comunicación que dio en el Congreso de Baeza. Gerardo Núñez aprendió acompañando a los cantaores más veteranos. En sus propias palabras:

Cuando tenía 14 años acompañaba regularmente a artistas como El Mono, Alfredo Arrebola, Terremoto y a Tío Borríco, al que acompañaba asiduamente por las peñas de Andalucía. Me gustaba mucho tocar al canto y creo que absorbí toda la esencia de los cantos de Jerez y de la forma de ser de los flamencos.

De esta cita podemos concluir que vivir en el ambiente de Jerez fue esencial para el joven guitarrista. Sin embargo, no todos los guitarristas de Jerez tuvieron la oportunidad que disfrutó Gerardo Núñez en su infancia. En la misma época, Ángel Caballero recogía de Gerardo palabras similares en su libro *el Toque Flamenco* (2003):

Después de haber estudiado seis meses con Rafael del Águila en la Chabola en Jerez [...] A partir de ahí empiezo a frecuentar las academias de baile, para aprender a tocar para acompañar a bailar. Y al final soy espabilado y a los trece años ya me encuentro tocando en la Cátedra de Flamencología en los festivales de verano que organizaban, acompañando a gente como a los más grandes cantaores de la historia del flamenco, como a Terremoto, como al Tío Borríco y a Mairena.

²⁶ Analizado por Elena Martín en su Trabajo final de Máster en gestión ICCMU y a posteriori publicado en el artículo del dossier de etnomusicología 17 (2) sobre espacios performativos pasado-presente (tiempos de covid).

²⁷ Esto lo analizábamos en otros contextos y guitarristas que aprendieron las bases del acompañamiento al canto y al baile en peñas y tablaos, como nos comentaba Tomatito de la época que iba a la peña El Taranto y después a trabajar a La Taberna Gitana.

Como nos desvela esta cita, después de los meses que Núñez estuvo estudiando con Rafael del Águila, y de su paso por las academias de baile, tuvo acceso y el apoyo de una institución como la Cátedra de Flamencología de Jerez, la cual le permitió seguir aprendiendo acompañando a cantaores famosos de la época en los conciertos que organizaban. A continuación, analizamos el rol que jugó dicha institución en la transmisión del conocimiento o qué rol juegan en la actualidad otras instituciones como el Instituto de Flamenco de Andalucía, que además de apoyar leyes como la «ley del flamenco», que ha sido aprobada recientemente, promulgan la enseñanza del flamenco a todos los niveles educativos.



Fig. 3: Tío Borrigo y Gerardo Núñez acompañándolo (Berges, 2000).

Podríamos preguntarnos sobre los conceptos de ‘Cátedra’ y ‘Flamencología’, que nos darían para varias tesis doctorales. Resumidamente, ‘Cátedra’ viene del latín, de acuerdo con la Real Academia de la Lengua: ‘*cathēdra*’ tiene múltiples definiciones entre las que se encuentran la materia y el espacio performativo donde se imparte un conocimiento.²⁸ La RAE define Flamencología (de flamenco y -logía) como «conjunto de conocimientos, técnicas, etc., sobre el cante y el baile flamencos». Según la Cátedra de Flamencología de Jerez, el término ‘flamencología’, fue acuñado por el erudito escritor hispano-argentino, Anselmo

²⁸ Más acepciones en la página web [<https://dle.rae.es/c%C3%A1tedra?m=form> (Consulta: 24 de agosto de 2023)]. En mi tesis doctoral resaltaba que por ejemplo «a los *professors* en español se les llama Catedráticos», vinculada con la palabra Cátedra en (Bethencourt, 2011: 52).

González Climent, que lo introdujo en 1954 en su libro así titulado. La Cátedra de Flamencología de Jerez, creada en 1958, estuvo asociada a la Universidad de Cádiz y, nos informa Manolo Naranjo, se encuentra en proceso de restituir el vínculo con dicha Universidad. Al igual que otras Cátedras, como la de Córdoba, imparte cursos, se realizan entrevistas a artistas, musicólogos, gestores, etc. Estas cátedras desempeñan una labor enorme de difusión del conocimiento. En el caso de la Cátedra de Jerez, en su nueva etapa está realizando publicaciones científicas y dando la posibilidad a jóvenes artistas-musicólogos/os a publicar sus investigaciones.



Fig. 4: Patio del Palacio Pemartín, sede del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco y de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Foto: Paco Urri. Archivo CADF

Por otro lado, la palabra *flamencología*, incluye el sufijo ‘-logía’, que viene del griego antiguo: doctrina, ciencia, erudición. El concepto de flamencología y flamencólogo/a, como experto en la historia y ciencias del flamenco, añadida a la RAE gracias a Luis Rosales y otros académicos, sigue teniendo cierta connotación negativa que arrastra también el concepto de flamenco para una parte de la sociedad. Sin embargo, estas nuevas publicaciones, y la labor que hacen desde las Cátedras, deben ayudar a cambiar esa connotación. En el pasado, artistas locales, entre los que se incluía Gerardo Núñez, criticaban su labor, quizás por desconocimiento o por pensar que instituciones semejantes tan solo querían salvaguardar el flamenco del pasado o que no podrían hacer mucho más por los jóvenes flamencos. Hoy esta concepción está cambiando. Gracias a la tecnología y a centros de documentación de Flamenco, los artistas acceden a grabaciones, publicaciones, vídeos del pasado fundamentales para su formación.

Según el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988) la flamencología busca reunir el conocimiento, las técnicas, los datos de flamenco histórico, del cante, baile y toque flamenco. Este concepto parece ideal para definir la Cátedra jerezana, creada por un grupo de investigadores, periodistas y poetas entre los que se encontraban Juan de la Plata²⁹ y Manuel Ríos Ruiz.³⁰ Jerez de la Frontera es hoy la ciudad donde los alumnos del Máster interuniversitario en investigación del flamenco tienen sus materias del primer cuatrimestre y juegan un rol esencial en la conservación del flamenco como patrimonio inmaterial y su aceptación como un arte con mayúsculas.

Para concluir esta sección, los flamencólogos, como académicos e investigadores, no deberíamos imponer a los artistas ni buscar verdades absolutas, teniendo en cuenta que caben distintas interpretaciones de las fuentes según las distintas aproximaciones metodológicas y teóricas, por ejemplo, los estudios de género y performance, etc. Tenemos que mencionar que, en algunos casos, los artistas flamencos, entre los que se encontraba Gerardo Núñez, podían llegar a ser intimidados o censurados por dichos especialistas, en muchas ocasiones conceptualizados como flamencólogos. Por ejemplo, encontramos una nota de periódico que citaba al guitarrista jerezano diciendo: «Jóvenes guitarristas [fuimos] censurados por los flamencólogos».³¹ Sin embargo, en la entrevista personal Gerardo Núñez afirmaba que esta institución local jugaba un papel muy importante para el flamenco de Jerez. Comentaba que Juan de La Plata, director de la Cátedra de Flamencología de Jerez en la época que Gerardo comenzaba a acompañar al cante, tuvo una gran influencia en la práctica del flamenco. Como director de la institución, dio a los flamencos de la zona la oportunidad de colaborar con cantaores y bailaores en los festivales de verano por la Cátedra organizados.³² Como hemos visto, esta institución fue fundamental en los inicios de Gerardo Núñez, ayudándole a adquirir tablas y conocimiento del flamenco. En el libro *Flamenco Music and National Identity in Spain*, William Washabaugh añade que ciertas institu-

²⁹ D. Juan de la Plata Franco Martínez (Jerez) era poeta, escritor y periodista. Para más información sobre la labor desempeñada por Juan de la Plata:

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/biograf%C3%ADa-de-juan-de-la-plata> [Consulta: 24 de agosto de 2023].

³⁰ Cuando realizamos la tesis doctoral nos sorprendió que Manuel Ríos Ruiz hablara del flamenco como «*The supremacy of Andalusia folk music*» (Bethencourt 2011: 53), expresión que encontramos en su libro de (2002): *El Gran Libro del Flamenco*. Vol. 1. Madrid: Calambur. Pero, con el tiempo, después de haber vivido y actuado en el extranjero hemos comprendido que el flamenco es la música que más difusión e influencia ha tenido y tiene en el extranjero, como arte escénico y como música, aunque hoy no la conceptualicemos como *folk* sino como *art music* o *popular music* (música popular urbana), en el caso de diversos proyectos de «nuevo flamenco». Etiqueta que seguimos discutiendo en congresos, jornadas y publicaciones

³¹ Titular de una entrevista a Gerardo Núñez en el periódico *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2015.

³² Entrevista a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

ciones andaluzas son fuerzas políticas, las cuales modelan la definición del flamenco y su identidad de forma restrictiva. La Cátedra de Flamencología de Jerez promociona su flamenco. De algún modo promocionan lo propio, sin embargo, han ayudado a artistas jóvenes y estudiantes a lo largo de los años.

4. Aprendiendo de las grabaciones de flamenco y de otras músicas populares urbanas

Los guitarristas de la generación de los 60, entre los que destaca Gerardo Núñez, crecieron con un mayor interés en colaborar y tocar con músicos de otros contextos culturales, debido a los amplios desarrollos tecnológicos.³³ A pesar de que algunos escritores definieron el flamenco como una música de raíz «pura» (Ríos Ruiz, 2002), otros escritores como José Luis Ortiz Nuevo, Gerhard Steingress, Faustino Núñez, José Manuel Gamboa y Pedro Calvo (1994), Luis Clemente (2002) y Pedro Ordoñez insisten en su «impureza» (2020),³⁴ dando a entender en sus últimas publicaciones que el flamenco, siendo una música híbrida desde sus orígenes, absorbe diferentes influencias musicales durante su evolución y desarrollo. En estas últimas décadas, la tecnología ha permitido a los músicos flamencos la oportunidad de escuchar otros tipos de música.³⁵ En su juventud, Gerardo Núñez solía escuchar y aprender de otros estilos musicales. Su identidad-múltiple, que ya trabajamos en la tesis doctoral (2011), empezó en la juventud, cuando escuchaba flamenco y otras músicas del mundo en vinilo y en la radio. En este sentido, estos medios de comunicación pueden ser considerados también como herramientas o «profesores» de Gerardo Núñez. Como me comentaba el guitarrista jerezano en 2005:

Yo empecé con un Picú, un tocadiscos de estos que giraban, con discos de vinilo [...] yo cogía los discos de Sabicas y la dificultad nuestra era que coincidiera la

³³ Como veíamos en la nota a pie 4 muchos guitarristas de la generación (Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Chicuelo, Vicente Amigo, etc.) han colaborado con otros músicos españoles y no españoles que se dedican a la música académica, definida como «clásica», folclore-ismos y de músicas populares urbanas (especialmente músicos del jazz y del rock) y en la actualidad con la electrónica. La radio, los vinilos, los casetes, la televisión... son fundamentales para entender estos acercamientos.

³⁴ Contrastamos visiones entre libros como los de Manuel Ríos Ruiz y, por ejemplo, los de José Manuel Gamboa y Pedro Calvo o Luis Clemente. En su momento contrasté las ideas de estos escritores españoles con una perspectiva más sociológica de Gerhard Steingress, que tenían una aproximación más teórica para el estudio del flamenco, que hoy siguen Diego García Peinazo y Pedro Ordoñez en *Apología de lo impuro* (2020).

³⁵ Sabicas vivía en New York y la generación de Gerardo Núñez ha continuado conectado con la ciudad americana. Como ejemplo, el segundo disco en solitario de Gerardo Núñez, *Flamencos en Nueva York* (Nueva York: Dro East West, 1989) que hace referencia directa a los flamencos en NYC.

aguja al principio de la falseta. Estropeábamos discos, agujas y de todo [...] ahora, en mi caso, tenemos la tecnología punta.³⁶

Como bien queda reflejado en esta cita, la tecnología era fundamental para sacar la música que estaban haciendo los músicos que vivían al otro lado del Atlántico, como Sabicas y Mario Escudero. En aquella época, además de Sabicas, Gerardo nos habla de la influencia que tuvieron en él bandas de rock sinfónico como Pink Floyd y King Crimson.³⁷ El jerezano recuerda que:

Familiarizarme con el cante me resultó un poco más duro, pues en aquel tiempo mis amigos y yo escuchábamos a grupos como Pink Floyd o Deep Purple y asistíamos a conciertos de rock andaluz que estaban de moda entonces. Pero ellos nunca me acompañaban a las peñas cuando tocaba para los cantaores.³⁸

Es esencial entender la multi-identidad de Núñez y otros guitarristas de su generación que tuvieron un acceso al rock y al jazz, además del flamenco, aunque sus amigos no los acompañaran a las peñas. Estos guitarristas fueron influenciados por ambas músicas, flamenca y no flamenca, que llegan a formar parte de su identidad. Como resultado, el flamenco que compone Gerardo y otros músicos de su generación representa un contexto multi-identitario-musical.

Un ejemplo de esta multi-identidad la analizaba Gerardo en su primer disco en solitario, *El Gallo Azul* (Madrid: Dro East West S.A., 1987). El título del álbum no solo es el nombre de su productora musical, con la que ha grabado a múltiples guitarristas «jóvenes», sino que también representa la primera bulería de este álbum. Esta composición, transcrita por Jorge Berges, demuestra una mezcla de estilos e influencias. En mi tesis realicé un pequeño análisis rítmico de los repiques que acompañan a dicha composición. Recuerdo que en sus clases en Sanlúcar de Barrameda nos tocaba y explicaba algunas de estas composiciones, que no eran «sencillas» para los alumnos del nivel intermedio. Para el grupo de guitarristas avanzados, incluso les enseñaba composiciones con distintas afinaciones, que algún alumno no podía sacar ya que no se había ajustado a la nueva afinación. Por ejemplo, «Templo del Lucero» incluida en su disco *Andando el Tiempo* (2004).

Otra falseta por bulerías que se encuentra al final de «El Gallo Azul» es utilizada por Gerardo para la introducción de «Labios de Hierro», incluida en el

³⁶ Entrevista del autor a Gerardo Núñez en Las Palmas de Gran Canaria el 14 de febrero de 2005.

³⁷ Más información en Miguel Mora (2007) «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.) *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas. pp. 22- 28.

³⁸ Entrevista realizada a Gerardo Núñez por Josema Polo para El Olivo. Esta cita la encontré en la web www.deflamenco.com [Febrero de 2005].

álbum *Un Ramito de Locura* (2001), junto a Carmen Linares y su trío.³⁹ Esta versión comienza en un tempo más lento y ambas versiones tienen una manera particular de mover los bajos de forma descendente por semitonos, que solemos encontrar en ejemplos clásicos de música popular brasileña, como «Corcovado» o «Insensatez».⁴⁰ Este tipo de progresiones armónicas podrían ser consideradas inusuales en el flamenco tradicional, pero ya existían en otros estilos como el jazz. La composición por bulerías «Labios de Hierro» empieza con la falseta basada en tres acordes que se utilizan en el jazz-flamenco como son LaM (b9), Sol disminuido y Rem9. Escribía Faustino Núñez en las notas a *Un Ramito de Locura* (2001):

La aportación de Gerardo Núñez al disco está basada sustancialmente en explorar nuevos terrenos armónicos y rítmicos de la guitarra, acordes, progresiones, remates y cadencias que sitúan esta música en la vanguardia de la música de hoy. Él, que es más concertista que acompañante, plantea en cada número nuevas maneras principalmente armónicas, explotando los motivos en su calidad de leitmotivs, sacando el mayor partido de la ambigüedad tonal-modal de la música flamenca, ese doble sentido armónico de la guitarra cuando está tocando a lo flamenco.

Tras las acertadas palabras del musicólogo gallego, contrastamos con las palabras de Gerardo Núñez, que mencionaba en su momento cuando lo entrevistó Silvia Calado: Hay gente que dice que *Un ramito de locura* parece un recital de guitarra. Como todo forma parte de una obra, la gente no sabe que hay un desarrollo musical, que hay otro concepto distinto al que están acostumbrados (2003).⁴¹ Gerardo nos da a entender que para captar el concepto de este trabajo es necesario armonizar la voz, que está integrada en una composición arreglada y pensada para su trío de flamenco-jazz y no en falsetas sueltas. Podríamos hacer un símil para entender la diferencia entre este álbum (o uno previo que graba junto a Indio Gitano) y el de Carmen Linares donde explicaba composiciones amplias. Continúa Gerardo:

El primero [el disco de Indio Gitano] era más clásico y en el de Carmen hemos tratado de utilizar la guitarra no como mera acompañante. El formato hasta ahora era falseta-cante-falseta, y en el de Carmen he intentado —no siempre se consigue—, mientras que ella va cantando, armonizar el cante... y pienso que se agradece.

³⁹ Carmen Linares con Gerardo Núñez trío (2001): *Un ramito de Locura* [referencia completa en discografía].

⁴⁰ Antonio Carlos Jobim (1960): «Corcovado», incluida en el disco de João Gilberto *O amor, o Sorriso e a Flor* e «Insensatez», en *João Gilberto* [referencia completa en discografía], que ahora ha tomado como referencia Tangana en «Comerte entera» incluida en el álbum *El Madrileño*, que graba junto a Toquinho.

⁴¹ Parafraseado por el autor.

Desde la perspectiva de Gerardo Núñez el flamenco ha asimilado fácilmente otros conceptos del jazz y de otras músicas del mundo: «Las influencias están. Tenemos más cruces que un cementerio. En la guitarra flamenca actual puedes encontrar una armonía típica de cualquier tipo de música, tiene influencias de todos los lados». Así mismo añade que la globalización ha estado desde hace un tiempo:

No es ahora que está de moda la globalización. Empezó para nosotros en el momento en el que podíamos comprar un casete y escuchar música de otro tipo. Antes de eso teníamos sólo el tocadiscos y los discos de Sabicas... Entonces Paco de Lucía se conocía, pero no había tenido aún tanto éxito. Y aprendíamos porque somos músicos de oído [...] Total que empezaron a llegar a España discos de jazz y la guitarra empezó a absorber maneras e ideas de todo el mundo. Ahora todo es más fácil, pero ya en aquella época se escuchaban cosas. También tuvo mucho impacto en los *flamencos*, al ser una música que está viva, que se está creando y que lo absorbe todo, el rock sinfónico. Flipábamos todos en colores con King Crimson y Robert Fripp pero en Jerez. Sin embargo, la gente de Jerez que escuchábamos esa música sabíamos que lo nuestro era el flamenco.

Con esta cita de Gerardo Núñez se entiende perfectamente el concepto de multi-identidad, ya que la identidad es múltiple de por sí; sin embargo, Núñez y los guitarristas de su generación, como hizo Paco de Lucía previamente, añaden a su música distintos elementos, armonías, sonidos de otras músicas de proceden de distintos contextos culturales y las hacen suyas y al final forman parte de su identidad. Cuando Gerardo graba o enseña en sus clases magistrales esas «otras» músicas están incorporadas en el repertorio que transmite.⁴²

5. Aprendiendo en sus viajes y transmitiendo en otros contextos

Antes de ir a actuar a New York, París, Londres y Tokio e impartir clases magistrales en otras muchas ciudades, al igual que otros guitarristas de su generación, Gerardo Núñez se trasladó a Madrid. El guitarrista jerezano la recuerda como «la época de las pensiones». La capital fue desde el pasado centro neurálgico de atracción para artistas de diversas provincias que encontraban en ella espacios performativos para trabajar (tablaos, teatros, estudios de grabación, etc.).⁴³ Vi-

⁴² Encontramos más citas sobre el pensamiento de Gerardo Núñez en el artículo de Francisco Javier Patino que nos ayudan a comprender los procesos de adquisición y transmisión de Gerardo. Algunas nos las había comentado Gerardo Núñez en su momento, pero incluye otras entrevistas originales a Carmen Cortés y otros guitarristas como Manuel Valencia, que han sido también alumnos del guitarrista jerezano.

⁴³ Más información sobre los espacios performativos de Madrid en el dossier de Cuadernos de Etnomusicología 17 (1) (2022).

viendo en Madrid le salieron oportunidades de tocar junto a otros músicos flamencos como Enrique Morente, el cual le ayudó tanto a él como a otros muchos a crear una red de contactos. Cuando murió el cantaor granadino el 13 de diciembre de 2010, Gerardo nos envió este escrito:

Duele. Está uno tan acostumbrado a que Enrique Morente «esté ahí»... Mucho antes de inventarse las redes sociales, siglos antes del facebook y el tuitter [sic], Enrique entendía muy bien en qué consistían las dichas redes sociales; de hecho, estoy seguro de que a lo largo de toda su vida lo que más le ha entretenido ha sido tejer esa tupida red de amigos que se encuentran, se reencontran o se requetereencuentran gracias a él. Gente que se conoce entre sí de haber compartido con él aunque sólo sea un minuto, o la vida entera, o se conoce simplemente «de oídas», porque alguna vez tuvieron algo que ver con Enrique y él los situó en el circuito de amistad, que no dejó de alimentar hasta el final y más allá. Ayer, en la SGAE, con Enrique de cuerpo presente, volví a tener mis veinte años, volví a ser un recién llegado a las noches del Candelica, volví a encontrarme con mis amigos, los de Enrique, que todavía sigue alimentando su red social de amigos por cada barrio del mundo entero.

En Madrid, Gerardo Núñez continuó absorbiendo otros géneros musicales que aplicaba al flamenco, empezó a colaborar, ensayar y grabar con músicos de fuera del círculo flamenco.⁴⁴ Según él, al principio trató de tocar con todo el mundo. No importaba el estilo: flamenco, jazz o intérpretes de música académica. Él estaba interesado en los artistas; estaba interesado en aprender de diversos lenguajes musicales. «Mientras estaba en Madrid conocí gente [de la provincia de Cádiz] como Chano Domínguez, Javier Ruibal, Tito Alcedo; ellos son músicos que sabían de jazz» (Mora, 2007: 22-28). Mientras estaba allí aprendió y colaboró con Dave Thomas y otros músicos que solían frecuentar el Café Central como José Antonio Galicia, Tomás San Miguel, incluso Paquito D’Rivera (Lobatón, 2007: 42-46)⁷.

A numerosos flamencos les ha seducido desde hace décadas el jazz, ese rico «género de géneros» que no ha parado de modificarse a lo largo de su historia, al igual que el flamenco. Se encuentra en numerosas ocasiones en escenarios de festivales, teatros y auditorios (Bethencourt y Gómez, 2021), añadiendo nuevos

⁴⁴ Es curioso y sorprendente que Gerardo haya colaborado con artistas como Plácido Domingo, Teresa Berganza, Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Julio Iglesias, Ana Belén, Isabel Pantoja, Antonio Carbonell, Rocío Jurado, Azúcar Moreno, Rosario, Los Chichos, Los Manolos, Mecano... Esta cita proviene de la biografía de Gerardo en la web [deflamenco.com](http://www.deflamenco.com/artistas/verArtista.jsp?codigo=33) at <http://www.deflamenco.com/artistas/verArtista.jsp?codigo=33> [Accedida en mayo de 2006]. Francisco Javier Patino añade a Carmen Linares, Michael Brecker, Indio Gitano, Enrique Morente, José Mercé, Danilo Pérez, etc. Algunos nombres que ya analizábamos en la tesis doctoral (2011) y otras colaboraciones recientes que hace un buen estado de la cuestión y actualizan el inmenso catálogo de colaboraciones que ha realizado Gerardo Núñez.

elementos, como por ejemplo, el jazz modal de Miles Davis. El jazz y el flamenco, desde sus orígenes, tienen varios elementos en común. Músicos flamencos y de jazz aprendían acordes-armonías, estructuras y *standards* de otros estilos como el blues, bolero, bossa nova, etc., y las incorporaban a su repertorio sin ningún reparo. Algo similar exponía Faustino Núñez en su charla en la Biblioteca Nacional «Cantes que fueron canciones», que se publicó en el Libro *Entre Coplas y Flamenco(s)*.



Fig. 5: Perico Sambeat y la banda de Gerardo Núñez tocando con el proyecto *Cruce de Caminos* en la Bienal de Sevilla (foto del autor).

A Gerardo Núñez, como músico, lo que le importaba era que el flamenco no perdiera la raíz, esa manera característica de tocar a compás, en la que es tan importante lo que se toca como lo que no. Ese *groove* que los flamencos llaman aire. Sin embargo, al mismo tiempo estaba interesado en aprender cifrado y armonías del jazz, escalas, la improvisación, el *walking* del bajo o el *groove* de los músicos del jazz. Según Núñez, su relación con el jazz es de admiración. Él entiende cómo funciona el jazz aunque no hable ese lenguaje. Al igual que Paco de Lucía, no está interesado en hacer «fusión», pero sí en colaborar con músicos de jazz. «¿Por qué no deberíamos tocar con músicos de jazz? La verdad es que nos entendemos muy bien los unos con los otros», explica en el libreto del disco *Cruce de Caminos*, donde colabora con Perico Sambeat (Núñez, 2001).

He visto a Gerardo Núñez tocando en directo en numerosas ocasiones: a solo para los alumnos en sus cursos en Sanlúcar de Barrameda; en formato dúo en Off La Latina, concierto organizado por el Círculo Flamenco de Madrid; a trío junto a Pablo Martín Caminero y Cepillo en el Auditorio Alfredo Kraus; junto a Jesús Méndez en el SAGE de Gateshead; o en formato flamenco-jazz en la Bienal de Sevilla y en el Suma Flamenca de Madrid. Según Núñez:

Creo que el flamenco se ha influenciado más de lo que ha influenciado a otros géneros. Lo que han llegado a utilizar los músicos de jazz son los doce tiempos de las bulerías o utilizar las escalas flamencas y hacer lo que pueden con ellas. Es como en una película americana cuando dicen «España», «música flamenca» y sale un grupo de mexicanos. Están los músicos más raros que han sido más influenciados. Los músicos de jazz son aquellos que han prestado gran interés, y lo que quieren es tocar por bulerías y aprender el compás, pero para hacer música flamenca te tienes que sentar y aprender a escuchar. Saber acompañar con la guitarra es esencial. Un músico puede realmente pensar en sí mismo como flamenco cuando está en una fiesta con su batería o bajo y puede incorporarse a la misma. Si tocan bulerías, entonces bulerías, y si ellos tocan seguiriyas pues ok, seguiriyas. Esto es otra cosa, pero usar los doce tiempos del compás de bulerías como [...] otros músicos de jazz hacen es otra cosa, eso no es flamenco [...] Me explico, por supuesto cada cual puede tomar cosas que le gusten.⁴⁵

En esta cita, Núñez utiliza el sarcasmo para aproximarse al *Spanish Flamenco flavour* de ciertos músicos del jazz a los que admira, como Chick Corea. Sin embargo, él no tiene ningún reparo en apropiarse del jazz o la música cubana, como se ve en álbum grabado junto a Chano Domínguez, *Jazzpaña II*⁶ y en «La Habana a Oscuras» de su disco *Andando el tiempo* (2004),⁷⁸ para el que invitó a músicos cubanos a su estudio de Madrid. Esta composición es una rumba flamenca en 4/4 con afinación de Rondeña (que desde Ramón Montoya se suele tocar con la sexta cuerda en re y la tercera F#). Esta composición sigue una estructura de jazz AABA, con solos en las vueltas en la sección B, seguido por una vuelta de la melodía al final. Es muy interesante contrastarla con la versión de guitarra que enseña a sus alumnos y con la que hace Pablo Martín Caminero en su álbum *Al Toque* (2021) junto al pianista Moisés Sánchez y, a la percusión, Paquito González, que también asistía de los cursos de Gerardo y Carmen Cortés en Sanlúcar de Barrameda.

A pesar de que algunos músicos de la generación de Paco de Lucía y Pedro Iturralde empezaron a coquetear y experimentar con el jazz, Gerardo Núñez y otros de su generación han actuado, colaborado y grabado e incorporado el jazz a su repertorio.⁴⁶ Un intercambio cultural como este requiere un gran conocimiento

⁴⁵ Cita parafraseada por el autor de la entrevista que le hizo Silvia Calado a Gerardo Núñez en Madrid en marzo de 2003. En su momento la encontramos en la página www.flamenco-world.com. La web desapareció, pero quedó registrada en (Bethencourt 2011).

⁴⁶ Por ejemplo, Jorge Pardo y Carles Benavent, los cuales colaboraron durante muchos años con Paco de Lucía en su sexteto y con otros muchos artistas como Dorantes, Tino di Geraldo, Tomasito y Guillermo McGill, de los que no nos podemos olvidar. Sin estos artistas españoles de jazz-flamencos sería complicado comprender la escena contemporánea en la actualidad a los que se suman otros artistas analizados en otros artículos como Antonio

de los ritmos y las armonías. Ejemplos que escuchábamos en el álbum *Jazzpaña II* luego se verían reflejados en arreglos e interpretaciones de sus propias composiciones, ayudado por artistas internacionales como el bajista John Patitucci, el pianista cubano Danilo Pérez y el percusionista armenio Arto Tunçboyacıyan, con los que Gerardo Núñez hizo reinterpretaciones en *Calima*.



Fig. 6: Gerardo Núñez y sus alumnas/os nacionales e internacionales en Sanlúcar, Cádiz (foto del autor).

Lizana, Ariel Bringuez, Michael Olivera y otros mencionados como Pablo Martín Caminero, Moisés Sánchez, Juanfe Pérez, etc.

En los últimos diez años las colaboraciones entre músicos de jazz y flamenco han aumentado. Gerardo después de colaborar con Arto Tunçboyacıyan, Danilo Pérez, John Patitucci and Paolo Fresu, etc., actúa y graba con músicos como Perico Sambeat, Pablo Martín, Javier Colina y Marc Miralta, que escuchamos en el disco *Pasajes* (Sevilla: Jazz viene del Sur).

Conclusiones

Carmen Cortés y Gerardo Núñez vuelven año tras año a su casa de Sanlúcar con el propósito de enseñar en sus Cursos Flamencos.⁴⁷ Nos comentaron que ya están preparando la edición XXXIV. El curso flamenco no solo consiste en clases magistrales presenciales, sino en una inmersión cultural y en un ambiente especial que se crea en Sanlúcar de Barrameda una semana al año en torno al diez de julio. La semana incluye clases, conciertos y encuentros con otros músicos profesionales de flamenco. Alumnos y profesores comparten un ambiente que propicia el aprendizaje, no solo de una serie de falsetas y técnicas, sino de la parte cultural que no encontramos en otros cursos. Se les unen otros artistas de primera línea, para las especialidades del cante, cajón, flauta flamenca, etc. En cursos pasados pudimos disfrutar de, entre otros, Rafael de Utrera, Jesús Méndez, Carmen Lozano, Patino de Jerez, José Manuel Gamboa, Tino van der Sman, Pablo Martín Caminero y Angel Sánchez González.⁴⁸ En Sanlúcar, las clases de la mañana y las de repetición de la tarde, que solía hacer Tino van der Sman, nos recuerda al curioso sistema de enseñanza de Rafael del Águila, ya que los alumnos repiten las composiciones aprendidas por la mañana con Gerardo Núñez y por las tardes las comparten con el resto de alumnos. Practican en los patios, terrazas de los hostales y hoteles, donde compartimos habitación con guitarristas de otros países, parte fundamental del *musicking* que definiera Christopher Small. Tan importantes son los artistas-profesores como la labor que hace Isabel Núñez, hija de Carmen y Gerardo en la gestión. El aprender sigue por las noches en las fiestas de la bulería, la noche que tocan las alumnas/os y los encuentros en diversos espacios de la ciudad, que se comunican de boca en boca para seguir aprendiendo flamenco.

Como investigador-guitarrista tuve la suerte de asistir a estos cursos de flamenco. Años de reflexión y la lectura del reciente artículo de Francisco Javier Patino sobre la vida y obra de Gerardo Núñez (que actualiza y hace un buen estado de la cuestión desde Sinfonía Virtual)⁴⁹ nos hacen replantearnos nuestra visión «desde dentro» (emic): aunque, como profesor y guitarrista canario, el flamenco forma parte de mi identidad y formación, me siento un «outsider» desde la posición *etic*. También debemos valorar ese distanciamiento a la hora de reflexionar sobre las notas de campo. En su artículo, Patino habla de su posicionamiento «desde dentro», que es del contexto cultural, su aprendizaje ha sido desde su infancia-juventud y ha compartido escenario con Gerardo y Manuel Valencia, otro de los alumnos aventajados de Gerardo Núñez. Al igual que el maestro Ge-

47 Más información sobre el Curso Flamenco, que va por la edición XXXIII <https://www.cursoflamenco.com/> [Consultado: 19/10/2023]

48 Ángel Sánchez González, que conocemos mejor por su seudónimo flamenco 'El Cepillo'.

49 Artículo que proviene de su TFM (Trabajo Final de Máster), dirigido por Norberto Torres y reescrito para el artículo de Sinfonía virtual que se encuentra en la bibliografía.

rardo Núñez ha aprendido de otras músicas como el jazz y las ha incorporado en sus composiciones, el flamenco que he aprendido de este maestro también está presente en mis discos⁵⁰ y en los de otros muchos discípulos que tiene por medio planeta. Gerardo ha sabido tejer la misma red que le valoraba él a Enrique Morrente.



Fig. 7: Gerardo Núñez, Carmen Cortés y José Manuel Gamboa en la Facultad de Geografía e Historia UCM.

De asistir a sus clases recuerdo que el primer día del curso los alumnos se dividían en dos grupos: los más avanzados y el grupo de nivel intermedio. Después de años seguimos pensando que estos cursos no son para principiantes. La transmisión oral y visual siguen siendo las herramientas básicas para adquirir este flamenco, aunque muchas de las falsetas y composiciones ya están transcritas por Alain Faucher, Jorge Berges, David Leiva, etc. Sin embargo, estas clases no se hacen con tablaturas o partituras previas como en otras clases de jazz. En su momento tan solo podíamos grabar el audio con un minidisc o grabador de casete; hoy me imagino que las alumnas/os directamente grabarán las clases con sus teléfonos móviles. Recuerdo que Gerardo me explicaba que la tablatura y las partituras con tablatura era una cosa «nueva para los flamencos [...] utilizado por

⁵⁰ Por ejemplo en los discos *Mirar atrás* (2015) y *Mundos* (2017). Especialmente en las composiciones «La abuela» o «Triplamenko» que tocábamos en directo con Electroflamenko en Londres y Newcastle. Esta última basada en un *sample* de «Remache» y en «Guitar Heroes» *Mundos* (2017), un blues en el que participa el maestro jerezano.

los alumnos en el extranjero». ⁸⁶ En Sanlúcar, Núñez transmitía oralmente y visualmente, ya que los gestos son fundamentales para el aprendizaje, como demuestra Amalia Casa en su tesis doctoral (2013). Gerardo transmite la parte cultural del conocimiento del flamenco y además ayuda a las nuevas generaciones de flamencos, no solo a guitarristas, sino a bajistas, percusionistas, investigadores, etc.

En su momento, Gerardo Núñez nos transmitía que «su motivación más grande de empezar un proyecto como *La nueva escuela de la guitarra flamenca*, era una necesidad personal como guitarrista y músico de presentar el trabajo de estos jóvenes tocaores, los cuales, a pesar de las dificultades no dejaban nunca de estudiar y practicar como locos [...] Por eso consideraba que era su responsabilidad darles las herramientas para que el mundo conociera sus creaciones e ilusiones, ya que su generación nunca tuvo esa oportunidad». ⁸⁷ Seguimos pensando que Gerardo Núñez demuestra, con esa grabación y los conciertos que realiza a día de hoy con jóvenes guitarristas en el AC Recoletos, que ha desarrollado una responsabilidad con los jóvenes y con su música, el flamenco. Su sentido de lugar y su propia imagen de conductor de una tradición la sentimos con agradecimiento. Sin embargo, su propia trayectoria está caracterizada por incursiones en otros territorios, como ejemplifican sus discos *Travesía* (2012) y *Logos* (2016), junto al guitarrista Ulf Wakenius y Cepillo. Ese encuentro con otros lenguajes o ampliación de los propios límites imaginarios de la tradición es una de las virtudes que caracterizan a Gerardo Núñez y los flamencos de su generación.

Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel (2003): *El toque flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Berges Labordeta, Jorge (2000): *Gerardo Núñez: la técnica al servicio del arte*. Huesca: La Val de Osuna.
- Bethencourt Llobet, Francisco (2011): *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (Tesis Doctoral). Newcastle upon Tyne: Newcastle University press.
- (2020): «Productores en la nueva escena de flamenco electrónico». *Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/35/cuadernos-de-etnomusicologia-n-15-2>
- (2022): «Enrique Morente y su relación con las artes: Una aproximación interdisciplinar», en *Estamos vivos de Milagro: 10 años después de Morente* (ed. por Pedro Ordoñez) Granada: Editorial Universidad de Granada y Sevilla.

- (2022). «Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (en tiempos de COVID)» en Cuadernos de Etnomusicología 17 (1).
<https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/38/cuadernos-de-etnomusicologia-n-17-1> [Consulta: 18/07/2023]
- Bethencourt Llobet, Francisco, y Daniel Gómez Sánchez (2021): «Intercambios (trans)atlánticos: aportación de las nuevas generaciones de músicos cubano-españoles en la escena de Jazz-flamenco como puente con América». *Cuadernos de Etnomusicología*, 16
 (2). <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/37/cuadernos-de-etnomusicologia-n-16-2> [Consulta: 27/08/2023]
- Bethencourt Llobet, Francisco, y Eduardo Murillo Saborido (2019): «El legado de Paco de Lucía: la transmisión del conocimiento en la guitarra flamenca contemporánea». *Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, 14: 82 - 102.
- Biddle, Ian (2019): «Romance Cartographies: Flamenco Articulations of Queer Spaces in Urban Andalusia». *Radical Musicology*, vol. 7, 2019. [Accedido 15 Octubre de 2020].
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel (1988): *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: DEIF.
- Calahorra Arjona, Manuel Ángel (2019): «Principios del proceso de enseñanza-aprendizaje de la guitarra flamenca fundamentada en su transmisión oral». *Revista de investigación de educación musical* [Madrid: Ediciones Complutense] 16: 117-130.
- Calvo, Pedro, y José Manuel Gamboa (1994): *Historia- Guía del Nuevo Flamenco El Duende de Ahora*. Madrid: Guía de música ediciones.
- Casas, Amalia (2013): *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y práctica en clásico, flamenco y jazz* (Tesis doctoral) Universidad Autónoma de Madrid.
- Chuse, Loren (2003): *Cantaoras: Music, Gender and Negotiation of Identity in Flamenco*. New York and London: Routledge.
- Clemente, Luis (2002): *Flamenco!!! De evolución*. Sevilla: Lapsilázuli.
- Cruces Roldán, Cristina (2002): *Antropología y Flamenco: Más allá de la Música*. Sevilla: Signatura.
- De Jong, Nanette (2011): *Inventions of Identity: An examination of the jazz community of Curaçao and the Association for the Advancement of Creative Musicians*. University of Michigan. www.open.ac.uk/Arts/music/mscd/jong.html [Consulta: septiembre 2023].
- Faucher, Alain (1997): *El Arte de Gerardo Núñez*. París: Affedis. www.affedis.com/transcriptions.html. [Consulta: septiembre 2023].
- Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gamboa, José Manuel (2014): *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: Flamenco vive.
- García Peinazo, Diego (2017): *Rock Andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)*. Madrid: Sedem.

- Gómez Sánchez, Daniel, Óscar Fernando Bustinza, y Matilde Morales Gallego (2022): *El «Palo cortado»: ¿el nacimiento de un nuevo palo flamenco?*. Granada: Universidad de Granada.
- González Climent, Anselmo (1954): *Flamencología*. Madrid: Escelicer.
- Green, Lucy (2002): *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education*. Aldershot: Ashgate.
- Lipsitz, George (1990): *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1997): *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. London/Nueva York: Verso.
- Lobatón, Fermín (2007): «Un Tocaor Flamenco de Paseo por el Jazz», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas: 42-46.
- Martín, Elena y Murillo, Eduardo (2022): «Espacios performáticos de pequeño formato (en tiempos COVID). El caso del festival de Jerez». *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1). www.sibetrans.com/etno/cuaderno/38/cuadernos-de-etnomusicologia-n-17-1 (Consulta: 7/8/2023)
- Mora, Miguel (2007): «El flamenco es muy joven», en Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas: 22- 28.
- Mora, Miguel (2008): *La Voz de Los Flamencos: Retratos y Autorretratos*. Madrid: Siruela.
- Naranjo Loreto, Manuel (2021): «Flamencos de Jerez: Estudio de los registros de Alan Lomax ». *Revista de Flamencología*, vol. 30.
- Núñez, Faustino (2021): *América en el Flamenco*. Madrid: Flamencópolis.
- Ordoñez Eslava, Pedro (2020): *Apología de lo impuro. Contramemoria y [f]ricción en el flamenco contemporáneo*. Granada: Asociación española de organizadores de festivales (CIOFF).
- Ortiz Nuevo, José Luis (2021), *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Patino Herrera, Francisco Javier (2023): «Aproximación a la vida y obra de Gerardo Núñez », en *Sinfonía Virtual*, edición 44, invierno 2023. https://www.sinfoniavirtual.com/revista/044/gerardo_nunez.pdf [Consulta: 26/11/2023]
- Pelinski, Ramón (2000): *Invitación a la Etnomusicología: Quince Fragmentos y un Tango*. Madrid: Akal Musicología.
- Reina García, Ana (2023): «El papel de la Paquera de Jerez en la etapa de revalorización del flamenco. Nuevas preguntas y respuestas» (TFM) Universidad Complutense de Madrid.
- Ríos Ruiz, Manuel (2002): *El Gran Libro del Flamenco*, vol. 1. Madrid: Calambur.
- (2007): «El Aventajado Discípulo de Rafael del Águila» in Emilio Gil, Agapito Pageo y Juan Verdú (eds.), *El Canon: Revista de Arte Flamenco*. Madrid: El Canon: Flamenco-Publicaciones Periódicas.

- Sabater Boix, Roberto (2021): «La guitarra flamenca en el conservatorio». *Revista de Flamencología*, vol. 30.
- Stokes, Martin (ed.) (1994): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Torres Cortés, Norberto (2005): *Historia de la Guitarra Flamenca*. Córdoba: Almuzara.
- (2005-2007) *Guitarra Flamenca. Volumen II*. Sevilla: Signatura.
- (1996-2006) Artículos de guitarra flamenca y sobre Gerardo Núñez específicamente en <http://www.tristeyazul.com/> [Accedidos en *Archive.org* en septiembre de 2023].
- Volkoviskii Barajas, María Dolores Fátima (2023): *Aspectos estilísticos del cante flamenco temprano: prácticas vocales en las grabaciones sonoras de 1898 a 1922*. Facultad de Geografía e Historia, UCM (tesis doctoral).

Discografía

- Antonio Carlos Jobim (1960): «Corcovado», en João Gilberto, *O amor, o Sorriso e a Flor*. Río de Janeiro: Odeon.
- Antonio Carlos Jobim (1961) «Insensatez», en *João Gilberto*. Río de Janeiro, Odeon.
- Carmen Linares con Gerardo Núñez trío (2001): *Un ramito de Locura*. Madrid: Universal Music Spain.
- C. Tangana y Toquinho (2021): «Comerte entera», en *El Madrileño*. Madrid: Sony Music Entertainment.
- Gerardo Núñez (1987): *El Gallo Azul*. Madrid: El Gallo Azul.
- (1989): *Flamencos en Nueva York*. NYC: Dro East West.
- (1994): *Jucal*. Madrid: El Gallo Azul.
- (1998): *Calima*. Madrid: El Gallo Azul.
- (2001): *Pasajes*. Sevilla: Jazz viene del Sur.
- (2004): *Andando el tiempo. Alemania*: ACT.
- (2012): *Travesía*. Alemania: ACT.
- (2022): *Orchestral Flamenco*. Madrid: El Gallo Azul.
- Gerardo Núñez y Chano Domínguez (2000): «For Chick», en *Jazzpaña II* (2000). Versión en directo: *Jazzpaña live* (2015): ACT.
- Gerardo Núñez y Perico Sambeat (2001): *Cruce de Caminos*. Sevilla: Jazz Viene del Sur.
- Gerardo Núñez y Ulf Wakenius (+Cepillo) (2016): *Logos*. ACT.
- Indio Gitano (1993): *Nací Gitano por la Gracia de Dios*. Madrid: Nuevos medios. [Con la guitarra de Gerardo Núñez].
- Jesús Méndez (2008): «Sueño el barrio», en *Jerez Sin Fronteras*. Madrid: Factoría autor. [Introducción de guitarra de Gerardo Núñez].

GERARDO NÚÑEZ: ADQUISICIÓN Y TRANSMISIÓN...

Pablo Martín Caminero (2014): *OFNI*. Madrid: Bost. [Con introducción de Gerardo Núñez].

Pablo Martín Caminero (2021): «La Habana sin luz». *Al toque*. Madrid: Nabu records.

Paco Bethencourt & Friends (2015) «Tripflamenko» y «la Abuela,» en *Mirar atrás*. GC: Picón records-Altafonte [con samples de Gerardo Núñez].

— (2017): «Guitar Heroes», en *MUNDOS*. Madrid: Picón records-Altafonte [Con solo de Gerardo Núñez].

NUEVAS VISIONES DE LA ESCUELA BOLERA EN LOS TABLAOS

SUSANA CHECA TORREGROSA

Resumen. La danza es una disciplina viva, que está en continuo crecimiento, adaptándose al tiempo, a las nuevas costumbres y gustos, a las propias evoluciones de la música. Este trabajo aborda una de sus disciplinas, la Escuela Bolera, desde una perspectiva diferente a la que estamos acostumbrados, saliéndose de los cánones que llamamos tradicionales, para aportar nuevas formas y estilos. La danza bolera (llamada así en su origen) está presente en nuestras danzas españolas desde finales del siglo XVII, desarrollándose y evolucionando a lo largo de los siglos, hasta que a mediados del siglo XIX se consolida para pasar a llamarse tal y como la conocemos en la actualidad: Escuela Bolera.

Nuestra investigación explora, registra, selecciona y analiza algunas muestras de lo que viene sucediendo con las nuevas generaciones de intérpretes en torno a la escuela bolera y con las nuevas creaciones interpretativas que están surgiendo en nuestro país, y que están aportando nuevas formas de ejecución dentro de esta disciplina.

Palabras clave. Escuela bolera, flamenco, danza, intérprete, visualización, tablao.

ABSTRACT. Dance is a living discipline, which is in continuous growth, adapting to time, to new customs and tastes, to the evolution of music itself. This work approaches one of its disciplines, the bolero school, from a different perspective to the one we are used to, leaving the canons that we call traditional, to bring new forms and styles. The bolero dance (so called in its origin) is present in our Spanish dances since the late seventeenth century, developing and evolving over the centuries, until the mid-nineteenth century is consolidated to be called as we know it today: Bolero School.

Our research explores, records, selects and analyzes some samples of what is happening with the new generations of performers around the bolero school and with the new interpretative creations that are emerging in our environment, and that are providing new forms of execution within this discipline.

Keywords. Bolero school, flamenco, dance, interpreter, visualization, tablao.

Introducción

Este trabajo de investigación profundiza en las nuevas interpretaciones que, basadas en la Escuela Bolera, se están realizando hoy día en diversos escenarios de nuestro país. Recientemente se ha observado la aparición de intérpretes que incorporan en sus actuaciones en tablaos nuevas versiones de piezas de baile que se identifican con la Escuela Bolera, pero que suponen una clara innovación en cuanto a los repertorios académicos y de escenario tradicionalmente ejecutados. Esta novedad nos ha parecido de interés para la comunidad artística, así como desde el punto de vista de la enseñanza de la Danza Española y el Flamenco. En este sentido consideramos el marco de esta revista un contexto idóneo para abordar un trabajo de investigación que pretende ser una primera aproximación al fenómeno estudiado, causas, contextos laborales y artísticos, así como académicos y sociales o relativos a la percepción de los mismos por parte de diversos públicos y audiencias, contribuyendo con él a su conocimiento y difusión a la comunidad científica y académica.

Es importante recalcar que el especialista de danza española, ya sea docente, intérprete o investigador, debe tener un amplio conocimiento de las cuatro disciplinas que esta engloba: Folklore, Escuela Bolera, Flamenco y Danza Estilizada, tan distintas y tan similares todas ellas y con un sello propio que las diferencia. Estas escuelas se pueden ordenar cronológicamente por orden de aparición en la historia siendo el Folklore, como origen de la danza en España, basado en las costumbres y cultura del pueblo español, pasando a la Escuela Bolera, que surge cuando se une el anterior con la Danza Clásica del extranjero a finales del siglo XVII (Espada, 1997); le sigue el Flamenco a finales del siglo XVIII (Steingress, 2006), fruto de las costumbres andaluzas junto a otras extranjeras, y terminando con la Danza Estilizada, que, como dice Mariemma (1997: 97), es una mezcla de todas juntas.

Es sabido que la danza despierta interés y, gracias a la proliferación de los espectáculos de la misma, este interés sigue aumentando. Si a esto le añadimos que en estas representaciones de danza se están mezclando entre sí las distintas disciplinas, como Danza Clásica con Danza Contemporánea, Flamenco con Danza Contemporánea, Danza Española con Flamenco, etc. esto lleva a que haya un mayor interés por las mismas y, por tanto, a las de Danza Española. Este atractivo que despierta se extiende no solo al consumo como parte del ocio, sino al atractivo e interés por aprender y practicar estas escuelas o disciplinas y, en consecuencia, al conocimiento y a la investigación. A su vez, todo ello tiene derivaciones económicas porque el hecho de que algo tenga interés a nivel comercial refrenda el interés científico.

El éxito que ha tenido el Flamenco a nivel del público, tanto mundial como nacional, ha dado lugar a un incremento del interés académico, y todo este contexto social y cultural de la segunda década del siglo XXI, nacional e internacional, nos lleva a considerar este tema de investigación adecuado e idóneo para su desarrollo en el marco de esta revista.

NUEVAS VISIONES DE LA ESCUELA BOLERA EN LOS TABLAOS

Nuestro interés personal y profesional sobre este objeto de estudio se origina cuando observamos bailarines de Danza Española interpretando la Escuela Bolera desde una visión diferente a la tradicional, tanto en escenarios de toda índole como en aulas de danza de los conservatorios y escuelas particulares en España. Nos referimos en concreto a que, como docentes de Danza Española que somos, se suele trabajar la Escuela Bolera desde una forma clásica (habitual, conservadora) basándose en músicas tradicionales del repertorio establecido por la propia tradición: músicas de pulso y púa, piezas orquestadas características y, si el docente es algo más atrevido, con músicas no dirigidas específicamente a danza.

En esta investigación abordamos la recopilación, descripción, registro y análisis de expresiones que consisten en ejecutar Escuela Bolera con músicas de palos flamencos: alegrías, polos, cañas, abandolaos, etc. Ello supone una gran novedad e innovación por parte de una nueva generación de bailarines, pues no tenemos constancia de bailarines que hayan interpretado Escuela Bolera acompañada de música flamenca en etapas anteriores de nuestra historia.

En segundo lugar, este interés aumenta cuando esa interpretación se realiza en unos espacios como los tablaos flamencos, en los que resulta mucho más impactante esta nueva visión. Estamos acostumbrados a ver esta disciplina en teatros u otros escenarios de esta índole, pero nunca en espacios como los tablaos, destinados únicamente según la tradición al cuadro flamenco, es decir, al toque, al cante y al baile flamenco.

Todo ello nos lleva a nuestra principal pregunta de investigación: ¿es esta reinterpretación de la Escuela Bolera una nueva forma de sobrevivir en el mercado actual de la danza, para poder ser más sostenida, disfrutada y apreciada?

Como docentes e investigadores de esta disciplina, consideramos necesario indagar sobre estas nuevas posibilidades y formas, ya que la danza debe ser más visualizada, para que llegue mucho más a la sociedad, de la que es expresión y parte.

Consideramos la forma tradicional de representación del flamenco establecida a partir del neojondismo (1955-1992), la cual recogen Cruces (2012) y Pulpón (2016).¹ Esta forma tradicional que había cristalizado anteriormente en la época de los cafés cantantes donde se recoge el rol de cantaor, guitarrista, palmero, con la época de la ópera flamenca se transforma porque los espectáculos se convierten en mixtos con las variedades (Cruces, 2012: 191 y Pulpón, 2016: 126), donde el Flamenco se mezcla con otras músicas y espectáculos y esa forma tradicional se diluye.

Todo este contexto dancístico e interpretativo nos lleva a reflexionar sobre la Escuela Bolera y ello, unido a las inquietudes personales como docente, nos conduce a plantearnos este estudio que consideramos justificado por todo lo anterior.

Teniendo en cuenta nuestro problema de investigación nos planteamos el siguiente objetivo:

¹ Gracias a la aparición de los festivales de 1955 se fija la forma de representación tradicional del flamenco que perdura hasta nuestros días (Cruces, 2012) y (Pulpón, 2016).

- Evidenciar que las formas, mudanzas, pasos, etc., de Escuela Bolera de danza pueden ser interpretados con música flamenca (pueden adaptarse a los distintos estilos y palos del flamenco e interpretarse en espacios tradicionalmente considerados flamencos).

Una vez que nos adentramos a investigar el campo de estudio, y a pesar de los diversos problemas encontrados por la escasa información, fijamos nuestros objetivos de la siguiente forma:

- Recopilar, recoger, describir y analizar las diferentes interpretaciones que ejecutan actualmente algunos artistas de nivel, como son Laura Fúnez, Estela Alonso y Daniel Ramos.
- Subrayar que la Escuela Bolera se puede interpretar con música de palos flamencos.
- Poner de relieve que la Escuela Bolera se puede ejecutar en un tablao flamenco.

Punto de partida

En el momento del comienzo de nuestro estudio nos encontramos con la dificultad de la escasez de fuentes bibliográficas, hemerográficas o de otro tipo sobre el tema que estamos tratando; por lo tanto, partimos de un planteamiento novedoso en el que no contamos con investigaciones anteriores sobre el tema para poder apoyar nuestro estudio.

Es por ello que acudimos a tesis, TFGs, TFMs, libros y artículos de investigación que tratan de la relación del Flamenco con la Escuela Bolera. En esta revisión bibliográfica nos hemos apoyado en trabajos que abordan las influencias entre estas dos disciplinas respectivamente.

El panorama dancístico en nuestro país es el siguiente: nos encontramos con administraciones con apoyo limitado a la cultura; España tiene pocas subvenciones destinadas a la danza; las pequeñas compañías existentes no pueden mantenerse solas; no tienen asignados un teatro o sede para ensayar como en otros países; no hay un programa cultural dancístico amplio en los teatros. Es por ello, en consecuencia, que la sociedad española en gran medida es desconocedora de este patrimonio cultural dancístico; es conocida popularmente la existencia del Baile Flamenco, aunque se ignora su amplitud, y mucho menos conocidas son el resto de disciplinas de la Danza Española. Es por ello muy necesario ofrecer visibilidad a estas escuelas dancísticas para que sean valoradas como se merecen.

En 2010 el Flamenco fue incluido en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. En 2012, la Escuela Bolera de Sevilla es reconocida como Patrimonio histórico andaluz como Bien de Interés Cultural Etnológico por la Junta de Andalucía. En 2017, la Escuela Bolera de

Fuente Álamo también fue reconocida como Bien de Carácter Inmaterial por la Región de Murcia.

Y, finalmente, en 2018 se incoa expediente para incluir la Danza Española como Patrimonio Cultural Inmaterial a través de sus 4 ramas: Baile Bolero, Baile Flamenco, Bailes Folkloricos y Danza Estilizada, de manera que nos encontramos esperando su declaración.²

Origen de la Escuela Bolera y su evolución hasta 1960

En este apartado hacemos una revisión de lo que está aceptado por la academia en cuanto al origen de la Escuela Bolera tratando los siguientes puntos:

- Inicio de la tradición bolera
- Origen de la Escuela Bolera
- Etapas

Consideramos que es importante establecer las bases de lo que estamos hablando y por eso hacemos un recorrido por los conocimientos, las evidencias y las ideas que ya son aceptadas en relación con la Escuela Bolera

Inicio de la tradición de la danza bolera

Según establece Espada (1997: 115), la aparición del bolero durante el último tercio del siglo XVII dará lugar a la cristalización de la danza bolera en el siglo XVIII, cuyo desarrollo en el siglo XIX conllevará consecuencias tanto ideológicas como coreográficas, constituyendo la referencia, en la actualidad, para la denomi-

² Lista representativa del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>

Declaración de la Escuela Bolera de Sevilla como Bien de Interés Cultural Etnológico por Junta de Andalucía:

<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2012/232/31#:~:text=Cultura%20y%20Deporte,Decreto%20521%2F2012%2C%20de%2013%20de%20noviembre%2C%20por%20el,Bolera%20de%20Baile%2C%20en%20Sevilla>.

Actas declaración de la Escuela Bolera de Fuente Álamo como Bien de Carácter Inmaterial por Región Murcia: <https://ayto-fuentealamo.es/wp-content/uploads/2020/07/transparencia-actas-pleno-2019-0013-de-fecha-26-12-2019.pdf>

Expediente para incluir la Danza Española como Patrimonio Cultural Inmaterial: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2018-16999#:~:text=A%2D2018%2D16999-

,Resoluci%C3%B3n%20de%2013%20de%20noviembre%20de%202018%2C%20de%20la%20Direcci%C3%B3n,a%20121909%20(16%20p%C3%A1gs.%20)

nación de la escuela española de danza, que, a mediados del siglo XX, pasa a llamarse Escuela Bolera.

El Bolero como forma musical es básicamente una seguidilla (ritmo ternario) pero más lenta, que se acompañaba de guitarra, vihuela y castañuelas. El Bolero arrinconó en los gustos del público a las Seguidillas como estas en su día arrinconaron a la Zarabanda, tal como testimonió Mateo Alemán (1599) en su obra *Guzmán de Alfarache*.

Las primeras referencias al bolero o seguidillas boleras se encuentran en los Sainetes de Ramón de la Cruz (1900: 278), aunque se atribuye su invención a Sebastián Cerezo y Antón Boliche por igual.

En 1792 ya aparece como baile de moda según la *Crotalogía o ciencia de las Castañuelas* de Florencio, F. y Fernández de Rojas (1792).

El bolero alcanzó pronto una elevada popularidad, se bailó en la corte de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, y trascendió el ámbito nacional, divulgándose más tarde por América y algunos países europeos. La gran acogida que tuvo entre el público desde el principio se debió, en parte, al nacionalismo de un sector de la población opuesta a las modas dictadas por Francia, Italia o Inglaterra (seguidas por los llamados «currutacos») que traían aparejada también la moda en el vestir y el bailar. Consecuentemente, el traje propio del bolero será el de Majo o Goyesco:

No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trajes para hacer más agradables sus danzas y bailes... habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él bailando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional (Zamácola y Ocerín, 1796: 113).



Ilustración 1. El Bolero (Alhambra de Granada). Centro Andaluz de Documentación del Flamenco. Archivo Gráfico LIT-0024

Según narra el compositor Fernando Sor en su obra *El Bolero* (1835) este baile «fue adoptado de forma incondicional por el pueblo y excitó la curiosidad de las clases más elevadas», por lo que algunos empresarios teatrales lo introdujeron en los entreactos y proliferaron las escuelas de baile bolero.

Con el paso del tiempo, tanto el Bolero como otros bailes del s. XVIII (las seguidillas, el fandango o los panaderos) continuarán forjando la Escuela Bolera y seduciendo al mundo de la danza y sus estrellas, las grandes María Taglioni, Fanny Elssler o Carlota Grisi.

Las danzas de otros países se enriquecen y acrisolan en España por la extraordinaria diversidad de nuestros bailes y nuestra cultura. Es clara la influencia en España de las compañías de danza italianas y francesas, pero también la influencia de la danza española en maestros y figuras del ballet clásico, especialmente en el período romántico.

Origen de la Escuela Bolera

El bolero debe ser considerado el baile pionero de la Escuela Bolera, él da nombre a esta escuela. Como ya hemos dicho anteriormente, nace en el transcurso del último tercio del siglo XVIII y «se atribuye su creación a Sebastián Cerezo» (Zamácola y Ocerín, 1799; Sepúlveda, 1880) y «a Antón Boliche» (Rodríguez Calderón, 1807).

En este transcurso de la Escuela Bolera por las diferentes épocas podemos diferenciar distintas etapas.

• 1ª Etapa: Enriquecimiento (1794-1801)

En esta primera etapa, este tipo de baile presenta la misma estructura que la seguidilla y se deriva de ella bajo esta secuencia: seguidilla-seguidilla bolera-bolera-boleras, y finalmente bolero, que acabó teniendo mayor trascendencia.

Como forma musical es básicamente una seguidilla, con compás ternario pero más lento y una estructura melódica más densa, lo que da lugar a más notas en cada compás. Se acompañaba de guitarra, viola de mano y castañuelas.

Cairón (1820: 130) es el primer tratadista que establece la estructura coreográfica de este baile en su obra: tres coplas de idéntica estructura (treinta y seis compases de 3x4), cada una con tres estribillos (con sus diferentes mudanzas correspondientes) separados por dos pasadas o cambios de sitio con la pareja, y cada copla termina con el «bien parado».

A finales del siglo XVIII, el bolero era ya un baile de gran fama. En el período transcurrido entre 1794 a 1801, llamado de enriquecimiento, donde se enriquecen mutuamente la escuela clásica y la española, proliferaron las escuelas de baile bolero y fue adoptado hasta por las clases más pudientes.

Aunque nacido en el pueblo, poco a poco se irá fusionando con las características de los nuevos bailes que llegaron al país, provenientes principalmente de Francia e Italia.

Por otro lado, las compañías italianas también llegaban a España. Salvatore Viganó, era compositor, bailarín, coreógrafo y maestro de danza y fue un ejemplo claro de la fusión, ya que se casó con una bailarina española, María Medina, como detalla la investigadora Marta Carrasco (2013: 20)

El pueblo bailaba el bolero popular, y la alta sociedad ejecutaba danzas a forma de copia o reflejo de las francesas y empezaba a introducir características de las italianas. De esta forma, y gracias a la relación permanente entre la villa y la corte, se fusionarán todos los elementos, danza popular del momento e influencias de la corte y de la alta sociedad surgiendo un bolero evolucionado que marcará posteriormente el nacimiento de la escuela bolera.

El bolero alcanzó una gran importancia entre la sociedad de estas regiones y, como consecuencia, surgieron academias para practicar y perfeccionar este baile, como se transmite en esta dedicatoria de *La Bolerología*: «A los sapientísimos alumnos y alumnas de las Academias bolerológicas de Madrid, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Murcia y demás pueblos en que se hallen establecidas escuelas del baile bolero» (Rodríguez Calderón, 1807: p. 8).

Como bien dice Carrión (2019: 7), «estas academias tenían su origen en las casas donde se reunían después del trabajo diario para tener un rato de distracción y diversión, por ello que los bailes se realizaran al atardecer, a la luz del candil o el candilón, y por lo que se quedaron clasificados como bailes de candil».

Las academias reunían más condiciones para poder bailar que aquellas primeras casas y patios interiores, aunque las prácticas se realizaban de un modo muy particular; así se expresa en *La Bolerología* (Rodríguez Calderón, 1807: 5-8).

Con la proliferación de academias de bolero aparecieron gran cantidad de maestros boleros que difundieron este bolero a nivel nacional y donde van insertando pasos nuevos que van complicando su ejecución.

Como describe Cairón (1820: 103), el bolero era un baile de difícil ejecución y estaba formado tanto por pasos de arrastre como pasos saltados, y estos últimos eran muy dificultosos de realizar, además de que el cuerpo también intervenía con diversos contorneos.

Los pasos eran bastante complicados y debían de ensayarse con asiduidad para perfeccionarlos y no olvidarlos, así lo manifiesta Rodríguez Calderón (1807: 14).

Los maestros de baile se convirtieron en personajes muy importantes y codiciados. Así lo recoge Carrión (2019: 10) en su artículo cuando nombraba a los más influyentes del siglo XVIII, principalmente por los pasos que aportaron: el maestro Caldereta en Madrid; Lázaro Chinchilla, de Cádiz; Juanillo 'El Ventero', de Chiclana; Perete Zarazas, de Ceuta; Rodulfo Efgarra, de Almería; El profesor Moreno en Madrid; Eusebio Morales en Alcalá de Henares; D. Ciriaco Galludo, de Valladolid; Lazaroni, veneciano que se asentó en Barcelona; y Antón Boliche, sevillano, entre otros, como se desprende del texto nombrando a Rodríguez Calderón (1807: 2 y 35-46).

Conforme pasó el tiempo, el bolero se fue ejecutando de forma más complicada y a mayor velocidad dando lugar poco a poco a su degradación. Es de esta manera que finalizando el siglo XVIII era necesario que el bolero fuese bailado mucho más lento y aquí es donde aparece el famoso bailarín bolero Requejo. Requejo imponía que el bolero tenía que hacerse de nuevo lento, como en su origen, porque este bolero evolucionado estaba lesionando a los intérpretes, pero este buen consejo no fue aceptado por el pueblo como nos confirma el investigador Capmany (1931: 246): «Pero el buen Requejo tropezó con grandes obstáculos: los partidarios del Bolero disparado y rabioso se declararon enemigos y contrarios suyos».

Requejo solamente quería volver al origen, pues en un principio, antes de que se introdujeran los complicados saltos a ritmo vertiginoso, sabía que el bolero se había ejecutado más lento, como lo hacía Sebastián Cerezo. Zamácola y Ocerín (1799: 5-6) se referían a un exponente del nuevo estilo rápido como «el bailarín que volaba por los aires».

Así es como aparece la REFORMA DE REQUEJO-CAÑADA en 1801, donde el bolero volvería a su origen, sin complicados saltos a ritmo vertiginoso, ejecutado más lento, como se hacía con Sebastián Cerezo. El estudio de la Reforma de Requejo-Cañada sería un tema que nos ocuparía otra investigación.

• 2ª Etapa: Acceso al mundo del teatro (1801-1900)

Ya se explica en el I Encuentro de Escuela Bolera en Madrid (1992) que, en esta segunda etapa, la invasión francesa que provocó la Guerra de Independencia Española hace que la escuela bolera experimente un periodo crítico por la escasez de bailarines en el teatro. Como consecuencia, se restaura todo lo abolido con la reforma de Requejo en el ámbito del bolero teatral.

Esta subida a los teatros se debe, por un lado, a la popularización de un repertorio tradicional que llega a los grandes teatros en forma de piezas breves de concierto (pues se baila bolero en los intermedios de óperas y piezas teatrales de envergadura) y, por otro lado, a la codificación de su enseñanza. Este esplendor no sólo implica a artistas españoles, sino también a otros de la cultura del ballet europeo que sienten un gusto especial por todo lo español (es por ello que en las compañías se contaba con un conjunto de artistas de danza especializados en los bailes boleros).

El autor Suárez-Pajares explicaba, en dicho Encuentro (1992: 192), que durante la primera década del siglo XIX la escuela bolera empieza a nutrirse de bailarines como José Rojo, Sandalio Luengo, Paula Luengo, Mariana Castillo, Teresa Baus, Rafaela Sardoni o Petra Cámara. Además, añade que se requiere especial mención la labor de Dolores Serral y Mariano Camprubí, que en los años 40 (siglo XIX) llevan el bolero en sus actuaciones por toda Europa.



Ilustración 2. Petra Cámara. CADF. Archivo Antonio Ruiz Soler. LI-069



Ilustración 3. Mariano Camprubí. Encuentro I. Escuela Bolera, p. 224



Ilustración 4. Dolores Serral. Encuentro Internacional E. Bolera, p. 226

Este es un momento álgido de expansión por Europa, pero la Escuela Bolera decae, según Mariemma (1997: 79), por tres razones: el descuido de la base técnica de los bailarines españoles, la invariabilidad coreográfica de los bailes que pierden entonces pujanza, y la falta de calidad de su música.

A principios del siglo XX, cuando la danza en España vuelve a resurgir, los teatros de ópera, el Teatro Real y El Liceu eran gobernados por antiguos bailarines con dominio de la escuela bolera: Ricardo Moragas y Manuel Mercé. Ellos promoverán una nueva etapa, dedicada a la Escuela Bolera en menor medida pero desarrollando la Danza Estilizada.

- **3ª Etapa: Resurgimiento (1940-1960)**

Mariemma (1997: 81) denomina esta la etapa de resurgimiento. Esto fue así dado los grandes bailarines y bailarinas de escuela bolera que formaron sus propias compañías privadas, desarrollando su repertorio. Son Antonia Mercé 'La Argentina', Pilar López, Juan Magriñá, Antonio Ruíz Soler, Ángel Pericet y la misma Mariemma los que la dignificaron y la llevaron por todo el mundo, haciéndola más famosa si cabe que en el periodo anterior.



Ilustración 5. Antonia Mercé «La Argentina»
<http://www.elarqueologomusical.es/2012/07/la-prodigiosa-antoniamerce-la.html>

Ilustración 6. Antonio Ruiz Soler «El Bailarín»
<https://www.pinterest.es/pin/18155204718314219/>



Ilustración 7. Pilar López
<https://www.pinterest.es/pin/481181541435208359/>

Durante la primera mitad del siglo XX se van gestando dos tendencias en la Escuela Bolera, una que pertenece a sus primeros intérpretes, con una ejecución técnica sencilla, y otra en la que se depura o afrancesa aún más la técnica que es la que pervive actualmente en el panorama cultural teatral, siendo el Ballet Nacional de España su máximo representante.

Durante toda esta etapa, como bien nos dice Algar (2015: 261), la danza se desarrollará en espacios como los decadentes cafés cantantes, casinos, salas de variedades, verbenas populares, tablaos, teatros, plazas de toros, y fiestas folklóricas, abundando los espectáculos de carácter mixto (que contienen al mismo tiempo recitales, canción, teatro o danza) tales como las variedades, recitales, teatro musical, danza-teatro, y otros soportes como películas, documentales filmográficos y grabaciones para televisión.



Ilustración 8. Ballet Nacional de España. <https://alicanteplaza.es/el-ballet-nacional-de-espana-llega-al-teatro-principal-con-un-homenaje-a-antonio-ruiz-soler>

El panorama dancístico en España en esta etapa va a estar formado por un repertorio tradicional de bailes regionales (heredado del siglo anterior) que los grandes creadores de danza española van a asimilar y a incluir en sus coreografías. Al mismo tiempo, la degeneración que el flamenco está sufriendo en ese momento por su desgaste en los cafés cantantes y en las varietés (espectáculo de variedades) reclama una renovación del arte teatral en su estado más puro y fundamental, aunque con innovaciones. En el ámbito de la Escuela Bolera, esta va a relegarse a un segundo plano, en las primeras décadas, por la competencia del Flamenco, aunque los artistas la tendrán en la base de sus creaciones. Implícito a todo ello, se va a modificar la danza española sacándola de su contexto y de sus normas, en un ejercicio de creatividad consciente, para llevarla al escenario: es así como en este periodo surge la danza estilizada, como cuarta forma que integra la danza española.

Con la aparición de los espectáculos de variedades nos encontramos con que todos los intérpretes, tanto de Danza Española como de Flamenco, tenían que bailar de todo y con otras disciplinas como acrobacias, magia, humor, etc. Algunas de las grandes innovadoras de Danza Española comenzaron su carrera en el mundo de las variedades: Antonia Mercé ‘La Argentina’, Pilar López. Encarnación López ‘La Argentinista’, Pastora Imperio, Antonio ‘El Bailarín’. Todo ello puede consultarse en la investigación de Pulpón (2016: 126).

Los bailarines de la época de los años 40 estaban obligados a bailar de todo con música de orquesta, obligatoriedad impuesta por el Gobierno para que la orquesta tocara el himno nacional, con lo que los dueños de las salas de fiesta aprovecharon

para desarrollar el baile de orquesta, ya que era ahí donde se encontraban los intérpretes y maestros de baile, y con ello aparecen los bailes de pareja y posteriores tríos de baile.

Esto nos sirve para explicar que en esos espectáculos hay presencia de baile español y menor presencia de Escuela Bolera, ya que esta disciplina requiere de una gran destreza técnica y no podía ejecutarse en este tipo de espectáculos. La Escuela Bolera se encuentra en un segundo plano, en las academias, siendo la base académica del momento para todos esos intérpretes de baile clásico-español de la época.

Sólo algunos intérpretes como Antonio ‘El Bailarín’ o Pilar López y maestros de baile como los Pericet o el ‘Maestro Realito’ son ejemplos que siguieron fieles a la Escuela Bolera y a difundirla no sólo a nivel nacional sino también a nivel internacional.

La investigadora Carrasco (2020: 34) expone que «con la llegada de Ángel Pericet Carmona se inició una saga dancística que ha llegado hasta nuestros días y que ha jalonado con distintos episodios la historia de la Danza Española».

Esto nos ayuda a comprender la gran influencia que tuvieron esos intérpretes anteriores en grandes bailarines como Ángel Pericet, cuya familia ha llegado a ser una de las más grandes difusoras de la Escuela Bolera. Hablamos de la gran Amparo Álvarez *La Campanera*, que fue maestra de Ángel Pericet, y como nos detalla Carrasco (2020: 35), «la importancia de ésta en el desarrollo de la danza en Sevilla, y más aún en el aprendizaje de Ángel Pericet, fue capital».

En las últimas décadas del siglo XX, para entender lo que atañe a la etapa justo anterior a nuestra investigación, nos encontramos ante la desaparición de los ballets de clásico-español de pequeño formato (que fueron creándose intentando sobrevivir al auge del gusto por lo Flamenco) y perdiéndose el público potencial de la Danza Española. Las grandes compañías privadas de Danza Española irán desapareciendo o tomando el camino hacia el Ballet Flamenco, manteniéndose la Escuela Bolera de forma excepcional sólo en algunas compañías.

El repertorio bolero

El repertorio actual de bailes de escuela bolera incluye veinticuatro bailes de estilos diferentes, unos con zapatilla, otros con zapato, unos interpretados con castañuelas, otros no, unos más boleros y otros más aflamencados. Es aquí donde se demuestra que hubo una fuerte convivencia entre la Escuela Bolera y el Baile Flamenco, dando lugar a un repertorio diverso y rico en estilos.

Con este repertorio, bailarinas tanto de danza clásica (francesas) como boleras (españolas) difunden nuestro baile español por todo el mundo. Es tanta esa relación entre escuela bolera y baile flamenco, además de con el ballet clásico tanto francés como italiano, que todas las bailarinas de la época interpretaban todo.

Destacamos la investigación de Plaza (2013), quien en su libro *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)* señala que del mismo modo que las bailarinas de danza clásica se interesaron por aprender nuestro repertorio de bailes espa-

ñoles para difundirlos, nuestras bailarinas españolas en Londres y París difundieron ese repertorio y fueron muy aclamadas.

REPERTORIO BOLERO	
Boleras <ul style="list-style-type: none"> - de la Cachucha - de Medio Paso - Liso o Robado 	Panaderos <ul style="list-style-type: none"> - de la Flamenca - de la Tertulia - de la Flor - de la Juerga - de la Vuelta la Corrida
Jaleo <ul style="list-style-type: none"> - de Jerez - de la Macarena 	La Maja y el Torero
	Malagueñas
Olé <ul style="list-style-type: none"> - de la Curra - Andaluz 	Seguidillas Boleras
	Chambergas
	Sevillanas Boleras
Manchegas <ul style="list-style-type: none"> - Manchegas - Pías - de Sevilla 	Soleares de Arcas
	Caracoles
	Zapateado de M^a Cristina
	El Vito

Cuadro 1. Resumen del actual repertorio bolero. Elaboración propia.³

Esta relación que mantuvieron las bailarinas francesas con las españolas también se ve reflejada en Steingress (2006), que recoge todas las investigaciones que hay en este sentido en su libro:

Se trata de las aportaciones de Luis Lavour sobre la relación y el intercambio de las estéticas del baile español, andaluz, y el ballet europeo que tuvo lugar en el ambiente artístico -a partir de la década de 1830, hasta bien entrada la segunda mitad del mismo siglo- en los escenarios de los más prestigiosos teatros europeos, sobre todo de París. (Steingress citando a Lavour, 1999: 18).

³ Se puede consultar este repertorio en el expediente de la escuela bolera para su declaración como bien de interés cultural:

https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/expediente_de_la_escuela_bolera_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf

Todas estas convivencias entre disciplinas nos sirven para demostrar que también hubo una relación estrecha entre el Flamenco y la Escuela Bolera. Steingress (2006: 14) continúa investigando sobre ello para entender el origen del Baile Flamenco como fruto del contacto con la Escuela Bolera:

De este modo, consideramos la trayectoria de la formación del baile flamenco como acontecimiento singular y anterior al cante flamenco, que abrió el paso hacia la posterior fusión de una gran cantidad de bailes y cantos folklóricos en un nuevo género: el flamenco. Dicho de otra manera: la popularidad de los emergentes bailes llamado flamencos fue el resultado de una diferenciación de los del grupo de boleros a través de la imposición de la nueva estética del gitanismo (o agitanamiento) y su creciente acentuación, mediante el cante, durante la segunda mitad del siglo XIX.

Todas estas investigaciones nos sirven para argumentar el momento culminante por el que pasó la Escuela Bolera en la segunda etapa de su historia, donde despertó gran interés en todas las bailarinas clásicas destacadas de esa época, llevando la Escuela Bolera incluso dentro de los espectáculos de Danza Clásica. Estas nos ayudan a demostrar que esta disciplina siempre ha estado en contacto con otras, nutriéndose unas de otras, cosa que explicaría, además, otro interesante tema de estudio e investigación como es la influencia de la Escuela Bolera en el origen del Baile Flamenco.

Panorama actual

Actualmente, en el siglo XXI, nos encontramos con un panorama poco alentador para la Escuela Bolera.

En el siglo XXI, el Flamenco romperá con los tópicos y será protagonista en los principales escenarios y vuelven a aparecer compañías privadas de Danza Española y Flamenco. Desafortunadamente, la Escuela Bolera empieza a desaparecer de los escenarios; por otra parte, el baile flamenco está más vivo que nunca con un futuro por descubrir.

Si bien, la Danza Española a principios del siglo XXI dejó de tener tanta difusión, cabe destacar la dedicación de los directores del Ballet Nacional de España de este siglo, como Antonio Najarro, anterior director (2011-2019), dando nuevas visualizaciones a la Danza Española, o Rubén Olmo, responsable actual de la dirección del Ballet Nacional de España, el cual ya ha empezado a trabajar para proyectar la danza española al nuevo público contemporáneo. Arrancando con coreografías propias de nueva creación dedicadas una de ellas a la escuela bolera, *Invo-cación bolera*.²

La Escuela Bolera en el siglo XXI podemos decir que está casi desaparecida de los escenarios, aunque algunas compañías que como la de Antonio Márquez o grupos folklóricos que aún la llevan dentro de sus programas, la trasladan a los escena-

rios, y por supuesto, El Ballet Nacional de España. A pesar de ello, coreógrafos como Estévez-Paños, Daniel Doña o Rubén Olmo incluyen dentro de sus propuestas coreográficas nuevas estéticas de tendencia bolera. La mayoría de los bailes de repertorio no son accesibles a cualquier ciudadano, no existen demasiados videos en redes sociales que ofrezcan este tipo de baile y la mayoría de la sociedad que no baila lo desconoce, por lo que el futuro de la Escuela Bolera dependerá de las administraciones y también de lo que se le pueda ofrecer al público del siglo XXI.

Con las investigaciones acerca de la danza en estos últimos años, nos encontramos con nuevos autores muy preparados, desde el campo universitario, que están realizando investigaciones que dotan de luz a la danza, dándole nuevas visiones.

La danza se está estudiando, se está innovando, se está fusionando y ejemplo de ello lo estamos viendo con las nuevas innovaciones del Baile Flamenco, que en los últimos años se está fusionando con la Danza Contemporánea y es por ello que nuestra investigación pretende ver esta nueva fusión con la Escuela Bolera, la posibilidad de creaciones innovadoras y fusionadas de la Escuela Bolera con el Baile Flamenco.

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Planteamiento del estudio

Marco metodológico

El desarrollo de este trabajo de investigación lo hemos llevado a cabo a través de la investigación cualitativa, basada en la observación y el estudio de nuestra muestra, a través de los 19 videos de nuestros intérpretes, en la cual realizaremos un enfoque descriptivo obteniendo datos descriptivos (las interpretaciones de los bailarines) donde, una vez observados, pasamos a su descripción y análisis para poder comprender la realidad dentro de su contexto natural y cotidiano.

Además, nuestra investigación es no experimental, es decir, los datos recogidos se obtienen de la manera en que se presentan donde nosotros, como observadores, nos limitamos a recogerlos, describirlos y analizarlos sin necesidad de manipularlos.

Asimismo, la investigación es de tipo transversal, en la que se recopilan datos en un periodo de tiempo, entre 2020 y el momento en que se redacta este artículo, sin la intención de comparar y con el fin de describir las variables presentes y analizar su incidencia o responsabilidad en lo acontecido en la investigación.

Delimitación del ámbito de estudio

Investigamos a tres bailarines profesionales de alto nivel interpretando una nueva forma de bailar escuela bolera en el ámbito geográfico de Madrid, concretamente, en diferentes tablaos flamencos de la ciudad y uno de Andalucía, en el ámbito tem-

NUEVAS VISIONES DE LA ESCUELA BOLERA EN LOS TABLAOS

poral del siglo XXI, en los últimos dos años (2020-2022). Además, a estos espacios escénicos se le suma un teatro.

También delimitamos la música empleada en las interpretaciones, siendo esta delimitación los palos flamencos.

Proceso de Investigación

Nuestro proceso de investigación se ha desarrollado a lo largo de tres fases que se pueden ver resumidas en el *Cuadro 2*:

FASE DE PREPARACIÓN	Selección del Tema
	Delimitación objetivos
	Diseño de la investigación
FASE DE DESARROLLO	Desarrollo de los criterios de selección
	Diseño y aplicación Plantilla de análisis y entrevistas
FASE DE REDACCIÓN	Elaboración marco teórico
	Resultados
	Conclusiones

Cuadro 2. Fases de la investigación. Elaboración propia

Dentro de nuestra fase de preparación, hemos ido recopilando videos de las redes sociales, concretamente de Instagram, haciendo un total de 19 videos recogidos hasta el momento. Estos videos empiezan a recogerse justo cuando la visualización de la escuela bolera se realiza a través de palos flamencos y sobre todo en tablaos (2020). Los primeros intérpretes en publicar en Instagram estas actuaciones novedosas fueron Estela Alonso, Laura Fúnez y Daniel Ramos.

Como docente de danza española, siempre he mostrado interés por esta mezcla y siempre me he preguntado si ésta sería posible, por lo que, al verla reflejada en estos artistas por primera vez en sus redes, quise tener constancia, dejar registro y conservar esas actuaciones y guardar todas estas representaciones conforme iban publicándose en Instagram, en vista de una futura creación coreográfica de este tipo y para futuras posibles investigaciones. La forma en que se han ido guardando y conservando estas interpretaciones ha sido a través del móvil, guardando los *re-*

els, stories y etiquetaciones en una carpeta, además de realizar grabaciones de pantalla para que se pudieran conservar en la memoria del mismo.

Comenzamos la fase de búsqueda bibliográfica en donde el Centro Andaluz de Documentación de Flamenco, la Biblioteca Nacional y su Hemeroteca Digital nos han aportado documentación de todo tipo. Además, en esta fase, se ha consultado nuestra bibliografía personal y hemos indagado en diferentes artículos, tesis, doctorados, TFM y TFGs de distintos investigadores y entendidos del tema.

En cuanto a la fase de concreción de objetivos, fue sencillo seleccionarlos, pero hasta el último tramo de la investigación hemos ido adaptándolos según se iba desarrollando la misma e íbamos recogiendo resultados.

En la fase de estudio y análisis de datos, previo permiso de cada intérprete para la utilización de sus videos, hemos seguido la siguiente forma:

- Selección de videos. Una vez visualizados todos los videos registrados, hemos seleccionado 19 videos respondiendo al siguiente criterio de selección: claridad en la imagen, claridad sonora, visualización máxima de movimientos y diversidad de palos flamencos.
- Visualización de videos por intérpretes. Visionado pausado y repetitivo con el objetivo de completar el análisis.
- Análisis del contenido. Recogida de datos:
 - Plantilla de datos: plantilla que hemos diseñado especialmente para el análisis, como se muestra en la *Tabla 1*.

Ejecutante	Video	Fecha	Duración	Espacio escénico	Indumentaria	Elementos	Palo flamenco	Pasos a Tierra	Giros	Salto

Tabla 1. Plantilla para la recogida de datos. Elaboración propia

Selección de las muestras

Para poder realizar esta investigación hemos seleccionado las muestras atendiendo a estos factores:

- Formación dancística en Danza Española, tanto de Escuela Bolera como de Flamenco.
- Formación Profesional en el campo de la danza.
- Estar en activo como docentes y como intérpretes.
- Realizar interpretaciones de Escuela Bolera a través de palos flamencos.
- Llevar estas interpretaciones a tablaos flamencos y teatros.

NUEVAS VISIONES DE LA ESCUELA BOLERA EN LOS TABLAOS

De todo lo anterior, el resultado de nuestra selección es: Estela Alonso, Laura Fúnez y Daniel Ramos.

INTÉRPRETE	FECHA DE NACIMIENTO	EDAD	FORMACIÓN ACADÉMICA	EXPERIENCIA LABORAL
ESTELA ALONSO	1991 (Madrid)	32	- RPCD «Mariem-ma» - Taller-Estudio BNE	- Compañía Daniel Doña - Compañía Emilio Ochando - Nuevo Ballet Español - Compañía Antonio Márquez - Compañía «Enclave Español» - Ballet Nacional de España (2015-actualidad)
LAURA FÚNEZ	1996 (Madrid)	27	- RCPD «Mariem-ma» (2013-2014) - CSD «María de Ávila» (2020-2021)	- Compañía Jesús Carmona - Compañía «Enclave Español» - Compañía «Nota de Paso» - Compañía «Carlos Vilán»
DANIEL RAMOS	1994 (Madrid)	29	- RCPD «Mariem-ma»	- Compañía «Enclave Español» - Compañía «Carlos Vilán» - Nuevo Ballet Español - Compañía «Shoji Kojima» - Ballet Nacional de España - Compañía «Manuel Liñán» (actualidad) - Compañía «Antonio Najarro» (actualidad)

Cuadro 3. Biografía de los intérpretes seleccionados. Elaboración propia

Como podemos observar, estos tres bailarines de alto nivel tienen una gran formación tanto académica como profesional y poseen importantes trayectorias considerando su temprana edad. Además, es importante recalcar que ellos, a su vez, son intérpretes y autores, ya que las coreografías que interpretan cada uno de ellos son propias.

Laura Fúnez



Estela Alonso



Daniel Ramos



Análisis audiovisual

El análisis audiovisual es nuestra guía para analizar los videos, el baile, las coreografías, músicas, propuestas, etc.

Para el análisis de los videos seleccionados hemos utilizado la plantilla específica diseñada para ello y expuesta en la *Tabla 1* (pág. 21).

Hemos llamado a nuestra muestra Ejecutantes y también los hemos numerado, por lo que cada uno de los videos tendrá a su vez otra numeración para quedar ordenados, siguiendo este orden: Video 1.1 (Figurante/Ejecutante 1, video 1).

Nuestros intérpretes quedan numerados de la siguiente forma:

- Estela Alonso: Ejecutante 1
- Laura Fúnez: Ejecutante 2
- Daniel Ramos: Ejecutante 3

La nomenclatura de pasos, giros y saltos utilizados que aparecen descritas en las plantillas se refiere a terminología propia de Escuela Bolera.⁴

Resultados

A continuación, se detallan las plantillas donde hemos recogido los datos y seguidamente los videos analizados:

⁴ Recogida en el expediente de la Escuela Bolera para su declaración como bien de interés cultural

https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/expediente_de_la_escuela_bolera_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf

Tabla 2. Recogida de datos de ESTELA ALONSO (Ejecutante 1)

Ejecutante	Video	Fecha	Duración	Espacio escénico	Indumentaria	Elementos	Palo Flamenco	Pasos a Tierra	Giros	Salto
1	1.1	nov-21	0:30	Tablao Los Porches (Madrid)	Falda negra media caña, canusa negra estampada, zapatillas media punta, peñas, florecillas	Castañuelas	Fandango	Bodorneos, Rodazán, Lizada por detrás, Golpe-punta-talón y embolados, paso y pas de bourrée	Vuelta pecho, Vuelta haia atrás en actitud, pirueta dehors, giro en foité	
	1.2	01-nov-21	1:01	Tablao Los Porches (Madrid)	Falda colores media caña, blusa azul pastel, zapatillas media punta, peñas, florecillas	Castañuelas	Alegrias	Destaque hacia atrás, destiques, rodazanes en vuelta, rodazán, attitude delante y attitude detrás, paso de vals	Vuelta quebrada, pirueta dehors parando en 5ª, vuelta en tendú, vuelta pecho, piqué tour dedan, vuelta avión	Cuartas, Jetté coupé, brises.
	1.3	17-nov-21	1:02	Tablao Los Porches (Madrid)	Ídem 1.5	Castañuelas	Alegrias	Paso Vasco, embolados, jerezanas altas, bodorneo	Giro en foité	Jetté coupé, salto en attitude, cuartas, terceras, cambios, grand jetté
	1.4	31-mar-22	1:03	Tablao Los Porches (Madrid)	Falda media caña y blusa negras, chalco rojo, zapatillas boteras, flores, calañes	Castañuelas	Caña	Rodazán, cunas, destiques, escobilla corta, bodorneos, développés, embolados, paso vasco	Vuelta por detrás, deboutés, vuelta sostenida	
	1.5	06-abr-22	0:42	Tablao Los Porches (Madrid)	Falda mostaza media caña, body estampado, zapatillas botera, florecillas, calañes	Castañuelas	Escobilla de Alegrias	Matalaraha, destaque hacia atrás, golpe-punta-talón y embolados, rodazanes, tombé pas de bourrée	Vuelta quebrada, de pecho, piqué tour declans, sostenida de pecho, deboutés	Grand jetté

Video 1.1:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17889555785457851/>

Estela Alonso bailando Fandangos. Tablao Los Porches (Madrid). Noviembre 2021. Duración: 30 seg.

Estela realiza diferentes pasos y giros específicos de Escuela Bolera como boderneos, rodazanes y lisadas, vueltas de pecho y piruetas. Ausencia de saltos.

Video 1.2:

<https://www.instagram.com/reel/CVu7E6WMxRf/>

Estela Alonso bailando Alegrías. Tablao Los Porches (Madrid). 1 noviembre 2021. Duración 1:01 min.

Estela interpreta diferentes pasos, giros y saltos propios de la Escuela Bolera. Bastante presencia de elevaciones de piernas.

Video 1.3:

<https://www.instagram.com/reel/CWYVQMSuxZH/>

Estela Alonso bailando Alegrías. Tablao Los Porches (Madrid). 17 noviembre 2021. Duración 1:02 min.

Estela interpreta sobre todo pasos a tierra específicos de Escuela Bolera. Hay un solo giro en esta interpretación. Ausencia de saltos

Video 1.4:

<https://www.instagram.com/reel/Cbx-N8lgZgB/>

Estela Alonso bailando Caña. Tablao Los Porches (Madrid). 31 marzo 2022. Duración: 1:03 min.

En este caso Estela realiza una interpretación más completa de la Escuela Bolera, con pasos de la especialidad y variedad de giros y saltos

Video 1.5:

<https://www.instagram.com/reel/CcBUdIrmQ/>

Estela Alonso bailando Escobilla de Alegrías. Tablao Los Porches (Madrid). 6 abril 2022.

Duración: 42 seg.

Estela realiza pasos llamados a tierra (no hay elevaciones) propios de la Escuela Bolera, además de diferentes giros de la especialidad y de un gran salto.

Tablas 3 y 4. Recogida de datos de LAURA FÚÑEZ (Ejecutante 2)

Ejecutante	Video	Fecha	Duración	Espacio escénico	Indumentaria	Elementos	Palo Flamenco	Pasos a Tierra	Giros	Salto
2	2.1	mar-21	0:47	Tablao El Cardamomo (Madrid)	Falda media caña roja, blusa blanca, zapatillas boleras negras, flor	Castañuelas	Caña	Punteados, paso y deslizo por delante, paso y step, développés, bodorneos y paso atrás	Vuelta por detrás; vuelta pecho	Piruetta en attitude delante
	2.2	01-jun-21	0:49	Tablao Las Carboneras (Madrid)	Falda media caña azul, body encieje y chaleco negros, zapatillas boleras negras, flor	Castañuelas	Alegrías	Marcejes por delante, rodazanes, andadas, escobilla Pericet	Medios giros, vuelta marcada en tendu	
	2.3	01-oct-21	0:30	Tablao Los Porches (Madrid)	Falda media caña roja, camisa blanca, zapatillas boleras, penas, flor	Castañuelas	Alegrías	Escobilla Pericet, ballonés	Vuelta por detrás, pirueta en dehors, vuelta en fôrté, vuelta atrás en attitude	Cuartas y cambio de altura
	2.4	19-oct-21	1:00	Tablao Las Carboneras (Madrid)	Falda media caña azul, camisa blanca, zapatillas boleras, flor	Castañuelas	Abandolaos	Sheasse y paso atrás, panaderos, punteados, lizada por delante, step	Vuelta sostenida pecho, vuelta lisa, vuelta en attitude	Tierra
	2.5	nov-21	1:00	Teatro Las Carboneras (Madrid)	Falda media caña roja, body y chaleco negros, zapatillas boleras negras, flor	Castañuelas	Silenio de Alegrías	Curru delante y detrás, marcate lateral, bodorneos y paso atrás, pique attitude	Vuelta lisa, vuelta picada en tendu, vuelta pecho	Grand jette, tijera,

Ejecutante	Vídeo	Fecha	Duración	Espacio escénico	Indumentaria	Elementos	Palo Flamenco	Pasos a Tierra	Giros	Salto
2	2.6	feb-22	0:57	Tablao La Pachecha (Madrid)	Falda media caña negra, blusa estampada, zapatillas negras, flor	Castañuelas	Soleá por bulería	Marcajes a tierra	Vuelta picada en tendú	Cuartas, Cambio alto
	2.7	mar-22	0:48	Tablao Cardamomo (Madrid)	Falda media caña azul, blusa blanca, zapatillas boleras, peina y flor	Castañuelas	Alegrias	Demi-rondjambé y rodazán, llamada panaderos, bodorneo y pasos atrás, paso vasco	Vuelta por detrás, pirueta dedans	Cambio alto, segundas y coupé
	2.8	mar-22	0:36	Tablao Las Carboneras (Madrid)	Falda media caña negra, blusa estampada, zapatillas negras, flor	Castañuelas	Alegrias	Paso seguidillas, paso demi-rondjambé y rodazán, bodorneos y paso atrás	Vuelta sostenida pecho, pirueta en dedans, vuelta pecho	Segundas y coupé detrás
	2.9	abr-22	0:31	Tablao Villarosa (Madrid)	Falda media caña y body fucsia, torera, zapatillas bolera negras	Castañuelas	Caña	Embotados, sheasses, punteados	Vuelta lisa, pirueta dehors, foitès	

Video 2.1:

https://www.instagram.com/reel/CbW_0GpgRI5/

Laura Fúnez bailando Caña. Tablao Cardamomo (Madrid). Marzo 2021. Duración: 47 seg.

Laura interpreta una completa ejecución de diferentes pasos, giros y saltos propios de Escuela Bolera.

Video 2.2:

<https://www.instagram.com/reel/CPstpISqUXz/>

Laura Fúnez bailando Alegrías. Tablao Las Carboneras (Madrid). 4 junio 2021. Duración: 49 seg.

Laura realiza los llamados pasados a tierra de Escuela Bolera (sin elevaciones), además de algunos giros. Ausencia de saltos.

Video 2.3:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17893479329407920/>

Laura Fúnez bailando Alegrías. Tablao Los Porches (Madrid). Octubre 2021. Duración: 30 seg.

En esta interpretación Laura realiza menos pasos de Escuela Bolera y más giros característicos. También aparece algún salto.

Video 2.4:

<https://www.instagram.com/reel/CVOJ2x-AIAs/>

Laura Fúnez bailando Abandolaos. Tablao Las Carboneras (Madrid). 19 octubre de 2021. Duración: 1:00 min.

En esta interpretación hay más presencia de pasos y giros de Escuela Bolera que de saltos.

Video 2.5:

<https://www.instagram.com/reel/CV78xKRsonK/>

Laura Fúnez bailando Silencio de Alegrías. Tablao Carboneras (Madrid). 6 de Noviembre 2021. Duración: 1:00 min.

Laura realiza una interpretación muy variada de Escuela Bolera, hay presencia de todo, tanto de pasos como de giros como de saltos.

Video 2.6:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17903153189370036/>

Laura Fúnez bailando Soleá por Bulerías. Tablao La Pacheca (Madrid). Febrero de 2022. Duración: 57 seg.

En este caso Laura no realiza pasos específicos de Escuela Bolera, sino diferentes marcajes a tierra. Aparece también algún giro y sobre todo saltos propios de la especialidad.

Video 2.7:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17917927256208322/>

Laura Fúnez bailando Alegrías. Tablao Cardamomo (Madrid). Marzo 2022. Duración: 48 seg.

Laura interpreta una ejecución muy completa y variada de Escuela Bolera: hay pasos característicos, giros y saltos.

Video 2.8:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17884589108239966/>

Laura Fúnez bailando Alegrías. Tablao Carboneras (Madrid). Marzo 2022. Duración: 36 seg.

En esta interpretación Laura realiza variedad de pasos específicos de Escuela Bolera, además de diferentes giros. Hay un salto pero no son trezados (cuando en el aire se entrecruzan las piernas), como vemos en otras interpretaciones.

Video 2.9:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/18294494554042406/>

Laura Fúnez bailando Caña. Tablao Villarosa (Madrid). Abril 2022. Duración: 31 seg.

Laura interpreta pasos y giros de Escuela Bolera. Ausencia de saltos.

Tabla 5. Recogida de datos de DANIEL RAMOS (Ejecutante 3)

Figurante	Video	Fecha	Duración	Espacio escénico	Indumentaria	Elementos	Palo Flamenco	Pasos a Tierra	Giros	Salto
3	3.1	dic-20	0:12	Tablao Cuera de Lola (Madrid)	Pantalón talle alto granate, blusa blanca, chaleco bordado, zapatillas negras	Mantón	Alegrias		Piruetas dehors	Jetté coupé hacia delante, cuartas, cambio, alto
	3.2	feb-21	0:21	Tablao Cuera de Lola (Madrid)	Pantalón talle alto negro, blusa flameca lunares, zapatillas negras	Castañuelas	Alegrias	Paso con demi-rondjambé atrás	Piruetas parando en 5ª, foités, pirueta dehors	
	3.3	13-may-21	0:30	Tablao La Guarida del Angel (Jerez)	Pantalón talle alto gris, camisa blanca, chaleco encaje, zapatillas negras	Castañuelas	Alegrias		Piruetas parando en 5ª, foités, pirueta dehors	
	3.4	25-may-21	0:33	Tablao Las Tablas (Madrid)	Pantalón talle alto y chaleco gris, camisa blanca, zapatillas negras	Castañuelas	Guajiras		Deboutés, piqué tour, dehors	Grand Jetté
	3.5	24-ene-22	0:34	Teatro Rey de Plazas (Madrid)	Pantalón talle alto y chaleco negro, camisa blanca, zapatillas negras	Castañuelas	Fandangos	Destagues en relevé, bodomeos, sobresi, rodazanes, escobilla corta, destaque hacia atrás,	Vuelta avion, vuelta quebrada, pirueta dehors foité	Assamblé, cuartas, cambio, alto

Video 3.1:

<https://www.instagram.com/reel/CIX-jRPKe0-/>

Daniel Ramos bailando Alegrías. Tablao La Cueva de Lola (Madrid). Diciembre del 2020. Duración: 12 seg.

Daniel realiza una interpretación solo de giros y sobre todo saltos.

Video 3.2:

https://drive.google.com/drive/u/0/folders/11jUzfKLnSb0_0qOF5NfoMcJSCwSsqxj

Daniel Ramos bailando Alegrías. Tablao La Cueva de Lola (Madrid). Febrero 2021. Duración: 21 seg.

Daniel interpreta algunos pasos de Escuela Bolera y algunos giros. Ausencia de saltos.

Video 3.3:

https://www.instagram.com/reel/CPArCz_K5p8/

Daniel Ramos bailando Alegrías. Tablao La Guarida del Ángel (Jerez). Jueves 13 mayo 2021. Duración: 30 seg.

En este video Daniel realiza una gran interpretación únicamente de giros.

Video 3.4:

<https://www.instagram.com/reel/CPSzknqgqF/>

Daniel Ramos bailando Guajiras. Tablao Las Tablas (Madrid). 25 mayo 2021. Duración: 33 seg.

Daniel interpreta solamente giros y un salto muy característico propio de la especialidad, el gran *jetté* (salto con las 2 piernas abiertas en el aire).

Video 3.5:

<https://www.instagram.com/reel/CZHUAfglu2g/>

Daniel Ramos bailando Fandangos. Teatro Rey de Picas (Madrid). 24 de enero del 2022. Duración: 34 seg.

En este caso Daniel realiza una interpretación muy completa de Escuela Bolera, basada en pasos, giros y saltos. Presencia de gran cantidad de material.

Tras el visionado, recogida y análisis, obtenemos resultados según la indumentaria, elementos coreográficos, lugar, espacio escénico, y música.

Es importante recordar que la indumentaria bolera desde el origen ha sido el traje de majo o maja.⁴

Con el paso del tiempo, esta indumentaria se ha ido manteniendo hasta la actualidad, sufriendo algunas adaptaciones, pero conservando siempre la falda a media altura de la pantorrilla y las zapatillas de ballet de media punta.

NUEVAS VISIONES DE LA ESCUELA BOLERA EN LOS TABLAOS

En cuanto a los elementos o complementos de acompañamiento del baile en general tenemos: castañuelas, mantón, sombrero, abanico, bastón, y todos aquellos que sirvan para embellecer lo relacionado al baile.

Cuando hablamos del espacio escénico, el referido a tablaos, se incluyen en el mismo los músicos acompañantes como son: guitarrista, cantaor, palmero y cajón.

Los resultados obtenidos tras el análisis son los siguientes:

- **INDUMENTARIA:** el 94,7 % de la indumentaria utilizada es bolera. El figurante 3 ha utilizado en una ocasión una blusa flamenca de lunares.
- **ELEMENTOS:** el 94,7 % se realizan con castañuelas o palillos, instrumento vinculado a la Escuela Bolera desde sus orígenes. El figurante 3 ha utilizado en una ocasión mantón.
- **LUGAR:** el 94,7% son interpretados en Madrid y el 5,3% en Jerez.
- **ESPACIO ESCÉNICO:** el 94,7% son ejecutados en tablaos flamencos y el 5'3% en un teatro.
- **MÚSICA:** el 100% interpretan sus coreografías con palos flamencos.

INDUMENTARIA	94,7% casos con indumentaria bolera
ELEMENTOS	94,7% casos con castañuelas
LUGAR	94,7% Madrid, 5,3% Jerez
ESPACIO ESCÉNICO	94,7% tablao flamenco, 5,3% teatro
MÚSICA	100% palos flamencos

Tabla 6. Resultados del análisis. Elaboración propia

Hemos de añadir una consecuencia relevante de nuestra investigación, que ha sido la influencia que ha tenido en nuestra práctica docente en el Conservatorio Profesional de Danza «Maribel Gallardo» de Cádiz, la cual se ha visto permeada durante este curso 2021-2022 por todo nuestro trabajo. Hemos ido realizando un proceso creativo de estas características para ser exhibido a final de curso con nuestro alumnado de 6º curso de Danza Española.

A modo de conclusión

Con esta investigación hemos comprobado y verificado nuestro principal objetivo: sí es posible interpretar las formas, mudanzas y pasos de la Escuela Bolera a través de distintos palos flamencos. Además, todo ello es posible expresarlo en espacios considerados como tradicionales, es decir, en los tablaos flamencos.

El modelo de investigación que hemos planteado nos ha permitido recoger datos para analizar las distintas interpretaciones de tres casos de bailarines profesionales de Escuela Bolera y de esta forma quedar reflejados para demostrar nuestros objetivos.

La Escuela Bolera está avanzando y ésta es una forma de supervivencia que consideramos fundamental por su versatilidad, comercialidad, por su acercamiento con el Flamenco que tanto éxito y público atrae y para ello debe hacerlo en contextos diferentes a los tradicionales, fuera de las versiones costumbristas del siglo XVIII.

Cada vez son más los intérpretes que se alejan de estas interpretaciones tradicionales para expresarse en entornos nuevos como tablaos o incluso en la misma calle. Hoy en día lo mismo ocurre con la música, ámbito en el que, en la actualidad, se consideran aceptables, adecuadas, músicas o piezas para ser ejecutadas en esta disciplina, y de esta forma poder llegar y abarcar a más público.

Nos encontramos con el comienzo de algo nuevo y es necesario no ser vetado para poder seguir avanzando en esta línea, es necesario para que nuestra Escuela Bolera no se quede en desuso, estancada.

Gracias a esta investigación consideramos que queda suficientemente respaldado que una nueva modalidad de Escuela Bolera puede llegar al aula: Escuela Bolera para tablao. Podría llegar a ser una asignatura que se trabajase en los conservatorios, en el último curso de estas enseñanzas, de manera que esta nueva variante de Escuela Bolera sea la forma más actualizada de esta disciplina.

De cara a futuros estudios e investigaciones, este trabajo podría ser el punto de partida de una línea investigadora de la Escuela Bolera, donde observar y analizar la evolución técnica y coreográfica a partir de su subida al tablao.

Además, el hecho sucedido con la Reforma de Requejo-Cañada (véase pág. 11) nos sirve para relacionar este hecho con lo que está ocurriendo actualmente con la Escuela Bolera. La Escuela Bolera está evolucionando, está modificando patrones musicales y rítmicos, hechos que ya sucedieron en otro momento de la historia, a finales del siglo XVIII, donde fue necesaria esta reforma para poder volver a su estado original. Queremos decir con esto, con el transcurso del tiempo ¿será de nuevo necesaria otra reforma para volver de nuevo al estado original? Dejamos esta conclusión abierta a posibles futuras investigaciones e investigadores.

Bibliografía y referencias bibliográficas

- Alemán, M. (1599). *Guzmán de Alfarache*. 1ª edición. Madrid.
- Algar, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990*. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga.
- Berlanga, M. A. (2016). *Los Bailes de Jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos*. Anuario Musical nº 71. Barcelona (España).
- Blas J. (1992). *La escuela bolera y el flamenco*. I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera. Madrid: INAEM.
- Cairón, A. (1820). *Compendio de las principales reglas de baile*. Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel. Madrid.
- Capmany, A. (1931). *El Baile y la Danza. Folklores y Costumbres de España 2*. Editorial Alberto Martín. Barcelona
- Carrasco, M. (2020). *La Escuela Bolera Sevillana. La Familia Pericet*. Editorial Almuzara.
- Carrión, E. (2019). *El origen de la Escuela Bolera: Nacimiento del Bolero*. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, ISSN-e 1886-0559, Nº. 12, 2019, págs. 30-44.
- Castro, G. (2013). *Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como el origen del estilo flamenco*. Revista SINFONÍA VIRTUAL. Edición 25. Julio 2013. ISSN 1886-9505
- Castro, G. (2013). *El toque por Alegrías oculto en los Panaderos*. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa • ISSN 1989 - 1628 • Cádiz 2013 • 6(7) • pp.40-49.
- Cruces, C. (2012). *Expresiones culturales andaluzas / coord. por Isidoro Moreno Navarro, Juan Agudo Torrico, 2012, ISBN 978-84-97178-96-0, págs. 219-281*
- Cruces, C. (2012). *Bailes boleros y flamenco en los primeros cortometrajes mudos*. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. LXXI, nº 2, pp. 441-465, julio-diciembre 2016, ISSN: 0034-7981, eISSN: 1988-8457
- De la Cruz, R. (1900 [1773]). *Sainetes*. La Novela Ilustrada. Periódico Semanal de Novelas, Segunda Época, Número 245.
- I Encuentro Internacional de la Escuela Bolera* (1992). Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Ministerio de Cultura. Madrid.
- Espada, R. (1997). *La Danza Española su Aprendizaje y Conservación*. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez. Madrid.
- Florencio, F. y Fernández de Rojas, J. (1792). *Crotalogía o ciencia de las Castañuelas: Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para bailar el bolero, y poder fácilmente, y sin necesidad de maestro, acompañarse en todas las mudanzas, de que está adornado este gracioso baile español*. Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1882.

- Mariemma (1997). *Mariemma: Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores. EAN: 9788480480789. ISBN: 978-84-8048-078-9. Madrid.
- Mesonero Romanos, R. (1881). *La capa vieja y el baile del candil*, en *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*. Madrid: Ilustración española y americana, t. I (II).
- Moya, A. M. (2015). *Bases del Baile Flamenco (La Escuela Bolera)*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.
- Navarro, J.L. (2002). *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, S.L. ISBN: 978-84-8139-026-1
- Navarro, J. L. (2010). *Historia del Baile Flamenco. Vol. I*. Signatura Ediciones.
- Núñez, F. <https://www.flamenco.plus/flamencopolis/>
- Perozo, A.R. (2017). *La escuela sevillana de baile flamenco y su relación con la escuela bolera*. Revista del Centro de investigación Flamenco Telethusa. Artículo de Revisión - DOI: 10.23754/telethusa.101203.2017
- Plaza, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Arambel Editores. ISBN: 84-934298-05. Depósito Legal: M-9143-2005.
- Plaza, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba, Almuzara (col. de Flamenco Almuzara, Serie Baile).
- Pulpón, C.P. (2016). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico-etnográfico de casos (1950-1980)*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Antropología Social y Cultural. Programa de doctorado: El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio. Sevilla, España, 2016.
- Rodríguez, J. J. (1807). *La Bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la Corte de España*. Imprenta de Zacharias Poulson. Philadelphia.
- Sor, F. (1835). *Le Bolero*. En A. Ledhuy y H. Bertini, *Encyclopédie pittoresque de la música*. París. En Gamó, M.J. y Juan, E. (coord.), *Encuentro Internacional de Escuela Bolera, Separata de documentos*, p. III.
- Steingress, G. (2006). *... Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Editorial Almuzara. Córdoba.
- Suárez-Pajares, J. (1992). *El Bolero, síntesis histórica*. I Encuentro Internacional de Escuela Bolera. Madrid.
- Zamácola y Ocerín, J.A. (1796). *Elementos de la Ciencia Contradanzaria para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c. &c. &c.* Madrid: im. Viuda de Joseph García.
- Zamácola y Ocerín, J.A. (1799). *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: im. de Repullés, (1816), t. I (II).

AUTORES

Francisco J. Bethencourt Lobet, es musicólogo-guitarrista (alias Paco Bethencourt) y profesor de la UCM. Coordinador de las *Jornadas Complutense de investigación sobre flamenco* (www.ucm.es/flamenco) y del Grupo de Músicas populares urbanas y rurales del departamento de Musicología, con sede en la Facultad de Geografía e Historia UCM. Paco concluyó su licenciatura en Historia y Ciencias en la Universidad de Granada (2003). Después de un año en la Universidad de Edimburgo y tras realizar un Máster en Etnomusicología a través de la Universidad de Maryland y la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (2004), regresa a Reino Unido completando su doctorado sobre guitarristas flamencos contemporáneos en la *Newcastle University* (2011). Su investigación y publicaciones se centran una generación particular de guitarristas flamencos y el ‘Nuevo’ flamenco en relación a cuestiones de autenticidad, identidad múltiple y tecnología. Ha publicado artículos y capítulos de libro: «Encontrando un lugar en la *Popular Music*» (2005), «El legado de Paco de Lucía...» (2019), «Productores de flamenco electrónico» (2020, 2001), «Enrique Morente y las artes...» (2022), un dossier de ETNO que coordina sobre «Espacios performativos de flamenco: pasado y presente (tiempos de COVID)» (2022). Se involucra en proyectos de investigación como: MADMusic 1, 2 y ¡Anda Lucía! junto a compañeros de la Universidad de Sevilla y Veracruzana de Xalapa. Ha participado en más de 50 congresos nacionales e internacionales, entre los que destacan los de la SIBE e IASPM en Rome, México DF, Habana, Liverpool, Kassel y Tokio (IMS). Paralelamente graba y produce álbumes-proyectos como *Electroflamenco* (2007), *Mirar atrás* (2015), *Mundos* (2017), *Cámara Flamenco* (2018), *Alchemyonthe Air* (2019), *Canarios y Flamencos* (2020), *Por la Palma* (2021), *Concierto solidario con Ucrania* (2022), *Concierto solidario por los terremotos de Turquía y Siria* (2023) o *Acto in memoriam: Gerardo Arriaga* (2023). Además de estos últimos conciertos en el aula magna de la Facultad de Geografía e Historia UCM, ha realizado conciertos en Alemania, Argentina, Escocia, España, Inglaterra (SAGE), Irlanda, México, Portugal, etc.

Susana Checa Torregrosa es Licenciada en Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza (Danza Española) por el Conservatorio Superior de Danza de Alicante. Máster en Investigación y Análisis del Flamenco por la Universidad de Cádiz. Docente de Danza Española en diferentes conservatorios profesionales de danza de Andalucía y actualmente en el Conservatorio Profesional de Danza «Maribel Gallardo» de Cádiz.

Antonio Lorenzo Vélez es licenciado en Psicología por la Universidad Complutense de Madrid y ha asistido a cursos académicos de Sociología y Antropología Cultural. De forma independiente, ha realizado una importante labor de recopilación y difusión de las tradiciones orales de distintos territorios, entre los que destacan los pueblos de la sierra de Madrid, las Arribes del Duero (Salamanca) o la comarca de Las Hurdes, al norte de la provincia de Cáceres. Es autor de numerosos artículos en revistas especializadas, como la *Revista de folklore*, dirigida por Joaquín Díaz desde 1980, así como participante en diversos encuentros y congresos sobre folklore y tradición oral. Cuenta en su haber con dos libros recopilatorios: *Corre, corre que te pillo* (Alborada ediciones, Madrid, 1988), sobre el folklore infantil y *Cuentos anticlericales de tradición oral* (Ámbito ediciones, Valladolid, 1997), donde se reúne cien cuentos de diversas procedencias transmitidos oralmente. En el ámbito musical, ha sido componente durante cuarenta años del grupo de música tradicional Raíces, con el que ha dado recitales por numerosas localidades nacionales y extranjeras y con el que ha grabado ocho discos de músicas tradicionales y efectuado grabaciones para la *Westdeutscher Rundfunk Köln* de Alemania y para el «*Archivo Sonoro de Folklore*» de Radio Nacional de España. Es también creador y administrador, desde hace más de una década, de un blog personal (<https://adarve5.blogspot.com>) donde da a conocer y contextualiza numerosos y variados pliegos de cordel, ejemplos de la literatura popular impresa.

Ramón Soler Díaz es licenciado en Matemáticas por la Universidad de Málaga y profesor de Secundaria. Junto a Luis Soler Guevara publicó *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá* (1992) y *Los cantes de Antonio Mairena: comentarios a su obra discográfica* (2004). Otras obras suyas son *Cuatro estudios sobre Antonio Mairena* (2015), *Antonio el Chaqueta, pasión por el cante* (2003), *Lírica acuática (coplas sobre el agua en la lírica tradicional y el flamenco)* (2010) y *Paco del Gastor, de otra cuerda* (2019). Con Paco Roji y Paco Fernández escribió *La Repompa de Málaga* (2012), y con Roji solo *La Cañeta de Málaga, José Salazar y la Pirula* (2013) y *Ángel de Álora: «Lo dulce que yo cantaba»* (2017). Ha escrito el análisis de los cantes en los libros de la Colección Carlos Martín Ballester *Don Antonio Chacón* (2016), *Manuel Torres* (2018) y *Tomás Pavón* (2019). Se ocupa de los orígenes de la lírica flamenca en el libro que dirigió Miguel Ángel Berlanga, *El Flamenco: baile, música y lírica* (Universidad de Granada, 2020). Con Rafael Ruiz García escribió *Conversaciones flamencas con José Luque Navajas* (2022) y con Javier Osuna y Manuel Sánchez, *El Concierto de Santa Cecilia, Cádiz 1922-2022* (2023). Soler ha dirigido espectáculos flamencos y discos de este género, como *Cantes del Siglo de Oro*, de Andrés Lozano (2016).

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Revista de Flamencología acepta colaboraciones en forma de artículos de investigación y divulgación originales e inéditos. Ni el texto ni los argumentos o conclusiones principales del artículo deben haber sido publicados con anterioridad. Toda contribución que esté en proceso de edición en *Revista de Flamencología* no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeta a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

La fecha límite de recepción de originales es el 30 de septiembre de cada año.

Revista de Flamencología arbitra sus contribuciones por medio del sistema de evaluación por pares externos y anónimos.

Todas las colaboraciones se publicarán bajo licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BYNC-ND 3.0 ES).

Antes de enviar una propuesta recomendamos la lectura atenta de las normas editoriales de la revista.

Criterios de evaluación de los artículos

Todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa. La evaluación interna la realiza el comité editorial de la revista. En ella se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia del contenido del artículo con el perfil editorial de *Revista de Flamencología* y la calidad de la escritura.

Los criterios específicos de esta evaluación son:

- Interés y pertinencia de la temática abordada.
- Presentación de una hipótesis o problema de investigación claros.
- Concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis.
- Adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) al tema y problema tratados.
- Calidad de la escritura, tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Un deficiente nivel de escritura será motivo suficiente para rechazar el artículo.

Una vez superada esta primera fase, el manuscrito (cuyo autor se mantiene anónimo) se envía a dos especialistas ajenos al comité editorial. Los evaluadores externos revisan a fondo los contenidos del artículo y tienen la última palabra sobre su publicación o no en la revista. El resultado del arbitraje se hará llegar por escrito al autor con el dictamen definitivo y su argumentación.

Normas editoriales

1. Los originales se enviarán como documento adjunto en formato .doc al correo electrónico catedradeflamencologíadejerez@gmail.com. En el texto se indicará la ubicación de las ilustraciones y gráficos, que estarán identificados con números arábigos. Cada imagen debe enviarse en un archivo independiente, en formato TIFF o JPEG, con una resolución mínima de 300 ppp. Los gráficos y dibujos se presentarán en archivos vectoriales. Toda ilustración debe tener un pie de foto, y cada tabla un título identificativo que se presentará en hoja aparte. No se admitirán imágenes, gráficos o dibujos que no hayan sido mencionados expresamente en el texto.

2. La extensión será aproximadamente de entre 6000 y 12000 palabras, letra Arial, tamaño 12 pts., interlineado 1,5.

3. Los artículos deben incluir dos resúmenes de un máximo de 150 palabras cada uno, el primero en el idioma del artículo y el segundo en inglés. Se incluirán también un mínimo de tres palabras clave tanto en el idioma del artículo como en inglés.

4. Debe incluirse la filiación institucional entre paréntesis después del nombre del autor y añadir una reseña curricular de no más de 5 líneas.

5. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de imprenta y dispondrá de un plazo de 7 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones; no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto.

6. Las notas se presentarán al pie de cada página, con un tipo inferior de letra (10 pts.).

7. Las citas textuales irán entrecomilladas dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso de ocupar cuatro líneas o más, se escribirán en párrafo aparte dejando un espacio y un tipo inferior de letra (10 pts.) y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Ruiz, 1978: 287-294), Fernández (1976: 31).

8. Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer trabajos que no sean citados o mencionados en el texto.

9. Modelos de referencias:

Libro:

Andrés, Ramón (2005): *Johann Sebastián Bach: Los días, las ideas y los libros*. Barcelona, Ed. Acantilado.

Artículo de revista:

During, Jean (1982): «Revelation and spiritual audition in Islam». *The World of Music* 24(3): 68-84.

Artículo en obra colectiva o capítulo de libro:

Idel, Moshe (1997): «Conceptualizations of Music in Jewish Mysticism», en *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, ed. Lawrence E. Sullivan, 159-188. Cambridge, Harvard University Press.

Autor como editor:

Nettl, Bruno, ed. (1998): *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.

Recursos en línea:

Nattiez, Jean Jaques (1995): «El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva. A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu». *Trans: Revista Transcultural de Música*, 1.
<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/297/el-pasado-anterior-tiempo-estructuras-y-creacion-musical-colectiva-a-proposito-de-levi-strauss-y-el-etnomusicologo-brailoiu> [Consulta: 30 de junio de 2022].

Varias obras del mismo autor:

Bouissac, Paul (1976a): *Circus and Culture: A Semiotic Approach*. Bloomington, Indiana University Press.

_____(1976b): «The “golden legend” of semiotics». *Semiotica* 17(4): 371-382.

10. Las referencias discográficas y audiovisuales deberán aparecer en listas separadas. Tomarán como base el siguiente formato. Sin embargo, los autores pueden agregar la información que consideren necesaria para la identificación precisa de la fuente:

Rafael Riqueni (1996): *Alcázar de cristal*. Flamenco Vivo. Auvidis Ethnic.

11. La mención a discos o audiovisuales en el artículo deberá contener la información necesaria en el cuerpo de texto o en una nota al pie de página, para que el lector pueda identificarlos en la lista de referencias.



Colabora



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte