

Algunas ideas sobre las relaciones entre flamenco y poder

Juan Manuel Suárez-Japón

Universidad Pablo de Olavide. España.

Quisiera adentrarme en los contenidos de esta charla tras señalar la satisfacción que siento por participar en un Congreso con rango universitario en el que se pone el foco en tratar el mundo del flamenco. Vaya pues mi felicitación a quienes lo han promovido y hecho posible y, junto a ella, mi agradecimiento por haber sido señalado para la singular tarea que supone impartir la conferencia inaugural, abriendo así con mis palabras el camino a las palabras que irán dejando aquí tantos importantes componentes del panel de ponentes que este V Congreso Internacional de Investigación sobre Flamenco ha sabido reunir. Esta sí es una de las vías por la que podremos decir que “el flamenco entra en la universidad” y no esas otras –a veces descritas como tal en los relatos de la historia reciente del flamenco–, valiosas pero insuficientes, que casi siempre habían consistido en la organización de conferencias puntuales, fruto de iniciativas minoritarias, que no se insertaban en la trama curricular universitaria y, por tanto, quedaban como flor de un día sin trascendencia ni avance en el objetivo final de la integración de este arte al marco de los estudios superiores. Ciertamente es que la situación ha ido mejorando en los últimos decenios y que quizás nada de cuanto ahora señalo hubiese sido posible sin esos previos escarceos. Este congreso que ahora aquí comienza, como otros ya sustentados por otras universidades andaluzas y españolas o la puesta en marcha de algunos postgrados¹, sí apunta pues en la buena dirección y por ello quiero dejar el testimonio de mi felicitación a sus promotores.

Esta inserción del flamenco entre las materias de las que los estudios universitarios deben ocuparse es algo que debe plantearse, e incluso exigirse aún más claramente en tiempos como los actuales. Y ello no sólo porque el flamenco haya más que demostrado su indiscutible valor cultural, sino también porque en nuestro tiempo las Ciencias Sociales han conocido una profunda renovación en sus paradigmas epistemológicos, superando el rígido modelo newtoniano y admitiendo otras vías de acceso al conocimiento, las llamadas “vías subjetivas”. La aceptación por parte de la llamada “ciencia oficial” de que además del camino de la experimentación y de las relaciones causales existen también posibilidades de completar el conocimiento de las cosas que nos

rodean merced al ancho campo que ofrecen la racionalidad y la sensibilidad humanas, deben ser un sólido argumento para ese deseable acceso del flamenco a las enseñanzas superiores. Junto a la “explicación” newtoniana como único fundamento del saber científico, la modernidad ha reivindicado la “comprensión”, un concepto más amplio y flexible, especialmente adecuado para el análisis de los fenómenos que, como nuestro flamenco, tienen al hombre y a su capacidad creativa como centros esenciales. Recordemos aquí, a este propósito, las palabras de Humboldt, advirtiendo que, frente a los grandes hechos de la naturaleza, el hombre que estudia no debe sólo esforzarse en razonar y medir, sino también en imaginar y sentir.

El flamenco es una de esas dimensiones de la creatividad de los hombres y los pueblos que puede admitir la mirada rigurosa y a la vez flexible de las ciencias humanas y hacerlo con la amplitud que requiere la compleja dimensión que en el mismo se encierra. Frente a las percepciones limitadas de quienes lo desconocen –y por eso a veces lo han despreciado–, el flamenco es un fenómeno complejo en extremo. Es, en primer lugar, música, de eso no hay duda y sin ella no sería. “En el Génesis de flamenco debe admitirse que en el principio fue la música”, ha dicho Manolo Sanlúcar con su proverbial sabiduría acerca de estos asuntos. Pero además de música, el flamenco es muchas cosas más y nadie duda ya de sus valiosos contenidos de valor etnográfico, antropológico, social, económico, estético, cultural, literario, territorial, identitario o patrimonial. Es por ello por lo que se hace preciso deslindar los ámbitos de su estudio y las perspectivas de nuestra aproximación a su conocimiento.

En este punto concreto, propongo la necesidad de distinguir entre a) el flamenco, b) lo flamenco y c) los flamencos². En lo primero incluiríamos esencialmente lo que en el flamenco hay de expresión musical, por tanto, aquello que sistematice el amplio campo de hechos que van desde sus claves musicológicas originarias hasta la diversidad de sus modalidades personales, locales o regionales de expresiones cantaoras, tocaoras o bailaoras (los llamados “palos” del flamenco). En lo segundo, “lo flamenco”, tendrían cabida todas las op-

1 Aludo de manera concreta el programa de Doctorado “El Flamenco, una visión pluridisciplinar”, que ha sido promovido por la universidad de Sevilla, bajo la dirección de los profesores Cristina Cruces, José Luis Navarro y Eulalia de Pablos y que, desafortunadamente, no ha tenido continuidad.

2 Presenté por primera vez estas ideas en la conferencia titulada “Sobre Andalucía y el flamenco”, que impartí en Guadalajara (México), en el Foro Internacional de las Culturas, propiciado en el marco de la Feria Internacional de Libro que se dedicó a Andalucía.

ciones de análisis de los fenómenos culturales, antropológicos, sociales, literarios, etc. antes aludidos y desde las que el flamenco puede ser contemplado y estudiado, seccionando su globalidad en aportaciones sectoriales y sistémicas. Finalmente, en lo tercero, “los flamencos”, incluiríamos a ellos/as, a los principales protagonistas del hecho flamenco, a los artistas, a quienes no sólo lo expresan y protagonizan, sino que en muchos casos –especialmente en etapas pasadas– son los que lo han ido construyendo con sus aportaciones estilísticas personales. Este es un campo analítico que, desde nuestro punto de vista, posee un valor extraordinario. El flamenco fue una forma de cultura a la que solemos llamar “tradicional”, conformada por saberes y expresiones en los que la transmisión oral ha jugado un papel esencial para su propagación y perpetuación. Por ello –y especialmente para tiempos y etapas históricas que ahora están cerrándose– en cada uno de estos protagonistas del hecho flamenco hay un caudal de vivencias y testimonios únicos y fundamentales que sólo ellos poseen y pueden transmitirnos³. Sin llegar a admitir del todo la afirmación de alguno de que el flamenco es “lo que hacen los flamencos”, sí deseo ponderar en sus justos términos la importancia que otorgo a esta vía testimonial para el conocimiento global del hecho flamenco. La importancia reside tanto en lo que cada una de estas biografías puede aportar –especialmente la de los que han vivido las anteriores generaciones– como por su condición de únicos y de irre recuperables en el caso de desapariciones de estos protagonistas, como por desgracia ha venido sucediendo. Debo añadir, además, que en el análisis de estas biografías se pueden sustentar conceptos que trascienden el interés individual para convertirse en arquetípicos y que estas “historias de vidas” permiten definir generaciones con un sustrato común, por más que fueran diferentes los modos expresivos de sus componentes.

Naturalmente, cada una de estas tres perspectivas posee contenidos susceptibles de ser analizados pormenorizadamente, mas es innegable que cada uno de ellos sólo encontrará su verdadera significación situado en el contexto que suponen los demás. Es decir, la realidad flamenca responde a una estructura compleja y sistémica, algo que debe tenerse en cuenta a la hora de fijar los campos de estudio y las interpretaciones que de los mismos se extraigan.

3 La recuperación de estos testimonios es una tarea que sólo muy parcialmente se ha ido haciendo. En todo caso, lo hecho hasta aquí es claramente insuficiente. Así, por ejemplo, José Luis Ortiz Nuevo abrió caminos con su aproximaciones –que hoy devienen fuentes básicas– a Pepe el de la Matrona, Tío Gregorio el Borrico, Pericón de Cádiz, María la Periniaca. Alberto García Ulecia abordó en las Confesiones de Antonio Mairena un modelo más alejado de lo anecdótico y más cercano al pensamiento del artista. Es el que he tratado de seguir en mis dos obras acerca de Cristina Hoyos (*Gracias a la Vida. Conversaciones con Cristina Hoyos*) y Manuel Morao (*Sinelo Caloró. Conversaciones con Manuel Morao*). Esa aproximación a los testimonios de los artistas era el objetivo de los cursos que promoví desde el Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía, llamados “Los flamencos hablan de sí mismos” y que fueron dirigidos por el periodista sevillano Manuel Curaó.

Y tras lo dicho, conviene ahora fijar el sentido de nuestra aportación, de estas reflexiones acerca de las relaciones entre el flamenco y el poder. De ahí que me detenga mínimamente en señalar en qué lugar de ese todo sistémico se sitúa. Desde luego, el estudio que aquí propongo no es lo que pudiésemos llamar una “investigación básica”, tal como la entendemos en el orbe universitario, es decir, no indago en la búsqueda de datos desconocidos, extraídos de laboriosas búsquedas en archivos o en otras fuentes posibles. Mis aportaciones a la “bibliografía flamenca” no se han movido nunca en esa dirección de la investigación básica a cuyas aportaciones tanto debemos y a las que, obviamente, atribuyo un gran valor. Por el contrario, sí me he esforzado por reflexionar sobre otras dimensiones del hecho flamenco, situándolos en marcos científico-sociales adecuados para hacerlos más comprensibles y/o explicables⁴.

Y es en esta última línea de indagaciones, que conectan al hecho flamenco con su realidad socio-cultural, en la que se situarían estas reflexiones sobre las conexiones que han existido y existen entre “el flamenco y el poder”, entre el flamenco y las distintas formas en que el poder se hace presente en el entramado social en el que nos insertamos y del que flamenco forma parte. Esta preocupación por el papel que el poder juegue en el flamenco no oculta cuánto de deudora tenga a mis propias experiencias personales en ámbitos no estrictamente académicos⁵, pero van más allá de esas apoyaturas coyunturales.

Son una continuación de previos acercamientos al análisis del fenómeno del Poder –así, en mayúsculas–, de los que me he ocupado profesionalmente, en los que éste aparece como factor dimanante de fenómenos territoriales que acaban configurando los paisajes donde transcurren nuestras vidas. Enlazarían con mis estudios sobre los fenómenos del poder y su plasmación en hechos territoriales y paisajísticos, como las fronte-

4 He producido una abundante literatura flamenca en el campo del ensayo y de la opinión, especialmente a través de mis colaboraciones en prensa y en revistas especializadas. (Una compilación de los mismos fue editada en *Escritos Flamencos*. Grupo Joly, 2004), y en el de lo que hemos llamado *historias de vidas*, con una plasmación en la obra que dediqué a la figura y la obra de Cristina Hoyos (*Gracias a la vida. Conversaciones con Cristina Hoyos*. Fundación Lara. Planeta. 2007 y de *Sinelo Caloró. Conversaciones con Manuel Morao*. Diputación Provincial de Cádiz. 2014). Más cercanos a planteamientos de carácter científico, más adecuados a mi propia formación profesional como geógrafo, han sido mis trabajos sobre las relaciones entre el flamenco y el territorio, en suma sobre la geografía y el flamenco, al que he dedicado varias publicaciones que han insistido, ampliándolas (vid. *Historia del Flamenco*. Vol. Siglo XXI. Tartessos. Sevilla), en las iniciales reflexiones sobre esta cuestión que presenté, en 1986, en el congreso “Dos siglos de flamenco” que organizó en Jerez de la Frontera la entonces recién creada Fundación Andaluza de Flamenco.

5 Durante los años 1990 a 1994 fui Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, por tanto, durante años tuve como objetivo de mis trabajos y ocupaciones la gestión del hecho cultural andaluz en general y del flamenco en particular. Es decir, tuve en mis manos resortes de poder público de los que aquí mismo me ocupo y, por consiguiente, dispongo de experiencias personales que me han ayudado a conformar estas reflexiones.

ras⁶, o al poder como explicativo de ciertas acciones de reformas urbanas⁷, etc.

El conjunto de estos estudios nos ha conducido a una esencial convicción, por otra parte de general aceptación por la reiterada constatación de su evidencia: el papel fundamental que el poder ejerce como configurador de la realidad actual, de la estructura y de la funcionalidad de nuestras sociedades, hasta el grado de que gran parte de lo que en ella hallamos o vemos en nuestros entornos, de aquello que de manera inmediata nos rodea y nos influye, no es más que la plasmación de ese papel configurante que el poder posee. En definitiva, que la realidad y la mayor parte de sus componentes y manifestaciones –también las artísticas o creativas– no escapan de esa poderosa influencia y son en cierta forma la “variable dependiente del poder”, una consecuencia del ejercicio real del mismo por quienes en cada momento o ámbito lo detentan.

Y si eso es así, si el poder y sus diferentes modos de manifestarse y actuar se hacen tan presentes en las principales dimensiones de nuestra realidad, ¿cómo sería posible pensar que el flamenco no haya estado y siga estando condicionado por él y ello hasta el punto de que podríamos reconstruir su propia historia y “releerla” a la luz de esa conexión inseparable, la que a lo largo del tiempo han atado las formas del poder a la realidad flamenca?⁸. Esta conferencia se alimenta de los referidos trabajos y constituye un breve adelanto de sus conclusiones.

EL FLAMENCO Y EL PODER: UN PUNTO DE PARTIDA

Para avanzar en nuestras ideas hemos de partir de algunas afirmaciones que sostengan y orienten al conjunto de la reflexión. Una de ellas es que ningún fenómeno cultural, sea del tipo que sea, es plenamente explicable al margen del contexto social en el que se da⁹. A partir de ese aserto, las obras de G. Steingress supusieron claros avances de enfoque, situando al flamenco en relación con su contexto sociológico¹⁰, que es, en cierto modo, el mismo en el que se ubican mis apreciaciones en relación

con el flamenco y el poder. Junto a él, otros muchos trabajos se han ido añadiendo hasta conformar la extensa bibliografía de que hoy disponen los estudiosos de los hechos flamencos.

La otra afirmación ha de ser saber que existen suficientes fundamentos históricos para afirmarse en que ninguna situación social, ninguna trama social, por simple que fuese, es explicable sin detectar en ella la presencia del poder en cualquiera de las formas, canales y medios por los que el mismo se ejerce. No ha habido ni hay una sociedad –en tanto que colectivo humano agrupado en un territorio– en la que no exista una instancia de poder que, además, se irá haciendo tanto más compleja cuanto más se complique la estructura de la propia sociedad. De ahí que, para las etapas actuales del desarrollo social y para nuestros entornos geo-históricos, sea más preciso hablar de “poderes” que hablar de poder, sin más, de modo singular y unitario. Ese concepto genérico del “poder”, el modo general en que lo percibimos –entendido tanto como la posesión que se ejerce sobre las cosas, como disponer de la capacidad de hacerse obedecer por otros, o de ejercer cualquier otra forma de dominación– encuentra modos diferenciados de hacerse presente, de conseguir sus objetivos y de relacionarse entre sí. Es por ello por lo que estaremos más cerca de lo que queremos analizar aquí si partimos, desde ahora, de la referencia a “los poderes” y ver, en cada caso, cómo se ha relacionado con el flamenco a lo largo del tiempo.

De un modo general, podríamos decir que, a lo largo del tiempo, todas las formas del ejercicio del poder –económico, político, religioso o moral, el poder “intangibles” de las tradiciones, creencias, costumbres, modas, opiniones y tantos otros– han tenido relación con el mundo flamenco, le han influido en algún modo y se han visto reflejadas en él incluso en aquello que le es más esencial: los modos expresivos. Es decir, lo que aquí afirmamos es que ciertas instancias de poder han sido capaces de ir imponiendo opciones tan básicas como qué se cantaba y hasta cómo se hace¹¹. Hasta ahí han llegado los largos tentáculos del poder, además de actuar y hacerse presente en otros ámbitos menos perceptibles pero igualmente activos. El asunto es complejo y requiere una profundidad de tratamiento que aquí no podemos dedicarle. Mas, de cara a componer esta intervención en el tiempo asignado trataré, siquiera sea de un modo breve, de esbozar algunos aspectos de estas conexiones del flamenco con dos sustantivas manifestaciones del poder: el económico y el político.

6 *Frontera, territorio y poblamiento en la provincia de Cádiz*. Universidad de Cádiz.

7 *El derribo de las murallas de Cádiz: crónica de una transformación urbana*.

8 Tal es el objeto de un estudio de más amplia escala que ahora estoy tratando de construir, en el que a mis indagaciones más intelectuales o librescas deberé añadir también las derivadas de la personal experiencia de haber sido, durante cuatro años, gestor público de la cultura andaluza y, por tanto, de haber sido protagonista de alguno de los hechos que en el mismo se abordan. Este enfoque, más histórico, lo hará distinto y en cierto modo complementario al excelente estudio que a estos temas acaba de dedicar Francisco Aix: *Flamenco y Poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Ed. Fundación SGAE. Madrid. 2014.

9 Son muy interesantes las precisiones que acerca de este aserto se contienen en el antes citado estudio de Francisco Aix (Cap. I).

10 En 1993 publicó *Sociología del cante flamenco*. (Centro Andaluz de Flamenco. Jerez de la Frontera) y con posterioridad ha regresado a estas cuestiones en otros estudios: *Flamenco y Flamencología. Escritos escogidos (1888-1998)*. Signatura ediciones, Sevilla, 1998; o *Flamenco postmoderno. Entre la tradición y la heterodoxia*. Signatura ediciones, Sevilla, 2007.

11 Baste a este respecto recordar cómo el flamenco ha pasado por épocas con rasgos propios, tales la del “fandango” o la más reciente del llamado “flamenquito”, impulsadas por los titulares de las grandes empresas discográficas o por ciertos medios de comunicación. Y es innegable que la acción de los poderes públicos respecto a la financiación de productos flamencos es acusada con frecuencia, con o sin razón, de optar por unas formas en detrimento de otras.

EL FLAMENCO Y LOS PODERES ECONÓMICO Y POLÍTICO

Son probablemente las formas de poder que han tenido más continuada y decisiva presencia en el flamenco a lo largo de su historia. Resulta interesante, a este respecto, destacar que ambas formas de poder, el económico y el político, coexisten hoy en la realidad flamenca y entre ambos definen el marco básico en el que el flamenco se mueve. Pero es bueno señalar que ello no siempre fue así y que la presencia del poder público-político en los términos en que hoy lo hace y la profunda interferencia que en la actualidad produce en el flamenco es un hecho nuevo, cuya extensión alcanza poco más de un cuarto de siglo. Basta mirar la historia flamenca para constatar que toda ella –y hasta ese último cuarto del pasado siglo–, incluidos sus hitos más señeros, sucedieron impulsados por dinámicas en las que los poderes públicos no estuvieron presentes. De esta suerte, podemos decir que hasta esos años del final del siglo XX, en que irrumpen el poder político en el flamenco, éste había sido condicionado de un modo muy determinante sólo por una forma distinta del poder que era el económico. De modo que, en razón de ello, bien podrían distinguirse en la historia flamenca dos grandes etapas o ciclos, en cada uno de los cuales sus relaciones con el poder se manifestó de un modo diferente: aquella en la que sólo el poder económico tuvo relevancia e influencia para el mundo flamenco y sus protagonistas y aquella otra en la que irrumpió en el flamenco, con singular impacto, el poder público, por razones que pueden explicarse situándolo en la especial coyuntura de cambio político y social que nuestro país comenzó a experimentar a partir del final de los años setenta de la pasada centuria.

a) Flamenco y poder económico

Esta conexión ha constituido una constante en la historia flamenca. Realmente, podría hasta afirmarse que estuvo presente y fue desencadenante principal en el momento en el que produjo un hecho clave de esa historia: el que supuso el paso del flamenco desde su condición de arte cuasi privado, con un uso predominantemente compartido entre iguales, acompañante de las mudanzas de las vidas del barrio, un ritual identificador de grupos, para comenzar a ser otra cosa bien distinta: un arte exhibido en espacios públicos y retribuidos a aquellos que lo ejecutaban. Es decir, lo que señalamos es que el llamado poder económico estuvo ahí empujando el surgimiento del tiempo nuevo que para el flamenco supuso su dimensión profesional. Este fue, como se sabe, un tránsito fundamental para su posterior desarrollo y consolidación y para entender cómo nos fue llegando en la forma que aún hoy reconocemos. Naturalmente, tenemos que volver a decir que aludimos a un hecho que demanda una atención superior a los límites que se establecen para una exposición como ésta, pero sí debe insistirse en el hecho, clave para nuestra reflexión, de que esta conexión entre el poder económico y el fla-

menco se establece ya al principio del nuevo tiempo que supuso la profesionalización.

Es fácil deducir que si en aquellos momentos el flamenco se pudo ofrecer a cambio de una retribución fue porque había una demanda y, por tanto, alguien que era capaz de pagar por disfrutarlo o conocerlo. Naturalmente, este dato nos llevaría a profundizar en la situación social y cultural del espacio y el tiempo en que aquello se produjo y no podemos hacerlo. Pero no debemos avanzar sin insistir en la importancia de cuando ahora tratamos. De un modo simple hemos de resumir diciendo una obviedad: “pagaban aquellos que podían hacerlo”, de manera que no habría de ser ajeno a todo este proceso el hecho cierto de las profundas asimetrías que caracterizaban a la estructura social de Andalucía y, en general, del sur de España. También es obvio que al rebufo de aquellas iniciales “demandas” surgieran personajes avezados en las truculencias de lo comercial y que fuesen ellos los que instalaron los espacios en los que el flamenco se ofrecía para públicos que fueron poco a poco creciendo, atraídos por la poderosa seducción de estas músicas y de estos bailes. La cuestión es, en síntesis, que el flamenco, como cualquier otra “mercancía”, pudo comenzar a “venderse” porque hubo quien lo “compraba”.

Un interesante texto del siglo XVIII recogido por Francisco Díaz Velázquez¹² nos ilustra acerca de cuanto aquí decimos, es decir, cómo era un hecho, seguramente reiterado, que incluso las clases más acomodadas usaban de sus medios para conocer de cerca manifestaciones del arte flamenco, invitando a sus ejecutores, a los que obsequiaban de muy diversas formas:

Siempre han vivido los Gitanos en Triana separados de los otros vecinos... tienen su morada en unas chozas detrás de la Huerta de la Cartuja y otras en las Casas de Landín, en número de cuatrocientos o más hombres, mujeres y niños, casi todos de miserable existencia [...] Para la danza son las gitanas muy dispuestas y en la Casa de Landín el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto [...] Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila [...] Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado del 46 fue invitada a bailar en juna fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de las Señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes.

12 El texto fue recogido en Antonio Castro Carrasco (ed) Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el *Bachiller Revoltoso* para que no se imprimiera. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1995, y reproducido por Francisco Díaz Velázquez en “Flamenco y Política”. Revista DEMÓFILO, nº 47, 2014. 13-41 pp.

Es decir, que este cambio se produjo porque este arte, tras atraer la atención de quienes lo conocieron en sus cunas germinales –los espacios de convivencia de las clases populares, con altas presencias de poblaciones gitanas, en las agro-ciudades de Andalucía: casas, patios vecinales, barrios lo demandaban– es decir, querían tenerlo cerca para que también acompañaran sus expansiones festivas o para producirles una satisfacción de orden más intelectual o sensitivo. En todo caso, el cambio fue posible igualmente por esa visión provisoria con que los primeros “avispados” vislumbraron el “negocio” y crearon espacios concretos para que el flamenco pudiera ofrecerse a cambio de un pago. Es así como los flamencos se hicieron profesionales, se hicieron “artistas”, entendido este término en ese restrictivo y limitante sentido de aludir a quien ofrecía una habilidad o arte a un público y hacía de ello su modo de vida, al margen de sus intrínsecas virtudes cantaoras o bailaoras, que eso es siempre otra cuestión de más difícil acotación.

Fue tan trascendente el cambio experimentado por el flamenco tras la poderosa irrupción del dinero privado que, desde ese momento y hasta nuestros días, para comprender la realidad flamenca, en su pleno sentido y en toda su complejidad, es preciso distinguir entre un flamenco entendido como “bien de uso”, es decir, como un elemento de la creatividad de un determinado grupo humano, un componente esencial de la cultura de un pueblo y parte de su Patrimonio, de otro flamenco entendido como “bien de cambio”, es decir, como un producto cultural inserto en un ámbito mercantilizado y profesional, algo que tiene precio, que se da a cambio de un pago. Del mismo modo y desde entonces, para entender el mundo flamenco se hace preciso no olvidar que ambas cosas son a la vez iguales y distintas: el flamenco que vemos en los espacios públicos y el flamenco al que se puede seguir accediendo en los privados, o sea, entre el llamado espectáculo flamenco, por fortuna ofrecido cada vez con mayores aditamentos y cuidados formales y estéticos, en teatros y otros espacios, del otro flamenco, el surgido, compartido y degustado en aquellas ocasiones en que el flamenco –como si retornara a sus orígenes– vuelve a ser parte del ritual de la fiesta íntima y de la comunión entre los cercanos. Cualquiera que haya podido gozar de una de ellas sabe bien a qué me estoy refiriendo.

El poder económico, pues, no sólo ha estado presente desde muy pronto en la vida del flamenco, sino que ha condicionado su historia de un modo fundamental hasta los años finales del siglo XX y lo sigue haciendo ahora, aunque integrado en una realidad más amplia en la que, como veremos, el poder político y el dinero público han irrumpido en la misma de un modo muy determinante. Y aunque este poder económico se ha manifestado a través de muy diferentes vías y agentes o protagonistas, cuando hablamos de él resulta imposible evitar el tópico y no citar a la tantas veces mencionada figura del “seño-

rito”, dueños del poderoso caballero que eran los dineros, aquel que promovía y pagaba las fiestas y que por ello llevaba y traía a los artistas al son de su voluntad.

Éste es, desde luego, otro tema de largo alcance que ahora tendremos que dejar sólo apuntado. Pero, como ya hemos señalado, no debemos caer en la simpleza de pensar que sólo fueron ellos los cauces por los que el poder económico llegaba al flamenco, porque fueron también numerosos “los empresarios” que comenzaron a aparecer en el mundo flamenco –con el tiempo lo serían muchísimas veces los propios artistas–, como lo siguen siendo desde entonces, desde los dueños de las ventas y tabancos hasta los programadores y gestores de los grandes centros, los dueños de las casas discográficas, los directores de las cadenas de televisión y un largo etcétera de casos. Mas, a nuestros efectos, admitiendo los matices que cada situación pudiera presentar, un hecho aparecía como elemento subyacente y común: el arte flamenco se sometía a las “reglas del mercado”, entrando así en un camino que ya señalara precozmente como peligroso el propio Demófilo¹³, capaz de desvirtuar las esencias originarias, porque se obliga al artista no hacia lo que él siente o el cante que mejor domina, sino hacia aquello que más se demanda por los públicos y, por tanto, se paga.

Resulta innegable, en cualquier modo, que el profesionalismo, como reflejo de la introducción de mecanismos económicos y del poder que a través de ellos se ejerce, vino a clausurar una etapa de la historia flamenca y a abrir otra distinta. Lo ha resumido con su brillantez habitual José Manuel Caballero Bonald:

El ya productivo reclamo del profesionalismo y las muy tortuosas demandas del consumo han clausurado, de una u otra manera, todo un viejo modo de ser y de vivir de los artistas flamencos, desplazándolos a la vez –y por fortuna– de sus miserables escenarios nativos: la taberna, la gañanía, el cuarto del arrabal y sobre todo, aquellos sinietros ventorros donde esperaban cada noche ser contratados para alguna humillante fiesta. Todo eso pertenece ya felizmente a la amarga memoria del flamenco¹⁴.

Manuel Morao ha señalado¹⁵ que, de igual forma que la profesionalización y el acicate de los trabajos en cafés cantantes y teatros, también la llegada del poderoso instrumento de difusión y “mercantilización” del flamenco que fue la discografía vino a acentuar esa desviación y ese empobrecimiento del flamenco más auténtico y primigenio. Estas son sus palabras:

13 Véanse las páginas introductorias de Colección de Cantes. Sevilla. 1881, en las que ya Demófilo perfila éste y otros asuntos que no han dejado de alimentar las polémicas entre los aficionados.

14 Caballero Bonald, JM. Luces y sombras del flamenco. Ed. Algaida. Sevilla. 1976 (primera edición). 65

15 En Juan Manuel Suárez Japón.- “Sinelo Calorrró. Conversaciones con Manuel Morao”. Diputación Provincial de Cádiz. Cádiz 2014. 434 pp.

Porque una de las grandes lacras que ha dejado la discografía en el flamenco es que no niego que ayudara en algo, pero también sirvió para desvirtuarlo y degenerarlo [...] el mundo del disco ha sido uno de los factores y motivos que más han dañado al cante. Sobre todo para el cante gitano, no digo al otro, al cante gitano sí que le ha dañado y le ha traído su degeneración¹⁶. Las casas de disco, entidades comerciales al fin y al cabo, antes y ahora, no miran más que los números; lo que les interesa no es el cante, ni su fidelidad ni su importancia, sino ganar dinero y tener un público fácil y dispuesto para comprar [...]. Menos mal que, al mismo tiempo, hubo artistas que exigieron cantar sus cantes naturales, junto con los otros. Y hay que decir que uno que lo hizo desde muy pronto fue Mairena. Pero incluso a él, siendo tan grande, al principio todo lo que le ofrecían grabar eran bulerías que realmente no lo eran, porque eran cuplés por bulerías y muchos fandangos.

En todo caso, y al margen de las opiniones de acuerdos o rechazos que estas opiniones puedan generar, es inequívoco que este fue claramente el camino que, impulsado por la convergente fuerza de la modernidad y de la innovación creativa, ha llevado a ciertas formas primigenias del flamenco a una situación de cierta postergación. Y si admitimos esto –yo lo hago– estaríamos describiendo una de las formas, quizás la más trascendente, por las que el poder económico se ha hecho factor tan esencial en el devenir de los hechos flamencos que definen la situación actual.

Esa situación antes descrita fue creando una notable asimetría en la dinámica flamenca, de suerte que determinados estilos y cantaores iban siendo preteridos en detrimentos de otros. No importaba, desde el punto de vista exclusivamente económico, que estos preteridos fueran portadores de tradiciones y formas cantaoras que suponían las raíces de gran parte del edificio flamenco que se estaba construyendo. Pero desde el punto de vista cultural y/o patrimonial no podía sostenerse este estado de cosas y, desde luego, entre otras, ésta sería una de las razones que explicará la presencia del poder público en el mundo flamenco, especialmente desde la implantación en nuestro país de mecanismos democráticos y representativos en el último cuarto del siglo XX.

Con esta irrupción de lo público en el flamenco se abriría una nueva etapa en la que, además de las “tradicionales” diatribas que sostienen a la afición flamenca, vino a unirse otra relativa a esta dualidad pública/privada que, en su esencia, sigue manteniendo la circunstancia fundamental, es decir, la dependencia del flamenco de ciertas formas de poder, sean éstos de un tipo o de otro,

¹⁶ Es necesario, sin embargo, señalar que el propio Morao, en el mismo libro citado, se refiere a la importancia que tuvieron en aquellos primeros tiempos de la discografía la realización de varias antologías a las que el tiempo ha ido añadiendo un creciente valor, en una de las cuales, la llamada *Antología del cante gitano y del cante flamenco*, él tendría una muy importante presencia, tanto como guitarrista como en las fases previas de seleccionar a los cantaores y cantaoras.

y el modo en que éstos condicionan al arte mismo y lo orientan hacia caminos que no siempre coincidieron con la preservación de sus esencias. Desde Antonio Machado Álvarez, “Demófilo”, ha habido una cierta proclividad a entender que todo acercamiento a la profesionalidad y al “mercado” ha sido una lacra para un arte que tenía tantas connotaciones identitarias, étnicas o culturales. Sin embargo, es innegable que la vía de la “profesionalidad” tuvo también efectos muy beneficiosos, ayudó a los ejecutantes a hacerse mejores, a ser artistas, a dominar aquello con lo que podían vivir. Y también movieron a estos artistas a prestar atención a la transmisión de su arte y de sus formas cantaoras, bailaoras o tocaoras en el ámbito familiar, ofreciendo con ello a sus descendientes un modo digno de ganarse la vida, un oficio, y asegurando así no sólo la propia transmisión del arte, sino la riqueza que suponen en el mismo la existencia de los estilos y variantes vinculados a territorios o a troncos familiares. Coincidimos, en esto y en tantas otras cosas, con el maestro Caballero Bonald, cuando afirmaba que, en realidad, el flamenco se afianzó precisamente cuando se alió con su “enemigo de clase”¹⁷.

b. El flamenco y el poder público

Ya hemos advertido que, pese a la importancia adquirida y a una presencia que en algunos momentos ha sido omnímoda, el poder público-político es un fenómeno reciente que sólo aparece por las últimas cuatro décadas de la historia del flamenco. En efecto, la conexión entre poder público y el flamenco sólo es detectable a partir los años que componen el último cuarto del siglo XX, aunque, naturalmente, puedan apreciarse algunos precedentes puntuales de intervención que, en ningún caso, serían comparable a los hechos que señalamos como componentes actuales de esta nueva estructura. Ciertamente, contemplando la omnímoda presencia que el poder político ha llegado a alcanzar en la realidad flamenca de nuestros días, e incluso el grado de dependencia que en ella ha llegado a crearse respecto a las aportaciones y decisiones que se tomaran desde la instancia política, cuesta trabajo imaginar que ello no hubiera sido siempre así. Resulta casi increíble la verdad cierta de que la historia del flamenco haya discurrido sin necesidad de que el poder público haya estado inserto en el mismo, al menos en el modo tan hegemónico en que hoy se produce. Bástenos a este respecto recordar que en ninguno de los hitos que hemos convenido en señalar como esenciales en esa intrahistoria flamenca –el Festival de Granada (1922), el Concurso Nacional de Córdoba (1956), las sucesivas concesiones de las tres primeras Llaves de Oro, el movimiento de los peñista, la prolífica generación de los festivales, etc.– detectamos esa presencia de lo público. Por el contrario, fueron iniciativas impulsadas por eso que llamamos “la afición”, a veces lideradas por minorías intelectuales o por organizaciones sociales privadas, que fueron sacando adelante estas iniciativas en muchos

¹⁷ Caballero Bonald, JM. *Op cit.*

casos teniendo incluso que enfrentarse a la displicente respuesta de “las autoridades”.

Y si eso fue así y si desde esa perseverante situación de despreocupación, desde esa orfandad de presencia institucional pública hemos pasado al actual sobredimensionamiento de la misma, se hace indispensable que nos preguntemos: ¿por qué ocurrió tal cosa?, ¿cuándo y cómo se produjo el cambio que nos llevaría a la situación actual? Preguntas para las que sí tenemos respuestas, aunque las mismas nos obliguen a tratar un asunto de complejidad más que suficiente como para requerirnos un tiempo del que aquí no disponemos. Así que no nos queda otra que tratarlo en los términos de la brevedad aconsejable a una aportación de esta naturaleza¹⁸.

Naturalmente, no hay una razón única ni este proceso fue activado por una sola causa. Han incidido en él un conjunto de ellas, que precisamente se hicieron más potentes al darse concertadas en el tiempo y empujadas todas ellas por la poderosa corriente de mudanzas que se proyectaron sobre las coyunturas sociopolíticas, sobrevenidas a nuestra tierra a partir de la segunda mitad de los años setenta del siglo pasado. Para entonces ya habían eclosionado dinámicas de cambios que iban gestando dentro del mundo flamenco, especialmente desde el movimiento de recuperación de éste y de sus formas más auténticas frente a los desvaríos de la llamada “ópera flamenca”, un proceso que había comenzado a expandirse desde finales de los cincuenta y que había ganado en solidez a lo largo de la década de los sesenta¹⁹. Al amparo de estas dinámicas y por el atractivo de una generación excepcional de artistas, la afición al flamenco fue también saliendo de un cierto sopor y extendiéndose como tal vez nunca lo había estado, siguiendo las presencias flamencas de un modo creciente, especialmente en las citas estivales que supusieron los Festivales, muy directamente relacionadas con todo esto. Estos Festivales, conviene reiterarlo, se pusieron en marcha por iniciativas “privadas”, organizaciones ajenas a la administración pública, y fueron sostenidos por el atractivo de una serie de figuras prominentes que fueron capaces de atraer a masas crecientes de aficionados. De este modo, mediados los años setenta, podemos decir que el flamenco era un fenómeno renacido y que contaba con un seguimiento popular como muy pocas veces había te-

nido en su historia, al menos desde un punto de vista cuantitativo, lo cual no dejaría de ser observado y, más tarde, alentado, por las instituciones públicas a partir del advenimiento de la democracia.

Otras dinámicas de este proceso, en cambio, tuvieron que ver más con los cambios políticos sobrevenidos tras la larga dictadura franquista, concretados especialmente, y a los efectos de lo que aquí tratamos, en la constitución de los Ayuntamientos y las Diputaciones democráticas y, tras los primeros desarrollos de la Constitución de 1978, en el surgimiento de las comunidades autónomas, una nueva instancia de poder, un nuevo ámbito político-administrativa que carecía de tradición en nuestro país y que necesitaba ir haciéndose un sitio en el entramado del poder municipal –ayuntamientos y diputaciones–, ya consolidado por siglos de experiencias. Y de un modo convergente, ambas instancias, la ya consolidadas y las nuevas, derivarían hacia posiciones semejantes en lo que al flamenco se refiere, porque en ambos casos la libertad y el autogobierno propiciaron un profundo movimiento de búsqueda de las raíces propias, de las culturas autóctonas, de señas de identidad que les permitieran reforzar su definición junto a y frente a, según los casos, potentes territorios que ahora reforzaban sus significados sustentados en nacionalismos muy potentes y en instrumentos que visualizaban la diferencia como la lengua propia. En el caso de Andalucía esas búsquedas condujeron enseguida a una suerte de “redescubrimiento” del flamenco y su mundo, un flamenco, no lo olvidemos, que ya entonces se encontraban fortalecido, con una generación de artistas excepcionales rica y, por primera vez de un modo claro, dejando atrás las secuelas del “antiflamencismo” y ahora ensalzado y reconocido por corrientes intelectuales de muy diversos signos.

Nada de esto, con ser tan importante como sin duda lo era, hubiese sido suficiente para explicar cómo se produjo esa omnipresencia del poder político en el flamenco de hoy sin incorporar en el análisis otras situaciones creadas en el interior del propio flamenco. Estas referidas situaciones se crearon como consecuencias de un inevitable proceso de evolución²⁰, que reflejaba los paralelos movimientos de modernización de la sociedad, los profundos cambios aparecidos en sus contextos tradicionales, esencialmente en aquellos ligados a las sociedades rurales, escasamente desarrolladas, en las que, no lo olvidemos, el flamenco había tenido su génesis y su primera afirmación, y que ahora debieron adaptarse a los modos imperantes en la nueva sociedad urbana, abierta, tecnológica y globalizada que fue imponiéndose en todas partes como el nuevo paradigma. El flamenco, que es al mismo tiempo un arte tradicional y un arte

18 Reitero la idea de que en estos momentos me centro en escribir acerca de estas cuestiones con la amplitud y la profundidad que las mismas demandan.

19 Estamos señalando un momento y un proceso que devienen esenciales para entender el flamenco contemporáneo, pero en el que no podemos detenernos excesivamente. Recordemos, tan sólo, que en estos años la suma de determinadas acciones llevaron al flamenco a una dimensión nueva. Entre ellas, la aparición del Concurso Nacional de Córdoba (1956), la aparición de la obra de Anselmo González Climent, el foco renovador sevillano en torno a la tertulia radiofónica impulsada por Rafael Belmonte y Manuel Barrios, el encumbramiento de Antonio Mairena y sus tesis, con la Llave de Oro en 1962 y su *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, realizado junto al poeta cordobés Ricardo Molina, la aparición y expansión de los festivales y del movimiento peñista y la floración de una generación de artistas de primerísimo nivel, fueron un impulso imparable.

20 Lo calificamos de “inevitable” porque si algo ha señalado la vida del flamenco es su constante reflejo de las circunstancias que activaban la sociedad en la que se movía. El flamenco siempre fue un espejo de cuanto a su alrededor ocurría. ¿Cómo ahora no iba a reflejar un proceso de cambio social que, por otra parte, era tan intenso y determinante de la vida de las personas?

vivo²¹, no podía quedar al margen de cuanto estaba sucediendo en la España y la Andalucía de este tiempo.

Lo cierto es que todo lo que ahora gravitaba sobre él acabaría intensificando en el flamenco –en términos más radicales que nunca y con ribetes casi dramáticos– el viejo dilema, las inacabables pugnas entre tradición e innovación, entre lo nuevo y lo viejo, entre las formas primigenias y su tergiversación al socaire de los ensayos de innovación o fusiones de gustos varios y frutos desiguales que desde hacía tiempo se venían produciendo en las propias músicas flamencas. Esta dialéctica entre las dos formas de entender y de practicar el arte flamenco, sempiternamente presente en su historia, se activó, ahora, en gran medida porque los propios hechos la alentaban, porque la corriente de la llamada “innovación” parecía imparable y contaba con artistas de primer nivel que la impulsaban y con crecientes públicos que la seguían²². La deriva fue finalmente conduciendo a la creación de una asimetría muy notable, pues las dinámicas sociales y las demandas del “mercado” fortalecían a unas formas flamencas en detrimento de otras. La influencia creciente de los medios de comunicación, las operaciones de *marketing* de las grandes empresas discográficas y audiovisuales, la incorporación de los jóvenes a la “afición” atraídos por casos concretos de artistas “mediáticos”, más una parte no desdeñable sumada por el esnobismo de los recién llegados y descubridores de última hora, fueron haciendo que las formas primigenias del flamenco, aquellas que habían resistido al embate de tantos cambios a lo largo de su historia y que nos conectaban con la fuente de donde todo mana, fueran quedando relegadas, sus intérpretes orillados ante las decisiones de los programadores –nuevos manijeros de la cosa flamenco– y, en suma, acercándose a una situación de crisis tal que haría finalmente necesario recurrir a la intervención pública en aras de asegurar la salvaguarda de unas formas que eran elementos imprescindibles del patrimonio cultural de la Andalucía que estaba empezando a configurarse como realidad regional.

Éste es, a grandes rasgos, el marco que propiciaría la entrada del poder público en el flamenco, poco a poco, hasta convertirse hoy en un hecho básico de su estructura. Fueron, como he tratado de describir, variadas las razones y las dinámicas, pero actuando de modo convergentes. El final fue que, de un lado, las búsquedas de identidades culturales tras las cuales, además, se movían crecientes masas de seguidores, y de otro, la necesaria protección de bienes patrimoniales en riesgo, a lo que el nuevo Gobierno Autónomo venía obligado por la distribución competencial recogida en su Estatuto, hicieron que los nuevos poderes democráticos –municipios,

provincias o autonomías– fueran incluyendo la realidad flamenco en la agenda de sus actuaciones y, en algunos casos, de sus prioridades.

De este modo, a partir de los años finales de los setenta, puede decirse que la presencia de lo público en el flamenco ya se va haciendo visible, algo que se acentuaría grandemente, especialmente para el caso andaluz en cuyas referencias nos estamos moviendo– a partir de la instauración del primer gobierno autonómico (1982)²³. Desde ahí y a través del tiempo esa presencia acabaría convirtiéndose en imprescindible y un factor condicionante cuyos efectos dividen también las opiniones de los aficionados. Resumidamente, podríamos sintetizar que esa presencia se ha canalizado a través de dos vías fundamentales: una de ellas, la más elemental y obvia, aquella cuya percepción fue inmediata para todos, ha consistido en la prestación de ayuda material, la aportación de recursos para las programaciones y para la financiación de las actividades. De un modo parejo a la común mejora en los modos de presentación del “producto flamenco”, del valor que la escena teatral fue adquiriendo, superándose los rudimentos más elementales del cante y el baile, o de las respuestas a una demanda al alza, fue un hecho que todo en el flamenco iba siendo, cada vez más, una iniciativa apoyadas por el dinero público, no sólo del poder autonómico, es decir, subvencionadas. Esta es la línea que, irónicamente, aunque con claro fundamento de verdad, me gusta resumir diciendo que ha convertido en palabra clave del flamenco el término “subvención” y en torno a la cual ha nacido un elemento más para la discusión flamenco: la que separa o discute el límite finísimo que a veces se establece entre la ayuda y el dirigismo. Todos, unos más y otros menos, aspiraron a disponer de esas ayudas, pero no todos podían tenerlas, y fue inevitable que cada cual “contase la feria a su manera”.

Mas es conveniente resaltar que esta ayuda no sólo se ha dirigido, como pudiera parecer y como algunos no han dejado de demandar, a sostener las formas debilitadas o menos demandadas dentro del mercado flamenco, aquellas que se reclamaban para elementos patrimoniales en riesgo, sino que se ha expandido de forma genérica a todo el flamenco. No se ha utilizado teniendo en cuenta solamente esas “discriminaciones positivas”²⁴ a

23 El recién creado primer gobierno andaluz (1982), bajo la presidencia de Rafael Escuredo, cuando aún no disponía de capacidades reales de gestión ni se habían empezado a recibir las transferencias que lo hicieran posible, creó una Asesoría de Flamenco, al frente de la cual colocó a un gran aficionado, Francisco Vallecillo. Igualmente, cuando decidió en 1983 nombrar a un repertorio de Hijos Predilectos de Andalucía, incluyó entre ellos a Antonio Mairena, cantaor y gitano, en aquellos momentos cumbre indiscutida del cante, señalando claramente la dirección de la apuesta política que se estaba haciendo.

24 No se quiere decir que no se hayan atendido esas formas, por el contrario, en torno a ella ha habido iniciativas que recogían, e incluso declaraban legalmente como protegidas o incentivaban sus investigación, etc.; lo que estamos señalando es que nunca fueron prioritarias de un modo tan rotundo como podría haberse pensado en los primeros momentos y que ello tiene mucho que ver con el hecho, antes mencionado, de que el flamenco nunca fue un legado fijado, cristalizado, muerto, sino un arte vivo en profunda actividad creadora, lo que, obviamente, también debía ser atendido y apoyado.

21 Ésta es una de sus muchas contradicciones y de sus intensos atractivos.

22 Sólo como un flash para situar al lector: estamos hablando de la época de Lole y Manuel, de Camarón y Paco de Lucía, de Enrique Morente, de los primeros ensayos innovadores de Juan Peña Lebrijano, de Pata Negra, de Pansequito, como referentes de valor innegable.

favor de sus expresiones más frágiles por las dinámicas del mercado y, por ello, más necesitadas de ayudas. Quizás fuese más así en los primeros momentos, pero la propia pujanza del flamenco, que es un arte vivo, en plena capacidad creadora y con una creciente capacidad de representación de Andalucía, dentro y fuera de España, hizo que las prestaciones hayan ido, poco a poco y en cada vez mayor medida, a apoyar a aquellos “productos” y artistas que tenían mayor dimensión y acogida en los públicos no sólo andaluces, amparando también con ello acciones, necesarias sin duda, de relanzamiento de la imagen del flamenco por todo el mundo. Esto, más las inevitables acusaciones de dirigismo, casi siempre exageradas por quienes no obtienen su “parte del botín”²⁵, contribuye a generar en torno al fenómeno de las subvenciones un debate de importancia no menor que ahora, especialmente a partir de los efectos de la crisis económica en los presupuestos de la Junta de Andalucía, deberá reformularse.

Las políticas de subvenciones, sin duda, han constituido el instrumento fundamental, el que mejor define la presencia de lo público en el flamenco, porque las mismas han partido no sólo del gobierno autonómico, más directamente concernido como “responsable” estatutario de la cultura en Andalucía, sino de las otras instituciones públicas, de las administraciones local, provincial o estatales, todas las cuales han jugado un papel muy notable en este asunto. E incluso podrían incluirse en este ámbito de lo público –aunque no lo fueran en sentido legal estricto, pero sí en los mecanismos de su gestión– las Cajas de Ahorro, la mayoría de las cuales fue proclive a atender esas demandas de ayudas a la actividad flamenca, ya fuese financiando festivales, conciertos, peñas flamencas, ediciones de libros y un etcétera largo.

De este modo, sumando todas estas aportaciones, hemos de convenir en que el flujo de dinero público hacia el mundo flamenco alcanzó niveles nunca conocidos. No hallamos mejor manera para ponderar la importancia de este hecho que el ejercicio de imaginar qué sería del flamenco actual sin esas aportaciones de fondos públicos que durante más de tres décadas ayudaron a cambiarlo todo. Debemos apresurarnos a decir que, aunque esto no había sucedido antes en el flamenco, no es una práctica excepcional en otros ámbitos de la cultura y las artes: las programaciones de los grandes teatros, las grandes orquestas y otras grandes instituciones culturales. Obviamente, reclamamos para el flamenco el mismo derecho, porque el flamenco, como las otras formas de cultura, es un bien de cambio, pero lo es también de uso, es decir, es parte de una cultura común, cuyo acceso y disfrute debe

25 En los últimos años, las ayudas a producciones, por ejemplo, se han hecho a través de convocatorias oficiales abiertas, con indicadores y previsiones económicas, etc., pero esto no ha resuelto el problema, tanto de los que no obtenían resultados positivos a sus solicitudes, como también de aquellos que, acostumbrados a vivir de otro modo, simplemente ignoraba la existencias de estos mecanismos administrativos de las ayudas.

estar garantizado por los poderes públicos²⁶. De ahí que el flamenco no deba sentir que estas aportaciones sean signos de debilidad, antes al contrario, en este sentido lo equiparan con las formas más “excelsas” de nuestra cultura.

Queda pues claro que, al margen del proceso y de la coyuntura concreta que hizo que el poder público superara su tradicional desapego con el flamenco y se insertara en él, existen razones de índole legal –un mandato del Estatuto de Autonomía de Andalucía– y patrimonial para que esa presencia se produjera y se mantenga. Si no hubiera otra, bastaría una: la del flamenco como parte importante del nuestro patrimonio cultural²⁷, para exigir al poder público la responsabilidad de su presencia y de su compromiso a través no sólo de esas ya comentadas “subvenciones”, sino de otra serie de acciones que han de ser, al menos, las mismas que el poder público activa en sus políticas generales de protección, conservación, difusión y promoción de los otros bienes de la cultura.

Ésta es, por tanto, la otra vía por la que el poder público actúa en el mundo flamenco, algo que, en el caso de Andalucía, por decisión del ámbito competencial que la Constitución otorga, señala a la Junta como la instancia más directamente afectada. Es una vía que promueve un conjunto de acciones que, pese a su importancia, no siempre tiene el suficiente conocimiento y repercusión, no sólo en la ciudadanía en general, sino incluso en el propio orbe flamenco²⁸. Y es un hecho constatable que desde los comienzos del autogobierno andaluz²⁹ el flamenco ha estado en la agenda del nuevo poder y que a lo largo de estos años no han dejado de producirse decisiones encaminadas a fortalecer institucional y legalmente al flamenco.

A mero título de apresurado recordatorio vamos a mencionar: a) la creación del Centro Andaluz de Flamenco³⁰ y b) la creación de Agencia para el Fomento y

26 Reconozco en estas afirmaciones mi propia convicción o posición ideológica, lo cual no quiere decir que esto, como tantas otras cosas, no puedan o deban someterse a debate y discusión. Mas en mi pensamiento profundo, que traté de llevar a la práctica durante los años en que asumí la responsabilidad de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, esa garantía del acceso y disfrute de los ciudadanos respecto a los bienes de la cultura fueron, y siguen siendo ahora, una guía fundamental, que justifica la responsabilidad de los poderes públicos y su protagonismo.

27 Vuelvo a insistir que estoy basando mis reflexiones en la experiencia andaluza, por las obvias razones de ser aquella que mejor conozco, pero es bien conocido que en otras comunidades autónomas, singularmente en las de Murcia y Extremadura, se producen también iniciativas gubernamentales de apoyo al flamenco. La presencia conjunta de estas comunidades junto a Andalucía en la presentación del expediente para la declaración del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO sería ejemplo suficiente de cuanto decimos.

28 Debo reiterarme de nuevo, inevitablemente: el estudio pormenorizado de cada una de estas líneas de acción, extendidas ya por casi treinta años, resulta impracticable en el espacio de una conferencia inaugural. Remito a los contenidos del antes citado libro de Francisco Aix que, aunque desde una óptica de análisis antropológico-social, los trata en buena parte.

29 Ya hemos señalado la creación de aquella precoz Asesoría para asuntos flamencos ligada directamente a la Presidencia de la Junta de Andalucía.

30 Nació a partir de un ensayo previo y frustrado de fundación privada que debió ser rescatada por la Junta de Andalucía en los primeros años noventa.

Desarrollo del Flamenco³¹, ambos esenciales en la realidad institucional flamenca: el primero, como gran centro mundial de documentación y soporte del trabajo investigador que el flamenco va provocando, a lo que contribuyen las anuales convocatorias de ayuda promovidas desde el poder público andaluz; el segundo, la vía de canalización de las políticas de ayuda materiales; c) explotación de la vía legislativa, ejercida en diferentes direcciones, ya para la declaración de la obra de Pastora Pavón como Bien de Interés Cultural (BIC) o para intentar ordenar la incorporación paulatina del flamenco en los niveles de la enseñanza no universitaria; d) promover políticas de apoyos destinados a la expansión internacional del flamenco; e) la promoción de iniciativas como la propuesta de designación del flamenco como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO; f) la presencia en hechos singulares de la actividad flamenca, como la Bienal de Sevilla, o la programación de programaciones propias que se circulan por diversos territorios regionales y nacionales; y un largo, larguísimo etcétera.

En síntesis, de un modo o de otro, tanto a través de la influencia que el poder económico sigue poseyendo para hacerse presente en el flamenco, como por el papel hegemónico y determinante que también a través de otras vías el poder público ha adquirido en el mundo flamenco, las conexiones entre poder y flamenco se ha convertido en un importante reclamo para la reflexión. Sin su conocimiento, lo repetimos, no es posible comprender al flamenco contemporáneo, a sus protagonistas y sus estrategias, a sus perspectivas de futuro. Esto último, el diseño de su futuro, se presenta ahora como una página nueva, llena de retos para esas conexiones, especialmente porque la crisis ya ha dejado sus huellas en la misma, reduciendo de manera muy considerable las cantidades de recursos puestos a disposición de las antes descritas políticas y obligando, por tanto, a reajustar muchas cosas que hasta ahora parecían inamovibles.

Veamos, a título de ejemplo y como final de estas reflexiones, cómo lo analiza la sabiduría y la experiencia de Manuel Morao:

...las subvenciones lo cambiaron todo, porque entre otras cosas vinieron a aumentar los cachés de los artistas y el montaje de los espectáculos que se ofrecían y lo hizo todo más complejo, especialmente para quienes, por la razón que fuera, no eran agraciados por este dinero público que, naturalmente, no podía alcanzar a todos...

y añade cuál es el cuadro de situación al que ahora nos vamos a ir enfrentando:

...se llamaban profesionales del flamenco, pero ahora se ha visto que no todos lo eran y que el "mercado" del que nos hablaban no da para todos. Por eso empezamos a pensar que sobran. La administración dice que no puede dar respuesta a sus necesidades, que ella no es una oficina de contratación y mucho menos de beneficencia. Y seguramente lleva razón cuando lo dice. Ellos son, simplemente, artistas flamencos sin trabajo, como por desgracia existen millones de trabajadores de otras cosas que tampoco lo tienen. Esta es la cuestión: ya no son artistas a cuidar, instrumentos de nuestra cultura, sino trabajadores sin más, gente a la busca de un salario a cambio de su arte. ¡Pero esto es terrible, aunque sea verdad! Por eso ha empezado la cuenta atrás. Los cachés ya no se pueden mantener si no son unos cuantos que gozan del privilegio de su posición. La mayoría trabaja donde puede y casi por lo que le quieren dar. Hay algunos pocos que funcionan y ganan dinero, es verdad. Son nombres conocidos por todos nosotros, pero incluso en éstos se empiezan a ver los cambios y una mayoría de ellos va a actuar en los teatros a taquilla. Es decir, se la juegan. Pero lo hacen porque comprenden que ya se acabó el colchón del dinero público. Hay tres o cuatro que están como figura y que, aunque trabajen menos, siguen trabajando y viven estupendamente, pero incluso algunos de ellos han debido bajar su caché³².

31 Desafortunadamente, las oscilantes políticas llevadas a cabo en este ámbito institucional no han dejado de cambiar los nombres, por lo que, en el momento en que se escriben estas líneas debiésemos hablar de Instituto Andaluz del Flamenco, como ente que engloba a otros varios. Los fines y objetivos, en todo caso, siguen siendo los mismos.

32 En Juan Manuel Suárez Japón. *Sinelo Calorró. Conversaciones con Manuel Morao*. Diputación Provincial de Cádiz. 2014. 434 pp. (Cap. X).

Triana y el arte flamenco

Rafael Infante Macías

Universidad de Sevilla. España.

1. TRIANA Y EL ARTE

Triana es sinónimo de arte. Arte en sus alfareros, arte en sus fraguas, arte en sus toreros y arte, sobre todo arte, en su cante. El cante de Triana tiene un estilo propio, hasta tal punto que ha dado origen a lo que se conoce como escuela trianera, que junto a la escuela jerezana, es la que más ha contribuido a la jondura del cante.

Un trianero nacido en Sanlúcar, Manuel Lauriño, en su pregón de la Velá de Santa Ana, pronunciado en el año 1993, decía que a Triana había que buscarla en:

El desgarro de una soleá, el lamento de una siguiriya, el vuelo de una toná, el desplante de un paso de baile, la hondura de una verónica, la filigrana de un hierro forjado o en la joya cerámica de un azulejo.

Y añade:

A Triana hay que buscarla a ciegas por caminos oníricos, laberintos trenzados de sueños, entre las tibias cenizas de un sentimiento agónico, sabiendo además que, a lo mejor, no la encontraremos nunca.

Triana se encuentra ubicada en la orilla derecha del Guadalquivir. El Guadalquivir, mítico río. Sus aguas, dejando atrás un paisaje de campiñas y olivares, bajan desde la Sierra de Cazorla hacia su desembocadura en Sanlúcar de Barrameda, pero cuando llegan a Sevilla no saben por cuál de las dos orillas decidirse, como bien dice la bulería:

*El río Guadalquivir
se quejaba una mañana
me tengo que decidir
entre Sevilla y Triana,
yo no sé dónde acudir:
ay, quién pudiera
fundir en un perfume
menta y canela!*

Porque en la margen izquierda del Gran Río se encuentran las naves del Barranco, el Hospital de la Santa Caridad, la Maestranza, la Torre del Oro, y al fondo la Catedral y la Giralda. En la margen derecha se encuentran esos cuatro pilares que, como dice la soleá de Juaniqui, sostienen a Triana: San Jacinto, Los Remedios, la O y Señá Sant'Ana:

*Los cuatro puntalitos
y que sostienen a Triana
sostienen a Triana
y que sostienen a Triana,
San Jacinto y los Remedios
La O y señá Sant'Ana
San Jacinto y los Remedios
La O y señá Sant'Ana.*

Hay varias Triana: la marinera, es la que va desde San Jacinto hacia las calles Pureza y Betis; la alfarera, de San Jacinto hacia Castilla y Alfarería, y la Triana cuna de artistas que abarca la Cava de los Civiles y la Cava de los Gitanos.

Triana de la Cava, donde los niños soñaban con ser toreros. Me comentaba mi buen amigo Vicente Flores, trianero de pro, que él, de pequeño, al igual que otros niños, jugaba con los toritos de barro hechos en el Corral Montañó y ya mayorcitos jugaban unas veces con una capa y otras con una muleta en las manos en la que embecía las embestidas del amigo, que hacía de toro portando la imprescindible cornamenta. También me decía que, en otras ocasiones, se apostaba en el quicio de una taberna para escuchar los quejíos que salían de la garganta de algún aficionado que al mismo tiempo que apuraba un vaso de vino se aliviaba las penas cantando por soleá.

¡Cuántos niños trianeros han soñado con ese momento efímero de salir a hombros de la Maestranza, cruzar el puente y llegar al Altozano en olor de multitudes! ¡Y cuántos han soñado con ser figura del cante y pasear su nombre por todo el mundo! Y algunos vieron cómo sus sueños se convertían en realidad, porque Triana es tierra de artistas, como lo prueba la abundante nómina de toreros que nacieron o se criaron en este barrio, como lo fueron Francisco Vega de los Reyes y Juan Belmonte.

El primero fue conocido en el mundo de la tauromaquia como Curro Puya y más tarde como Gitanillo de Triana, nació el 23 de diciembre de 1904. Su toreo estaba lleno de enjundia y duende, toreo despacioso y acompasado, y fue considerado como un maestro de las verónicas. Murió el 14 de agosto de 1931 a consecuencia de tres gravísimas cornadas que le produjo el 31 de mayo la cogida del toro llamado, paradoja del destino, Fandanguero.

Juan Belmonte, apodado el Pasma de Triana, nació en la calle Feria el 14 de abril de 1892, pero vivió desde niño en Triana y, para recordarlo, su barrio le ha erigido

un monumento, obra de Venancio Blanco, en la castiza anchura del Altozano al lado del Puente de Triana, en la misma puerta del barrio. La peculiaridad de esta escultura de bronce es el hueco que aparece en el centro de la misma, a la altura del corazón, a modo de ventana a través de la cual se puede ver la Maestranza.

Antes de la llegada de Belmonte a los ruedos, la característica del toreo de aquella época era la de esquivar, mediante un juego de piernas, las acometidas del toro, siendo válido el paradigma lagartijero: «o te quitas tú o te quita el toro». Belmonte, que dominaba a la perfección los terrenos puso en práctica los tres tiempos del toreo actual: “parar, templar y mandar” y transformó el paradigma citado en el siguiente: «no te quitas tú ni te quita el toro si sabes torear». La idea de torear quieto se convirtió en el deseo de todo torero, aunque con el toro de entonces no era siempre posible. Murió en su cortijo en Utrera el 8 de abril de 1962.

Enrique Morente puso de relieve la forma de torear de Belmonte por medio de la siguiente letra que cantaba por alegrías:

*La tarde que mataron al Espartero
Belmonte que era un niño se quedó quieto
tan quieto que el torero que en él había
cuando veía un toro no se movía.*

Triana sobresalió sobre todo en el cante, de ahí que Ricardo Molina afirmase:

*La historia del cante flamenco comienza en Triana,
donde ya por el 1840 hubo una pléyade de maestros deci-
sivos, gitanos en su inmensa mayoría.*

Pero en Triana ya se cantaba y se bailaba con anterioridad, el Bachiller Revoltoso, en su libro *La gitanería de Triana de los años 1740 a 1750*, afirma:

*Para la danza son las gitanas muy dispuestas y en las
Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas
por cualquier pretexto, que en esto no admiten ruegos. Una
nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana,
va obsequiada a las casas principales de Sevilla a represen-
tar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos
hombres y otro le canta cuando baila y se inicia el dicho
canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera,
porque un forzado gitano las daba cuando iba al remo y de
éste pasó a otros bancos y de éstos a otras Galeras. Es tal
fama de la nieta de Baltasar Montes que el pasado de 1746
fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la
Real Audiencia, don Jacinto Márquez, al que no impidió su
cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las se-
ñoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida
que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de
las señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes.*

*Otra gitana llamada Dominga Orellana y autora de
danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas y este año*

*de 1750 ha cantado los Villancicos en la Parroquia de San-
ta Ana. Otra gitana que llaman La Flaca que también es
autora de danzas está ahora en la Corte para pedir la liber-
tad de su marido y dos hijos que fueron a la Carraca el año
pasado de 1749 y no han vuelto con los que devolvieron.*

El viajero y difusor de la Biblia, George Borrow, en su libro *Los Zincali*, publicado en la primera mitad del siglo XIX, escribe: *Desde tiempo inmemorial el barrio de Triana, en Sevilla, lleva fama de ser morada predilecta de los gitanos y en nuestros días abundan allí más que en otra ciudad de España...*

Otro testimonio de lo que representaba Triana en el cante y en el baile flamenco nos lo proporciona el que fuese gobernador civil de Sevilla en 1837, Serafin Estébanez Calderón, quien a través de los artículos “El Bole-ro”, “Un baile en Triana” y “Asamblea general” nos relata cómo era el ambiente flamenco en Triana. En ellos nos habla del mítico cantaor gaditano El Planeta, de su amigo El Fillo, el cual fue maestro de Silverio Franconetti, y nos describe el baile de la pareja formada por los bailao-res La Perla y de El Jerezano:

*Después que concluyó el Romance salió la Perla con
su amante el Jerezano. Él, tan bien plantado en su per-
sona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella
así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro
y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Jerezano,
sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla para
provocarla al baile, y ella sin mantilla y vestida de blanco,
comenzaron por el son de la Rondeña a dar muestras de su
habilidad y gentileza...*

*¡Quién podrá explicar ni describir ni el fuego, ni el pla-
cer, ni la locura, así como tampoco reproducir los chistes
que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas
partes y se derraman a manos llenas y perdidamente!*

Así describió El Solitario, seudónimo de Estébanez Calderón, esta fascinante fiesta en Triana, en la que se cantaron y bailaron seguidillas, sevillanas, caleseras, polos... pero se quedó sin oír los romances de Gerineldo y de Roldán, que era el objeto de su asistencia a la fiesta.

Ahora cabe hacerse la pregunta: ¿cuáles son los cantes que en Triana tienen una personalidad propia? Esta pregunta se la trasladé a varios amigos concedores de los cantes de Triana, así como a cantaores que viven o han vivido en Triana. De sus repuestas deduzco que fundamentalmente son tres: las tonás, las siguiriyas y las soleares. Además de estos tres cantes algunas de las personas consultadas me apuntaban que los tangos de Triana tienen un sonido especial.

2. GRUPO DE LAS TONÁS

La mayoría de los investigadores coincide en reunir en un mismo grupo, llamándole grupo de las tonás a los cinco estilos que tienen una base común: toná grande, toná chica, martinete, carcelera y debla. Hay que seña-

lar que llamar grande y chica a la toná es un calificativo convencional, ya que tanto ellas como los martinetes, las carceleras y la debla son variantes que proceden de una misma raíz; raíz que corresponde a las tonás del siglo XVIII. Los estudiosos del cante flamenco consideran a las tonás como la base del origen y formación del cante flamenco, ya que son los cantes más primitivos, los cuales, posiblemente, tendrían como antecedentes a los Romances y Corridos. Estos cantes se cantaban a lo largo de la geografía española y venían impregnados de la musicalidad de los diversos pueblos y razas que en el transcurrir del tiempo se asentaron en España y, como ya dejó escrito Estébanez Calderón, los cantaba el mítico Planeta. La difusión pública de las tonás debió ocurrir en el último tercio del siglo XVIII, pues en *la Colección de Cantes Flamencos* recogidos y anotados por Demófilo y publicado en 1881, comenta que el gitano Juanelo, célebre cantaor de Jerez, le informó que el mejor intérprete de las tonás y livianas era un aguador de Jerez llamado Tío Luis el de la Juliana, quien vivió en la fecha indicada. Demófilo recoge las letras de 16 tonás y livianas, pero referencia 26, muchas de las cuales toman el nombre del cantaor que las divulgó, en especial Tío Luis el de la Juliana. En esta referencia aparecen de forma explícita la toná del Cristo, la de los Pajaritos y la del Cerrojo. El Profesor García Matos sugiere su parentesco con tonadas de tipo folklórico sobre los mismos temas que perviven en las regiones de Castilla la Nueva y Extremadura. Pero esta hipótesis solo es comprobable con la toná del Cristo, ya que las otras dos han desaparecido. La versión actual de la Toná del Cristo, llamada así por su letra:

*¡Oh pare de almas
y ministro de Cristo
tronco de nuestra Madre Iglesia Santa
y árbol del Paraíso!*

se conoce gracias a Chacón, quien la puso como macho de su saeta, y a partir de aquí es cultivada por diversos cantaores, que la cantan como estrofa final de la toná grande, entre ellos Rafael Romero que la grabó en 1954 para la Antología del Cante Flamenco producida por la casa discográfica Hispavox.

a) Toná chica

Demófilo, en su nómina de cantaores del siglo XIX, incluye al gaditano Tío Manuel Rivas de Triana, su apodo se debe a que vivió en este barrio, destacando por sus cantes de tonás y de romances. Así pues, ya en este siglo, los dos grandes focos del cante por tonás y livianas fueron Jerez y Triana. De los cantes de este cantaor nos ha llegado la toná chica, que fue grabada por Tomás Pavón en 1950:

*Hasta los olivaritos del valle
acompañé a esta buena serrana
y echaíto mi bracito por encima
la miré como a mi hermana.*

b) Toná grande

La toná grande es la más importante de todas las tonás y es la que presenta más dificultades a la hora de cantarla debido a la longitud y ornamentación de sus tercios. Juan Varea grabó la siguiente versión en 1959:

*Yo no te obligo gitana de que
de que me quieras a la fuerza
si no de tu voluntad
haz lo que a ti te parezca.*

El investigador Blas Vega, después de haber realizado un minucioso análisis técnico de las tonás que han llegado a nuestros días, concluye que en Jerez la toná va evolucionando hacia la siguiirya, mientras que en Triana las tonás conservaron todo su genuino sabor arcaico. Según la tradición oral, de los cultivadores de este estilo destacó el trianero Tío Antonio Rodríguez Moreno (nació en 1820), más conocido por su apodo “Cagancho”, primero de esta dinastía familiar en la que se conjuga el cante con el toreo. Su hijo Manuel Cagancho se mantuvo fiel a los cantes gitanos puros.

c) Martinete

Como ya hemos indicado, dentro del grupo de las tonás se encuentra el cante conocido como martinete, nombre de origen fragüero o herrero, oficios en los que destacaba la habilidad gitana en el trabajo con los metales, por eso las fraguas de Triana eran regentadas por ellos y entre ellas destacan la fragua de los Caganchos y la fragua de los Puyas, familias de una amplia tradición cantaora y torera. Echando a volar la imaginación podemos verlos reunidos, una vez finalizado el duro trabajo, tomando un vaso de vino y aliviando sus penas cantando, y debía de ser así, porque es un estilo poderoso que se hace proyectando la voz en una escala ascendente y es imposible que se cantara mientras se trabajaba con el hierro. Pepe el Culata grabó en 1959 la siguiente versión de martinete de Triana, donde el martillo lleva el aire de las siguiiryas:

*Por cumplir con Dios el mundo
yo me paro cuando te veo
pero me hago los cargos
que tú pa mí te habías muerto.*

*La lunita que se mengua
la lunita que se mengua
yo me mantengo en mi ser
yo soy un cuadro viejo
pegaíto a la pared.*

También hay que destacar a Los Pelaos, emparentados con la familia de los Pavones, y vinculados a las familias cantaoras de Utrera. Juan El Pelao fue un cantaor de honduras y algunos aficionados lo proclamaron “el rey del cante por martinetes”. Suyo es el que dice:

*Esgraciaio aquer que come
er pan por manita ajena
siempre mirando a la cara
si la pone mala o güena.*

d) Carceleras

Las carceleras, como indica su nombre, son tonás de ambiente carcelario.

Si tenemos en cuenta que un alto porcentaje de la población reclusa en aquella época pertenecía a la etnia gitana es comprensible que adaptaran las letras de sus cantes a la situación en la que se encontraban. Juan Tallegra grabó en 1968 la siguiente:

*Sentaíto estaba yo en mi petate
con la cabeza echaíta patrás
yo me acordaba de mi madre
mis niños cómo estarán.*

*Ya han tocao el toque de silencio
ya nos mandan a callar
pero al toque, primo, de diana
nos mandaban a levantar.*

*Si no es verdad
que un castigo grande Dios a mí me mande
si me lo quiere mandar.*

e) Debla

El origen de la debla, y de dónde procede el nombre, no está claro, ya que hay diversas hipótesis, desde la que afirma que significa diosa en caló a la hipótesis de que expresa engaño. Demófilo, en la obra citada expone:

La palabra debla es gitana y significa diosa; barea parece la terminación femenina de baro, grande, excelente. Deblica Barea podría significar Diosecita excelente y ser bajo tal supuesto una invocación afectuosa a una divinidad femenina. Debla Barea, me decía Juanelo, equivale a decir mírala, ahí tienes la copla cantada. Pero otros cantaores me aseguraban que debla barea equivale a decir una mentira, una cosa falsa y me daban la siguiente explicación: cuando se comienza una copla por martinete, por ejemplo, y se remata por otro aire musical distinto, se dice al final debla barea, esto es, te engañé, comencé por un aire y terminé por otro, ahí tienes la copla concluida, mírala.

Ambos puntos de vista tienen en común que el último verso Deblica Barea con el se remata el cante es una afirmación de lo cantado ya que equivale a decir mírala. Por otro lado Blas Vega afirma:

Yo creo que la debla es la antigua toná de Blas Barea que por razones etimológicas andaluzas pudo formar la palabra de-Blá y el debla barea o deblica barea con que a veces se remata el cante.

Pero sea cual sea la interpretación correcta, lo cierto es que no se tenía noticia de este cante hasta que uno de los últimos grandes forjadores del flamenco, Manuel Pavón, la difundió en 1950, grabándola con la siguiente letra:

*En el barrio de Triana
ya no hay pluma ni tintero
para escribirle yo a mi mare
que hace tres años que no la veo.*

Como afirma Antonio Mairena, la debla es una toná que exige poderosas facultades físicas y una entrega profunda.

3. SIGUIRIYAS DE TRIANA

Las siguiiriyas de Triana tienen un aire muy primitivo, en ocasiones cercano a las tonás, cantándose en tonos medios, sin grandes altibajos en la voz. Se considera que las siguiiriyas de Triana y las de El Puerto son las más antiguas. El contacto e influencia entre los cantaores de las dos zonas ha sido inevitable, como se puede comprobar en la similitud entre los cantes antiguos de El Planeta (nacido en Cádiz a finales del siglo XVIII y fallecido a mediados del siglo XIX), El Fillo (Francisco Ortega Vargas, Puerto Real 1810?-1878) y Frasco El Colorao (apodo de Francisco Ortega, nacido en Sevilla hacia 1790 y fallecido en 1875?). Hay que tener en cuenta que este último cantaor, como afirmó Pepe de la Matrona, iba a escardar a Jerez y se quedaba en casa de Manuel Molina y...

...entonces los gitanos de Jerez oían cantar a Frasco, el uno cogía un pedacito, el otro hacía lo que podía, cada uno pa ponerlo con arreglo a su temperamento y a su sello, pero siempre con la escuela de Jerez.

Este hecho lo corroboran los estudiosos del cante flamenco, Luis y Ramón Soler, quienes encuentran como base de los estilos siguiiriyeros de Triana a Frasco El Colorao, y afirman:

De las ocho modalidades localizadas en la muestra se observa que el estilo atribuido a Frasco el Colorao fue posible generador de otros posteriores, como los de Antonio Cagancho y su hijo Manuel, así como el de La Josefa. La influencia de Frasco El Colorao se nota también en Curro Durse y Manuel Molina.

Actualmente todos los estudiosos del flamenco consideran a Frasco El Colorao como el creador o difusor de un estilo de siguiiriyas trianeras que han llegado hasta nosotros. Tomás Pavón recrea la siguiente:

*Y Dios mandó el remedio
Dios mandó el remedio
y pa ´este mal mío y de mi compañera
que no lo hay ni lo encuentro.*

Aunque otros estudiosos se la atribuyen a Manuel Rodríguez García, conocido como Manuel Cagancho (nacido en 1846), ya que éste la interpretó de manera magistral, pero de lo que no cabe duda es que se trata de un cante profundamente trianero. Manuel Rodríguez García, conocido artísticamente como Manuel Cagancho, hijo de Tío Antonio Cagancho y abuelo del célebre torero. Fernando de Triana dice de él:

Cuando salía cantando con aquella voz machuna, de temple brusco y de gran potencia esforzando las notas más y más, hasta coronar los cantes, daba una sensación de tragedia por el gesto realizado; y para qué decir que presencié muchas veces que al terminar los cantes de este gitano de pura raza, los otros gitanos que le acompañaban y muchos gachés que por fuera lo escuchaban, pagaban su arrebatador delirio con romperse la ropa y echar por alto todos los cacharros que tenían por delante. Cuando más solía ocurrir el destrozarse la ropa de entusiasmo era al cantar el gran Manuel esta siguriya:

*Al señó de la Ensina
le ayuno los viernes
porque me ponga ar pare e mi arma
aonde yo le viere.*

Esto no había quien fuera capaz de escucharlo sin estremecerse y experimentar una sacudida de nervios que solo con el vino se aplacaba.

A este cantaor se le atribuye una siguriya que, como afirma Antonio Mairena, *es de factura arcaica y de grandeza sobrecogedora. Una absoluta ausencia de adornos, un dificilísimo ligado, una sutileza melimástica extraordinaria, una sobriedad primitiva y una seriedad impresionante.*

El primer cantaor que dejó grabada esta siguriya fue Manuel Vallejo, en 1932, quien hace una versión con una riqueza musical impresionante, cuadrando el cante como pocos:

*Reniego
reniego de mi sino
reniego yo de ti
cómo reniego, reniego,
cómo reniego, reniego de la horita
en que te conocí.*

La segunda versión es la de Tomás Pavón, quien la grabó en 1948, logrando una de las indiscutibles joyas del cante por siguriyas de todos los tiempos:

*Reniego yo
reniego de mi sino
reniego de mi sino
cómo reniego, mare,
hasta en la horita
que te he conocí.*

Manolo Caracol, con su gran personalidad y carisma, la grabó dos veces, en 1953 y en 1958, consiguiendo una pieza de una extraordinaria hondura.

*Como el reniego
como el reniego, reniego
reniego de mi sino
como el reniego,
como el reniego de la horita
que te conocí.*

4. SOLEARES DE TRIANA

Las soleares de Triana se caracterizan por su antigüedad y por tener una gran riqueza melódica, conjugando los tonos altos con los tonos bajos. Es un cante dulce y de gran belleza, al menos para mí:

*Tres cosas tiene Triana
que no se puede aguantar:
el Cachorro, la Esperanza
y el cante por soleá.*

La escuela trianera es la más rica en estilos de soleares, Luis y Ramón Soler han localizado 42 modalidades diferentes. La mayoría de los estudiosos de las soleares de Triana las clasifican en tres grupos: *las Soleares Apolás, Soleares de la Andonda y las Soleares de Ramón el de El Ollero*. Las dos primeras son muy antiguas y la tercera es de creación más reciente. Actualmente esta última goza de una amplia difusión, fomentada especialmente por cantaores trianeros.

GRUPO DE SOLEARES APOLÁS

Dentro de este grupo se consideran los siguientes estilos:

a) Estilo del Fillo

Según la tradición oral hay que situarla en la Triana de la mitad del siglo XIX. Fue grabada por Juan Brea en 1910 con la letra:

*Si no fuera por mi hermano
me hubiera muerto de jambre
nunca le faltó a mi hermano
un cachito pan que dar-me.*

b) Estilo de Silverio

Fue grabada por Diego Bermúdez Cala, el Tenazas de Morón en 1922:

*Correo de Vélez
como el correo de Vélez
correo de Vélez
como el correo de Vélez
se atrancaron las mulillas
se me perdieron los papeles
se atrancaron las mulillas
se me perdieron los papeles.*

Se consideran variantes de estos estilos a las siguientes:
Soleá petenera. Algunos autores se la atribuyen a Silverio, hoy la conocemos por la grabación realizada por Pepe el de la Matrona en el año 1954 con la letra:

*Se jundió la Babilonia
porque le faltó el cimientito
nuestro querer no se acaba
aunque falle el firmamento.*

Soleá del Pancho o de Paquirri el Guanté. Esta soleá en Triana siempre se la ha atribuido al Pancho, aunque Paquirri fue el que la popularizó. La grabó El Tenazas de Morón:

*Me imagino entre mí
me imagino entre mí
a nadie en el mundo quiero
cuando me acuerdo de ti
a nadie en el mundo quiero
cuando me acuerdo de ti.*

Soleá de El Portugués. Se le atribuyen dos variantes. Fueron grabadas por Manuel Celestino Cobos, Cobitos, en 1965, la primera variante con la letra:

*Me preguntan si te quiero
y yo digo que ni verte,
y yo digo que ni verte,
y yo digo que ni verte,
te quiero más que a mi mare
con eso engaño a la gente,
más que a mi mare te quiero
con eso engaño a la gente.*

Y la segunda variante con la siguiente letra:

*Candelas del cielo,
del cielo caigan candelas y más candelas
le caigan a tu mare encima
por tener malina lengua
le caigan a tu mare encima
por tener malina lengua.*

b) Estilo de El Quino

Pocas noticias se tienen de este cantaor, a pesar de haber legado una de las soleares trianeras más bella con un acabado musical extraordinario y con más dificultad de ejecución. Las grabaciones más antiguas de esta soleá están realizadas en cilindros de cera y son de Paco el de Montilla con la letra:

*En la capilla los Reyes
me enamoré esta mañana
y a un Debel le estoy pidiendo
que me quiera esta serrana,
y a un Debel le estoy pidiendo
que me quiera esta serrana.*

Y de Manolo El Sevillano con la letra:

*Sordo como una tapia
y ciego yo de nacimiento,
sordo como una tapia
y ciego yo de nacimiento,
que vivo pasando tormentos,
que más valía que mi mare,
me hubiera parío muerto,
que más valía que mi mare,
me hubiera parío muerto.*

Más recientemente Naranjito de Triana la grabó con la siguiente letra:

*Y se murió,
y se murió y mi pañuelo
yo se lo eché por la cara,
pa' que no tragara tierra,
boquita que yo besara,
pa' que no tragara tierra
boquita que yo besara.*

GRUPO DE SOLEARES DE LA ANDONDA

Dentro del grupo de soleares de Triana, según Antonio Mairena, las más venerables son las atribuidas a esta maestra del cante y que han llegado hasta nosotros a través de las grabaciones realizadas en 1907 de la rondeña Paca Aguilera. Pero de este estilo se han encontrado grabaciones anteriores en cilindros de cera a las de Paca Aguilera, por lo que ofrece dudas la atribución a la Andonda de este estilo de soleares. Los cantaores que la grabaron en este soporte fueron Paco el de Montilla, en la última década del siglo XIX, y Manuel el Sevillano con las letras:

*En dos vereítas iguales
yo me paré en la peor,
en dos vereítas iguales
yo me paré en la peor,
y como era la del disgusto
ha de ser mi perdición,
y como era la del disgusto
ha de ser mi perdición.*

Y:

*Estoy metío entre caenas
como aquel que está cautivo,
estoy metío entre caenas
como aquel que está cautivo,
y mira si vivo con pena
que muero estando vivo,
y mira si vivo con pena
que muero estando vivo.*

Se considera variante de este estilo a la soleá de El Sor-dillo, de ella dice Naranjito de Triana:

La soleá de El Sordillo no es que haya sido una creación total suya, pero sí había recreado algo que era propio y que la gente lo identificaba: “Así es como canta El Sordillo”, y va degenerando hasta que la gente dice “La soleá de El Sordillo”.

Este cantaor popularizó la letra:

*Todavía conservo en mi cama
el joyo que me dejé
joyito que tú me dejaste
el joyo que a mí me dejé,
la horquillita de su pelo
y el peine que se peinó,
la horquillita de su pelo
y el peine que se peinó.*

Manuel Márquez, conocido como Márquez El zapate-ro, la tiene grabada en 1982 con las siguientes letras:

*Quien te ha hablao mal de mí
viviendo tú de mí tan lejos
viviendo de mí tan lejos
viviendo tú de mí tan lejos
malhaya quien lleva y trae
que dan tan malos consejos.*

*Yo le pregunté a mi mare
por qué he nació en el martes
por qué he nació en el martes
por qué he nació en el martes
si yo no como ni bebo
con los buenos días de nadie.*

Los hermanos Ballesteros de Triana y más recientemente Paco Taranto recrearon este estilo.

GRUPO DE SOLEARES DE RAMÓN EL DE TRIANA

Ramón el de Triana es el nombre artístico de Ramón Rodríguez Vargas, también conocido como Ramón el de El Ollero. Fue en su época el cantaor preferido de muchos aficionados. Se le atribuyen varias soleares de Triana, entre ellas la siguiente:

*Anda y pregúntale a un sabio
cuál de los dos perdió más,
cuál de los dos perdió más,
cuál de los dos perdió más,
si el que comió de sus carnes
o el que publicó su mal,
compañerita de mi alma,
o el que publicó su mal.*

También se le atribuye la recreación de la soleá:

*Y en invierno no hay claveles
porque los marchita el hielo*

*y en tu casa los hay todo el año
porque lo permite el cielo.*

El padre de Ramón el de Triana era conocido por Ramón el Ollero, pues era alfarero, pero su hijo fue un cantaor profesional, aunque es posible que aprendiese el oficio del padre. De aquí que algunos aficionados llamasen a este grupo de Soleares Alfareras, pero la mayoría de los cantaores de Triana no están de acuerdo con esta denominación ni con la de Soleares del Zurraque. Paco Taranto afirma:

*Eso del Zurraque se lo inventó Belmonte en su tertulia.
Lo de los alfareros se lo inventaron porque casi todos los que cantaban esos cantes hemos trabajado en los ladrillos. Yo cuando chico era alfarero. El Zurraque es simplemente una zona de Triana, la acera derecha de Chapina al Patrocinio.*

SOLEÁ DE CHARAMUSCO

Cuál fue el origen de esta soleá de corte trianero ha sido motivo de debate, debate que aún perdura. Se le atribuye al jerezano José Loreto Romero, nacido en 1903 y fallecido en 1970. Existen dos versiones diferenciadas, la de Pepe Marchena, nombre artístico de José Tejada Martín, y la de Antonio Cruz García, nombre artístico de Antonio Mairena. Hay una tercera versión debida a Enrique Morente. Estos cantaores la grabaron con las siguientes letras:

Pepe Marchena, grabación de 1963:

*Reniego de los rosales
reniego de los rosales
no reniego de la rosa
no reniego de la rosa
que me regaló tu mare
reniego de las espinas
de las espinas reniego
pero no de los rosales.*

Enrique Morente, grabación de 1977:

*Tú vienes
tú vienes vendiendo flores
tú vienes vendiendo flores
las mías son amarillas
las tuyas de to´s colores
las mías son amarillas
las tuyas de to´s colores.*

Antonio Mairena, grabación de 1983:

*Charamusco, Charamusco
cambiamos nuestros sombreros
tu sombrero estaba roto
y mi sombrero estaba nuevo
tu sombrero estaba roto
y mi sombrero estaba nuevo.*

TANGOS DE TRIANA

Mucho se ha especulado sobre el origen de los Tangos. José Luis Navarro sostiene la teoría de que el origen de los tangos es afroamericano, pues afirma que era un baile típico de esclavos y que se danzaba en Cuba en las primeras décadas del siglo XIX.

De la misma opinión es José Luis Ortiz Nuevo, quien encontró un texto publicado en “El regalo de Andalucía” el 15 de febrero de 1849, donde el autor del mismo refiere que en 1823 oyó por primera vez en un barrio de extramuros de La Habana una canción con el nombre de *guanábana*, interpretada por negros y cinco años más tarde apareció otra con el nombre de la *Limoná*, inventada también por negros. Continúa el texto diciendo que en 1843 surgió otra canción con el nombre de *La Lotería*, y que él las escuchó juntas en Cádiz y Sevilla, llamándole la atención el nombre con que las interpretaban que era el de *tango americano*. El autor de este texto, con referencia al nombre, dice:

Si se hubiese bautizado con el nombre de Tango Africano, sería más pasajero, ya que fue inventada por ellos, ya también porque en los bailes que allí forman los días festivos en los recintos de la ciudad y en las fincas del campo, al uso de su país con tambores.

Para mayor abundamiento del origen africano del tango, citemos que el Diccionario de la Real Academia, en su edición de 1952, recoge el término tango con la siguiente definición: *reunión de negros para bailar al son de un tambor*.

Como señala Ortiz Nuevo, el autor de la crónica referenciada deja claro lo siguiente: el origen africano del tango; su nacimiento en Cuba; su traslado a los puertos de Cádiz y Sevilla y su condición de sensual inmoralidad.

Cuando estos sonos llegan al barrio de Triana, se aflamencan, y se incorporan al repertorio de los bailes que se bailaban en esa época. El escritor costumbrista Charles Davillier nos ha dejado el siguiente testimonio de su asistencia en 1861 a una fiesta que se celebró en la Taberna del Tío Miñarro, en el Barrio de Triana. En ella se bailó el polo, el zarandeo, el zorongo, la rondeña y el tango americano. Escribe Davillier:

No tardó en llegar la vez a las danzas y una joven gitana de cobriza tez, cabellos crespos y ojos de azabache, como dicen los españoles, bailó el tango americano con extraordinaria gracia. El tango es un baile de negros que tiene un ritmo muy marcado y fuertemente acentuado.

Así pues, Triana, al igual que hizo con otros cantes, dotó a los tangos de un sello especial. Continuadores de aquellos tangos primitivos son los de Manuel el Titi y los que interpretan el grupo denominado Triana Pura.

CONCLUSIÓN

A partir de todo lo expuesto, podemos concluir afirmando que Triana ha sido y es una comarca cantaora, con una personalidad propia, constituyendo una referencia imprescindible a la hora de escribir la historia de este Bien Inmaterial Cultural de la Humanidad, el Flamenco.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachiller Revoltoso, *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750*, ed. Facsímil, 1995.
- Daniel Pineda Novo, “Triana en el Cante”, Revista *Candil*, septiembre, 2000.
- Fernando de Triana, *Arte y artistas flamencos*, ed. Facsímil, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- G. Barrow, *Los Zíncali*, Madrid, 1932.
- José Blas Vega, *Las Tonás*, Málaga, 1967.
- José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, 1988.
- José Luis Navarro García, *Semillas de ébano: el elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada Editorial, 1998.
- José Luis Ortiz Nuevo, “Tangos de negros; Tangos americanos; Tangos” en *Historia del Flamenco*, dirigida por José Navarro y Miguel Roper, Ediciones Tartessos, 1996.
- José María Velázquez Gaztelu, *Rito y Geografía del Flamenco-Triana*, RTVE, 1972.
- Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz, *Antonio Mairena en el mundo de la siguiyriya y la soleá*, Málaga, 1992.
- Pepa Sánchez Garrido, *Cantes y cantaores de Triana*. Los libros de la Bienal, 2004.
- Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, 3ª edición, Sevilla, 1979.
- Serafín Estébanez Calderón “El Solitario”, *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1847.

Geometrías del Cante

Philippe Donnier

Córdoba. España.

ADVERTENCIAS

Hace ya tiempo que he dejado de hacer conferencias al uso con texto previamente escrito acompañado de ilustraciones tipo power point. El eje de lo que prefiero llamar *intervención* más que *conferencia*, lo constituye una presentación multimedia interactiva que se pudiera presentar casi sin discurso. Son mis comentarios y ejemplos musicales con mi guitarra que ilustran el “discurso” multimedia, columna vertebral de la presentación y no al revés.

Tratar de trasladar este tipo de exposición mediante un texto lineal es una tarea casi imposible. Por tanto, presentaré aquí unos comentarios acerca de mi intervención que pueden incluir reflexiones y/o informaciones que no estaban presentes en el momento como omitir contenidos que, aunque pertinentes en el momento de la exposición, no tienen interés en un texto escrito.

Al haber expuesto técnicas y métodos de análisis del cante desarrollados en artículos ya publicados, indicaré las referencias para no repetir información asequible en otros lugares.

GEOMETRÍAS

Etimológicamente *medición de la tierra*, el término se entiende como representación y estudio matemático del espacio. En matemáticas puras, los espacios estudiados, o más bien construidos, no tienen por qué tener nada que ver con realidad alguna. Cuando aplicamos los conceptos y las herramientas de la geometría a cualquier espacio real, esto supone una esquematización, una reducción de la realidad con fines específicos. En la mayoría de nuestras actividades diarias funcionamos dentro del mundo con sistemas de representaciones inconscientes aunque imprescindibles. Según la situación, para conducir en autovía, subir una escalera, pasear por la montaña o montar un mueble de IKEA, elegimos el sistema de representación más idóneo. Por esas razones no existe una geometría sino geometrías, euclidiana, esférica, hiperbólica... cada una adaptada a la situación que pretendemos describir. En las aplicaciones reales, el nivel de precisión de las mediciones suele influir sobre los resultados. El problema planteado por Benoît Mandelbrot¹ acerca de la longitud de las costas de Bretaña es un claro ejemplo: según el tamaño del palo que usamos para medir la distancia de un punto al siguiente, la longitud total cambia. ¿Cuál es la verdadera? Ninguna, todo depende del uso que quere-

mos hacer de esta representación de la costa. No hay que olvidar nunca que la realidad en sí es inaccesible al conocimiento, tenemos una intuición inmediata e inconsciente de ella pero cualquier percepción o representación consciente es fruto de una reducción esquemática, representación construida de la realidad, por mediación de un sistema perceptivo dado, desde una cultura, en unas circunstancias dadas, un momento emocional dado pero de ningún modo tiene sentido pretender alcanzar *objetivamente* la realidad misma, que es como un yacimiento oculto del cual sacamos visiones parciales y subjetivas.

En lo que se refiere al cante, el problema planteado por un intento de representación geométrica es muy parecido al problema que planteó Mandelbrot. ¿Qué vara(s) de medir usaremos para representar adecuadamente o pertinentemente el cante? ¿Y qué reglas vamos a seguir para definir esta adecuación o esta pertinencia?

Antes de elegir, vamos a describir de una forma “neutra”, desde una postura *etic* las diferentes apariencias del sonido según la “distancia” adoptada para su observación.

REFLEXIONES ACERCA DE LA ESTRUCTURA FÍSICA DEL SONIDO

Hablaremos aquí de sonido como vibración periódica del aire y no de ruido. El espacio geométrico de las costas de Bretaña es un plano (bidimensional homogéneo, al representar los ejes x e y del plano una misma magnitud: distancia en cm, m o km). En el caso de la representación del sonido usamos un espacio bidimensional heterogéneo, el eje x representando el tiempo y el eje y la presión del aire. A cada instante, la única realidad física es la presión del aire al contacto del tímpano o de la membrana del micrófono o sensor electrónico que registra el fenómeno físico estudiado.

Todo lo demás es fruto de artefactos perceptivos, reconstruidos por medios técnicos en formas de gráficos generados por máquinas o sistemas semiográficos varios ideados dentro de culturas diferentes. Según la ventana de tiempo analizada, la geometría del sonido cambia de naturaleza. Si analizamos la banda sonora de un sonido complejo en una ventana de dos o tres veces la frecuencia base (nota percibida) aparece la variación puntual de presión del aire a cada instante.

Una ventana de unas cuantas centésimas de segundo permite observar la variación continua de presión del aire pero al escuchar, se percibe sólo un “clic” de altura melódica indefinible.

1 Benoît Mandelbrot, traducción española, *La geometría fractal de la naturaleza*, Tusquets, 1997.

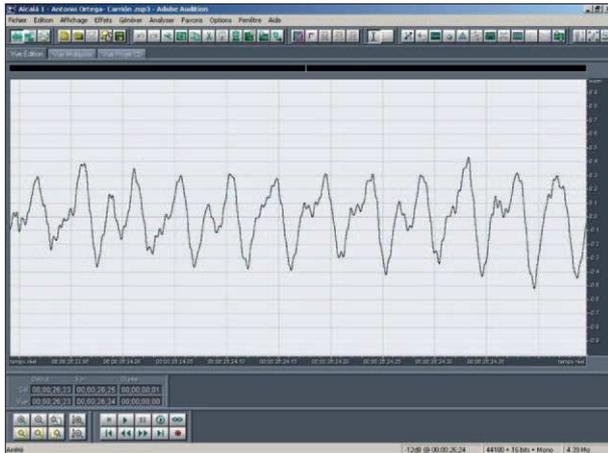


Figura 1.

La muestra siguiente (Figura 2a), que dura poco más de un segundo, da una visión global del cambio de presión que percibimos como fuerza o intensidad del sonido. Percibimos realmente consecuencias de la variación de presión (Figura 2b), pero la frecuencia, percibida como “altura” melódica (en relación logarítmica con la frecuencia real) no aparece en esta toma de datos “objetiva” de la banda sonora, única magnitud grabada en los vinilos antiguos o CDs modernos.

La gráfica siguiente representa la frecuencias en función del tiempo de la misma muestra de sonido representada en la figura 2a.

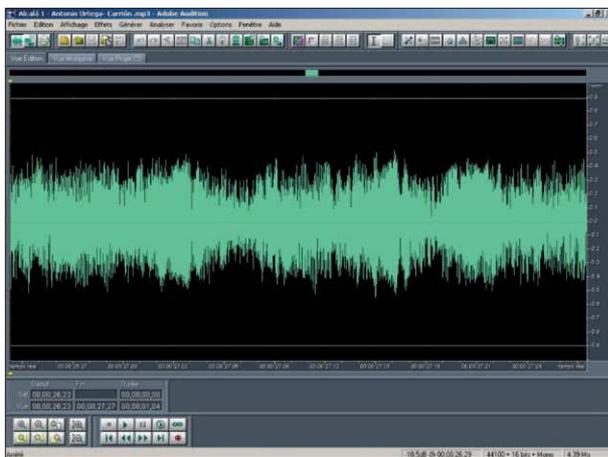


Figura 2a.



Figura 2b.

La gráfica de la figura 2a proviene de una mera transcripción de la realidad por medio de una cadena lineal que conserva la naturaleza de la información: la variación continua de la presión del aire. No es el caso de la figura 3, que muestra el resultado de un análisis matemático complejo, clásico del estudio de los fenómenos oscilatorios de cualquier naturaleza, conocido como

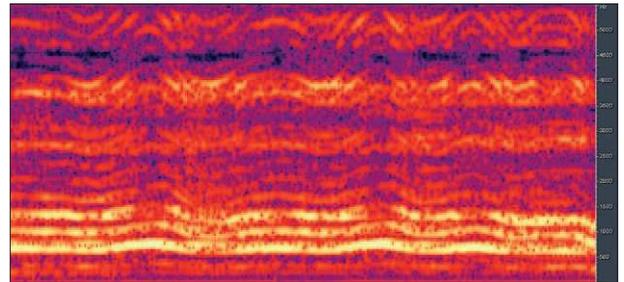


Figura 3.

análisis de Fourier de una vibración periódica compleja. Este análisis matemático demuestra que cualquier fenómeno vibratorio se puede descomponer en una suma de vibraciones simples de tipo sinusoidal llamadas armónicos.

La sinusoide de período más largo (vibración fundamental de frecuencia la más baja f) se sitúa abajo y las frecuencias siguientes (armónicos) aparecen con frecuencia (número de oscilaciones por unidad de tiempo) múltiplos enteros de f . La gráfica de la derecha ordena las frecuencias de menos a más y la intensidad del color representa la intensidad de la vibración (armónico) correspondiente. Esta representación tiene mucho más afinidad con nuestra percepción de las melodías que “suben y bajan”². La colaboración entre nuestro órganos perceptivos y nuestro sistema nervioso nos proporciona dos representaciones simultáneas del sonido: la altura melódica que corresponde a la del primer armónico y el timbre o color del sonido que corresponde a una percepción global de la suma de todos los armónicos. La figura 4 representa un ideal matemático. Los fenómenos reales suelen ser bastante más complejos. En la voz humana, no existen vibraciones “perfectas”, analizables en términos de simples sinusoides.

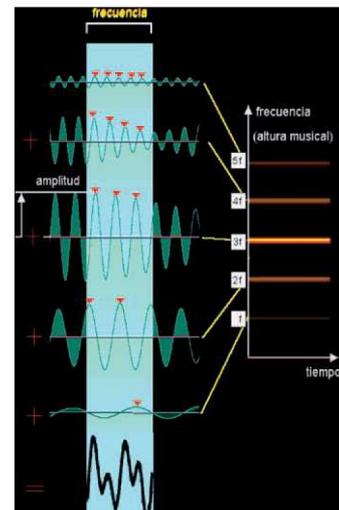


Figura 4.

² Sin olvidar que esta “percepción” de altura es también una metáfora construida, muchos aficionados no perciben el sonido así, sino que los agudos le parecen *finos, valientes...* y confunden a menudo fuerza y altura melódica.

El ejemplo siguiente recoge una muestra de la voz de la cantaora gitana extremeña la Kaita.

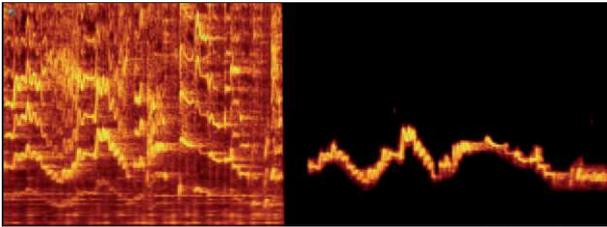


Figura 5.

En la parte izquierda se pueden observar las variaciones de frecuencia de los cinco primeros armónicos. Como se puede apreciar, la gráfica está llena de “parásitos”, propios de una voz *sucia*, llena de *impurezas*, que le dan todo su carácter dramático a la voz desgarrada de la Kaita. Cuando aislamos el armónico segundo³, casi limpio de ruidos, se oye sorprendentemente un silbido puro propio característico de una vibración sinusoidal que reproduce la melodía del cante, componente cristalino extraído de la ganga turbia de la voz gitana.

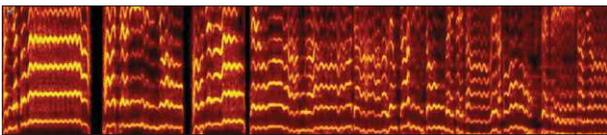


Figura 6.

La muestra de la figura 6 corresponde a una soleá de Triana interpretada por Márquez Zapatero. La nitidez del sonido y la regularidad de los vibratos evidencian un claro contraste entre dos culturas vocales eminentemente distintas. El timbre (o metal de voz, como le gusta decir a muchos aficionados) es este color o impronta vocal que permite identificar la materia sonora y distinguir el sonido de un violín del de un oboe, de una guitarra flamenca del de una clásica, de la Kaita del de Márquez Zapatero. Geometría compleja dentro de la cual no nos vamos a adentrar más. Esta impresión global es construida perceptivamente a partir de la intensidad de cada armónico y de las “impurezas” del sonido. Si practicamos en la gráfica de un sonido puro (suma de sinusoides) un corte, a un instante dado en un plano *frecuencia x intensidad*, observaremos segmentos verticales de alturas variadas repartidos regularmente según la frecuencias múltiplos de la fundamental, cada altura siendo proporcional a la intensidad de cada armónico.

En un caso de voces reales (figura 8), los segmentos teóricos se ven sustituidos por *montañas* irregulares cuyas cumbres coinciden más o menos con los armónicos teóricos. Es la forma de esta verdadera *sierra sonora* que da su corporeidad y su personalidad a cada voz humana.

3 El programa de sonido utilizado permite borrar las zonas deseadas... y las zonas borradas no suenan. Milagros de la informática que permiten el ahorro de complejos análisis de Fourier con una simple goma de borrar virtual.

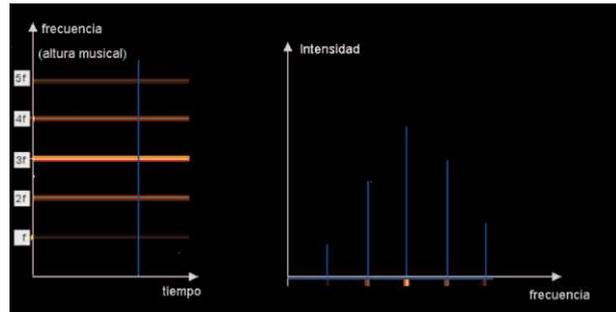


Figura 7.

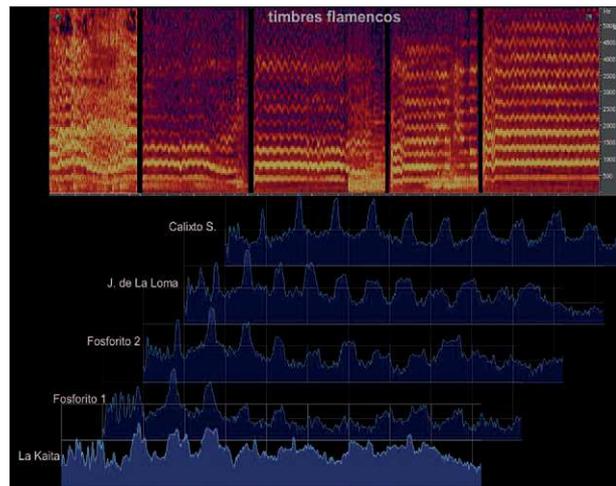


Figura 8.

El encanto propio de los sonidos presentes en la gran mayoría de las músicas tradicionales radica precisamente en estas “escorias”. Una de las señales inequívoca de la evolución actual de la cultura flamenca hacia una estética culta aburguesada es el auge de las guitarras “negras” con cuerda más altas que emiten sonidos limpios. “Al fin un flamenco sin estridencias” comentaban unos aficionados universitarios a la salida de un concierto de guitarra ¿flamenca? con guitarra negra y sonidos bien educados. Añoro las raíces populares y los sonidos sucios (¿negros?) del flamenco tradicional, huellas de una postura vital...

LA MELODÍA

Al ampliar la ventana de observación, aparecen modulaciones de la voz, ligeros cambios de frecuencias, juegos de vocales y onomatopeya con variaciones de alturas melódicas alrededor de una frecuencia media. Todos estos juegos vocales dificultan la transcripción del cante flamenco dentro del sistema temperado del pentagrama clásico. La tarea del transcriptor consiste en deslindar las fronteras entre lo que es cambio significativo de nota y mero adorno de la voz, tarea eminentemente subjetiva... Pasa con la melodía lo mismo que con los fonemas. La realidad fonética es de naturaleza continua y la variabilidad de las realizaciones fonéticas de un fonema dado son infinitas, la /ch/ de muchacho sera [z] en Cádiz, [sh] en Sevilla [tch] en Valladolid y toda la infinitud de

matices locales y personales. El habla de los analfabetos no suele tener la nitidez de contraste propia de la gente educada, fruto de la retroacción de la lectura y la escritura. Me acuerdo siempre de la anécdota referida al chaval, asfixiado de calor a lado de un pantano en pleno verano en la sierra de Córdoba, que grita a sus compañeros algo que suena más o menos así: ¿moamooamooaaa? con inflexiones melódicas difíciles de representar. Lo que significa... evidentemente: ¿Nos vamos a mojar?

Estos chavales carecen obviamente de un concepto fonológico del idioma. Lo mismo pasa con la melodía. Años de escritura musical y de repentización han formado (¿deformado?) el oído musical de generaciones. Antigüamente los instrumentos de viento no tenían pistones o llaves, sencillos agujeros de apertura modulable por la posición y presión del dedo permitían micro intervalos, ni los instrumentos de cuerda tenían frets o trastes, lo que permitía unas emisiones de frecuencia con variaciones continuas. La introducción de llaves, pistones, trastes fijos y, para el piano, rey de los instrumentos, la teclas y la cuerdas de afinación fija lleva a una discretización (discontinuidad) en el espectro de las frecuencias musicales, fruto de las necesidades de la polifonía y de la escritura musical, discreta por esencia. El temperamento de las escalas distorsiona nuestra percepción, llevándola a una sordera cultural a todo lo que no sea nota temperada. Posturas inconscientemente etnocéntricas nos llevan a olvidar el peso y la deformación cultural que supone la formación académica a la hora de analizar los productos de las culturas populares. Cuando el flamencólogo tradicional (habitualmente analfabeto musical)⁴ habla de arco musical, se refiere a la totalidad de la emisión sonora; cuando el musicólogo dice melodía, se refiere, consciente o inconscientemente, a una concatenación de signos discretos, esquema reductor de la compleja emisión vocal inicial. ¿Para bien o para mal?

Nada es bueno o malo en sí, todo depende de lo que se pretende al utilizar la herramienta. La transcripción de las alturas melódicas de los sonidos instrumentales no suele suponer problema pues la emisión de los sonidos se hace dentro de un sistema escalar discontinuo (en la mayoría de los casos). La emisiones vocales de cantantes tradicionales y, en particular, de los cantantes flamencos son de naturaleza continua y flexible, como se ha podido observar en las gráficas anteriores, lo que plantea más de un problema teórico a la hora de transcribir. Al tener que retranscribir una interpretación vocal de una partitura clásica de ópera o de música moderna, sin tener

acceso a la partitura original, se presentarían problemas similares. El ejemplo siguiente (figura 9) muestra claramente la dificultad que supone una retranscripción de la interpretación inolvidable del tema de la película "Some like it hot" por Marilyn Monroe.

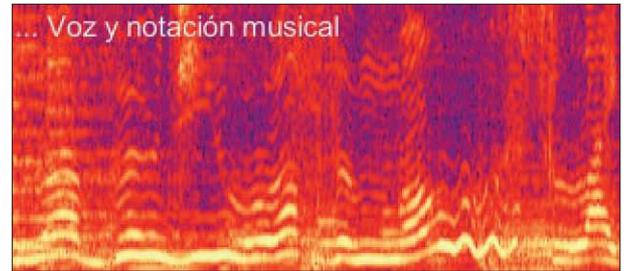


Figura 9.

La lectura tradicional y la lectura musical plantean la misma problemática: relación entre sistema de signo discreto (esencia fonémica) y emisión de un flujo de sonidos reales (realizaciones fonéticas). Toda lectura pertinente corresponde a la recreación de un discurso oral virtual previo. Discurso virtual inserto en una cultura dada, en un momento dado. Leer es recrear, leer bien es recrear con pertinencia. Por esta razón suenan siempre reductoras, cuando no sencillamente ridículas, interpretaciones por cantantes líricos de transcripciones de canciones populares, recreadas desde un referente virtual equivocado, por muy limpio y falto de estridencia que esté, o más bien por esto mismo.

A pesar de todo, un aficionado al cante identificará sin problema como una petenera tal remedo interpretado por una soprano lírica aprendido de una partitura titulada Petenera (popular), esto significa que existe un contenido común a la interpretación flamenca y lírica que es de naturaleza *semántica*. Este contenido semántico existe en la percepción tradicional *analfabeta* en la medida que permite una clasificación de objetos musicales en clase de equivalencias discretas (petenera de X, solea Y, Fandango de tal)⁵. La distinción que hace el ingeniero de comunicación Abraham Moles⁶ entre información *semántica* e información *estética* es pertinente en todos los campos de la comunicación. Para Moles lo semántico es de carácter discreto, traducible en cualquier lenguaje natural o a cualquier sistema de codificación numérica, el cambio de entidad semántica se traduce por un cambio de clase de equivalencia o cambio de etiqueta. Lo *estético* o *expresivo* es intraducible en el lenguaje natural, se puede analizar únicamente recurriendo a funciones continuas derivables. Cuando un enólogo distingue un

4 Sin ninguna carga peyorativa, sencillamente en el estricto sentido etimológico de la palabra: carente de los conocimientos del "alfabeto" musical que constituye el solfeo clásico. Aprovecho esta nota para romper una lanza en contra de la expresión común: "los flamencos no saben música" que es lo mismo que decir despectivamente "los analfabetos no saben hablar", declaración absurda referida a una cultura oral que es la de gente que precisamente hablar es lo único que saben hacer. Lo malo es que se suele sobrentender hablar "bien"... De música, los flamencos saben más que los ratones, lo único es que no saben escribirla...

5 En una ponencia en el Congreso de Flamenco de Linares (1991) hice interpretar por una flautista patrones melódicos (ver más abajo) de cantes de Málaga acompañados por el guitarrista Manuel de Palma. Ni Manuel tuvo la menor dificultad en acompañarlos ni el público en identificarlo con las *etiquetas* pertinentes, prueba de que los patrones tenían un contenido semántico pertinente.

6 Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, Paris, 1973

Bordeaux de un Rioja es una clasificación semántica. Moles afirma que en este caso se puede poner en evidencias parámetros discretos que permiten justificar la clasificación. A la hora de comparar varios Riojas y emitir juicio sobre la cualidad, entramos en el terreno de lo expresivo o estético, donde desaparecen las clases disjuntas. Bordeaux o Rioja depende de la presencia o la ausencia de tal aldehído o tanino polifenólico específico, característico de tal vino que son los rasgos característicos (fonémicos) de tales vinos. Que sea mejor o peor tal vino depende ya de las cantidades y proporciones de cada producto, variaciones continuas (fonéticas) de cada rasgo analizable en término de concentración (función continua derivable). ¿Cómo se apañan los entendidos que discuten precisamente acerca de lo expresivo? Lo suelen hacer con una profusión de adjetivos, de metáforas más o menos poéticas, sabores de frutas, perfumes exóticos... o recordando experiencias anteriores compartidas con los contertulios:

- ¿Te acuerdas de aquel Ribera del Duero espectacular que probamos en casa de la duquesa en la Nochevieja del 1997?
- ¿Allí, allí, en este tercio se acuerda del de la Paula cuando el anterior tenía más sabor a Manuel Torre?

El análisis semántico de un texto se hace siempre desde una cultura y aplicando un sistema formal de análisis, consciente o inconsciente. El ejemplo siguiente propone una primera melódica de cinco versiones del primer tercio de la “misma” malagueña de la Trini.

Una primera reducción consiste en discretizar el flujo continuo eligiendo dentro de la escala diatónica mayor de la tonalidad correspondiente las alturas que mejor se adaptan a la curva analizada. La experiencia lleva a elegir la altura máxima de los vibratos continuos y los máximos de las curvas en campana que corresponden a la percepción de notas sueltas. Para tener más detalle remito el lector a mi artículo publicado en la revista electrónica *Divulgamat*⁷.

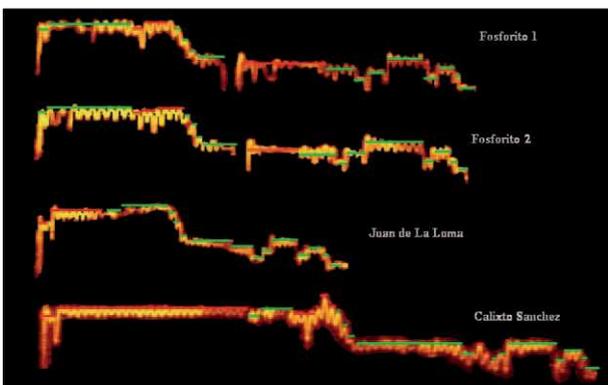


Figura 10.

7 http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_alphaccontent§ion=11&category=67&Itemid=67 nº 24. (Abril 2011) Flamenco: elementos para la transcripción del canto y de la guitarra.

Obtenemos así un diagrama con alturas discretas con duraciones que varían de una interpretación a otra. En verde: las sucesiones melódicas comunes a todas las versiones. En rojo: los elementos melódicos propios de cada versión.



Figura 11.

Como primera etapa de transcripción he ideado en mi tesis doctoral⁸ un sistema semiográfico original inspirado en el gregoriano.

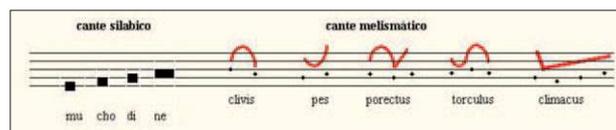


Figura 12.

Adoptamos los neumas “modernos” cuadrados para las notas silábicas y los neumas antiguos inspirados en la escuela de San Gall para las secuencias melismáticas. Este sistema tiene varias ventajas:

- No permite una lectura o repentización “al idéntico” visto la ausencia de duraciones. Corresponden así a lo que Charles Seeger⁹ definía como transcripción *descriptiva* en oposición a las *prescriptivas* hechas para reproducirlas.
- Marca un claro contraste entre secciones silábicas y melismáticas.
- Su estética es más afín a la imagen mental que podemos hacer de una melodía.
- Respeta la articulación expresiva de los melismas, colocando la nota importante o “fuerte” al final de cada grupo, en contradicción con la costumbre clásica.
- Representa la melodía como sucesión de olas melódicas perceptibles, como un todo coherente en una continuidad más acorde con la intuición perceptiva. Un viejo aficionado de Córdoba, miembro habitual de jurados de canto, se sorprendió cuando le enseñé por primera vez una de mis transcripciones neumáticas y me comentó: “para acordarme de giros melódicos que me habían llamado la atención, había inventado unos garabatos parecidos”.

8 Philippe Donnier, tesis doctoral: *Flamenco: relations temporelles et processus d'improvisation*, Université Paris X Nanterre, 1996

9 Charles Seeger (1886-1979), musicólogo americano, padre del conocido Pete Seeger (1919-2014), cantante folk.

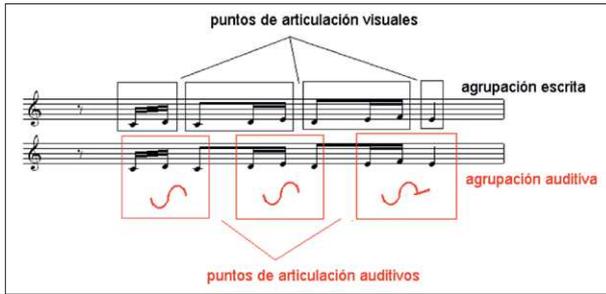


Figura 13.

He podido comprobar que la mayoría de la gente carente de formación de solfeo encuentra con bastante facilidad la correspondencia entre sonido y escritura neumática, más cuando es animada en una pantalla.

La figura siguiente es una transcripción con mi sistema de los tres primeros tercios de una versión del fandango del Gloria por el mismo Gloria.

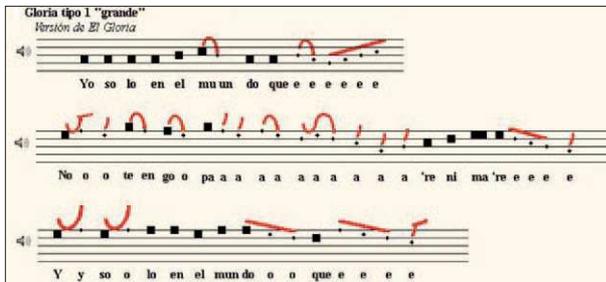


Figura 14.

El tiempo musical de los cantos *matrices* (tonás, se-guiriyas, soleá) tiene una cierta similitud con el tiempo libre del lenguaje hablado. A nadie se le ha ocurrido inventar signo de duración asociados a la escritura, sólo uno cuantos signos, diéresis, tilde, puntos y comas regulan el flujo libre de la palabra.

GENES Y PATRONES MELÓDICOS

No obstante este sistema, válido para representar una interpretación en particular, no basta para explicar por qué todas las versiones de una malagueña de la Trini son reconocidas como versiones de una *misma* malagueña, la que se conoce como *la de la Trini*. Según Moles, si todas las versiones tienen una misma etiqueta, existen unas características descriptibles de naturaleza discreta comunes a todas las versiones. Esta idea me llevó a buscar un patrón melódico común a todas las versiones de un mismo estilo melódico. Puse en evidencia los primeros patrones melódicos en mi tesis doctoral, comparando siete versiones de un mismo estilo melódico para la mayoría de los palos básicos del repertorio. Realicé más tarde un trabajo más extenso sobre veinte versiones de *ayes* de serrana cuyos resultados presentamos en este artículo. El análisis comparativo pone en evidencia la existencia de grupos de notas consecutivas idénticos en todas las versiones y que se suceden en el mismo orden, separados por series de notas propias de cada versión.

Por analogía con el estudio del ADN, denominamos estos grupos melódicos comunes a todas las versiones “genes melódicos”.

Al agrupar todos los genes, suprimiendo todas los grupos de notas no comunes (que llamamos *puentes melódicos*), obtenemos un “patrón melódico”, presente, aunque troceado, en todas las versiones, verdadera huella genética definitoria del estilo melódico estudiado. En un cierto modo, el cantaor actúa como el tartamudo que intercala, entre los elementos pertinentes de su frase, repeticiones, hesitaciones y silencios que perturban y dificultan la identificación del contenido semántico sin llegar a destruirlo. El auditor no aficionado se pierde entre tantos melismas, adornos y digresiones melódicas, sin figura rítmica recurrente que le sirva de guía en esta selva melódica, mientras el aficionado identifica naturalmente (después de años sin escuchar otra cosa que cante flamenco...) cada gen melódico y aprecia (positivamente o negativamente) las digresiones melódicas y las distorsiones temporales, sellos de fábrica de la marca *flamenco*.

A emprender mi análisis pensaba encontrar estabilidad melódica en las secciones silábicas y libertad melódica en las melismáticas. La realidad es que la plasticidad interpretativa del cantaor tradicional es tal que un mismo gen melódico puede servir de vector tanto para sílabas como para melismas. Después de haber notado cada versión con el sistema neumático, para realizar el análisis comparativo hay que volver a transcribirlas con notas puntuales, como vemos en la figura 11, que representa cinco versiones de los *ayes* de la serrana.

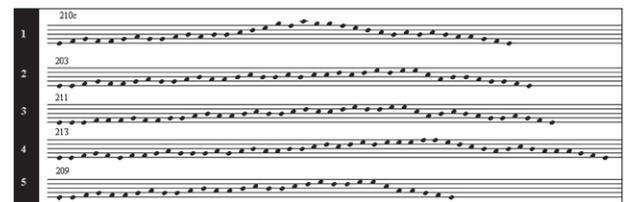


Figura 15.

Una vez puesto en coincidencia vertical los genes melódicos, la figura 16 muestra claramente la estructura melódica del estilo estudiado. Las notas de los genes melódicos aparecen en negro, las de los puentes melódicos en rojo. Los cuadros amarillos muestran cómo pueden nacer subestilos melódicos por imitación y estabilización de una versión particular. Dos subgrupos aparecen:

- Marchena, Valderrama, Curro de Utrera y Luis de Córdoba.
- Valderrama Porrina de Badajoz.

Ya hemos comentado que los modelos melódicos presentados aquí eran de la clase descriptiva. La percepción melódica no corresponde a una serie de punto sino a segmentos melódicos articulados entre sí (neumas). En una visión global más lejana una serie de puntos como el de la figura anterior no satisface la intuición percepti-



Figura 16.

va. La mente humana funciona esencialmente a base de metáfora y se me ocurrió representar los “arcos melódicos” como pequeñas montañas que se suben y se bajan. La notación clásica tiene el inconveniente de colocar a la misma altura una nota dada y las notas de mismo nombre alteradas (sol, sol#, sol), salvamos este problema usando el pentagrama *normalizado* descrito en la figura 17 que representa los semitonos, en trazo gordo aparecen las líneas del pentagrama clásico y en trazo fino los semitonos. Las rayas rojas señalan la tónica.

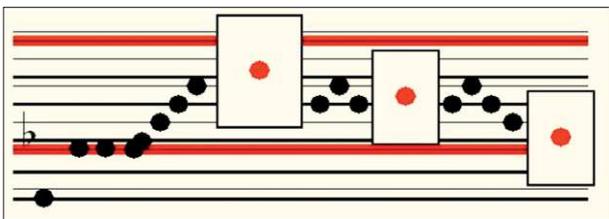


Figura 17.

Una serie de puntos tampoco representa satisfactoriamente una “forma”, todos los niños saben que, para que aparezca la forma, hay que juntar los puntos, y para darle más consistencia le pongo base y lado que permiten cerrar la forma. Represento los saltos por grados disjuntos por ángulos agudos y el camino por grados conjuntos por pendientes a 45°. La notas repetidas y/o muy largas corresponden a un palier horizontal. La figura 18 muestra un ejemplo de patrón melódico con genes y puentes melódicos propios de una versión particular.

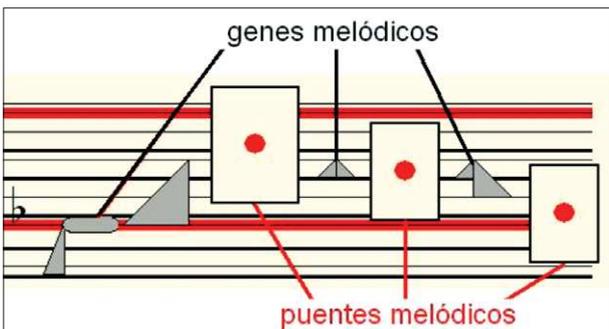


Figura 18.

Podemos poner en evidencia la realidad sonora del patrón melódico borrando de la banda sonora los puentes melódicos. Para facilitar la comparación se puede también cambiar la altura para que todas las versiones suenen en la misma tonalidad. Este pequeño ejercicio, realizado con animación y sonido para los participante del congreso, demuestra de forma fehaciente la existencia de los patrones melódicos. La figura 19 muestra el patrón melódico de los *ayes* de la Serrana

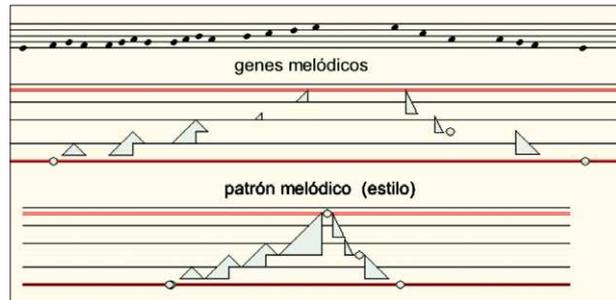


Figura 19.

PLASTICIDAD DEL PATRÓN MELÓDICO

Disponemos ahora de una herramienta formal de representación del *arco melódico* de un cante flamenco. La gran ventaja de la forma adoptada es su capacidad de soportar transformaciones por *anamorfosis* que permiten dar cuenta de la flexibilidad temporal del cante sin desvirtuar demasiado la forma geométrica del patrón inicial.

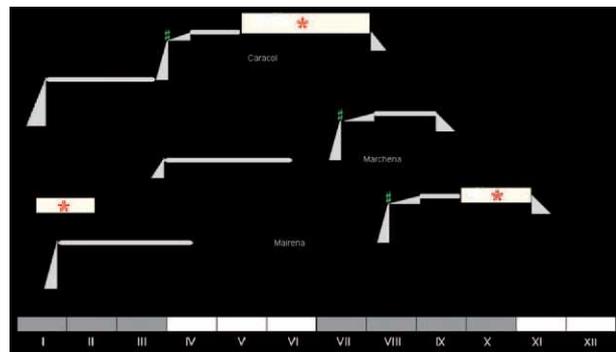


Figura 20.

Los doce rectángulos de la base representan un compás de guitarra por soleá segmentado según mi modo de representación en módulos de 3-3-4-2. Podemos observar cómo se sitúa y se deforma el patrón melódico según la versión analizada.

MÚSICAS “NORMALES”

Sólo quiero apuntar aquí unas cuantas características que respetan las mayoría de las músicas occidentales, sean clásicas, pop, folklóricas... Nos referimos a músicas vocales con acompañamiento instrumental acompasado. Para simplificar suponemos que el acompañamiento es de tipo metronómico con compases regulares.

El vocalista puede cantar *a tempo*, esto quiere decir que las notas respetan rigurosamente el pulso impuesto por el grupo de acompañamiento, o con “swing”, desplazando ligeramente las notas en relación con el pulso. Estos desplazamientos no suelen sobrepasar medio pulso.

Muchas interpretaciones, desde el barroco hasta el jazz de hoy, juegan con improvisaciones o variaciones, éstas suelen realizarse dentro del marco definido por la estructura rítmico-armónica del acompañamiento. Las improvisaciones o variaciones suelen respetar la verticalidad del marco temporal, cuando se quiere introducir más notas se reduce la duración de cada una para que todas quepan dentro del marco temporal correspondiente. En cuanto a la reglas armónicas, se aplican a una música con correspondencia vertical de todas la voces.

Si nos referimos a estas observaciones, el cante flamenco dista mucho de ser una música normal, tiene características que llevan a considerarlo como música atípica.

Para ilustrar esta afirmación, proponemos aquí los resultados obtenidos a partir de un estudio estadístico realizado sobre treinta y seis ejemplos de soleá de Alcalá del mismo estilo melódico identificable por las letras tradicionales “Si yo pudiera ir tirando...”

RELACIONES CANTE/GUITARRA: ESTUDIO ESTADÍSTICO

Al haber puesto en evidencia la existencia de un patrón melódico común a todas las versiones de un mismo estilo melódico, podemos elegir notas que nos servirán de referencia y ver su posición en relación con el toque de guitarra.

Los programas de análisis de sonido disponibles actualmente permiten realizar estudios impensables hace veinte años. Cada acontecimiento musical puede localizarse en el tiempo con mucha precisión, facilitando así una transcripción de cada versión con un gran rigor temporal.

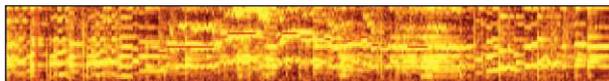


Figura 21.



Figura 22.

Aplicando la metodología presentada anteriormente para elaborar el patrón melódico de los Ayes de la Serrana, obtenemos un patrón melódico del estilo de Soleá de Alcalá elegido y seleccionamos tres notas (en verde en la figura 23) en unos puntos característicos del patrón. Recortamos la banda sonora de tal modo que contenga un compás entero de guitarra (12 pulsos) que coincida con el inicio del cante y cortamos al final del cuarto compás. De este modo, todas las muestras contienen el mismo tiempo musical (4x12= 48 pulsos), la duración real no tiene pertinencia en este estudio.

Basta con localizar las tres notas características en las 36 versiones y proyectarlas en la línea de los compases de guitarra



Figura 23.



Figura 24.

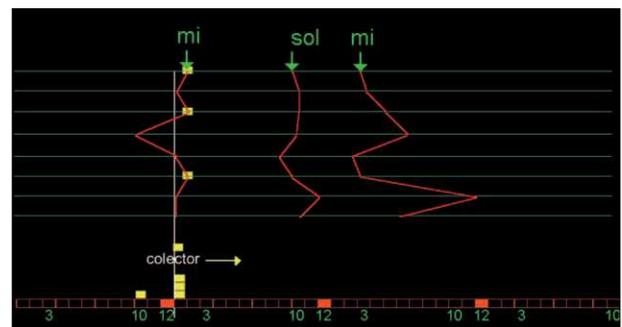


Figura 25.

La figura 25 es una vista fija de la animación de la *máquina de proyectar notas* presentada en el congreso. Cada nota del cante es representada por un cuadrado de lado igual a un tiempo de guitarra. La barra blanca, colectora de notas, avanza horizontalmente de izquierda a derecha. Cada vez que entra en contacto con una nota, se para y la nota se desliza cayendo en el tiempo de guitarra correspondiente, guardamos lo que se llama la parte entera de la posición, la nota situándose encima del cuadrado de guitarra el más cercano. Se van formando así pilas donde se acumulan más o menos notas. La figura 26 representa el proceso acabado.

Mi intención era analizar por lo menos 60 versiones pero el tiempo y el aburrimiento me hicieron dejarlo antes, la aproximación a la curvas de Gauss (*fit*), siendo suficiente para nuestros fines demostrativos, animo a otros investigadores para que analicen 100 versiones de cada estilo, de cada palo del repertorio flamenco...

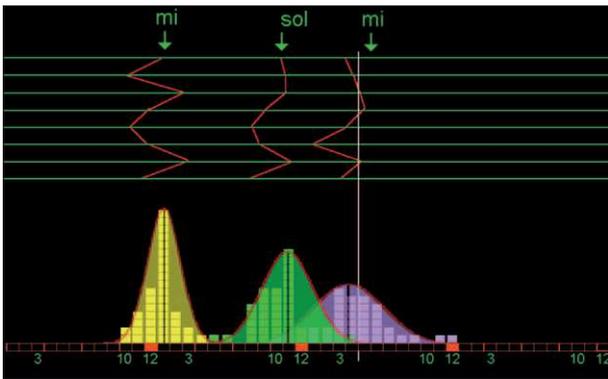


Figura 26.

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos confirman la hipótesis que me había formulado al emprender esta investigación. Entrevistas a varios cantaores confirman la lógica de los resultados obtenidos.

Los cantes matrices suponen una implicación vocal y emocional tal que le es prácticamente imposible al cantaor concentrarse en su cante y controlar a la vez el pulso impuesto por la guitarra. Antes de adentrarse en el cante, el cantaor escucha la guitarra y empieza alrededor del tiempo I del compás, aunque la precisión de arranque dista mucho de corresponder a las exigencias de cualquier música “normal”. La anchura de la curva a la mitad de su altura muestra una dispersión de 3 tiempos. Una vez empezado el cante, el cantaor “se olvida” de la guitarra y el desarrollo de su cante depende esencialmente de la inercia de su voz, de la amplitud de los puentes melódicos que intercala entre los genes melódicos y de su estado emocional. Por estas razones la última nota muestra una dispersión mucho mayor: del I al VII del compás siguiente.

Estas relaciones algo anárquicas entre cante y guitarra son consecuencias de dos características del cante hondo:

- La falta de pulso interno en el mismo cante. Cuando se habla de cante “a compás” significa acompañado por un toque de guitarra cuya *estructura temporal* es acompañada. La estructura temporal del cante es de naturaleza libre. Insisto sobre la importancia de hablar de *estructura temporal* y no de ritmo. En el lenguaje natural se entiende por fenómenos rítmicos cualquier fenómeno que presenta una periodicidad, vuelta de idénticos al cabo de un cierto tiempo llamado período. Hablar de cante de ritmo libre es una contradicción semántica. Las estructuras o formas temporales de los cantes por seguiriya y por soleá carecen de pulso y de periodicidad y, por tanto, de ritmo. Lo que no quiere decir, ni mucho menos, que no tengan forma temporal.
- El carácter *modal* de la creación y de la improvisación melódica parten de una escala matriz que se desarrolla y se enriquece *horizontalmente*, lo que contrasta con las músicas “normales” cuyo sistema de improvisación *tonal* está basado en la variación *vertical*, una estructura rítmico armónica subyacente.

Se ha comentado a menudo que el flamenco resulta del encuentro de dos universos culturales, de dos conceptos del mundo: occidente y oriente. El encontronazo que supone la cohabitación y la relación musical algo surrealista entre cante *modal libre* y guitarra tonal¹⁰ *acompañado* se ha manifestado a menudo en relaciones tensas entre cantaor y guitarrista, este quejándose de la falta de compás del cantaor y aquel de la rigidez y de la limitación de su libertad cantaora que supone el pulso del toque.

No obstante no deja de ser sorprendente observar cómo, a pesar de una aparente anarquía, todas las versiones se amoldan a la curva universal de Gauss. Últimamente, los conocimientos musicales teóricos frutos de la academización del flamenco, los contactos con los músicos *normales*, las grabaciones en estudios, la formación de muchos jóvenes cantaores en escuelas de cante dirigidas por guitarristas y otras muchas razones hacen que la tradicional relación dialéctica entre rigor y libertad temporal se ha resuelto en un acercamiento del tiempo del cante al de la guitarra. Pudiéramos decir que la pérdida de la esencia cultural del flamenco es inversamente proporcional a la anchura de la curva de Gauss presentada aquí.

Sería interesante y original hacer un estudio sobre corpus de cante seleccionados por tramos de 10 años desde las primeras grabaciones y analizar la evolución de la curva de Gauss.

Al final de este artículo, me pregunto *por qué* y *para qué* realizar este tipo de estudio, aparte de darle gusto al investigador y a unos cuantos locos dispuestos a seguirle en sus divagaciones.

Lingüistas y musicólogos se parecen mucho a los médicos forenses que entienden mucho de seres muertos pero saben más bien poco de la vida. No pasa nada mientras los forenses se quedan en sus fríos e impolutos sótanos. Lo malo empieza cuando pretenden ordenar, regular y hasta tomar el poder en el mundo de los vivos...

10 Aunque esté de moda decir en los conservatorios que la cadencia andaluza es modal y la cadencia perfecta clásica es tonal. Las relaciones de cualquier canción española en modo de mi con el acompañamiento instrumental no dejan de respetar las reglas armónicas de la música tonal. El carácter modal no radica tanto en el uso de tal o tal sistema escalar como en un tratamiento y una forma de entender y componer música.



cultura_ciencia_deporte

en la RED

ISSN DIGITAL 1989-7413

<http://ccd.ucam.edu>

www.ucam.edu/estudios/grados/cafd

www.ucam.edu/estudios/grados/cafd

Síguenos en
Twitter



http://twitter.com/ccd_ucam

El cante de las minas: una aproximación didáctica a sus estilos musicales

José F. Ortega

Universidad de Murcia. España.

1. ¿QUÉ ES EL CANTE DE LAS MINAS?

Englobados bajo el común denominador de “cante de las minas” convive un grupo de cantes de características musicales similares, cuya génesis y consolidación como rama del flamenco acontece en estrecha ligazón con la actividad minera desarrollada en las comarcas del suroeste español (Navarro e Iino, 1989; Gamboa y Núñez, 2007; Ortega, 2011).

Tarantas, cartageneras y mineras componen el núcleo principal de esta familia, a la que se suman el taranto, la murciana, la levantica y el fandango minero. También podrían incluirse en esta lista, aunque se los interpreta con menor frecuencia, el cante de madrugá, la sanantonera y el verdial minero (Ortega, 2011). Diferenciar unos de otros no es tarea fácil por el estrecho parecido que guardan entre sí: hay que armarse de paciencia y dedicar largas horas de escucha hasta conseguir reconocer las melodías características que distinguen a unos de otros.

La denominación genérica que tradicionalmente han recibido es la de “cantes de Levante”, y bajo ella aparecen en la primera y famosa *Antología del Cante Flamenco* de Hispavox, cuyo estudio preliminar estuvo a cargo de Tomás Andrade de Silva (1958). Álvarez Caballero (2004) sugiere denominarlos “cantes minero-levantinos”, viendo en todo caso coherente la etiqueta de “cantes de las minas”, pues la mina es el nexo común entre los diferentes puntos geográficos donde estos cantes prosperaron. También sería pertinente referirse a ellos como “cantes por tarantas”, habida cuenta del toque característico con que el que habitualmente se acompañan a la guitarra: además, según Gamboa y Núñez (2007), la taranta es considerada como el cante matriz, funcionando como regulador de todos los demás estilos mineros.

La época de esplendor de estos cantes coincide con las primeras décadas del siglo XX. En buena medida, su suerte está ligada al boom minero, que conoció una primera etapa, mediado el siglo XIX, en Almería y, más tarde, en Jaén y en la Sierra Minera de La Unión y Cartagena. Con los años, sin embargo, y coincidiendo con el declive de la minería, fueron perdiendo el interés del público. Sin lugar a dudas, el Festival del Cante de las Minas de La Unión, que desde 1961 viene celebrándose año a año de manera ininterrumpida, los ha salvado de un seguro olvido pues su aprendizaje y dominio es obligado para los aspirantes a la *Lámpara minera*, máximo galardón del concurso. El escritor Asensio Sáez (1965) y Esteban Bernal (2001), que ostentaba el bastón de mando de la Alcaldía de La Unión por aquellos días, rememo-

ran una conocida anécdota que tuvo por protagonista a Juanito Valderrama, interrumpido cuando pretendía interpretar uno de los cantes de la tierra, lo que sirvió de detonante para la puesta en marcha del evento flamenco de mayor repercusión mediática en la actualidad.

2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LOS CANTES MINEROS

Siguiendo un método similar al que propugna el compositor norteamericano Aaron Copland en su conocido libro *Cómo escuchar la música* (1939/2003), el acercamiento al mundo sonoro de los cantes de las minas que proponemos tendrá en cuenta los siguientes parámetros musicales: el timbre, la textura, la forma, el ritmo y el compás, la armonía y la melodía. Y lo haremos en ese orden, alterando el original propuesto por Copland, pues lo que cabe decir respecto a los tres primeros puede aplicarse de forma genérica a otros estilos flamencos: es en los tres últimos –principalmente y, aún en mayor grado, en la melodía– donde radica la esencia, lo genuino del cante minero.

2.1. Timbre

El timbre se puede definir como la cualidad que nos permite diferenciar dos sonidos que presenten una misma intensidad y frecuencia: esto es, quién o qué ha producido el sonido. Los sonidos no son puros; quiere esto decir que no tienen un movimiento armónico simple (como el de un diapason de horquilla), sino que provienen de movimientos vibratorios complejos. Cada sonido puro se denomina “armónico”, correspondiendo el primer armónico al sonido más grave del período. El timbre está formado por muchos armónicos: dependerá del cuerpo sonoro el número de armónicos que el sonido producido tenga.

En la música flamenca el protagonismo tímbrico lo ostentan, como es bien sabido, la voz y la guitarra. Es verdad que en los últimos tiempos se han incorporado otros instrumentos (flauta, piano, saxofón...) amén del campo de la percusión, que cada día cobra mayor vigor (sin olvidar que la percusión corporal tradicionalmente ha estado presente: palmas, pitos, taconeos...); pero la voz y la guitarra conforman el dúo tímbrico por antonomasia del flamenco.

La guitarra flamenca ha ido haciendo acopio de una considerable gama de recursos técnicos (rasgueos, golpes, picados, ligados, trémolos, arpeggios, pulgar y alzapúa) que, junto al hecho de utilizar la mano derecha apoyando en el pulgar en pos de una mayor potencia sonora,

dan como resultado un sonido y timbre peculiar, ciertamente diferente del de la guitarra clásica. Pero, como antes apuntábamos, no encontraremos en este punto nada especialmente llamativo que nos permita establecer diferencias entre los cantes mineros y otros estilos flamencos (sí que lo habrá en el aspecto armónico, al que nos referiremos después).

Otro tanto puede decirse respecto a la voz, pues tampoco aquí encontraremos diferencias fundamentales entre los cantes mineros y el resto de familias de los cantes flamencos.

Como apunta Alba Guerrero (2013), para cantar flamenco no hay que poseer un determinado tipo de voz o una tesitura específica. En principio, todas las voces son aptas siempre que reúnan unas condiciones mínimas de afinación y control de la respiración, y sentido del tempo y el compás. Se observa, eso sí, una tendencia generalizada a escoger tonos que pongan la voz casi al límite de su registro agudo, lo que se traduce en una cierta tensión que busca a su vez un efecto de mayor brillantez. Además, es frecuente la utilización de recursos vocales típicos del flamenco como el quiebro, el quejío o los jipíos¹.

En la voz humana, el timbre está supeditado en parte a la calidad de las cuerdas vocales del individuo, su modo de vibración, y de su aparato resonador (el tórax, la faringe, la boca, los senos faciales), en el que se producen los “armónicos” o sonidos derivados del tono fundamental emitido por aquellas. La clasificación por timbre afecta directamente al estilo de la voz y a las posibilidades expresivas del artista, descomponiéndose el timbre en cualidades de orden inferior como el color (voces claras u oscuras), el volumen (voces pequeñas o voluminosas), el espesor (voces delgadas o gruesas) y el mordiente (voces lisas o timbradas). Teniendo en cuenta los aspectos tímbricos, en el flamenco se acostumbra a hablar de diferentes tipos de voces.

Está, por una parte, la voz “afillá” (por el Fillo, mítico cantaor), voz rozada, que acusa un cierto desgaste, de timbre grave y ronco, apropiada, según algunos gustos, para conferir mayor dramatismo a cantes como las tonás o las siguiiriyas. Y suele ponerse como ejemplo al Manolo Caracol de sus últimos años.

Por otra, tenemos la voz “redonda” (también llamada voz “flamenca”), una voz pastosa y viril, que podemos identificar con la de Tomás Pavón, hermano de la Niña de los Peines.

Muy próxima a esta última está la voz “natural” (también llamada “de pecho” o “gitana”), una voz limpia pero con cierta presencia de “rajo”², que le confiere especial

expresividad, teniendo a Antonio Mairena como uno de sus arquetípicos representantes.

De otro lado están las voces “laínas”, delgadas, agudas, brillantes y muy ágiles en los melismas. Manuel Centeno tenía este tipo de voz, cuyo ejemplo extremo podría ser la de Antonio Molina.

Finalmente está la voz “de falsete”, en realidad una técnica consistente en utilizar el registro de cabeza. Introducida en el flamenco por Antonio Chacón en su última etapa (Gamboa y Núñez, 2007), cuando sus condiciones cantaoras ya menguaban, también la emplearon con profusión artistas como Pepe Marchena y Juanito Valderrama, permitiéndoles acometer pasajes de tesitura muy aguda con mayor soltura.

Pero, ¿cuál es la voz idónea para interpretar los cantes mineros? Los dos últimos tipos citados son los que mejor se desenvuelven en estos cantes, por su agilidad y facilidad para la modulación vocal. Pero, en un momento dado —que nosotros hacemos coincidir con la puesta en marcha del festival unionense— arraigó la idea de que los cantes mineros fueron rudos y ásperos en su origen (Sáez, 1998). Y así parece refrendarlo una copla tradicional:

*No se asuste usted, señora,
que es un minero el que canta,
del polvo de las minas
tengo rota la garganta.*

Con la profesionalización de los artistas sufrieron un paulatino proceso de adaptación que los llevó a dulcificar sus contornos, dando ocasión al exhibicionismo vocal y al garganteo vacuo. Pero, en opinión de algunos aficionados, en el cante minero “no caben los ruiseñores” (Sáez, 1998).

2.2. La textura

Según la RAE, llamamos “textura” a la “disposición y orden de los hilos en una tela”. Aplicado a una obra de arte, designa la estructura o “disposición de las partes... de una obra”. Roy Bennet (2003: 303) comenta que, referido a la música, “textura” es un término que “compara la manera en que los sonidos se entrelazan formando una pieza musical”, del mismo modo que los hilos se entrelazan para formar un tejido. Designa, pues, el modo en que se relacionan las diversas voces o instrumentos que intervienen en una obra musical.

Básicamente, se dan tres tipos de textura musical: monódica, que consiste en una única línea melódica sin ningún apoyo armónico; polifónica o contrapuntística, en la que dos o más líneas melódicas se entrelazan al mismo tiempo; y homofónica, que es el término que se aplica a una melodía que se presenta arropada con un acompañamiento de acordes.

El primer tipo de textura se da en el flamenco en las tonás y en otros cantes sin guitarra. De la segunda, apenas pueden citarse ejemplos, más allá de algunos intentos experimentales como los de Enrique Morente con

1 Se entiende por “quiebro” un adorno similar al mordente, consistente en una inflexión de la voz sobre una nota situada a distancia de semitono de la nota real. Con el “quejío” o “jipío” se alude al “ay” (o “ayes”) que se interpolan en el cante y que confieren a éste un carácter lastimero o dramático.

2 El *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* de Blas Vega y Ríos Ruiz (1998) recoge este término con dos acepciones: como un recurso expresivo que utilizan los cantaores para dar mayor emotividad al cante (entendemos que con el sentido de “romper la voz”) y como sinónimo de “duende”.

las tonás, cuyas melodías entona sobre notas pedales que mantienen otras voces, o puntuales pasajes de otros cantes tratados a más de una voz. Ocasionalmente, se encontrarán ejemplos en estilo “heterofónico”, término que se aplica a la interpretación simultánea de diferentes versiones de una misma melodía, algo que sucede cuando la guitarra apoya a la voz con notas de la propia melodía que aquella entona. Y también, ocasionalmente, en algunos pasajes cabría hablar de estilo “imitativo” cuando, a modo de eco, las respuestas de la guitarra pretenden imitar lo que acaba de cantar la voz.

En cualquier caso, es el tercer tipo de textura, la melodía acompañada, la más habitual en el flamenco. En el caso de los cantes mineros, muy proclives a los melismas en su desarrollo melódico, se acompañan casi al modo de los antiguos recitativos operísticos, con acordes espaciados que arropan levemente la melodía cediendo todo el protagonismo a la voz.

2.3. Forma y estructura

Desde el punto de vista formal, los cantes flamencos siguen todos un esquema muy similar. En primer lugar, interviene la guitarra a modo de preludio y ofreciendo al oyente las primeras pistas sobre el estilo en cuestión. Aunque no es obligatoria, suele venir después la salida o temple, una fórmula melódica asociada a cada uno de los palos, que en los cantes mineros se entona sobre uno o varios “ayes” y, en otros estilos, bien así, o bien recurriendo a ciertas glosolalias (“tirititrán”, “leleré leré”, “tranlarán”, “tirí tiritirí”...). Una nueva intervención de la guitarra (interludio) da paso al cante propiamente dicho que, en función de los estilos, adopta diferentes esquemas estructurales.

- Preludio (guitarra)
- Salida o temple (voz)
- Interludio (guitarra)
- Cante (voz)

La estructura de los cantes mineros es la misma que encontramos en el común de los fandangos. Para ser más exactos, en los “fandangos andaluces” o “fandangos del sur”, denominación esta última que prefiere utilizar Miguel Ángel Berlanga (2000). La comparten, pues, las malagueñas, la granaína y la media granaína, la jabera, los verdiales, la rondeña y las múltiples y variadas modalidades de fandangos.

¿Y cuál es la estructura del fandango? Cuando escuchamos un fandango o alguno de los estilos de él derivados, observamos que el cante se divide en seis incisos melódicos (tercios), coincidentes con cada uno de los versos de la copla. Habitualmente cada tercio finaliza en una leve cadencia; la guitarra puede reforzar esa sensación con algunos acordes o bien apuntar algún breve diseño melódico que sirva como nexo de unión al tercio siguiente. Pero en algunos cantes mineros, como la taranta, es costumbre “ligar los tercios”, esto es, enlazarlos de dos en dos; cuando el cantaor es capaz de hacerlo sin

“alivios”, sin cesuras para respirar, arranca la ovación del público que lo jalea con fervor: como cuando un matador se arrima al toro. El último tercio finaliza con un melisma virtuosista en el que, como remate al cante, el artista muestra su dominio de la voz y la respiración. Pero en este punto es necesario referirse a las letras, a las coplas que nutren el cante minero.

2.3.1. Las coplas del cante minero

Las coplas en las que se basan los estilos mineros suelen ser quintillas octosilábicas de rima alterna; aunque, en contadas ocasiones, lo hacen en cuartetas octosilábicas (López, 2006). Por tanto, para conseguir los seis tercios esperados, será preciso repetir uno de los versos –habitualmente el segundo (y a veces sólo una parte de él)– si se trata de una quintilla; o dos de ellos, si es una cuarteta. Tomemos como ejemplo una copla típica de cartagenera:

*Yo no tengo inconveniente
de pasar el río a nado
si supiera ciertamente
que tú estás al otro lado,
al otro lado del puente.*

Puesta en música quedaría del siguiente modo:

- 1^{er} tercio *Río a nado,*
- 2^o tercio *yo no tengo inconveniente*
- 3^{er} tercio *de pasar el río a nado*
- 4^o tercio *si supiera ciertamente*
- 5^o tercio *que tú estás al otro lado,*
- 6^o tercio *al otro lado del puente.*

En ciertas modalidades de taranta se alargan algunos de los tercios, particularmente el último, algo que se consigue añadiendo o repitiendo palabras que, secundadas por la música, provocan una mayor tensión emocional. Además, es también muy frecuente la interpolación de “ayeos”. Un ejemplo puede verse en esta copla de taranta:

*Por favor, no llores, madre,
porque quiero ser minero,
que minero fue mi padre
y minerico mi abuelo,
ay, y yo lo llevo en la sangre.*

Manolo Romero la cantaba como sigue³:

- 1^{er} tercio *Ay, porque quiero ser minero,*
- 2^o tercio *por favor, no llores, madre,*
- 3^o tercio *porque quiero ser minero,*

3 Manuel Gómez Romero, cantaor jienense, nació en Linares en 1950, aunque pasó buena parte de su vida en Cartagena. Discípulo de Antonio Piñana, en 1978 obtuvo en solitario la *Lámpara minera* del Festival del Cante de las Minas de La Unión (un año antes compartió el premio con el Macareno). Se le considera un especialista en mineras, cartageneras y tarantas. Falleció prematuramente en 1998.

- 4º tercio *que minero fue mi padre*
 5º tercio *y minerico mi abuelo,*
 6º tercio *ay, y yo lo llevo en la sangre, ay, en la sangre,*
*en la sangre yo lo llevo*⁴.

La temática de las coplas es variada aunque, lógicamente, la actividad minera, las vivencias, la resignación o las fatalidades del minero están muy presentes; sobre todo en las coplas que han surgido al amparo del Festival de La Unión. En cambio, en las grabaciones antiguas el tema de la mina no es el único. Un ejemplo lo tenemos en esta copla del cantaor cartagenero Manuel González “Guerrita”⁵:

*La perla nace en el mar
 y en la maceta, el clavel,
 los malos pensamientos
 nacen en una mujer,
 que no tiene sentimientos.*

O en esta otra de cartagenera que, entre otros, grabó Antonio Chacón⁶:

*Cómo quieres que en las olas
 no haya perlas a millares
 si en la orillita del mar,
 te vi llorando una tarde.*

2.4. Ritmo y compás

El compás es uno de los elementos más atrayentes del flamenco que, además, sirve para establecer diferencias entre las diferentes familias. Cuatro son los compases básicos que se utilizan en este género musical: el compás de la siguriya, el compás de la soleá –basados ambos en una amalgama de compases de 6x8 y 3x4–, el compás binario (de los tangos) y el compás ternario (de los fandangos). Pero los cantes de las minas son cantes sin compás, cantes de ritmo libre, y esto mismo ocurre en el común de las malagueñas, en la granaína y la media granaína. La única excepción es el taranto que, sobre todo si se canta para el baile, suele ceñirse a un compás binario (o cuaternario). Esta libertad rítmica se traduce lógicamente en libertad para el cantaor que, en cuanto a la extensión de los tercios, goza de cierto margen, pudiendo alargarlos o acortarlos a voluntad.

4 Manuel Romero, “Taranta” en *Festival Internacional del Cante de las Minas. Antología*, pista nº 11, RTVE, 2000.

5 Cf. Manuel González, *Guerrita (Flamenco viejo, Vol. 5)*. PASARELA, 1992, pista nº 14. Manuel González López “Guerrita”, nació en Cartagena en 1905 y falleció en Barcelona en 1975. Comenzó su andadura artística, siendo un niño, en su tierra natal, cantando en verbenas y tabernas, para pasar después al Café el Tranvía. Formó su propio elenco a los diecisiete años, y a los veintiuno, en 1926, procedente de Barcelona, debutó en Madrid en el Teatro Fuencarral. Realizó varias giras por España, con Angelillo y la Niña de los Peines. Viajó también a América, para cantar en Argentina y Chile, con el espectáculo Pasan las coplas de Pepe Marchena. Sus estilos habituales fueron los fandangos, las milongas, tarantas y cartageneras. Grabó con ellos varios discos y también participó en algunas películas.

6 Antonio Chacón, *Álbum de oro (1909)*. EFEN RECORDS, 1994, pista nº 2 (segundo cuerpo).

Conviene, en todo caso, señalar que en las primeras grabaciones por tarantas que se realizaron en los albores del siglo XX se percibe todavía en el acompañamiento de la guitarra una leve presencia del compás ternario, lo que delata su proveniencia de los fandangos y las malagueñas para el baile. José Luis Navarro (2010) descubrió una noticia en prensa del año 1906, que presenta a una artista de aquel entonces, la Malagueñita, como “bailora de tarantas”. Obviamente, para el baile es necesario el compás, pero ¿de qué compás se trataría? Aunque podemos caer en la tentación de pensar que este caso se trataría de un precedente del baile del taranto (que, hay que recordar, implica el uso del compás binario), nos inclinamos a pensar que esas tarantas todavía no se habrían desprendido del compás ternario que caracteriza a todos los cantes derivados del fandango y cuyos vestigios, lo acabamos de decir, todavía se aprecian en los primeros registros sonoros de cantes mineros.

2.5. La armonía

Si bien comparten estructura con los fandangos, malagueñas y otros cantes afines, hay algo que caracteriza a los cantes de las minas de forma inequívoca, distinguiéndolos ostensiblemente de todos ellos. Ese algo es la atmósfera sonora que recrean, tan peculiar y sorprendente que marca un punto y aparte dentro del flamenco. Tal circunstancia se explica, en primer lugar, por las especiales características de los acordes que conforman el conocido “toque por tarantas” con el que tradicionalmente se acompañan.

Como ocurre con la mayoría de los cantes flamencos, los acordes construidos sobre los grados de la cadencia andaluza suministran los pilares básicos para el acompañamiento de los cantes mineros. Los tocaores pueden recrear tan conocida progresión en diversas posiciones: por arriba, con final en la posición de Mi Mayor; por medio, con final en la posición de La Mayor; o bien conducir la cadencia hasta el acorde-posición de Si Mayor, tal y como acontece en el denominado “toque por granaínas”. No tarda, sin embargo, en surgir una nueva posibilidad consistente en hacer sonar la conocida progresión, pero fijando el punto de reposo sobre el acorde de Fa#. El caso es que, ya sea por razones de comodidad –hay que recordar que el acorde de Fa# M implica el uso de cejilla en el segundo traste, lo que puede acarrear cierta fatiga al guitarrista– o simplemente por ese gusto por la disonancia tan común en el flamenco, en el “toque por tarantas” el acorde básico es un conglomerado de notas de sugerente y enigmática sonoridad. Tal resultado se obtiene al marcar la posición de Fa# en el mástil, pero dejando libres las tres primeras cuerdas de la guitarra. El orden, desde el grave al agudo, es el siguiente: *fa#-do#-fa#-sol-si-mi*.

Hay que advertir que el toque por tarantas, compañero inseparable de los cantes mineros, se utiliza ocasionalmente para acompañar también ciertas modalidades de malagueña (por ejemplo, las de Chacón y las de la Trini, antes mencionadas, en las que se perciben las influencias de los giros levantinos).

2.6. La melodía

Pero la verdadera esencia, lo genuino, lo que otorga un sello claramente distintivo a los cantes de las minas radica en la naturaleza de su línea melódica. Refiriéndose a la taranta, decía de su melodía Hipólito Rossy (1966/1998: 211):

La taranta contiene particularidades armónicas que la separan del cante jondo estricto y de la familia de los fandangos... su copla modulativa... sigue una teoría que ni se ajusta al patrón de los fandangos... ni al de las soleares y demás cantos de su parentela. El resultado es una bellísima variedad cadencial con fragmentos de tonalidad oscilante, que es la causa que produce tan deliciosos efectos.

La razón de este hecho hay que buscarla en primer lugar en la gama de sonidos, en la paleta sonora de la que se nutren. Los cantes de las minas basan su desarrollo melódico en la escala del modo de Mi, el modo *deuterus* de los modos eclesiásticos, también conocido como modo frigio (o dórico, si atendemos a la nomenclatura de la teoría musical griega). Esta particularidad no supone en sí novedad alguna, pues es un rasgo compartido con muchos otros estilos de cante flamenco. Pero los cantes de las minas hacen un uso peculiar de esta escala. En efecto, ciertos sonidos de la gama son de afinación fija, invariable; en cambio, otros pueden modificar su altura cuando mejor convenga. Tal ocurre, por ejemplo, con el III grado que, según el contexto, podemos encontrarlo como *sol natural* o como *sol sostenido*; también con el VII, siempre en estado natural en el registro agudo, pero que en el grave puede aparecer en su estado natural o bien sostenido: en realidad, más cercano al I grado, al *mi*, porque no tiene por qué coincidir exactamente con nuestro *re sostenido*.

De cualquier modo, el principal protagonismo lo adquiere el V grado, es decir, la nota *si*. En efecto, el uso ambivalente de esta nota, unas veces en su estado natural y otras bemolizado o rebajado, es la característica más llamativa de los cantes mineros.

El uso de estos cromatismos provoca la aparición de lo que los aficionados denominan “medios tonos”, genuinos de los cantes mineros y que, según los entendidos, tanto cuesta asimilar. Una copla sentenciosa:

*Para ser buen misionero
de los cantes de Levante
hay que aprenderse primero
los medios tonos y el cante
del Rojo el Alpagatero⁷.*

7 El Rojo el Alpagatero, de nombre Antonio Grau Mora, es una de las figuras legendarias de los cantes mineros y en el imaginario popular pasa por ser uno de sus más eximios creadores. Más noticias sobre él pueden verse en GELARDO, José: *El Rojo el Alpagatero, flamenco: proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara, 2007.

Y, de forma castiza, se afirma se ha de haber comido mucho “aladroque” para poder interpretar estos cantes⁸.

Pero, ¿cuál es el origen de ese V grado rebajado o bemolizado? Desde tiempo atrás se ha defendido que en la musicalidad del fandango existe un dualismo, evidenciado en dos ambientes sonoros contrapuestos y, a la vez, complementarios. La guitarra en sus intervenciones recrea unas sonoridades atrayentes y ensimismadas al moverse en torno a la llamada cadencia andaluza, de tan acentuado sabor sureño; mientras que en las coplas se aprecia un cambio de color, como si la melodía se tornara más optimista. Así, las falsetas de la guitarra se tejerían sobre el modo de Mi, mientras que el desarrollo melódico de la copla se haría sobre la base de Do M. Desde esta perspectiva, se ha hablado del carácter bimodal del fandango (García Matos, 1979; Rossy, 1998; Fernández, 2004).

Una explicación similar ha servido para describir lo que acontece en el mundo sonoro de los cantes de las minas. Así, a propósito de la estructura armónica de la taranta, sugiere Hipólito Rossy (1998: 212):

Partiendo de que la guitarra, al dar entrada a la voz hace cadencia en modo dórico, es decir en el acorde fundamental del tono de Mi griego, diríase que la copla está en el tono de Fa (modo mayor actual), con cadencias y semicadencias fragmentarias en la subdominante, en la dominante y en la tónica, para volver al punto de partida –la famosa caída, como dicen los flamencos– en el sexto y último fragmento.

Puede ser una forma de ver las cosas, pero Miguel Ángel Berlanga (2000: 189) sostiene que el concepto de “músicas bimodales” es una terminología muy extendida que, sin embargo, “aplica criterios de análisis armónico convencional para unas músicas de naturaleza predominantemente modal”. Para nosotros, la familia de los cantes mineros presenta en su desarrollo melódico un comportamiento típico de la música modal. A este respecto, conviene recordar que la naturaleza modal de una música no se explica sólo por la existencia de una escala con una determinada organización interválica y una jerarquía dentro de sus grados, sino también por otros rasgos como el empleo de ciertos giros o fórmulas características, que son las que permiten al oyente asociar el cante a un estilo o modalidad concreta de cante⁹. En

8 Cf. SAÉZ, Asensio: *La copla enterrada. Teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión, 1998., p. 113. Cf. también PARRA, Antonio: “Toda una vida. Entrevista con don Antonio Piñana”. En VV. AA.: *Don Antonio Piñana: una voluntad flamenca*. Murcia: Nausicaä, 2002, p. 79.

9 Sobre el concepto de “modo” pueden verse, entre otras, las siguientes referencias: ASENSIO, Juan Carlos: *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Música, 2003; SAULNIER, Daniel: *Los modos gregorianos*. Solesmes, 2001; CHAILLEY, Jacques: *L'imbroglio des modes*. Paris: A. Leduc, 1960. Y, de forma particular, aplicado a la música popular en MANZANO, Miguel: *Cancionero leonés. Vol. I “Capítulo IV. Análisis de los elementos musicales”*. León: Diputación Provincial de León, 1991; *Cancionero popular de Burgos. T. 1*. Burgos: Diputación Provincial, 2001.

este sentido, la preeminencia observada en ciertos grados para funcionar como notas cadenciales, y de otros, como notas eje en el desarrollo melódico, así como la reiteración de fórmulas melódicas de fuerte sabor “minero” –ya sea en el arranque o en el desarrollo de los tercios, bien como enlace entre tercios, o como giros ornamentales o cadenciales– nos lleva a pensar de esta forma.

De cualquier modo, no podemos obviar un hecho, y es que, efectivamente, tal y como ya apuntaba Rossy, la reiteración del II grado (Fa) como punto de reposo de algunos tercios, seguramente esté en el origen de ese peculiar uso del V grado rebajado. Y, además, es más que probable que el acompañamiento de la guitarra haya jugado, en este sentido, un papel esencial, introduciendo en aquellos contextos donde el II grado se convierte en punto de reposo un enlace de acordes C7 (o Edis)– F, que a nuestros oídos presenta unas claras reminiscencias tonales. La utilización, por tanto, del acorde de C7, construido sobre el VI grado de la escala de Mi, forzaría o propiciaría la aparición de un *si b* en la melodía¹⁰. Sin abandonar la idea de hallarnos ante músicas de naturaleza modal, se habría producido entonces un trasvase de recursos del sistema tonal al modal (las interferencias son irremediables).

Ya hemos dicho que los cantes mineros comparten una estructura formal común (la del fandango). Añadimos ahora que también responden en su mayoría a una misma pauta en la organización melódica. Sucede que algunas de sus melodías se han fijado como patrones, adoptando nombres singulares que los distinguen del resto. De ahí que hablemos de la taranta, la cartagenera, la minera, la levantica, la murciana o el fandango minero. Y, con un mayor grado de precisión, de la taranta de Linares, de la de Almería, de la de Cartagena (atendiendo a criterios geográficos y a los rasgos musicales que presentan); o también, de la taranta de Vallejo o de la del Cojo de Málaga, por poner dos ejemplos de patrones melódicos asociados a las figuras de dos creadores concretos.

Una misma melodía puede servir de soporte musical a diferentes coplas (esto es relativamente frecuente en la música popular). También una misma letra podría cantarse con melodías diferentes. Pero será siempre la melodía y no la letra de la copla la que determine su clasificación final como cante.

Vamos a detenernos, a continuación, en algunos de estos patrones, de los que pondremos ejemplos extraídos del disco *La voz de la mina*, grabado por el cantaor onubense Jeromo Segura, ganador de la *Lámpara minera* en la 53 edición del festival unionense, junto a la guitarra de Rosendo Fernández.

2.6.1. Taranta de Fernando el de Triana

Cabeza principal de los estilos levantinos, la taranta es tenida por el estilo matriz, la fuente y referencia por la

que se rigen los demás cantes de la familia. En realidad, no habría que hablar de taranta, en singular, sino de tarantas, pues se trata de un estilo que presenta numerosas modalidades. En efecto, con la etiqueta de taranta se ha catalogado un amplísimo número de melodías, testimonio todas ellas del enorme interés que durante años despertó entre artistas y público este estilo flamenco.

La “taranta de Fernando el de Triana¹¹” es un cante que ha recibido diversas denominaciones (Ortega, 2006, 2009, 2011b). Antonio Piñana lo grabó en 1964, etiquetándolo como “malagueña de Cartagena” con esta letra¹²:

*Cuántos tormentos me das
y el querer que he puesto en ti,
aborrecerte quisiera
por quitarme de sufrir,
aunque después me muriera.*

Con esa misma copla y similar patrón melódico la había grabado el Cojo de Málaga en 1923 con el rótulo de “cartagenera”. Aunque en una nueva grabación que realizó en 1929, la denominó “malagueñas del Cojo”. Lo más sorprendente es que con anterioridad a ambas, en 1921, ya había registrado este mismo cante, catalogándolo entonces como “taranta de Fernando el de Triana” y con esta bonita copla:

*Eres guapa, Dios te guarde,
y en tu puerta da la luna,
acaba desengañarme,
mira que va a dar la una
y me precisa el retirarme.*

Esta letra de rancia tradición, que Jeromo Segura recoge en su disco¹³, tiene una clara vinculación con la Región de Murcia, pues Martínez Tornel ya la incluye en su cancionero *Cantares populares murcianos* (Murcia, 1892).

El tercer tercio contiene un giro en el arranque que ayuda a distinguir esta variedad de taranta pues, mediante dos saltos consecutivos, se va del I al VI grado (*mi-sol-do*), retornándose al I en la cadencia.

2.6.2. Cartageneras

El cante por cartageneras forma parte del acervo flamenco desde finales del siglo XIX. Así lo afirma Fernando el de Triana (1935), recordando que hacia 1884 ya las cantaba en el sevillano Café del Burrero la artista flamenca Concepción Rodríguez la Peñaranda. Dos son los patrones melódicos que se identifican actualmente con este estilo: el primero acostumbra a designarse cartagenera –sin más–; el segundo, cartagenera grande.

11 Nombre artístico de Fernando Rodríguez Gómez (1867-1940). Cantaor, bailar y tocaor, pasa por ser autor de numerosas coplas hoy tenidas por populares. Es autor del libro *Arte y artistas del flamenco*, prologado por Tomás Borrás y publicado en 1935 (2009).

12 Antonio Piñana, *Cantes de Cartagena*. FONORUZ, 1995, pista nº 8.

13 Jeromo Segura, *La voz de la mina*. Fods Records, 2014, pista nº 11.

10 Toda esta explicación se hace teniendo a la nota *mi* como primer grado de la escala. Ahora bien, si el primer grado fuera *fa*#, los acordes serían D7 y G.

Más allá de su coincidencia en la estructura formal y ateniéndonos a su organización melódica, son cantes bien diferentes entre sí. En ambos está presente la huella del genial jerezano Don Antonio Chacón, que es un referente ineludible en estos estilos mineros, tanto por la temprana fecha en que los grabó como por conseguir con sus versiones unos modelos rayanos en la perfección.

Una de las letras más representativas de la “cartagenera grande” la grabó Chacón en 1909 junto con Juan Gandulla “el Habichuela” a la guitarra¹⁴:

*Un lunes por la mañana
los pícaros tartaneros
les robaban las manzanas
a los pobres arrieros,
que venían de Totana.*

El primer tercio distingue inequívocamente esta modalidad de cartagenera: en él la línea melódica, con un poderoso y dramático arranque, avanza decidida hasta el VII grado de la escala, que suele alargarse ostensiblemente, para replegarse a continuación y cadenciar sobre el IV grado. La letra que interpreta Jeromo Segura en su disco se debe a la mano del poeta Enrique Hernández, y es un homenaje a tres de los grandes artistas locales, todos ellos ya fallecidos y representantes emblemáticos del cante minero de La Unión¹⁵:

*El Rojo el Alpargatero,
Piñana y Pencho Cros
están haciendo un caldero
en la casita de Dios
con mucho cante minero.*

La otra variedad de cartagenera se la designa simplemente “cartagenera”, a secas, sin más calificativos. Aunque bien podría denominarse “taranta cartagenera”, sobre todo si tenemos en cuenta que en los registros de Chacón, uno de sus principales artífices, siempre se etiquetó el cante como “taranta”. Jeromo Segura la interpreta en su disco con una de sus letras más representativas¹⁶:

*Tengo una pena impertinente
que reina en mí noche y día,
a mí nada me divierte,
no tengo más alegría
que el rato que vengo a verte.*

Representativo de este cante es su primer tercio. Su diseño musical es bien sencillo: construido tan sólo con la mitad del segundo verso, con apenas una leve inflexión se sirve del VI grado como principal eje melódico, condu-

ciendo la cadencia hacia el quinto rebajado (V>), un giro con un claro sabor a taranta.

2.6.3. Minera

La minera es el cante genuino de la Sierra Minera de La Unión y, desde los inicios de su festival, la piedra de toque para los cantaores que aspiran a la *Lámpara minera*, el máximo galardón del concurso.

Amén de referencias en la discografía flamenca más temprana, trabajos de investigación como el de Pepe Gellardo (2004) dedicado a la figura del escritor murciano Eliodoro Puche han puesto sobre la mesa algunos testimonios que hablan de la solera y tradición de este estilo. Quiere la tradición que fuera Antonio Grau Mora, el legendario Rojo el Alpargatero, el creador de la minera, a la que habría dado forma inspirándose en los cantes de madrugá que los mineros entonaban camino del tajico.

Bajo el nombre de “minera” se practican en la actualidad diferentes variantes, próximas entre sí e identificadas respectivamente con los cantaores locales Antonio Piñana, Pencho Cros y Encarnación Fernández. Todas tienen en común la impresionante subida que la melodía experimenta en el cuarto tercio y que la hacen fácilmente reconocible. Se alcanza en él la cumbre melódica, creándose una atmósfera de dramatismo que, cuando el cantaor es capaz de concitarla, impacta en las entrañas del que la escucha.

Jeromo Segura incluye en su disco varios cantes por minera, entre ellos éste con letra de Basilio Martínez¹⁷:

*El cante del minero
no tiene comparación,
lo compuso a marro y pico
con sangre del corazón,
a la luz del carburico.*

Por si no se conoce, añadiremos que Basilio Martínez es también autor de aquella otra letra de minera que cantaba Pencho Cros, “Se oye un grito en el rehundío...”, que con tanta frecuencia se escucha en el festival unionense¹⁸.

2.6.4. Levantica

Con el nombre de levantica se conoce en la actualidad una modalidad muy definida de taranta, caracterizada por un llamativo salto de 5ª justa descendente que se escucha en el arranque del primer tercio y que reaparece a lo largo del cante en distintas ocasiones. Más allá de esta peculiaridad que la distingue, en su línea melódica se aprecian rasgos que denotan su filiación y clara pertenencia al orbe de las tarantas, particularmente la elección del quinto grado rebajado (V>) como punto de cadencia para los tercios primero y quinto.

14 Antonio Chacón. *Album de oro (1909)*. EFEN RECORDS, 1994, pista nº 1.

15 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 9.

16 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 17.

17 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 10.

18 Pencho Cros, “Minera”, *Festival Nacional del Cante de las Minas (Antología)*. RTVE, 2000, pista nº 5.

Esta modalidad de cante levantino la popularizó el Cojo de Málaga en los años veinte del pasado siglo, registrándola hasta en cuatro ocasiones. Lo sorprendente es que nunca fue etiquetado como levantica, sino que recibió siempre la calificación de “taranta” y, una vez, el de “cartagenera nº 3”. Bastante tiempo después, en 1970 Antonio Piñana grabó una versión de este cante, ya con el nombre de “levantica”, registrándolo para la casa Hispavox con la misma copla que utilizara el Cojo de Málaga y que también recoge Jeromo Segura en su disco¹⁹:

*Por las mañanas la llamo
para darle de comer,
al tiempo de echarle el grano,
dónde se vino a poner
la tortolica, en mi mano.*

2.6.5. Murcianas

Con el nombre de “murciana” se denominan en la actualidad dos patrones melódicos, ligados ambos a la figura de Joaquín Vargas Soto, el Cojo de Málaga. Un rápido vistazo a la discografía de este enorme tarantero desvelará una situación verdaderamente laberíntica, pues hasta siete de sus cantes se rotularon como “murcianas”. Solamente dos de ellos conservan a día de hoy tal denominación: los que cantó con las coplas “Échese usted al vaciaero”, grabado para la casa Gramófono en 1921²⁰, y “Yo no quisiera quererte”, registrado para esta misma discográfica en 1923²¹.

El cante por murcianas comenzó a hacerse sitio en el Festival del Cante de las Minas de La Unión a finales de los setenta del pasado siglo, gracias al patrocinio de la Peña Flamenca de Murcia. El cantaor Manuel Ávila ganó repetidas veces el premio otorgado a esta modalidad de cante minero con la taranta (murciana) que el Cojo de Málaga cantó con esta letra:

*Araceli a ti te llamaban,
yo no quisiera quererte
porque en las minas de Araceli
tuvo mi pare la muerte.*

Pero, a juicio de algunos estudiosos, Manuel Ávila había impuesto en el festival unionense un cante que nada tenía que ver con la murciana. Así las cosas, el erudito, crítico y gran aficionado flamenco Manuel Yerga Lancharro, rescató de su archivo una grabación del Cojo de Málaga, que fue calificada de “auténtica murciana”, y la hizo llegar al cantaor jienense-cartagenero Manolo Romero, que se encargó de difundirla en sus recitales. Al poco tiempo, Encarnación Fernández hizo así de ella una versión muy estimable, con lo que el cante fue calando entre los aficionados (Ortega, 2011). Esta es la letra

que grabó el artista malacitano y, después de él, otros muchos artistas, como el propio Jeromo Segura²²:

*Aperaor de la lavá,
échese usted al vaciaero
y dile a Venancio Porras,
que con él batirme quiero.*

Esta segunda modalidad de murciana constituye un caso aparte dentro del mundo de las tarantas, pues se aparta ostensiblemente del cauce por el que habitualmente discurren estos cantes. No hay más que reparar en el punto de reposo elegido como cadencia para los tercios primero y tercero, el I grado, en lugar de los acostumbrados II o V>. Pero el toque por tarantas de la guitarra aminora este efecto y arroja al cante con las armonías típicas de los sonos mineros.

Cabe aún reseñar un tercer tipo de murciana. Se trata de una taranta que registró Manuel Vallejo y que, por su letra y en recuerdo del gran cantaor sevillano, es conocida como la “murciana de Vallejo”, también recogida por Jeromo Segura en su disco²³:

*Soy de Murcia y no lo niego
y es que vivo en Cartagena;
cuando me acuerdo de ti
llorando sufro mis penas
en la carretera de allí.*

2.6.6. Fandangos mineros

El testimonio más temprano que puede aducirse del “fandango minero” son unas placas de pizarra que Antonio Grau Dauset, el hijo del mítico cantaor de Callosa de Segura, grabó en 1928 con el título de “fandanguillos mineros” (Ortega y Gelardo, 2011a). A partir de ellas, prescindiendo del compás ternario, reposando algo los tercios y adecuándolas a las peculiaridades de su voz, Antonio Piñana registró diferentes coplas por fandangos mineros que constituyen un claro exponente de una de las modalidades que presenta esta variedad de cante de las minas.

El cantaor unionense Pencho Cros forjó también su propia modalidad de fandango minero, haciéndose acompañar a la guitarra en compás ternario y con un típico ritmo abandolao. Una de las letras más recordadas con las que interpretó este cante es la que Enrique Hernández dedicó a Antonio Piñana tras el fallecimiento del cantaor cartagenero:

*Hay un concurso esta semana
en el festival del cielo,
cantan Antonio Piñana
y el Rojo el Alpargatero,
sólo Dios sabe quién gana.*

19 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 15.

20 El Cojo de Málaga. SONIFOLK, 2001, Cd 1, pista nº 11.

21 El Cojo de Málaga. SONIFOLK, 2001, Cd 1, pista nº 4.

22 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 12.

23 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 2.

Jeromo Segura la incluye en su disco²⁴, pero versiona el cante con esta otra letra también debida a la pluma de Enrique Hernández²⁵:

*El taranto de Almería
en La Unión se hizo minera,
copla esconde doloría
como minera cualquiera
que resplandece a la luz del día.*

2.6.7. Taranto

El “taranto” es un cante muy similar a la taranta, de la que se distingue principalmente porque suele acompañarse en compás binario. Por tanto, no sería exagerado definir el taranto como una variante de la taranta. De hecho, es muy probable que la pretensión de llevar la taranta al baile y, como consecuencia, la necesidad de dotarla de compás dieran como resultado el surgimiento del taranto. No obstante, el compás sólo se hace preciso cuando el taranto se canta para el baile; de no ser así, puede hacerse más tenue o incluso llegar a desaparecer, ganando el cantaor en libertad interpretativa.

Además del compás y del modo en que se interpreta (más tosco, más brusco, más viril), un rasgo que suele distinguir al taranto de la taranta es la sobriedad de su línea melódica, más sencilla y menos ornamentada que la de la esta última.

Entre los antecedentes más remotos del taranto se encuentran sendas grabaciones que Manuel Torre realizó a finales de la década de los veinte del pasado siglo. El cantaor jerezano dejó en ellas un inconfundible sabor gitano, impregnándolas de un deje lastimero, un timbre nasal en la voz y modificando también la realización fonética del texto. El primero de estos cantes lo grabó Manuel Torre en 1928²⁶, etiquetándolo como taranta y con la misma copla que Jeromo Segura recoge en el disco²⁷:

*Dile a mi primico hermano
que, por Dios, me dé la espuela,
que apareje el caballo tordo
que se han llevao a mi Malena,
de pena me vuelvo loco.*

3. INTÉRPRETES Y ANTOLOGÍAS

El Festival del Cante de las Minas de La Unión ha sido crucial para la pervivencia de los cantes mineros. Gracias a él ha ido creciendo poco a poco un interés por estos cantes entre artistas y aficionados, que ha traído, entre otras cosas, que se desempolven un sinfín de grabaciones antiguas, conservadas en viejos cilindros de cera y discos de pizarra. De esta forma, el número de

registros actualmente disponibles es ciertamente considerable. Entre los créditos pasean sus intérpretes más señeros, como Chacón, el Cojo de Málaga, la Niña de los Peines, Manuel Escacena, Manuel Vallejo, José Cepero o Pepe Marchena. También nombres de artistas locales como Antonio Grau, el hijo del mítico Rojo el Alpargatero, Emilia Benito “la Satisfecha”, Manuel González “Guerrita”, Fanegas y, dando un salto en el tiempo, los de Antonio Piñana, Pencho Cros, Encarnación Fernández, Antonio Ayala “el Rampa” o Curro Piñana.

Como complemento a nuestra exposición, recogemos en el anexo unas referencias discográficas básicas de grabaciones de cantes mineros. La mayoría está todavía disponible en el mercado, lo que facilitará a los interesados conocer un poco más fondo esta parcela del flamenco. Además de las imprescindibles de Antonio Chacón, Manuel Vallejo, el Cojo de Málaga o Antonio Piñana, aconsejamos vivamente tres recientes antologías del cante minero registradas respectivamente por Diego Clavel, Curro Piñana y la ya mencionada de Jeromo Segura.

Ponemos así punto final a nuestra exposición con la esperanza de haber cumplido nuestro principal objetivo, que no ha sido otro que aportar alguna luz a quienes deseen acercarse a esta peculiar familia del flamenco que componen los cantes mineros. Cantes de melodías y armonías extrañamente enigmáticas y, a la vez, sugerentes, que rebosan de un innegable atractivo. Cantes de lo que, a pesar de que hoy las minas están cerradas y apenas quedan mineros, perviven sus historias, sus coplas y sus músicas. Cantes que entre todos, artistas, aficionados, investigadores e instituciones debemos evitar su desaparición y propiciar que siga viva su llama para que puedan seguir gustándolos las generaciones venideras.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Andrade De Silva, Tomás (1958). Sobre los orígenes de 33 cantes (libreto explicativo). En *Antología del cante flamenco*. Madrid: Hispavox.
- Asensio, Juan Carlos (2003). *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Música.
- Bennet, Roy (2003). *Léxico de música*. Madrid: Akal.
- Berlanga, Miguel Á. (2000). *Bailes de candil andaluces y Fiesta de los verdiales*. Málaga: CEDMA.
- Bernal Velasco, Esteban (2001). *Crónica personal de las primeras once ediciones del “Festival Nacional del Cante de las Minas”*. Murcia: Cajamurcia.
- Blas Vega, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Chailley, Jacques (1960). *L'imbroglio des modes*. Paris: A. Leduc.
- Copland, A. (1939/ 2003). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, Lola (2004). *Teoría musical de flamenco*. San Lorenzo de El Escorial: Acordes Concert.
- Fernando el de Triana (1935/ 2009). *Arte y artistas flamencos*. Sevilla: Extramuros.
- Gamboa, J. M. y Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamenco*. Madrid: Espasa.
- García Matos, Manuel (1979). *Magna Antología del Folklore Musical de España* (libreto explicativo). Madrid: Hispavox.
- Gelardo, José (2004). *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Murcia: Azarbe.
- Gelardo, José (2007). *El Rojo el Alpargatero, flamenco: proyección, familia y entorno*. Córdoba: Almuzara.
- Guerrero, Alba. (2013). La técnica en el cante flamenco (<http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0102.pdf>).

24 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 23.

25 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 6.

26 Manuel Torres: *la leyenda del cante (1909-1930)*. SONIFOLK, 2000, pista nº 19.

27 Jeromo Segura, Op. cit., pista nº 3.

- López Martínez, Pedro (2006). *Compendio y análisis de la letra minera*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Manzano, Miguel (1991). *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial de León.
- Manzano, Miguel (2001). *Cancionero popular de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial.
- Navarro, García, José Luis e IINO, Akio (1989). *Cantes de las minas*. Córdoba: Ediciones La Posada.
- Navarro García, José Luis (2010). La Malagueña, bailaora de tarantas. En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 2, Junio, ISSN: 1989-6042, (<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110011/104691>).
- Ortega Castejón, José F. (2006). Malagueña del Cojo, taranta de Fernando el de Triana, malagueña cartagenera: tres estilos, un mismo cante. En *Revista de Flamencología*, Año XII, nº 24, 2ª semestre, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 59-92.
- Ortega Castejón, José F. (2009). La taranta o malagueña de Fernando el de Triana. En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 1, Diciembre, ISSN: 1989-6042, (<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/83891/80841>).
- Ortega Castejón, José F. y Gelardo Navarro, José (2011a). Los fandanguillos mineros de Antonio Grau, "Rojo el Alpargatero" hijo. En *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, nº 4, Junio, ISSN: 1989-6042, (<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132541/122561>).
- Ortega Castejón, José F. (2011b). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Rossy, Hipólito (1966/1998). *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.
- Sáez, Asensio (1998). *La copla enterrada: teoría aproximada del cante de las minas*. La Unión: Ayuntamiento de La Unión.
- Saulnier, Daniel (2001). *Los modos gregorianos*. Solesmes.
- VV.AA. (2002). *Don Antonio Piñana: una voluntad flamenca*. Murcia: Nausicaä.

5. DISCOGRAFÍA BÁSICA

- Antología del cante minero y levantino*. Universal Music Spain, 1999.
- Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo. Discos Probeticos, 2008.
- Antonio Piñana, *Cantes de Cartagena*. Fonoruz, 1995.
- Camarón de la Isla, Cantes de Levante*. Altaya-Universal Música.
- Cante minero y de Levante*. Sonifolk, 2003.
- Cantes de las minas* (varios volúmenes). Big-Bang/ Cambayá.
- Curro Piñana, *Antología del cante minero*. Karonte, 2011.
- Don Antonio Chacón. 1913-1927: *La cumbre de un maestro*. Sonifolk, 1996.
- El Cojo de Málaga*. Sonifolk, 2001.
- Enrique Morente, *Cante flamenco*. Hispavox, 1967.
- Enrique Morente, *Homenaje a D. Antonio Chacón*. Hispavox, 1996
- Festival Internacional del Cante de las Minas: Antología* (vols. I -V). RTVE, 2004.
- Jeromo Segura, *La voz de la mina*. Fods Records, 2014.
- Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox, 1982.
- Manuel Escacena, *un maestro del cante. Grabaciones históricas (1908-1928)*. Sonifolk, 2000.
- Manuel Torres: *la leyenda del cante (1909-1930)*. Sonifolk, 2000.
- Manuel Vallejo, *Copa Pavón y Llave de Oro del Cante (vol. I y II)*. Sonifolk, 2002.
- Manuel Vallejo, *Obra completa (1923-1950)*. Calé Records, 2011.
- Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*. Fonotrón, 2004.
- Pepe Marchena (*La voz de los pueblos*). Calé Records, 2003.
- Por tarantas*. EMI, 2003.

Claves para una lectura musical de la obra de Paco de Lucía¹

Norberto Torres Cortés

IES Alborán (Almería). España.

PREÁMBULO

En una lectura de textos allá por 1985, Juan Goytisolo dijo:

“Yo creo que el auténtico compromiso del escritor, como he dicho siempre, el verdadero, el fundamental y por el cual se le pasará a la historia y se le exigirán cuentas es, ante todo, el compromiso con la cultura y con el idioma, es decir, es devolver a la comunidad lingüística a la que pertenece un idioma distinto del que recibió de ella en el momento de ponerse a escribir”.

En este sentido, la obra de Paco de Lucía tiene todo el viso de ser comprometida, con la cultura y el idioma del flamenco, con la comunidad guitarrística a la que pertenece, la de los *tocaors*. Su primer biógrafo Félix Grande, ya se percató de ello en su ensayo *Memoria del flamenco*:

“Paco de Lucía estuvo años corriendo tras su propio lenguaje; mejor dicho: tras un nuevo lenguaje para la guitarra flamenca”. (Grande, 1979: 657).

Con nuestra aportación queremos precisamente sugerir una reflexión sobre algunas de las claves de este lenguaje musical. Nuestro análisis procurará centrarse en cinco claves: la técnica de guitarra, el ritmo, la armonía, la melodía y el concepto de grupo flamenco, para entender mejor el corpus discográfico del guitarrista de Algeciras. Acotaciones paralelas entendidas como influencias exógenas serán necesarias para completarlas, como los contactos con y préstamos de otras músicas y el papel del cajón en el nuevo fraseo del flamenco.

EL CONCEPTO DE TOQUE FLAMENCO

Antes de detenernos en las claves del lenguaje musical de Paco de Lucía es conveniente aclarar el concepto del llamado “toque flamenco” para saber de dónde partimos.

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

El melódico se desarrolla dentro del concepto de “heterofonía” que caracteriza el acompañamiento del cante flamenco, es decir, un ligero adorno melódico que com-

pleta la melodía del cante a modo de respuesta orientativa y que los aficionados suelen llamar “contrapunto”, sin que este término tenga relación con el contrapunto de la música polifónica.

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

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

El *tocaor*, pues, es decir, el que acompaña el cante o el baile, tiene que controlar en permanencia estas tres funciones: mantener el compás, dar respuestas al cante o al baile, armonizarlos. De allí que el aprendizaje de la guitarra flamenca requiera tiempo y práctica, no sólo para adquirir los reflejos de digitaciones o “mecánica”, sino para aprender a simultanear estas funciones, de preferencia en contextos afines, como son el entorno del cante y del baile. Alcanzan su grado más intenso de virtuosismo en el llamado *toque pa cante*, donde el guitarrista tiene que mantener el ritmo, contestar los *tercios* del cante y armonizar con un fondo sonoro adecuado la melodía del cante, sin apoyos externos como pueden ser las palmas o percusiones que el baile propone y, por encima, estar pendiente del cantaor para ayudarle en su interpretación. No es una casualidad si la mayoría de los concertistas actuales insistan en estas funciones de la guitarra flamenca cuando señalan que antes de ser solista hay que dominar los acompañamientos del cante y del baile.

La guitarra flamenca de concierto sería una evolución o grado más en estos ciclos de aprendizaje, con vocación de emancipación y de reflejar sola lo que ocurre entre cante, baile y guitarra a través de un mayor virtuosismo instrumental y musical.

Para perfeccionar estas funciones los guitarristas *por lo flamenco* o *tocaors* se han valido de varios recursos técnicos y musicales: en el aspecto rítmico, por ejemplo, una sofisticada técnica de baterías rítmicas llamadas *rasgueos* o *rasgueados* que da gran parte de la llamada “sonoridad flamenca”, golpes en la tapa, un virtuoso toque de pulgar que también define esta “sonoridad flamenca”, además con una elaborada utilización como plectro llamada *alzapúa*, en el melódico, el apoyado en escalas y melodías con el pulgar o con los dedos índice-medio alternando (“picado”), trémolo de cuatro notas, ligados abundantes en la mano izquierda, en lo armó-

¹ Trabajo publicado en la Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”.

nico posiciones de acordes perfectos, “imperfectos” y de séptimas sobre la cadencia andaluza, enriquecidas por cuerdas al aire y más tarde por posiciones invertidas y otras incorporadas con el contacto con otros géneros musicales, especialmente el jazz, en la mano derecha todas clases de arpeggios.

Si tuviéramos que fijar un orden de importancia en estas funciones, el rítmico aparecería en primer lugar, ya que condiciona los demás. Lo podemos observar si comparamos la guitarra clásica con la flamenca. Esta última ha incorporado varios recursos de la primera, pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyado en las escalas, trémolo de cuatro notas, más rítmico y brillante, en lugar del trémolo de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido, omnipresencia del índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que alternando con el pulgar permite sentir mejor la pulsación rítmica, etc.

En el aspecto melódico, señalaremos que por influencia del cante, la guitarra flamenca no suele utilizar intervalos disjuntos en sus melodías. Tanto en las falsetas como en las respuestas al cantaor, el *tocaor* suele utilizar melodías con intervalos conjuntos, es decir notas que se siguen en el orden de la escala, evitando los saltos. Sin embargo recientemente sí podemos escuchar algunos intervalos disjuntos, uno de los recursos utilizado por el lenguaje guitarrístico de Paco de Lucía, con el propósito de destacar con ello una nota en especial. Esta nota puesta de relieve además por su acentuación, vendría a ser la traducción musical de lo que los aficionados llaman *pellizcos en el cante*, es decir, momentos cumbres de la expresión o emoción.

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

El guitarrista Ramón Montoya, además de tener cierta influencia en la estabilización definitiva de estas transposiciones por su trabajo artístico con el cantaor Antonio Chacón, las ha ampliado con otras dos: a partir del cuarto traste de la quinta cuerda, desafinando dos cuerdas, con el llamado “toque por rondeña”: Fa menor, Mi Mayor, Re Mayor, Do# Mayor, a partir del cuarto traste de la sexta cuerda, con el llamado toque “por minera”: Do# menor, Si Mayor, La Mayor, Sol # Mayor.

Además de estas transposiciones, el guitarrista se ha valido de una armonización clásica en tonalidades Mayores y menores, con los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante, para acompañar estilos de más reciente incorporación en el repertorio flamenco, como la familia de las cantiñas o los llamados estilos de *ida y vuelta*. Las tonalidades elegidas han sido las más eficientes para la guitarra, dada su afinación: Do Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor, y las tonalidades menores de La, Re y Mi. Por el uso cómodo de cuerdas al aire que permiten, estas tonalidades son en efecto las predilectas en la guitarra de cualquier género. Tendremos así los acordes de Do Mayor (tónica), Sol7 (dominante) y Fa Mayor (subdominante) si la tonalidad utilizada es la de Do Mayor, por ejemplo en el acompañamiento actual de las cantiñas. De la misma manera tendremos La menor (tónica), Mi7 (dominante) y Re menor (subdominante) si la tonalidad empleada es la de La menor, por ejemplo en el acompañamiento de farruca.

Estas cinco transposiciones de la armonización guitarrística del segundo tetracordio descendente frigio y los acordes de las tonalidades Mayores y menores señaladas (DoM, ReM, LaM, MiM, Lam, Rem, Mim) han constituido el material “clásico” de los *tocadores* para acompañar y desarrollar sus solos, hasta el periodo que llamamos “guitarra contemporánea”, a partir de los ochenta del siglo pasado (Torres, 2005).

Añadimos inmediatamente que acabamos de hacer una descripción “ideal” de las armonizaciones de la guitarra flamenca, con acordes perfectos mayores o menores. En realidad los *tocadores* utilizan numerosas disonancias, es decir, notas ajenas a esta armonía “perfecta”, por el uso reiterativo de cuerdas al aire en sus posiciones de acordes. Se trata en primer lugar de una cuestión de comodidad para la mano izquierda, buscando posiciones más cómodas que las perfectas, especialmente las que implican el uso del dedo índice en cejilla y el esfuerzo físico que ello requiere. Pero más allá de esta cuestión puramente física, creemos que hay otra musical: el oído del *tocaor* gusta de “enturbiar” sus acompañamientos o solos con disonancias, dado el carácter no-armónico y oriental de no pocas melodías del repertorio flamenco. De esta manera, con la ayuda de su oído y buen gusto, el guitarrista flamenco ha ido elaborando paulatinamente todo un complejo sistema musical de utilización de la disonancia.

Además, como el guitarrista flamenco se mueve a la vez en lo modal y en lo tonal, como hemos visto, gusta de utilizar ambos a la vez en una misma falseta o acompañamiento, y de la ambigüedad con ello conseguida. Sustituirá a menudo el modo frigio de referencia por tonalidades mayor y menor homónimas y desarrollará con ello un sistema particular de modulación.

Cuando Paco de Lucía empieza a estudiar la guitarra, allá a mitad de los años cincuenta del siglo XX, el maestro de referencia en España se llama Manuel Serrapí “Niño Ricardo”. Es conveniente detenernos en este gui-

tarrista, puesto que “era la música que se hacía en casa”, según propia declaración del maestro de Algeciras. Paquito Sánchez es inconfundiblemente “ricardiano” en su primer aprendizaje. Basta para convencerse de ello escuchar los primeros discos que graba acompañando a su hermano Pepe bajo el nombre artístico de los Chiquitos de Algeciras. ¿Pero cómo era el toque de Ricardo?

EL TOQUE DE NIÑO RICARDO

Vive Ricardo (Sevilla, 1904-1972) en plena adolescencia (dos primeras décadas del siglo XX) la supremacía del toque de Ramón Montoya y estudia también la discografía de otro virtuoso en la misma línea clásico-flamenca que vio pronto su carrera truncada, Luis Molina. Llama la atención en su biografía que tres años después de empezar a estudiar (se inicia al toque en 1914), ya lo encontremos compartiendo tablas con su maestro Antonio Moreno (en 1917) y que dos años después fuera ya profesional (en 1919). O escaseaban los *tocaos*, o el nivel de exigencia para ser profesional no era elevado, o ambas cosas a la vez debieron de ocurrir, porque cinco años de aprendizaje en el toque son pocos años para controlar ya la guitarra. Pero si nos fijamos en las primeras referencias donde aparece como *tocaor*, lo vemos como segunda guitarra en cuadros de baile. Es decir, que lo que hacía era rasguear, golpear y marcar ritmo para el baile sobre todo, eventualmente acompañar el cante, ayudando al primer guitarrista, en este caso a Antonio Moreno y luego a Javier Molina. La formación de Ricardo ha sido la habitual en el flamenco: aprender de forma empírica y artesanal, “en el tajo”, de discípulo a maestro. Aprender pronto trabajando, o trabajar pronto aprendiendo el oficio. La confirmación de la solidez del aprendizaje ocurre luego con el cambio de categoría, de segundo a primer guitarrista en el cuadro de baile. Su discípulo indirecto Paquito de Algeciras, cincuenta años más tarde, tendrá inicialmente el mismo recorrido profesional.

“El aire” de Ricardo

Además de Antonio Moreno, si nos fijamos en otros nombres que suelen aparecer cuando se habla de la formación de Ricardo (Currito de la Jeroma, Javier Molina, Manolo de Huelva), vemos que se trata de *tocaos* de cuadros, duchos en el acompañamiento del baile, sobresalientes más por su toque rítmico que por su aspecto virtuoso, aiosos en sus interpretaciones ejecutadas con técnicas esencialmente flamencas, que luego aplicarán para acompañar el cante. Aunque no lo hemos podido escuchar a partir de registros sonoros con Javier Molina (apenas grabó en vida), sí lo hemos podido comprobar con Currito de la Jeroma analizando las placas de Pastora, y con Manolo de Huelva en las escasas grabaciones que nos ha legado (Torres, 2004). Llama la atención la localización geográfica donde suelen trabajar (los cafés cantantes sevillanos sobre todo, y los de más actividad profesional cerca de Sevilla, ocasionalmente giras en *tourneés* por España) y su procedencia andaluza. Frente

a la revolución clásico-flamenca iniciada en Barcelona (Torres y Trepas, 2014) y desarrollada por Marín, Borrull y Montoya desde los colmaos y círculos guitarrísticos madrileños, pertenecen claramente a la austera escuela andaluza, caracterizada por su sentido del ritmo y técnicas flamencas en la ejecución. Esta escuela tiene pues unas características muy claras del toque: el toque flamenco andaluz parece ser en su origen un toque para acompañar el baile, aplicado simultáneamente y después para el cante. Esta función condiciona una cierta prioridad en sus parámetros musicales y técnicos: primero el rítmico, luego el armónico y por fin el melódico (la falseta), lo que lleva implícito mayor desarrollo de las técnicas de ritmo (rasgueados, golpes y pulgar). Este aspecto del toque para acompañar el baile llevará a cierto virtuosismo en lo rítmico, hasta llegar al concepto de “aire”, y cierta pobreza en los otros parámetros. Es significativa la falta de sutileza y de dinámica en las grabaciones donde aparece el toque de los supuestos “maestros” que formaron a Ricardo, y el cambio de planteamiento que en la discografía supuso Luis Molina con Pastora o Montoya con Chacón. Este aspecto debió de dejar huella en el joven “Manuel el Carbonero”, apasionado por el toque y soñando quizá con alcanzar e incluso superar un día lo que estaba escuchando.

Ricardo se forma inicialmente en este concepto bajoandaluz del toque, con una función rítmica esencialmente curtida en diversos cuadros. Su primera técnica estará condicionada en la ejecución de esta función. Cuando tanto se habla de su deficiente técnica y de sus problemas de uñas, es importante detenernos en este punto, porque veremos más adelante que cuando decide ampliar el horizonte de su toque y desarrollar más lo melódico –y para ello incluir varios mecanismos nuevos de la escuela clásico-flamenca de Luis Molina o Ramón Montoya– lo hace con una colocación de manos y aprendizaje ya formados en esta función rítmica. Por ello, algunas técnicas le sonarán de forma brillante y otras con suciedad. Pero casi todos los que le oyeron coinciden en describir el carácter marcadamente flamenco de su toque, que nunca llegó a perder. Además de aprender con estos *tocaos*, suponemos que, como todos los flamencos, Ricardo se formó *sur le tas*, o sea “en el tajo”, cogiendo de colegas aquí y allá aquellas melodías, ritmos, técnicas, acordes, etc. que le llamaban la atención, pasándolos por el filtro de su personalidad y haciéndolos suyos.

Ricardo, uno de los pioneros del toque solista

Manuel Serrapí empezó a grabar tarde como solista, concretamente en 1943, a la edad de treinta y nueve años. Esta tardanza, anormal hoy, se entendía en la época. ¿Falta de medios para grabar? No, porque su discografía como acompañante, como la del flamenco, era ya dilatada. Ricardo no grabó antes simplemente porque la guitarra solista no “se estilaba”. Cabe recordar que Ramón Montoya, principal precursor de la guitarra flamenca moderna, empezó a grabar unas placas como

solista en 1922-23 a la edad de cuarenta y cuatro años, y que cuando dejó para la posteridad sus famosos “toques clásicos” realizados en París en 1936, tenía cincuenta y siete años. Los guitarristas *por lo flamenco* eran entonces *tocaeros*, es decir acompañante del baile y del cante. Los solos constituían una actividad personal, íntima, ignorada por el gran público, pero muy valorada entre colegas, entre melómanos, entre “entendidos”, para disfrutar en reuniones íntimas, u ocasionalmente para hacer alguna intervención como telonero en algún espectáculo, siempre que se tuviera la suficiente fama para ello. Fuera de estos círculos melómanos reducidos y atípicos, no había entonces público para la guitarra flamenca... Pero es que tampoco lo había para la guitarra clásica. La primera mitad del siglo XX fue también la especie de “cruzada” de Andrés Segovia para conseguir un público.

Junto con Montoya, Ricardo aparece como uno de los pioneros de la guitarra flamenca de concierto. La primera carrera dedicada plenamente al concertismo ha sido quizás la de Agustín Castellón “Sabicas” y debido a una circunstancia muy clara: su exilio a América del Sur y luego a América del Norte. Si Sabicas se hubiera quedado en España después de la guerra civil, podemos afirmar casi con seguridad que su recorrido artístico hubiera sido bien diferente. La consolidación del concertismo en España llegaría definitivamente con la generación Lucía/Sanlúcar/Serranito, con un concertista puente entre los pioneros y la generación de los setenta, Manuel Cano. El hecho de que todavía hoy –fuera de cuatro nombres– la guitarra flamenca de concierto en España tenga un tratamiento de marginación entre los programadores de actos flamencos y musicales resulta un claro índice de esta todavía falta de público, arrastrada años tras años sin que se haya intentado cambiar hábitos.

El concepto de *ricardismo*

En su clasificación de escuelas en la guitarra flamenca, Manuel Cano enumera 1) la escuela primitiva, 2) el montoyismo, 3) el ricardismo, el 4) sabiquismo, 5) la escuela libre. De la tercera nos dice que se trata de una *escuela que se deriva de la aportación personal a la guitarra de Manuel Serrapí “Niño Ricardo”* (Cano, 1987: 98). En otro lugar, habla más detalladamente sobre Ricardo y nos dice:

“Su alegría, su vivacidad rítmica, la propia personalidad que imprimiera a su toque, le hacen inconfundible. Es, a la vez, creador de una escuela que, como la de Ramón Montoya, marca una época definida en la guitarra flamenca como el ricardismo, base firme y segura para todos los guitarristas que, influenciados por la creatividad de sus falsetas, la bondad de su toque o manera de expresar la guitarra flamenca, por su técnica y sonido, estudian y asimilan esta nueva innovación en la guitarra. Niño Ricardo fue completo, dominó todos los toques, siendo en cada uno de ellos genial como acompañante y como creador (...) Fue igualmente innovador de muchos mecanismos (así los llamaba), inclusión en el flamenco de estudios de arpegios,

escalas y trémolos para la mano derecha, dejando formas peculiares e interpretativas por las que será recordado siempre”. (Cano, 1987: 95).

Después de haber analizado detalladamente el toque y la obra del Niño Ricardo (Rioja y Torres, 2006), hemos podido completar esta primera formulación del concepto de *ricardismo* con las precisiones siguientes:

- Como primer rasgo a destacar, señalaríamos la pertenencia a la escuela de toque bajo-andaluza, formada en el acompañamiento del baile y luego del cante, con prioridad de la función rítmica del instrumento, traducida en la expresión “toque airoso”.
- Formación inicial en los mecanismos guitarrísticos para esta función: rasgueados, golpes, pulgar, ligados, picados cortos. Limitación en las funciones armónicas y melódicas.
- Incorporación tardía, sobre esta base adquirida, de mecanismos de mano derecha más complejos: arpeggios combinados con picados, arpeggios de horquilla, arpeggios apoyando el anular, profusión de arpeggios dobles, trémolos.
- Carácter “barroco” o complejo progresivo de su estilo con profusión de notas, especialmente ligados abundantes en la mano izquierda.
- Desarrollo armónico de los toques en todo el mástil. Este desarrollo técnico se ve completado por otro musical en la búsqueda de la ambigüedad armónica.
- Explotación del uso de cuerdas al aire, especialmente de la primera y segunda cuerdas, a partir de la afinación de la guitarra. Con este recurso incide en la ambigüedad armónica y logra colocar su toque en la estética de “lo jondo” (expresión modal constante).
- Desarrollo y explotación del toque *por arriba*, hasta tal punto que aparece como su principal mentor.
- Desarrollo de la función melódica de la guitarra.
- Priorización progresiva de esta función sobre las demás, lo que le llevará a desarrollar, a pesar de sus problemas de uñas, una búsqueda expresiva de la melodía usando nuevas posiciones en el mástil, sobre todo posiciones a partir del séptimo traste. Esta expresión en lo melódico dará otro timbre a sus melodías, consiguiendo cierta correspondencia con el “eco” del cante.
- Percepción polifónica progresiva en lo melódico, con superposición frecuente de dos melodías, a la sexta o a la octava la mayoría de las veces.
- Repetición frecuente de pequeños motivos en sus melodías para incidir en el parentesco de su toque con el cante “con eco”.
- Ambigüedad formal, con la incorporación de falseatas de determinados toques en otros toques.

Todos estos mecanismos progresivamente explorados y desarrollados hicieron que a partir de su percepción rítmica inicial del toque y de su papel de acompañante, Ricardo consiguiera poco a poco salir de esta función,

“cantar” con su guitarra y a la vez acompañarse. Pero no cantar de cualquier forma, sino acercándose a través de la guitarra a las particularidades del cante flamenco, especialmente en su expresión jonda: timbre de las melodías, efecto de “eco” conseguido con varios recursos, ambigüedad armónica para corresponder al carácter modal del cante. El conocimiento musical de la estética del cante traducida a guitarra le permitió controlar los mecanismos idóneos para “aflamencar” sus toques. Y de hecho lo puso a pruebas en estilos como la serrana o en toques como el toque “por arriba”, poco desarrollados musicalmente desde la estética “jonda”. Si a este dominio de las claves de la expresión “jonda” unimos su sentido rítmico exacto de la música flamenca, reunimos en Ricardo expresión airosa y jonda en el toque de guitarra, que bien podría resumir el concepto de *ricardismo*.

El sonido de Ricardo

Tenemos aquí un tema controvertido. Por una parte se ha achacado a Ricardo un sonido sucio, deficiente, *arenisco*, etc., y por otra se pueden leer las declaraciones de varios guitarristas que le conocieron, manifestando que su sonido fue único, muy personal, inimitable. En nuestra opinión, todas estas afirmaciones encierran ciertas verdades sobre este tema espinoso. Ofrecemos a continuación nuestra interpretación.

El primer aspecto, la suciedad del sonido, concierne a un aspecto técnico. Si escuchamos detenidamente varias grabaciones de Ricardo en diferentes épocas, podremos observar que esta noción de “suciedad” no es permanente, sino irregular. Hay discos donde Ricardo suena espléndido y otros donde suena fatal, tocando a trompicones. Y aquí nos viene a la memoria el aspecto físico de su mano derecha y sus endeblés uñas. Hay días que parece disponer de ellas y graba sin problemas, y otros donde no las tiene o parcialmente, y es cuando empiezan los problemas. Además sabemos por su biógrafo Wilkes (Wilkes, 1990) que era un guitarrista de inspiración y que no quería repetir grabaciones, si estimaba que estaban bien de expresión. A Ricardo, por lo visto, no le preocupaba el sonido en su aspecto técnico, sino en su aspecto expresivo.

Y aquí es donde ya entramos en la segunda apreciación. Hemos visto que el *ricardismo* se fundamenta parcialmente en una cuestión de sonido, motivo de desarrollo guitarrístico en el mástil: buscar coherencia sonora en las melodías, buscar profundidad en las melodías, buscar un timbre expresivo parecido al de las voces clásicas del cante. Lo consiguió complicándose la vida y desarrollando especialmente posiciones entonces poco trilladas, o pensadas de otra forma por el toque tradicional. Si el sonido en su aspecto técnico no era importante para él, sin embargo era fundamental para lo expresivo, para lo emotivo. Pertenece a una época en la que el público era todavía virgen ante las sensaciones y se emocionaba fácilmente. Hoy, en nuestra época mecanicista saturada sensorialmente, parece que con esta saturación

ya no somos capaces de tener emociones, por lo que nos refugiamos en lo técnico. Creemos que a Ricardo hay que escucharlo de forma especial, de forma global, más desde la personalidad y coherencia de su sonoridad expresiva que desde la limpieza de sonido de una ejecución perfecta.

Influencia de Ricardo en la guitarra flamenca contemporánea

“Yo, hasta que descubrí a Sabicas, pensaba que Dios era Niño Ricardo, y de alguna manera yo aprendí de su escuela y de su estilo, pero cuando conocí a Sabicas me di cuenta que en la guitarra había algo más. Con Sabicas, descubrí una limpieza de sonido que yo nunca había oído, una velocidad que igualmente desconocía hasta ese momento y, en definitiva, una manera diferente de tocar. A partir de aquí, no es que me olvidara de Ricardo, pero sí pude añadir a mi aprendizaje la manera de tocar de Sabicas y la transformé para hacerla mía”. (Téllez, 1994: 91).

Con estas ya célebres palabras de Paco de Lucía queda clara la influencia de Ricardo en su formación. A ello hay que añadir la de Sabicas, que veremos más adelante.

LA TÉCNICA DE GUITARRA FLAMENCA DE PACO DE LUCÍA

La influencia de Ricardo

Afortunadamente, disponemos de grabaciones en vídeo para poder observar la técnica del Niño Ricardo. Lo vamos a ver en una grabación tardía de los años sesenta, un Ricardo ya mayor, pero tan flamenco y “airoso” como siempre².

Si nos fijamos detenidamente en su manera de tocar, podremos comprobar que tiene la mano derecha abierta. Prioriza el uso de pulgar-índice (técnica tradicional), utiliza bastante el pulgar. En el trémolo, encontramos el apoyado del pulgar (técnica flamenca). Sin embargo mueve mucho los dedos ima (índice/medio/anular). Arrastra en los picados. A pesar de estos defectos en lo que se supone una deficiente técnica de mano derecha, su toque desprende “aire”, es decir, vigor rítmico, que consigue marcando con énfasis los acentos de la forma, en este caso soleá. Más expresividad que técnica, Ricardo da la sensación de verse desbordado por la primera, y dificultado por la segunda.

La técnica de guitarra de Paco de Lucía

Vamos a comparar ahora esta técnica con la de un adolescente Paco de Lucía, en imágenes que pertenecen a la misma fecha³.

Ricardo Modrego y Paco de Lucía “por guajira”: destaca en primer lugar la fisonomía de manos del joven

2 **Rito y Geografía del Toque**, cinta nº 1, Alga Editores, Murcia, 2000. Se puede consultar en internet en youtube.com señalando en el buscador “Niño Ricardo, soleá”.

3 **Rito y Geografía del Toque**, cinta nº 1, Alga Editores, Murcia, 2000. Se puede consultar en internet en youtube.com señalando en el buscador “Paco de Lucía y Ricardo Modrego, guajira”.

guitarrista (manos grandes). Luego vemos que es una persona alta, con un tamaño ideal para la guitarra. Observamos también que coloca la guitarra de forma clásica (no es la posición moderna) y que a pesar de ello, el toque será virtuoso en todo el mástil. Paco ha controlado todo desde el principio, sea cual sea la posición. Mano derecha cerrada, lo que limita la pérdida de movimiento y gana en limpieza. Apenas se mueve cuando alterna arpeggios con picados. Controla el espacio de las seis cuerdas como si todas las cuerdas fueran iguales. Hay un equilibrio sonoro entre las primas y los bordones. Llama especialmente la atención esta facilidad para pasar de una parte de la guitarra (los bordones) a otra (las primas) y viceversa. Lo hace tanto con los picados como con el pulgar.

Mano izquierda también muy estable: no se mueve. Utiliza particularmente la cejilla, y frente a la otra mano, es una mano abierta, con facilidad para las aperturas. La vemos también segura y acostumbrada a los cambios de posiciones en el mástil. Otro control de Paco de Lucía, los cambios de posiciones en el mástil, con el cambio correspondiente de traste y los movimientos de dedos que implica. La mano en seguida se adapta a la posición y al tamaño de los trastes. Se intuye una gran práctica de escalas en todo el mástil. Aquí también vemos una ampliación de la técnica flamenca: se pasa del uso de la primera posición a incursiones combinadas en otras posiciones y a la utilización normal de todo el mástil, sea cual sea la posición.

En el acompañamiento clásico del cante o del baile, debido al uso de la cejilla, el guitarrista flamenco al fin al cabo se acostumbra a todas las posiciones y tamaños de los trastes. Sin embargo, lo hace casi siempre a partir de la misma utilización de la primera posición en trastes diferentes, en función de la colocación de la cejilla. Lo que hace Paco de Lucía, ya desde muy temprano, consiste en utilizar todas las posiciones como si fuera solo una.

Vamos a analizar seguidamente otras imágenes más recientes, principio de los años setenta, ahora en la función de acompañamiento.

Paco y Pepe de Lucía “por bulería”⁴: la técnica en el acompañamiento. Observamos que varias veces puntea en lugar de picar, dando la sensación de picado: punteo fuerte y picado no tan fuerte (el efecto y la habilidad reside en dar la sensación de fuerza con un mínimo de esfuerzo). A destacar que ha cambiado la colocación de guitarra y que ya casi tiene su posición horizontal actual. Luego vemos también que toca cerca del puente, donde las cuerdas tienen tensión (uso percusivo de la técnica, posición que ayuda también a dar la sensación de fuerza). A subrayar el uso del pulgar a contratiempo después del *alzapúa* en todas las cuerdas: el control en todas las cuerdas es impresionante. Sea cual sea el dedo

de la mano derecha, la economía de movimiento en el desplazamiento de las cuerdas hace desaparecer la diferencia de grosor y tensión que existe entre las cuerdas. Su mano se mueve con la misma precisión en los bordones y en las primas. Hay un control inusual del espacio y de la distancia que existe entre las seis cuerdas.

Un instrumentista suele trabajar con tres memorias: la digital (con innumerables repeticiones, los dedos inconscientemente memorizan cada movimiento hasta repetirlos de forma “mecánica”), la armónica-melódica y la lectura (uso de partitura “a primera vista”). Los instrumentistas flamencos no suelen disponer de la última, por lo que desarrollan especialmente las dos primeras memorias. El caso de Paco de Lucía es elocuente en este sentido: su control de los espacios de la guitarra (las seis cuerdas y los trastes) delata un impresionante trabajo previo de “mecánica”, y el aspecto *cantabile* de sus melodías, el desarrollo del segundo tipo de memoria.

Al final de una falseta en medio del tema, después de unos picados, se ve claramente el uso del índice como regulador rítmico (apenas se oye, y sin embargo lo mueve bastante para sentir el “aire”). No suelta el punto de apoyo de la mano derecha, incluso en el remate festero. Su mano derecha dispone siempre de un punto de apoyo, bien en la tapa, bien en las cuerdas, lo que vuelve a incidir en lo que apuntábamos antes: el control de la expresividad. Incluso en los momentos más “desmelenados”, Paco de Lucía no se deja llevar por la emoción y no suelta el control. Hay casi como cierto pudor en manifestar públicamente sus sentimientos a través de gestos, aunque esta gestualidad emane de la técnica. La expresión se manifestará en lo no-visible, en lo audible, en la música. Este pudor en la gestualidad tiene como contrapartida la economía de movimientos que supone mayor control técnico y el uso de la mano derecha a modo de regulador rítmico. Algunos dedos como el índice, debido a los puntos de apoyo y control permanente de la posición de mano, actuarán como verdaderos reguladores rítmicos, como especie de metrónomo y a la vez movimiento “en el aire” para sentir el ritmo. Por lo cual –y particularmente en el caso de Paco de Lucía– podríamos añadir en los guitarristas flamencos una tercera memoria, la rítmica.

La técnica rítmica que podemos ver ahora en este vídeo de principio de los setenta es una técnica muy controlada, pero que no corresponde al fraseo del cajón. Hoy el cajón ha cambiado el fraseo y la rítmica del toque, renovando la técnica de ambas manos para conseguir una mayor expresión rítmica en este fraseo, lo que explica otra colocación de manos actualmente, siendo el caso de Vicente Amigo el más significativo. Paco de Lucía tiene treinta y tres años cuando incorpora el cajón y empieza a trabajar/grabar con este instrumento de percusión que permitirá una nueva expresión de lo rítmico en el toque (1981) y en el flamenco. Aunque señala las vías por donde puede transitar esta nueva expresión rítmica, será la generación siguiente, con una mecánica construida des-

4 **Rito y Geografía del Cante Flamenco, vol. VIII**, Círculo Digital, Madrid, 2006. Se puede consultar en internet en youtube.com señalando en el buscador “Paco de Lucía y Pepe de Lucía, bulería”.

de el principio con este nuevo soporte, la que proyectará el toque hacia una nueva dinámica.

Vemos que actualmente los guitarristas trabajan con el apoyo de diferentes percusiones, prevaleciendo entre ellas el uso de uno o dos cajones. Esta reciente percusión, como acabamos de escribir, ha cambiado bastante el fraseo del flamenco en general, y particularmente de la guitarra. En efecto, antes de la incorporación del cajón, las percusiones del flamenco solían ser las palmas abiertas o sordas, los nudillos en la mesa, el zapateado del baile, el bastón. Este tipo de percusiones eran por regla general bastante lineales y repetitivas, con fórmulas rítmicas orientadas a marcar una especie de colchón rítmico ininterrumpido con algunos acentos de los compases de los diferentes estilos. La guitarra tenía a menudo que completar los acentos con golpes en la tapa y preocuparse por mantener el peso rítmico de cada estilo. Con el cajón, el percusionista ha encontrado la ocasión de marcar el compás y todos sus acentos y a la vez ejecutar como una segunda percusión, dibujando variaciones sobre el compás. Ha podido incluso con sus dos manos reflejar la gran variedad de combinaciones rítmicas que ofrecen dos palmeros o los pies del bailaor. Con el cajón, la guitarra se ha visto liberada del peso de su función rítmica y puede concentrarse más en la expresión del sonido, de la melodía y de la armonía. Ya con una base rítmica completa no solamente asegurada, sino enriquecida con infinitudes de variaciones, los guitarristas han podido trabajar y desarrollar la expresión de cierto virtuosismo sobre la dinámica del flamenco. Los toques han empezado a dejar de tener el aspecto “corrido” que tenían, sin apenas respirar entre falsetas o entre ritmos y falsetas, a incluir más silencios, más cuidado en los reguladores *piano-forte*, a dejar sonar un acorde o un rasgueado en el acento deseado, e incluso a pensar a contratiempo de los ritmos flamencos, expresados sin fisura por las percusiones. Paco de Lucía inició el cajón con su grupo y a la vez esta ampliación de la dinámica y del toque a contratiempo, desarrollados luego espectacularmente por Vicente Amigo.

Volviendo al vídeo, la estabilidad en ambas manos y la economía de movimientos resulta asombrosa en Paco de Lucía. Lo ha controlado todo desde el principio, expresividad y mecánica. En efecto, una interpretación musical de alto nivel incluye estos dos aspectos, expresión y técnica. Muchos profesionales controlan la técnica pero carecen de expresividad (se les suele llamar entonces con el adjetivo “frío”), y otros entienden y expresan con “mucho gusto” según expresión flamenca, pero carecen de recursos cuando la música les plantea ciertas dificultades técnicas (se les suele llamar entonces “cortos”). En un detallado artículo sobre dotes musicales e innatismo, John Sloboda nos indica que en la interpretación musical:

“Le vrai “maître” est celui qui réussit à développer à la fois ses compétences techniques et expressives, et cela est relativement rare” [el verdadero “maestro” es aquel que

logra desarrollar a la vez sus capacidades técnicas y expresivas, y eso ocurre pocas veces. (Traducción nuestra)]. (Sloboda, 2004: 549).

Por otra parte, refiriéndose a sus trabajos y a los de Clarke, Gabrielsson y Shaffer (Clarke, 1988: 1-26), señala que han demostrado claramente que la presencia de la interpretación expresiva constituye la mejor prueba que el músico *entende* la música que toca, porque las variaciones expresivas no son de ninguna manera debidas al azar o a una idiosincrasia. En este sentido llama la atención en la biografía de Paco de Lucía ver la importancia que nuestro guitarrista concede a la infancia, y que en su caso “aprendió a escuchar y entender el flamenco antes de empezar a tocar” (el entrecomillado es nuestro). Por consiguiente, su aprendizaje de la mecánica se construirá con y sobre una comprensión exacta de la expresividad, actitud pedagógica que puede explicar su doble formación: en lo expresivo y en lo técnico. En su personalidad artística no se pueden separar estos dos aspectos: construye su técnica entre otras cosas gracias a su expresividad, y se expresa gracias a su técnica. De esta dualidad se desprenden dos posibles escuchas iniciales de su música: la expresiva y la virtuosa. Una y otra tendrán posteriormente influencia en sus seguidores: están los “técnicos”, como Juan Manuel Cañizares, o los “muy expresivos”, como Tomatito. Hay públicos sensibles a uno u/otro aspecto. Paco de Lucía tiene siempre la habilidad de dosificar uno y otro y de “volver loco” con ello a todos. Su técnica no es solo un portento de virtuosismo, sino también una expresión vital. Y aquí reside una de las claves de su lenguaje musical: ser una expresión construida con y sobre una técnica impresionante, ser una técnica expresiva.

Volviendo a Niño Ricardo y a su influencia en la formación de Paco, el lector convendrá con nosotros que concierne lo expresivo y lo musical. ¿Y la técnica entonces? Por las palabras de Paco de Lucía antes transcritas, Sabicas parece haber sido su principal referencia. Comentando y resumiendo en una revista americana esta doble influencia, Alain Faucher señala que a Sabicas le debe la gramática y el vocabulario, es decir, las herramientas, y a Ricardo el texto, es decir, la inspiración.

La influencia de Sabicas⁵

La discografía inicial constituye el mejor testigo de la paulatina madurez del toque tradicional de Paco de Lucía: *ricardiano* en sus primeros acompañamientos, primer sencillo y Lp solista, pero con un evidente sentido rítmico y facilidad de ejecución que lo distinguen entre sus contemporáneos, sin olvidar la influencia de Ricardo Modrego, excelente guitarrista con quien graba 3 Lps

⁵ Para más detalles sobre la relación Sabicas/Paco de Lucía, resulta imprescindible ver las impagables imágenes de ambos compartiendo entrevista en Nueva York en el DVD *El Fabuloso Sabicas*, producido por Toni Sasal y dirigido por Pablo Catalayud, En Clave Audiovisual y TVE, 2012.

y comparte actuaciones en el ballet de Greco. Reelaboración personal del virtuosismo de Sabicas a partir de *Fantasia* (1969) y grabaciones de la época. La revolución del toque a la que tanto se alude cuando se escribe sobre el *tocaor* algecireño llegó finalmente de una guitarra solista hecha en América: decididamente lo de *ida* y *vuelta* siempre aparece cuando se trata de la obra de los decisivos en el arte flamenco, y pone de manifiesto el carácter transnacional del “andalucismo universal”, y de una de sus manifestaciones, el flamenco. Además de una mayor limpieza, el contacto con la técnica de Sabicas revela a Paco de Lucía una velocidad insospechada. ¿Pero de dónde le viene esta velocidad a Sabicas? En una conferencia sobre el guitarrista pamplonés pronunciada en la Universidad de Sevilla (Torres: 2002), señalamos la hipótesis siguiente: el avance en el virtuosismo de Sabicas (guitarrista precoz seguidor de la escuela de Montoya en su primer periodo español) era debido, además de su dedicación exclusiva a la guitarra solista, a sus largos años como acompañante de una bailaora atípica: Carmen Amaya. Los artistas, aficionados y espectadores que tuvieron la suerte de verla en vivo suelen aludir a la unicidad de su baile, irreplicable por la velocidad que le confiere un carácter electrizante. Las cintas de vídeo que afortunadamente conservamos de su baile ratifican estas opiniones. Después de varios años de promiscuidad con el baile temperamental y electrizante de la Capitana, podemos observar que el virtuosismo de Sabicas parece contagiarse y adquiere una velocidad, sobre todo en los picados, inaudita hasta el momento. Hay mucho del baile de Carmen Amaya en el toque solista de Sabicas, sobre todo en sus discos de finales de los cincuenta, principio de los sesenta, como el disco *Flamenco puro*, primer Lp solista del pamplonés que llegó a España en 1959 en formatos sencillos⁶.

EL RITMO

El toque para acompañar

Ante todo, señalaremos la relación estrecha entre su discografía como acompañante y su discografía solista. Creemos que es un error considerar solo su producción como solista para entender su lenguaje musical. Como buen aficionado del flamenco, Paco lo es primero del cante, y luego de los apoyos al cante.

El toque de Paco de Lucía puede definirse sobre todo como “airoso”. Andrés Batista en su *Manual flamenco* (Batista, 1985) califica las diferentes características del toque flamenco de la manera siguiente: airoso, bonito, corto, gitano o flamenco, frío, largo, sobrio, pastueño, virtuoso. Los calificativos para describir el toque de Paco serían: airoso, gitano o flamenco, largo, virtuoso. Airoso por su forma de tocar ágil, flexible rítmicamente y con

gracia. Gitano o flamenco porque con esta expresión se generaliza al toque de pellizco o coraje. Largo por su extenso conocimiento técnico y variado programa. Virtuoso por su total dominio de la técnica.

Batista añade:

“Empleada al servicio de la expresión, es lo correcto. Cuando los alardes técnicos predominan en todas las obras y forma de tocar, se deriva al efectismo”. (Batista: 1985: 35-36).

Hablamos sobre todo de la utilización de mano derecha. Destacaremos de nuevo su particular utilización del índice como regulador rítmico: se convierte en verdadero metrónomo. Lo utiliza particularmente para marcar lo que Juan Manuel Cañizares llama *ghost notes* (notas fantasmas), que define como *notas de relleno*:

“Se suelen tocar con poco volumen y más bien insinuadas. No todas tienen necesariamente un significado estrictamente musical, pero ayudan a rellenar rítmicamente el espacio”. (Cañizares, 2005: 7).

Paco de Lucía piensa en flamenco, es decir con la acentuación particular del compás, sobre todo de la hemiola. Pensamos que este sentido rítmico es lo que define a un músico flamenco frente a otro músico de otra cultura musical. No es lo mismo el ritmo que el metro. El músico flamenco tiene su propia forma de respirar, de “airear” la interpretación, después de haber interiorizado durante años de práctica con el baile y el cante la distribución irregular de los acentos, con una forma particular con el rasgueado de balancear la mano derecha. No es solo una cuestión técnica ligada al uso particular, percusivo de la mano derecha, sino a una percepción rítmica particular de la música.

Que duda cabe que hay una lectura o audición rítmica de la música de Paco, y esa es la prioritaria. Se puede cambiar la armonía, no dar exactamente los mismos acordes, se puede cambiar la melodía, no dar exactamente las mismas notas, pero no se puede cambiar la pulsación rítmica de su música, y peor aún, irse levemente de compás al interpretarla. Por este motivo podemos hablar de sus diferentes públicos, el que escucha solo su música y su virtuosismo apabullante, el que escucha además su “aire”, su sentido del *compás*, su manera de luchar y jugar con él, para luego dominarlo rematadamente, sobre todo el público de los aficionados y artistas gitanos bajo-andaluces, muy exigentes en este aspecto.

Una comprensión exacta del ritmo flamenco y de sus acentuaciones

Resulta sorprendente escuchar hasta qué punto Paco de Lucía tuvo habilidades desde su infancia para esta comprensión exacta del ritmo flamenco. Al fin al cabo, en este aspecto no hay gran diferencia entre su primer sencillo de 45 revoluciones grabado en 1964 y las coplas

6 Para más información sobre este guitarrista y su discografía, recomendamos consultar el libro muy detallado de José Manuel Gamboa *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América* (El Flamenco Vive, Madrid, 2013).

por bulería o por tango-rumba de su último CD. El corazón de Paco no dejó nunca de latir y sentir “a compás”, aunque fuera en armonía con la naturaleza, el mar y su gente el último día. A pesar de que se suele insistir en la armonía, creo que es a través del ritmo que más cambió la tradición flamenca, una música de tradición oral monódica. Basta analizar cómo acompañaba el cante en los años sesenta del siglo XX y cómo lo hacían los demás *tocadores* para darse cuenta inmediatamente de que algo estaba pasando. Basta escuchar las diferentes antologías que marcaron los brillantes años del neoclasicismo en el flamenco, el regreso a los cantes tradicionales, las de Perico del Lunar, de Caracol, de Antonio Mairena, de Porrina de Badajoz, de Juanito Valderrama, etc. y de comparar con los cuatro Lps que grabó con Fosforito a finales de los sesenta. Aunque de apariencia clásica en cuanto al repertorio y a la producción, es su implacable ritmo el que la convierte en sorprendente y la sitúa a la vanguardia de lo que vendrá después. Observamos inmediatamente el toque de acompañamiento muy acentuado de Paco de Lucía, su propuesta de nueva acentuación para el toque flamenco. Hasta entonces, por influencia de la llamada “ópera flamenca”, el toque se inclinaba más hacia lo “bonito”. Los cantaores de la época no cultivaban especialmente el compás, sino el melisma. Existía cierta despreocupación en cuadrar los cantes, cometido reservado al que cantaba “pa baile”. Paco se cría indirectamente en las reuniones o “juergas” de su entorno, en el ambiente de su casa, y este ambiente, tal como parecen desvelar las investigaciones recientes sobre los cantaores del Campo de Gibraltar, era más un ambiente de compás que de melisma, con el caso elocuente del Chaqueta. El toque de Paco puede calificarse en este sentido de gaditano.

Para ilustrar este aspecto, presentamos a continuación un ejemplo de nueva priorización de los acentos, su cierre en soleares, bulería por soleá y alegría (ver anexo 1).

Tenemos en el primer compás de este ejemplo el cierre clásico en soleares, con la acentuación final en los tiempos 10 y 12. El segundo compás señala la acentuación a contratiempo sobre el décimo tiempo que suele marcar Paco de Lucía, en sus acompañamientos, reforzada además por un acorde que sustituye a la primera cuerda al aire del compás anterior. Ya en sus primeros acompañamientos de Camarón cierra acentuando a contratiempo el acento 10, forma que será seguida por sus continuadores, entre otros Tomatito en su forma de acompañar al *cantaor* de la Isla.

LA ARMONÍA

Acordes de paso en la cadencia andaluza

El primer rasgo que caracterizará su lenguaje musical consistirá en la utilización sistemática de acordes de paso en la cadencia andaluza. Lo hará ya en sus primeros acompañamientos, particularmente con Camarón. A pesar de lo que podemos calificar entonces como toque tra-

dicional, lo que llama la atención en su interpretación es precisamente esta utilización de acordes de paso, completada por un cromatismo descendente para pasar de un grado a otro. Presentamos a continuación un ejemplo de lo que estamos señalando (ver anexo 2).

Tenemos aquí el inicio de los fandangos *Punta Umbria* del disco *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, primer Lp solista que graba en 1967 a la edad de 19 años. En el tercer compás del segundo pentagrama podemos leer el inicio de una cadencia andaluza con La menor, y seguidamente en el segundo tiempo del cuarto compás un acorde de Re7, que utiliza como paso para seguir desarrollando la cadencia andaluza marcando un Sol mayor en el tercer tiempo de este mismo compás.

Esta utilización de los acordes de paso sigue en el compás siguiente, inicio del tercer pentagrama, donde la nota Do en el bordón, unida a la repetición del Mi en la primera cuerda al aire como parte de la melodía, dibujan un Do mayor, acorde de paso para seguir la cadencia andaluza con un Fa Mayor en el segundo tiempo del compás siguiente.

La armonía “de Levante”

La sonoridad disonante de “Levante” va a ser uno de los materiales armónicos que Paco de Lucía va a explorar desde el inicio de su búsqueda, hasta formar parte de su lenguaje musical que consistirá, como lo hemos señalado (Torres, 2005: 98-99), en fusionar desde dentro el flamenco bajo-andaluz rítmico, construido armónicamente a partir del “toque por patilla” o “toque por medio” del barroco acompañamiento del fandango y del “toque por arriba” de la malagueña, con el color a “azufre” del acompañamiento disonante del toque de “Levante”⁷, siendo el disco *Fuente y caudal* (1973), junto con el de *Almoraima* (1976) los que, según nuestra opinión, reflejan mejor este proceso de bricolaje desde el propio flamenco. Por su propio carácter disonante y abierto, este toque le permitirá en efecto explorar la aplicación de otras sonoridades disonantes de músicas popularizantes como la bossa nova, con sus disonancias “blandas” de 7^a, 9^a o 11^a mayores, acordes abiertos que suavizarán de vez en cuando la agresividad y desesperanza de las armonías disonantes “duras” del toque levantino, como breves ventanas abiertas a la esperanza. Por otra parte, con este toque Ramón Montoya desarrolló y consumió las diferentes técnicas prestadas de la guitarra clásica, arpeggios, trémolos y picados, desarrollo virtuoso que también consumará Paco de Lucía en su primer periodo, el del agotamiento de los recursos del toque clásico, con su apabullante facilidad virtuosa.

Como ejemplo (y podrían ser muy numerosos en esta sonoridad), proponemos un fragmento de la taranta

7 De hecho, hasta sus últimos conciertos, Paco de Lucía inició sus conciertos a solo por minera, templando la sonoridad y escuchando la acústica de la sala, para rematar esta primera pieza con fandangos de Huelva, reuniendo así simbólicamente los extremos geográficos y estéticos de ambos repertorios.

“Aire de Linares” que Paco de Lucía graba en su segundo Lp solista *Fantasia flamenca* en 1969 (ver anexo 3).

El primer acorde corresponde al Sol mayor de la cadencia andaluza en el toque por “Levante” (Sim, LaM, SolM, Fa#M). Si nos fijamos en cómo lo toca Paco de Lucía, veremos que sustituye el tradicional Si de la quinta cuerda por un Do#, lo que le permite tener un intervalo de cuarta entre la tónica Sol de la sexta y esta nota, y además un intervalo de segunda menor (intervalo propio de lo que llamo “color de Levante”) entre este Do# y el Re de la cuarta cuerda al aire, nota habitual en la armonía clásica de este toque y que pertenece al clásico Sol mayor de esta cadencia. Pero aquí no termina la transformación de este clásico Sol mayor del toque de Levante. Paco de Lucía sustituye el habitual Sol dado por la tercera cuerda al aire por un La, es decir, añadiendo una novena a este clásico Sol mayor. Sustitución del Si por un Do#, es decir, de la tercera mayor del acorde clásico por una cuarta, intervalo de segunda menor entre esta cuarta y la quinta, novena Mayor, el clásico acorde Sol mayor adopta una fisionomía y un sonido completamente nuevo, a la vez que nuestra percepción interiorizada de la cadencia andaluza sigue oyendo un Sol mayor en este momento. Paco de Lucía conoce muy bien cuales son las pautas auditivas que el toque clásico ha ido construyendo en la percepción de “lo flamenco” en los aficionados, y enriquece esta “tradición” auditiva con nuevas disonancias que sorprenderán a los oyentes educados en las claves clásicas. El último acorde arpegiado de este primer pentagrama es el clásico supuesto Fa# mayor que concluye la cadencia andaluza en el toque “por Levante”, pero enriquecido por las disonancias dadas por las tres primeras cuerdas al aire con las notas del acorde Fa#M en los bordones. Además de poder entenderlo como la superposición de dos acordes (Fa#M y segunda inversión de Mi menor), presenta un intervalo muy agresivo de segunda menor entre las cuerdas 4ª y 3ª que, sin embargo, dada la afinación y tímbrica de la guitarra, sonará espectacularmente.

Después de estos dos acordes tensos sobre la cadencia andaluza “por Levante”, podemos leer un Mi menor con una séptima mayor y novena en la parte aguda (Re y Fa#) que arpeggia con el pulgar al principio del segundo pentagrama.

El efecto abierto de este acorde es reforzado por el siguiente, de nuevo un Mi menor con una séptima mayor, que encontramos ahora en la parte grave (Re de la cuarta cuerda al aire). A pesar de estas dos disonancias, en la estética de lo que llamo “color de Levante”, realizada con el uso de disonancias muy agresivas como hemos apuntado anteriormente, este acorde Mim/7M9 marcará un reposo, metafóricamente una especie de “apertura” o escape.

A partir del *Duende* (1972) y de *Canastera* (1972), empieza así la búsqueda de su propio lenguaje: interpretar el rítmico y modal repertorio bajo-andaluz, con préstamos del color de Levante (Torres, 2005). Como ejemplo

de esta paulatina transformación armónica, vamos a ver un detalle armónico de sus toques “por rondeña”, el de los cierres (ver anexo 4)⁸.

Uno de los descansos más importantes, sino el más importante, en la armonía del flamenco construida sobre la cadencia andaluza se produce sobre los dos últimos acordes que concluyen esta cadencia, con medio-tono entre uno y otro. Desde una interpretación armónica hecha desde el flamenco, se suele decir que en esta cadencia Lam SolM FaM MiM, FaM sería la dominante, y MiM la tónica. Concluir de forma descendente con medio-tono entre la dominante y la tónica constituiría el principal rasgo armónico del género flamenco. Dada la importancia de esta peculiar conclusión, resulta interesante fijarnos particularmente en ella.

Ramón Montoya popularizó un toque de guitarra conocido como rondeña (leve y remota analogía con la forma “abandolá” del mismo nombre), usando una scordatura (Re La Re Fa# Si Mi de sexta a prima), préstamo del laúd renacentista, y que construyó armónicamente en la estética de lo que llamamos “color de Levante”. Usando la afinación señalada, marcó la cadencia andaluza con la secuencia Fam MiM ReM Do#M.

En el primer compás del ejemplo tenemos la forma de cerrar la cadencia andaluza por rondeña en el toque de Ramón Montoya.

En el segundo compás, el cierre en la rondeña “El Tajo” (1967) de Paco de Lucía Podemos ver que Paco ha cambiado el ReM de Montoya por un Re7. Aunque el detalle parece anodino, dada la importancia de estos dos acordes en la cadencia (actuarían como dominante y tónica como hemos señalado anteriormente), la percepción de reposo en Montoya cambia completamente con la tensión añadida por Paco al incluir una 7ª en esta conclusión.

En el tercer compás, tenemos el cierre de la rondeña “Doblan campanas” (1972) de Paco de Lucía. Mantiene la 7ª en la dominante, pero esta vez va a transformar el acorde de tónica, Do#M en Montoya y en su primera rondeña, cambiando el Mi# por un Re natural dado por la 4ª cuerda al aire. Esta nueva nota Re en el acorde le permite añadir un intervalo de segunda menor, característico del “color de Levante”, entre la tónica del acorde Do# y esta 4ª cuerda al aire. También desdibujar la tonalidad, puesto que el Do#M pierde el Mi#, es decir la tercera mayor que definía su carácter mayor en su forma de tríada. Además este Re que añade ahora, tónica del acorde anterior, parece una nota pedal o un bordón que sigue sonando sin resolverse, y deja intuir la ambigüedad de una superposición entre el II y I grado, entre la dominante y la tónica en este caso.

En la rondeña “Cueva del Gato” (1976), Paco de Lucía reforzará este acorde con un Fa becuadro (Mi#) en el bajo, es decir, una primera inversión de Do#M, pero

⁸ Para más detalle, se puede consultar nuestra ponencia “Sobre el toque de rondeña” (Torres, 1994: 95-121).

manteniendo el Re disonante de la 4ª cuerda al aire. Después de la armónico, con esta rondeña pasa a lo rítmico en su nueva visión de abordar este toque, y necesitará tocar la sexta cuerda en su forma rítmica de tocar por rondeña, de allí la adición de esta nota en la 6ª.

En el compás siguiente tenemos el acorde de tónica utilizado en la rondeña “Mi niño Curro” (1987). Esta vez añade un Sol# en la primera cuerda con respecto al acorde anterior, por lo que ya usa las seis cuerdas de la guitarra como tónica.

Estos diferentes ejemplos del cierre de la cadencia andaluza en el toque de rondeña representan un buen ejemplo del proceder armónico de Paco de Lucía. Evolución paulatina en los lugares claves de la armonía, leves “detalles” que pasarán a formar parte de “lo flamenco” en la percepción de los aficionados, después de haber sido interiorizado. Aquí reside, entre otras cosas, la llamada “revolución” de Paco de Lucía, hacer evolucionar el toque clásico paulatina pero firmemente, con detalles geniales pero meditados y seleccionados, para poder ser asimilados por los aficionados a este género y formar parte de su percepción de “lo flamenco”. Hoy estos detalles en rondeña, que fueron en su día calificados de “revolucionarios” y “atrevidos”, están perfectamente asimilados e incluso constituyen uno de los recursos “clásicos” de este toque.

Los tangos “Los Pinares” de *Fuente y Caudal* (1973) son otro ejemplo elocuente de esta fusión: la guitarra solista utiliza el tradicional toque por medio, mientras que la segunda guitarra acompaña “por rondeña” a la manera del *Duende*.

El mayor control armónico de su lenguaje musical a partir de la estética disonante de Levante le hará explorar otro toque elaborado por Ramón Montoya, el de la minera⁹, hasta tal punto que casi redefine este toque a partir de los trazos armónicos y cadencias sugeridos por Don Ramón. Este toque le permitirá cultivar especialmente el intervalo de segunda menor dado por cuerdas al aire, particularidad idiomática del instrumento y del toque “por Levante” y de su acorde de tónica. Si con *Fuente y Caudal* (1973) exploraba el toque por taranta con la cadencia andaluza sobre fa# y sus resonancias disonantes dadas por la afinación de la guitarra, su búsqueda culminará con *Almoraima* (1976), explorando esta vez otras dos sonoridades levantinas, las de los toque “por minera” y “por rondeña”. Veremos a continuación un ejemplo (anexo 5).

Tenemos aquí un magnífico resumen de las aportaciones de Paco de Lucía a la cadencia andaluza, hasta su disco *Almoraima* (1976), que marca el final de una época y el inicio de otra. Se trata del final de la minera *Llanos del Real*. Retoma el toque de minera de Ramón Montoya con su peculiar forma de marcar la cadencia andaluza con Do#m SiM LaM Sol#M, añade intervalos de segun-

da menor en las partes agudas aprovechando el uso de cuerdas al aire (en este caso la prima) a la vez que utiliza un cromatismo descendente en los bajos para pasar de un grado a otro. Anunciado el color armónico, el fondo sonoro, entra la voz cantante, una segunda guitarra usada como instrumento melódico emulando al cantaor, y por ello usando intervalos conjuntos en las melodías. Sin embargo, a partir de *Almoraima* escucharemos intervalos disjuntos, saltos en las melodías, como en los compases 5 y 6 de la segunda guitarra, Sol# en la prima y Do#-Si-Do# en la tercera cuerda, quinta descendente que no tiene otra intención que destacar el Sol# a modo de nota acentuada o “pellizco”, dentro de la armonía usada.

Hay dos discos poco conocidos (más bien bandas sonoras) que reflejan hasta qué punto la concepción de la armonía de Paco de Lucía está inspirada en los toques levantinos. Se trata de la banda sonora de las películas *La Sabina* (1979)¹⁰ y *The Hit* (1984)¹¹. Sin la presión de grabar uno de sus habituales discos de guitarra “guía” o “faro” para el resto del gremio, por la propia concepción de música programática de la música de cine, se vale de fragmentos para ilustrar escenas de amor, duelo, celo, Andalucía, “spanish sun”, “the funeral”, “Braddocks theme”, “maggies problems”, “cojones”, “moonlight”, etc. Disfrutamos de un Paco de Lucía libre del flamenco (¡y de los flamencos!) que echará manos a su música, con la presencia omnipresente de las sonoridades de minera, sobre todo, y de rondeña, acompañadas por el fantasma de Manuel de Falla que circula sin cesar en esta expresión de su sentir armónico en este periodo de finales de los setenta, principios de los ochenta.

El toque “por taranta” como base para la improvisación del flamenco-jazz

Para finalizar este punto sobre la relevancia de la armonía levantina y su sonoridad disonante en el lenguaje musical de Paco de Lucía, queremos destacar otro de los recursos que el guitarrista supo aprovechar con ella, el de la improvisación. Si la primera expresión del adolescente Paco de Algeciras con esta sonoridad se hace a través del taranto¹² y de su baile, vemos que rápidamente encontrará con ella el espacio idóneo para desarrollar una de sus técnicas predilecta y espectacular, la del pica-

10 Esta grabación está incluida en el CD *Paco de Lucía Por descubrir* (1964-2000), Universal, 2005.

11 Existe también una edición de la banda sonora editada por Phonogram (1984) y titulada *Paco de Lucía. Tirée du film The Hit*.

12 El primer documento sonoro lo tendremos en el acompañamiento *por taranto* a su hermano Pepe de Lucía en el Lp *Los chiquitos de Algeciras*, con tres coplas que canta Pepe, acompañado rítmicamente en forma binaria al estilo del baile (compás y falsetas) por Paco (Hispavox, 1963). En 1965, grabará de nuevo *por taranto* el tema “En la Alcazaba” con Ricardo Modrego (Philips, 1965), y su primera grabación solista con esta sonoridad será de nuevo *por taranto*, con “Viva la Unión” en su primer Lp “La fabulosa guitarra de Paco de Lucía” (Philips, 1967). La influencia del baile por taranto, entonces de moda, es evidente en este primer acercamiento a la sonoridad levantina en el joven Paquito de Algeciras.

9 Se trata de una cuestión armónica y no melódica, por lo que este toque no tiene relación con el cante del mismo nombre.

do. No es una casualidad si su primera intervención solista en este toque sea una apabullante serie de picados sobre un fragmento del tema “La Catedral” de Agustín Barrios, interpretada por Ricardo Modrego, a modo de introducción a la serie de falsetas *por taranto* que graban en 1965¹³. Como hizo Ramón Montoya con su portentosa técnica de arpegios, esta sonoridad servirá en primer lugar para la exhibición de su portentosa técnica de picado, y la aprovechará cuando se le presente la ocasión, como en sus acompañamientos a Fosforito, entonces el cantaor más popular entre el público español¹⁴. La digitación de mano izquierda de la escala descendente de esta sonoridad, desde el fa# de la prima hasta el fa# de la sexta, con el apoyo agradecido de las cuerdas al aire para adquirir velocidad de ejecución, hacen que sus picados más radicales, más contundentes en velocidad y fuerza, sean en esta sonoridad¹⁵. Más adelante, cuando constituya el trío con Larry Coryell y John Mc Laughlin, utilizarán esta sonoridad oriental y su segunda aumentada como recurso estrella para la exhibición de virtuosismo¹⁶ como garantía de éxito. La forma rítmica binaria *por rumba* será la más cómoda y directamente accesible para sostener esta utilización de la sonoridad *por taranta* para la improvisación. La propuesta será formalizada en el disco *Solo quiero caminar* (Philips, 1981), con la rumba “Chanela”. La madurez de este proceso culminará con una de las obras cumbres de la vena jazzística hacia la improvisación de Paco de Lucía, a modo de orientación hecha para el flamenco, el tema “Zyryab”, del disco del mismo nombre (Philips, 1990), con una base rítmica ternaria sobre un fondo sonoro oriental *por Levante* y la sugerencia del grito seguriyero¹⁷.

Nuevas cadencias andaluzas y nuevas scordaturas

Para renovar el toque, Paco de Lucía en especial, y los de su generación, van a desarrollar dos recursos que Ramón Montoya utilizó en su época: la ampliación de posiciones en el mástil para marcar la cadencia andaluza y nuevas afinaciones.

Si la memoria de los tocaores “antiguos” nos habla de dos formas de marcar la cadencia andaluza, con el toque “por arriba” (Mi modal) y el toque “por medio” (La mo-

dal), con el dúo Ramón Montoya / Antonio Chacón vemos la consolidación de otras formas hoy clásicas como el llamado toque “por granaína” (Si modal), toque “por Levante” (Fa# modal). Ramón Montoya amplió incluso esta última forma a un toque solista “por minera” (Sol# modal) un tono más alto que el anterior, pero manteniendo las mismas disonancias que dan el color levantino. También explotó la afinación del laúd renacentista para proponer otra *scordatura* y ampliar la cadencia andaluza con el toque “por rondeña” (do# modal, con sexta en Re y tercera en Fa#). La utilización sistemática de determinados toques para determinados cantes ha educado al público de los aficionados en la asociación del color de cada cadencia con cantes correspondientes: el toque “por medio” para la seguriya, bulería por soleá, algunas soleares, algunos fandangos, gran parte de las bulerías; el toque “por arriba” para las soleares, las malagueñas, las serranas, algunas bulerías, el toque “por granaína” para las granaínas y medias granaínas; el toque “por Levante” para los estilos mineros, etc, hasta configurar unas reglas estéticas de referencia para artistas y público. Así, para el oído de la mayoría de los aficionados no cabe una seguriya acompañada con el toque “por Levante”, o una malagueña acompañada “por medio” por ejemplo. Estas reglas han marcado todo el siglo XX y están muy interiorizadas en la educación y percepción de “lo flamenco”.

Después de un largo periodo de explotación de los toques fijados, sobre todo, por Ramón Montoya, la generación de Paco de Lucía / Manolo Sanlúcar / Serranito, en su búsqueda de ampliar el horizonte musical del flamenco, se ha visto obligada a cambiar esas reglas, proponiendo nuevas formas de marcar la cadencia andaluza y nuevas afinaciones. Sus discos de finales de los sesenta y principios de los setenta cierran una época. Desde principios de los años 80 se ha trabajado en las cadencias sobre Do# (Do# modal), como en el toque de rondeña, pero sin desafinar la guitarra, sobre Re (Re modal, con sexta en Re) y sobre Mib (Mib modal).

Lo que sí llama la atención con estas nuevas cadencias andaluzas (Do#, Re y Mib) es que han integrado de forma natural el discurso disonante de Paco de Lucía y suenan todas levantinas. Hasta tal punto es así que nuestra propia experiencia como miembro del jurado de concursos guitarrísticos nos ha permitido apreciar cómo el toque en Mib está desplazando el tradicional en Do# de Ramón Montoya para tocar por rondeña, o el de minera en sol# para tocar por taranta en fa# (¡lo que puede plantear más de un dilema para emitir un juicio! ¿Respeto a los cánones de los toques clásicos de concierto, u oído abierto a los nuevos aires desabridos?).

A esta ampliación de las cadencias hay que añadir la de las afinaciones. Recordamos que la primera afinación diferente consistió en bajar la sexta de un tono pasando de Mi a Re para tener un acorde de Re en primera posición en las seis cuerdas. De esta manera se bajaba de un tono la tonalidad natural Mi del instrumento solo

13 Ricardo Modrego y Paco de Lucía: “En la Alcazaba” (taranto), en *Dos guitarras flamencas en estéreo*, Philips, Madrid, 1965.

14 Escuchar por ejemplo su introducción en las cartageneras “Desde el primer día” en la *Selección Antológica del Cante Flamenco* que graba Fosforito en Belter (Barcelona) a finales de los sesenta.

15 De hecho, solicitado en TVE por el periodista Pedro Ruiz que su guitarra expresara rabia, Paco de Lucía le contestó al instante con su apabullante picado “por taranta”.

16 Para muestra, se puede consultar en youtube.com el tema “Meeting of the spirit” de John Mc Laughlin, con imágenes grabadas en 1979, en la que reconoceremos el embrión del tema estrella “Zyryab” de Paco de Lucía, particularmente en el final apoteósico a modo de duelo de guitarras.

17 Para más detalles sobre la rumba en la obra de Paco de Lucía, ver la tesis doctoral *Comunicación y cultura, entre lo local y lo global: la obra de Paco de Lucía como caso de estudio* de Diana Pérez Custodio, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Málaga, 2003. Se puede consultar también nuestro artículo en las páginas de esta revista (Torres, 2011).

con desafinar una cuerda, consiguiendo dos graves y dos agudos más, ampliando por consiguiente el registro del instrumento, además de aportar nuevas armonías poco habituales en el flamenco de la época. Si ya la encontramos en el método de Marín de 1902 (Marín, 1902), retomada luego en guajira por Montoya, será sobre todo Sabicas quien popularizará esta afinación con sus guajiras, zapateado en Re y con sus famosas danzas moras, con el *obstinato* de la sexta en Re evocando el laúd árabe. También Sabicas aplicará esta afinación con el modo frigio en *seguriya*, como lo hará después Manuel Cano. Esta afinación ha sido utilizada por fin en *farruca* por Serranito (quien la utiliza también en *campanilleros*), por Paco de Lucía, por el propio Sabicas y por Enrique de Melchor. Paco de Lucía la utilizará también en una de sus primeras alegrías, *Mi inspiración*, iniciando las posteriores interpretaciones de alegrías en Re Mayor que se grabarán en los 90 y Pepe Habichuela en su famosa rumba *A Mandeli*, inaugurando con ello el sello discográfico Nuevos Medios.

Aunque Marín hace alusión a ella, pero no la utiliza, los concertistas flamencos han usado otra afinación prestada de la guitarra clásica, afinación en Sol con Re, Sol, Re, Sol, Si, Mi de sexta a primera. Se trata de una sencilla adaptación de la *scordatura* en Re, bajando un tono la quinta cuerda y tener así un acorde de Sol Mayor con cinco cuerdas al aire.

Esteban Sanlúcar con su famoso tema *Mantilla de feria*, retomado más tarde por Paco de Lucía, Sabicas en algunas danzas moras y en gallegadas, Manuel Cano en temas populares como *Los peregrinitos* o recientemente Rafael Riqueni en un soberbio garrotín han utilizado este cultismo. Como recuerda Alain Faucher, este uso de *scordaturas* tiene todavía un uso limitado a composiciones guitarrísticas concretas que no afectan directamente al repertorio “clásico” de los tocaores, las cadencias andaluzas habituales para acompañar el cante. La gran revolución llegará a partir de los años 80, liderada sobre todo por Paco de Lucía. Se inicia entonces lo que hemos calificado como “guitarra flamenca contemporánea”.

Paco de Lucía rompió con lo establecido en su disco *Solo Quiero Caminar* (1981). Utiliza la *scordatura* en Re, descrita anteriormente y la aplica ahora a lo modal en un estilo rítmico (los tangos que dan nombre al Lp), mientras combina lo modal y lo tonal con esta afinación en la colombiana “Monasterio de sal”. También en esta armonía mezcla acordes del primer grado con el segundo grado, cultivando el intervalo de segunda menor, y dando por ello un color oriental a su armonía. Para ilustrar esta parte de nuestro discurso, hemos transcrito la secuencia de acordes que introducen los tangos “Solo quiero caminar” (1981) (véase anexo 6). Se puede apreciar la maduración del nuevo lenguaje armónico de Paco de Lucía, conseguido con la omnipresencia del “color de Levante”, con el uso sistemático del intervalo de segunda menor en la configuración de estos acordes, notas peda-

les que van sonando constantemente a modo de bordón, en este caso Re en la sexta y cuarta al aire, superposición de acordes de grados cercanos, generalmente el II con el III y el I con el II, con gusto por la ambigüedad así producida.

Graba también la bulería “Piñonate” con el tradicional toque “por medio”, pero desafinando la segunda cuerda de Si a Sib, y la primera de Mi a Re. Esta nueva afinación le permitió añadir al toque “por medio” disonancias como la segunda menor, propias del color del toque “por Levante”. Iniciación de un proceso de fusión de los colores flamencos “desde dentro” que también trabajó en el cante con Camarón de la Isla (Torres, 2005: 106-130), como ya hemos señalado. Después han seguido otras afinaciones, sobre todo a principios de los noventa cuando se vivió una verdadera fiebre entre los guitarristas por buscar afinaciones, como la de Mi La Do# La Do# Fa# de sexta a primera que propuso Tomatito por taranta, o Re La Re Sol Sib Re por tangos, que viene a ser una adaptación de dos *scordaturas* (Re y la de “Piñonate”), la de Mi La Re Sol La Re de Riqueni por bulería, la *scordatura* en Do con Do, Sol, Do, Sol, Si, Mi que utilizó Gerardo Nuñez por bulería y Si La Re Sol Si Re# por *seguriya*, también utilizada en esta época y ahora por El Viejín como color principal de la parte musical de las coreografías de Antonio Canales, y por Montoyita en rondeña en el grupo de Joaquín Cortés. Una de las últimas afinaciones es la que propone el concertista cartagenero Carlos Piñana en su disco *Cal-ibiri*: Mi, La, Re, Sol#, Do, Mi en *farruca*.

LA MELODÍA

La música de Paco no es una música confusa: es una música elaborada, transparente, pero no sofisticada. Para comprobarlo, vamos a analizar un fragmento de falseta o “variación” de su taranta “Aires de Linares” (véase anexo 7).

La variación empieza en la mitad del segundo pentagrama, después del acorde arpegiado Fa#. Leemos que la melodía está en la parte aguda, con intervalos conjuntos y ascendente hasta culminar en el calderón sobre el acorde del cuarto pentagrama. Rítmicamente acentúa los “medio-tonos” o efectos cromáticos característicos de las melodías del cante levantino. Este uso cromático lo vamos a encontrar también en la parte grave en los bajos, donde sugiere una leve réplica de lo que está ocurriendo en la parte aguda, especie de eco de lo que ocurre arriba. Para no entorpecer este nítido cromatismo con réplica en los graves, limitará las partes intermedias, las que darán la armonía, al uso de las cuerdas al aire y de su resonancia particular. Estas constituirán una especie de fondo sonoro sobre el cual se desarrollará el canto cromático de las primas y el eco cromático de los bordones. El procedimiento claramente elaborado a partir de la guitarra en su uso modal recordará en este sentido a Manuel de Falla y su homenaje “Le tombeau de Claude Debussy”.

Su comprensión rítmica de la música, pasada por el filtro de su educación y percepción flamenca, ha condicionado un fraseo original muy sugerente, donde los acentos tienen una capital importancia, ya que hacen cantar la melodía.

La melodía es clara porque primero suele interpretarla en las primas, en la parte aguda de la armonía. El cante que tiene mentalmente cuando toca es un cante agudo, una voz que “tira para arriba”, quizá condicionado por el cante de Camarón. No es una casualidad que las voces de su grupo sean voces agudas, voces *acamaronadas*. La melodía en los graves la suele utilizar como función de las tradicionales respuestas del *tocaor* al cante, o como recurso para aportar variación a la melodía (primero se interpreta aguda, y se vuelve a interpretar dos o tres octavas más grave cuando se vuelve a repetir).

¿Por qué la escucha aguda? Tenemos nuestra particular interpretación. Pertenece Paco de Lucía a la cultura mediterránea, a una cultura determinada de instrumentos, los de cuerdas pulsadas. Se puede hablar de correspondencia entre los sonidos de la naturaleza que rodea al artista y su obra. En este caso, los sonidos de Paco son los del sur, los de Andalucía. No hay cultura de sonidos graves en Andalucía: se habla fuerte, el entorno suele ser estridente. Aquí tenemos quizá otro motivo, otra clave de su lenguaje musical y de su popularidad: su sonido es el de su pueblo, de su gente. Por otra parte, sus melodías suelen ser con intervalos conjuntos, siguiendo la tradición flamenca, imitando en este caso el cante.

Además, el fraseo se caracteriza por la intensidad en los acentos, que le confiere cierta expresividad en el toque. Sobre ello, vamos a ver la melodía del estribillo de los célebres tangos “Yo solo quiero caminar” (véase anexo 8). Se trata de una transcripción adaptada que hemos escrito, con el propósito de servir como modelo del funcionamiento de la melodía en el lenguaje musical de Paco de Lucía, siguiendo para ello lo establecido por Simha Arom¹⁸.

Lo primero a destacar es la sencillez aparente de esta melodía, con sus notas en intervalos conjuntos, con una escala ascendente que viene a parar sobre una nota repetida (La en este ejemplo) y con ello destacada, escala descendente a modo de reposo y de nuevo el mismo esquema. Luego para “aflamencar” la melodía, el “remate” o conclusión donde se suele buscar el efecto brillante y de esta manera sacar el olé del auditorio, con un uso percusivo de la guitarra recurriendo a pequeñas escalas o “picados” rápidos de cinco notas, cuatro semicorcheas y una corchea, fórmula rítmica omnipresente en el uso melódico de la guitarra en Paco de Lucía.

A esta aparente sencillez se puede contraponer la acentuación irregular y los numerosos contratiempos que le confieren cierta complejidad rítmica. El fraseo nítido de Paco de Lucía es en realidad una interpretación

muy personal y rítmicamente compleja de esquemas melódicos sencillos y pegadizos. Sus melodías, fácilmente memorizables y tarareables, resultan mucho más difícil a la hora de ejecutarlas. Dar la apariencia de lo fácilmente cantable y a la vez mantener un complejo dinamismo rítmico o “aire” para sostenerlas, he aquí quizá las dificultades que suelen encontrar los guitarristas a la hora de interpretarlas.

Entre las leyes de la improvisación en la poesía oral, Díaz-Pimienta recuerda en primer lugar las propias de la oralidad establecidas en los años veinte por la etnolingüística y la etnología, a saber, la primacía del ritmo, la subordinación de la oratoria a lo respiratorio, de la representación a la acción, del concepto a la actitud, del *movimiento* de la idea al del cuerpo. A ello añade las características del “estilo tradicional español” señaladas por Menéndez Pidal: la intensidad, la tendencia a reducir la expresión a lo esencial, la ausencia de artificios que frenen las reacciones afectivas, el predominio de la palabra en acto sobre la descripción (Díaz-Pimienta, 1998). Esta descripción desde lo literario podría en el caso de Paco de Lucía aplicarse a lo musical. Ambos tienen en común un mismo espacio geográfico, una misma categoría (la oralidad) y el uso de una misma metáfora, “lenguaje”.

En el caso de Paco de Lucía la melodía condiciona la armonía. Observamos además cierto cromatismo descendente en los bajos y una utilización moderada de la segunda aumentada para dar carácter oriental, como en el ejemplo siguiente (véase anexo 9).

Tenemos aquí un fragmento de la rondeña “Cueva del Gato” (1976). Alterna partes acompañadas con otras melódicas. En estas últimas, llamaremos la atención sobre el uso recurrente de síncopas (compases 9 a 20) y de contratiempos en los dos últimos pentagramas. En su aparente sencillez tarareable, la melodía de Paco de Lucía juega constantemente “al escondite” con la medida.

Poco a poco escuchamos por fin saltos de graves a agudos, pero los graves serán generalmente notas de acordes (armonía), especie de trampolín para subrayar las notas agudas de la melodía, destacadas por su intensidad, traducción musical del cante con pellizcos, en este caso toque con pellizcos.

Tenemos aquí la famosa melodía con la que Paco de Lucía inicia después de una espectacular alzapúa “moruna”, su famosa bulería “Almoraima” (1976). Unos bordonazos en los cuatro primeros pentagramas, y la melodía que empieza al final de este 4º pentagrama con un La en la primera cuerda. Después de esta nota acentuada con un virtuoso trino, tendremos un Re en la tercera cuerda, salto de una quinta baja para marcar el IV grado de la cadencia andaluza en el toque “por medio” (Rem DoM sbM LaM). Después del Re mantenido, un contratiempo para iniciar Do# y Re ligados en la tercera cuerda con el propósito de volver a saltar una quinta más alto y volver a destacar el La de la prima. Siguiendo la inflexión descendente de la cadencia andaluza, la melodía técnicamente se desarrollará sobre este mismo esquema.

18 Ver al respecto “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral” de este autor en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, VV.AA, Editorial Trotta, Madrid, 2001.

PRÉSTAMOS DE OTRAS MÚSICAS: EL GRUPO FLAMENCO Y EL PAPEL DEL CAJÓN

Paco de Lucía, precursor de los grupos flamencos

Paco de Lucía aparece como el iniciador de una nueva forma de *performance* en el flamenco: el grupo flamenco, por lo menos a nivel de impacto y éxito, con su popular tema “Entre dos aguas”.

Antes de la inesperada proyección que consigue con su rumba, recibe un aprendizaje precoz e intensivo en las tres disciplinas del flamenco (toque, baile y cante) bajo la dirección de su padre, Antonio Sánchez Pecino, completada por su hermano mayor, Ramón de Algeciras, en el núcleo de clan familiar andaluz, descrito por D.E. Pohren como “el Plan Maestro” (Pohren: 1992). Dotes excepcionales y músico inspirado, bagaje vivencial y profesional envidiables, aglutina en su persona las diferentes opciones propuestas por sus contemporáneos para ofrecer una nueva definición del toque. En 1973 graba *Fuente y caudal* con la rumba antes referida. Encontramos en germen lo que son los elementos esenciales del grupo flamenco: percusión (bongos para la rumba), guitarra rítmica y bajo eléctrico. Estos elementos permiten a la guitarra solista mayor libertad y salir de su papel rítmico / armónico, interviniendo como instrumento más bien improvisador. La analogía con las pequeñas formaciones de jazz o combos es evidente, y el guitarrista ya ha tenido experiencias con el mundo del jazz. Sin embargo, se mantiene bastante tradicional en su producción discográfica siguiente, *Almoraima* (1976), donde acelera las formas flamencas hacia la búsqueda de un “aire” o “swing” propio del flamenco, repitiendo el esquema de su éxito internacional con una nueva rumba, “Río ancho”. Con los arreglos de danzas de diferentes obras de Falla de inspiración popular, vuelve a la forma rumba y a la bulería para aflamencarlas, solicitando la colaboración del grupo Dolores. Pero esta vez añade un quinto elemento capaz de dialogar con la guitarra en las improvisaciones: la flauta travesera. Con el disco *Solo quiero caminar* (1981), el salto al jazz se realiza, buscando la definición de un flamenco menos tradicional, pero más conectado con los gustos musicales imperantes. Añade un sexto elemento, también melódico y que demuestra su voluntad de no romper con la tradición, el cante, mientras la flauta travesera se ve completada por el instrumento de jazz por excelencia, el saxo. Queda configurado el Sextet (término jazzístico) que Paco de Lucía completa con una esporádica colaboración rítmica y plástica que también le permite reanudar con la tradición, el baile.

Es importante subrayar que el modelo que busca Paco de Lucía para llevar el flamenco, o su música flamenca, a públicos multitudinarios lo encuentra en la corriente llamada jazz-rock o jazz-fusión, debido a la coincidencia de fechas entre sus propósitos y la existencia entonces de esta corriente en el jazz, a sus contactos, conciertos, grabaciones con músicos y particularmente guitarristas

de jazz-rock o jazz-fusión como John Mc Laughin, Al di Meola, Larry Coryell, Carlos Santana, etc., al carácter asequible de dicha corriente para el neófito que quiere entrar en el mundo del jazz y, por consiguiente, al aspecto multitudinario antes referido. Podemos encontrar el origen del Sextet de Paco de Lucía con su configuración en lo que los críticos han calificado como el mejor grupo que llevó Chick Corea, una de las producciones más felices del jazz contemporáneo, el grupo Return to Forever. Chick Corea andaba de gira por España en estos años 70, admirador del flamenco y de la guitarra inquieta de Paco de Lucía, con quien grabará y actuará en los 80. Observen su formación en 1972: Chick Corea, teclados, Flora Purim, voz, Aitor Moreira, percusiones, Joe Farrell, flauta y saxo, Stanley Clarke, bajo. Si miramos de cerca ambos grupos, podemos observar algunas discrepancias que indican la voluntad por parte de Paco de Lucía de elaborar una formación claramente flamenca.

En efecto, si el jazz instrumental aparece en sus comienzos con instrumentos acústicos, pronto integrará los eléctricos: guitarra eléctrica (Charlie Christian), violín eléctrico, bajo eléctrico, piano eléctrico, teclados eléctricos, instrumentos tecnológicos, etc. La sonoridad, elemento importantísimo en el jazz, evolucionará por consiguiente hacia otro sonido, el eléctrico, especialmente con el jazz-rock o jazz fusión.

Al contrario, Paco de Lucía sigue tocando con su Hermanos Conde de concierto, e incluye otros instrumentos acústicos como la flauta travesera o el saxo. El único instrumento electrónico que parece tener sitio en la nueva formación es el bajo, debido sin duda alguna a su sonido no agresivo y a su papel discreto fácilmente adaptable a todos tipos de instrumentos para conseguir una complementaria línea melódica básica y rítmica en el registro grave. El reconocimiento definitivo de este instrumento y su compaginación con la guitarra lo tenemos también en el disco *Solo Quiero Caminar*, donde Carles Benavent toca una colombiana a dúo con la guitarra de Paco de Lucía. Frente a la sonoridad eléctrica o tecnología del jazz-rock o jazz-fusión, el grupo respetará la tradición y será “unplugged” o acústico.

Al no electrificar su instrumento y tener que tocar delante de un importante auditorio obliga a Paco de Lucía a cuidar más el aspecto de la amplificación de la guitarra y cuidar su sonido. Por este motivo aprende a trabajar con micro (tiene en su casa un equipo de sonido para ensayar) y a equilibrar los diferentes instrumentos en el escenario, paso del individualismo al espíritu colectivo de grupo. El tema del sonido no es nuevo entre los guitarristas, particularmente entre los guitarristas clásicos, con el eterno debate entre uña y yema. Paco de Lucía supera el tradicional descuido del guitarrista flamenco sobre este tema y va a conseguir un sonido personal, percusivo y penetrante para ser flamenco, pero redondo para poder improvisar melodías sin que la guitarra suene débil. Esta búsqueda del sonido se aprecia en sus primeras grabaciones, desde el sonido seco y agudo de la mano

cerca del puente hasta conseguir este punto con un poco de “rever”, que lo identifica inmediatamente, aunque ya varios guitarristas, por mimetismo han encontrado la misma sonoridad. Sabemos por otra parte que esta cuestión también ha preocupado a los guitarristas de jazz, algunos queriendo conseguir el sonido de cobre del saxo, o como B.B. King, elaborando sus frases musicales a semejanza de las de los saxofonistas, que marcan respiraciones obligadas para retomar aire y seguir.

Evidentemente, estos aspectos relativos a amplificación de sonido llevan a Paco de Lucía a preocuparse por las grabaciones. Llevará sumo cuidado a la hora de grabar y de mezclar, de la misma manera que los *jazzmen*, para quienes el estudio de grabación es un instrumento más. La manipulación de los sonidos es ya un arte, y el ingeniero de sonido deberá de tener la misma sensibilidad que un músico.

Por otra parte, podemos escuchar en el acompañamiento de Paco de Lucía un cuidado progresivo de la armonía con el enriquecimiento de acordes de paso, actitud inspirada sin ninguna duda en el acompañamiento de los jazzistas, que se preocupan particularmente por este aspecto. Pero el guitarrista flamenco no se limita a asimilar el planteamiento, sino que imita incluso el sonido suave del plectro de la guitarra jazz marcando esta armonía, tocando en su caso los acordes con la yema del pulgar de la mano derecha. Combinará este recurso con remates brillantes, conservando siempre el “toque con detalles”, tan flamenco ypreciado por el público gitano, lo que le permitirá relajar la audición para tensarla seguidamente, por lo cual seguirá en la dinámica característica del arte flamenco.

A nivel armónico, ha desarrollado paulatina y sistemáticamente acordes con disonancias propias de la música flamenca, como el intervalo de segunda menor, tan presente en los estilos de Levante, sugerente del micro-intervalismo del cante, acordes con choques disonantes que ya presentaba Falla en forma no usual por su consideración tímbrica y armónica apoyada en la guitarra. Como hemos visto anteriormente, este color basado a partir del órgano flamenco por excelencia, la guitarra, difícilmente transferible a otros instrumentos, es uno de los recursos más utilizados actualmente por los jóvenes flamencos.

El cajón en el corazón

El cajón que se utiliza hoy en el flamenco proviene del Perú, de la zona de Chíncha, en la provincia de Ica, más precisamente al sur de Lima, región con una fuerte densidad de población de origen africano. Es indispensable en este lugar para acompañar los estilos de la música criolla y de la música negra de la costa, como la música marítima o ritmos como el lando o el panalivio, la zamacueca, el aguanieves, el vals o el festejo. El maestro del cajón Eusebio Sirio, “Pititi”, recuerda aquellos cajones que contenían güisqui de importación y que se usaban para improvisar sonos y ritmos. En su habitual

gira internacional, Paco tuvo en Perú, en una fiesta de la Embajada española de Lima de finales de los 70, la ocasión de conocer a Ciatro Soto, percusionista de la gran Chabuca Grande, quien le regaló un cajón. No tardó mucho en pedir a su percusionista brasileño, Ruben Dantas, aprender sus secretos para introducirlo en su gran proyecto flamenco: diseñar un grupo flamenco a semejanza de los combos del jazz latino. Es por consiguiente gracias a Ciatro Soto, a Paco y sobre todo a Ruben Dantas que el flamenco debe la implantación y el desarrollo del cajón en el mundo entero... En dos décadas, este instrumento del folclore peruano se ha convertido en un instrumento de percusión apreciado por los flamenquistas, atrayendo la atención de músicos de otros estilos, como el jazz y la música étnica. Coherencia musical con la estética de la pobreza de esta música del sur, el flamenco, con la popular guitarra rasgueada como órgano, las palmas y el tacón como metrónomo para marcar el pulso. Este instrumento de percusión le he permitido a nivel rítmico introducir el toque a contratiempo que deja entrever una riqueza insospechada de la música flamenca. Sin embargo lo hizo de forma esporádica, volviendo al compás de las formas normales. Serán una vez más los jóvenes de la generación siguiente quienes darán un paso adelante, hasta la actual explosión “por dentro” del compás. Es imposible hoy entender el flamenco contemporáneo sin el extraordinario desarrollo rítmico que ha permitido el cajón.

Desempeñando un papel parecido al que tuvo Miles Davis para el jazz, Paco de Lucía señaló vías que no tardaron en seguir varios guitarristas y artistas flamencos, consolidando así la formación de grupos flamencos. Citemos entre otros a Enrique de Melchor, Pepe “Habichuela”, Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Tomatito, José Antonio Rodríguez, Niño Josele, etc., y sobre todo a Vicente Amigo que parece ser el llamado a suceder a Paco de Lucía, aportando un impresionante toque a contratiempo y nuevas armonías personales con inclinaciones melancólicas a la tonalidad menor, y el pianista Chano Domínguez, que afina cada vez mejor la fusión del swing jazzístico con el “aire flamenco”, para conseguir por fin la anhelada voz hispana original en el jazz europeo.

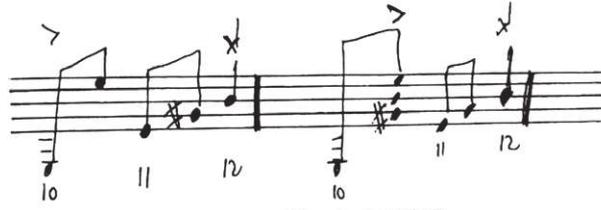
CONCLUSIÓN

No se puede entender el flamenco de hoy sin la obra de Paco de Lucía. Lo que acabamos de destacar como claves de su lenguaje musical está desparramado en casi todo lo que se hace ahora en España y en el mundo bajo el nombre de flamenco. La sombra de Paco está tan alargada que es casi imposible hoy tocar guitarra flamenca sin que aparezcan detalles “lucianos”. De ser la vanguardia del género, se ha convertido en uno de sus grandes clásicos, a la vez que lo ha situado en las corrientes musicales transnacionales. ¿Se puede ser moderno y a la vez sonar al flamenco de toda la vida? ¿Se puede ser del territorio de origen, con raíces, y a la vez llegar a todas partes? La llave para ello la tiene la obra musical de Paco.

BIBLIOGRAFÍA

- BATISTA, A. (1985) *Manual Flamenco*, ed. del autor, Madrid.
- CANO, M. (1987) *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al Arte flamenco*, Córdoba.
- CAÑIZARES, J.M. (2005) *Fuente y Caudal de Paco de Lucía. Partituras*, De Lucía Gestión S.L., Madrid.
- CLARKE, E.F. (1988) "Generative Principles in Music Performance" in *Generatives processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, J.A. Sloboda (ed.) Oxford, Oxford University Press.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (1998) *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa editorial, Oiartzun (Guipúzcoa).
- FAUCHER, A.. (sin fecha) "La scordature dans la guitare flamenca", manuscrito (agradecemos al autor el habernos remitido una copia).
- GABRIELSSON, A. (1988) "Timing in Music Performance and Its Relations to Music Experience" in *Generatives processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, J.A. Sloboda (ed.), Oxford, Oxford University Press, p. 27-51.
- GRANDE, F.(1979) *Memoria del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid.
- MARÍN, R. (1902) *Método de Guitarra por Música y Cifra. Aires Andaluces*, Sociedad de Autores Españoles, Madrid.
- POHREN, D.E. (1992) *Paco de Lucía y familia: El Plan Maestro*, Sociedad de estudios Españoles, Madrid.
- RIOJA, E y TORRES, N. (2006) *Aproximación a la vida y obra de Manuel Serrapí "Niño Ricardo"*, Signatura de flamenco, Sevilla.
- SHAFFER, L.H. (1981) "Performances of Chopin, Bach and Bartók: Studies in Motor Programming in *Cognitive Psychology*, vol. XXI, n° 3, p. 326-376.
- SLOBODA, J.A. (1983) "The Communication of Musical Metre in Piano Performance" in *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. XXXVa, n° 2, 1983, p. 377-396.
- (2004) "Dons musicaux et innéisme" in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI siècle. (2). Les savoir musicaux*, (Nattiez, J.J. coord...) Actes Sud/Cité de la Musique, Paris.
- TÉLLEZ, J.J. (1994) *Paco de Lucía. Retrato De Familia Con Guitarra*, Qüà-yeditorial, Sevilla.
- TORRES, N. (1994) "Sobre el toque por rondeña" en *Actas del XXII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona (Málaga).
- (2002) "Sabicas y Serranito" in *El Toque*, curso organizado por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Sevilla y el Centro Andaluz de Flamenco, dirigido por José Luis Navarro y Calixto Sánchez.
 - (2004) "Los toques que la acompañaron" en CD-ROM que completa la edición de la integral discográfica de la Niña de los Peines, Junta de Andalucía, Sevilla.
 - (2005a) *Guitarra flamenca*, vol. II. Lo contemporáneo y otros escritos, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005.
 - (2005b) *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, Almuzara, Córdoba.
 - (2005c) "Claves del lenguaje musical de Paco de Lucía" en *Nombres Propios de la Guitarra. Paco de Lucía*, (coord. Diana Pérez Custodio), Festival de la Guitarra de Córdoba, Ediciones de la Posada, Córdoba.
 - (2011) "El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad (1)" en *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, Universidad de Murcia.
 - WILKES, H.J. (1990) *Niño Ricardo "rostro de un maestro"*, Bial de Arte flamenco VI, el Toque, Sevilla, 1990.

Anexo 1: acentuación en los cierres del acompañamiento de Paco de Lucía en soleá, bulería por soléa y alegrías.



Ejemplo musical nº 1.

Fuente partitura: elaboración propia para la conferencia.

Anexo 2: acordes de paso en la cadencia andaluza.

PUNTA UMBRIA

PACO DE LUCIA

Fandangos de Huelva

Transc. Jorge Berges

The score consists of five systems of music. Each system includes a guitar staff with notes, rests, and dynamic markings, and a corresponding tablature staff. Chord changes are indicated by 'C VII', 'C III', and 'C II'. Fingerings and accents are marked throughout the piece.

Fuente partitura: *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*, De Lucía Gestión S.L., Madrid, 2003, p. 141 (transcripción de Jorge Berges).

Anexo 3: nuevas disonancias "blandas" en el toque de Levante, préstamos de la bossa nova.

Aires de Linares

26

p i m i m p p i m a

27

p... m i ...

28

p...

29

p m i p m i p m i p m i p m i p m p p m i m p m l

Fuente partitura: *Fantasia Flamenca de Paco de Lucía*, De Lucía Gestión S.L., Madrid, 2003, p. 43 (Transcripción Jorge Berges).

Anexo 4: cambios armónicos en los cierres del toque "por rondeña" de Paco de Lucía.

The image displays two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a six-line staff with chord diagrams and handwritten labels. Vertical bar lines separate the different chord positions.

Top System:

- First Chord:** Labeled "cierres Martopá". The diagram shows a barre on the 2nd fret with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5.
- Second Chord:** Labeled "cierres en 'Tajo'". The diagram shows a barre on the 2nd fret with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5.
- Third Chord:** Labeled "cierres en 'Dobben Caspar'". The diagram shows a barre on the 2nd fret with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5.

Bottom System:

- First Chord:** Labeled "Acorde de tónica en 'Creser del Joto'". The diagram shows a barre on the 2nd fret with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5.
- Second Chord:** Labeled "Acorde de tónica en 'oli Niño Curro'". The diagram shows a barre on the 2nd fret with notes on strings 1, 2, 3, 4, and 5.

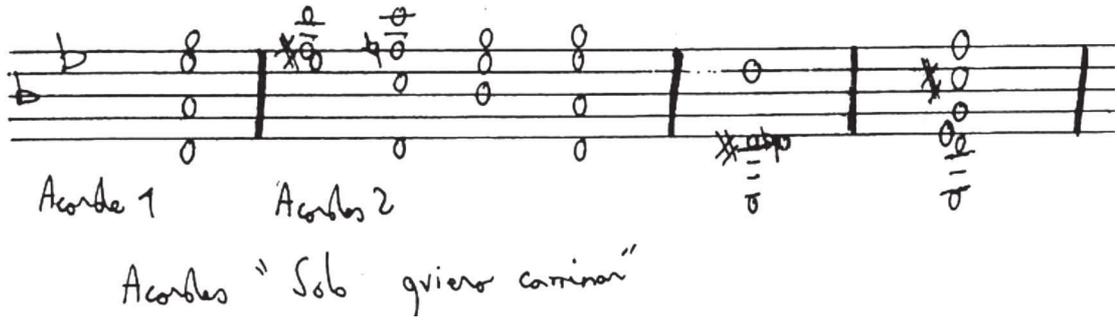
Fuente partitura: elaboración propia para la conferencia.

Anexo 5: la armonía disonante del toque "por minera", uno de sus principales recursos en el lenguaje musical de Paco de Lucía.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (top staff) and a guitar line (bottom staff, labeled '2ª Guit.'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and slurs. The guitar line features complex rhythmic patterns and dissonant harmonies, characteristic of the 'por minera' style. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a guitar line. The guitar line is labeled '2ª Guit.' and features complex rhythmic patterns and dissonant harmonies. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and slurs.

Fuente partitura: *La Guitarra de Paco de Lucía*, Seemsa, Madrid, 1993, p. 36.

Anexo 6: acordes de introducción de los tangos "Solo quiero caminar".



Fuente partitura: elaboración propia para la conferencia.

Anexo 7: melodía de falseta *por taranta* de Paco de Lucía.

Aires de Linares

18

m i m p

19

p i m a →

20

21

p p... i p... i m a →

Fuente partitura: *Fantasia Flamenca de Paco de Lucía*, De Lucía Gestión. SL., Madrid, 2003, p. 41 (transcripción de Jorge Berges).

Anexo 8: melodía del estribillo de los tango "Yo solo quiero caminar".

ESTRIBILLO DE LOS TANGOS
"YO SOLO QUIERO CAMINAR"

The image displays a musical score for the chorus of the tango "Yo solo quiero caminar". The score is written on four staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes, with several accents (>) placed above the notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) at the end of the second and third measures. The notes are primarily in the middle range of the staff, with some higher notes in the final measure.

Fuente partitura: elaboración propia para la conferencia.

Anexo 9: fragmento de la rondeña "Cueva del gato".

Fuente partitura: *La Guitarra de Paco de Lucía*, Seemsa, Madrid, 1993.

Anexo 10: melodía de la bulería "Almoraima".

The musical score for the melody of the bulería "Almoraima" is presented in seven staves. The first staff contains the lyrics: "ch a m i i ch a m i i i i p i ch a m i i ch a m". The second staff contains the lyrics: "i p p i ch a m i i ch a m i i i p". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like "p" (piano). The melody is written in treble clef and 3/4 time.

Fuente partitura: *La Guitarra de Paco de Lucía*, Seemsa, Madrid, 1993.

Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco

Cristina Cruces Roldán

Universidad de Sevilla. España.

La expresión “estudios flamencos” es descriptivamente útil pero resulta analíticamente débil. Salvo que nos refiramos a un *corpus* de aproximaciones que se ocupan, con mayor o menor rigor y fortuna, de sus diversas expresiones, no es la mejor opción suponerle al flamenco entidad teórico-metodológica. Es más bien un objeto de investigación abordable desde múltiples modelos y disciplinas: la Historiografía, la Estética, el Arte, la Lingüística, la Musicología o las Ciencias Sociales, por citar algunas. A ellas se han incorporado en los últimos años otras antes inéditas para la investigación especializada, como las Ciencias de la Salud o de la Actividad Física y del Deporte.

Estas últimas suponen flamantes líneas de estudio interesadas en el cuerpo como ejecutor de la danza, al modo de cualquier actividad física y deportiva de alto nivel. Desentrañar las pautas del ejercicio corporal de bailaros y bailoras, aplicar herramientas, categorías e indicadores de las Ciencias de la Salud o Físico-Deportivas, incluso proponer respuestas a los potenciales efectos patológicos del baile¹, son un paso más –sacrilego para algunos– en la superación de tantas tentaciones sueltas acerca de la imponderabilidad del hecho flamenco.

Sin embargo, el “cuerpo” como categoría trasciende el hecho biológico. Su reconceptualización como *representación e interpretación* –en el sentido que desde la década de 1970 una línea de antropólogos/as, sociólogos/as e historiadores/as viene defendiendo en las Ciencias Sociales– se detiene en el modo en que el “cuerpo social” orienta y restringe el modo en el que reconocemos el “cuerpo físico” (Douglas, 1970, Synnott, 1993). Orientaciones constructivistas como las de Goffman (1971) o Turner (1974) se acompañan de otras en la esfera de los estudios de género (Oakley, 1972, Rosaldo, 1974), de perfil más historicista (Laqueur, 1990), Simbólico (Le Breton, 2004) o centradas en las clases sociales y la economía política (Bourdieu, 1984, 1991, Weeks, 1983), que comparten la contemplación del cuerpo como una herramienta semiótica, social e histórica donde se plasman valores, posiciones sociales y relaciones de poder².

Tras los trabajos críticos de autores como Foucault (1978) y Butler (1993), entre otros, la consideración del cuerpo como un lugar estatutario cobró una nueva identidad: la de un espacio en el que se expresan la contestación y el conflicto, y desde donde se puede cuestionar lo establecido, reaccionar contra la convención transformando los discursos, las normas y representaciones que afectan a la materialidad corporal. En estos procesos subversivos, los cuerpos funcionan como *agentes*, herramientas a la búsqueda de opciones alternativas, heterodoxas frente al escolasticismo común³. Los recientes desarrollos del experimentalismo flamenco, por ejemplo, están demostrando una agenda sustentada en decisiones y proyectos que redefinen también a su modo la corporeidad establecida. La capacidad contingente de los cuerpos y la creatividad de los artistas contemporáneos explican propuestas que trabajan desde la renegociación o anulación de paradigmas sexuales, produciendo nuevos modelos corporales, estrategias de transformismo, inversión de las pautas técnicas y otras tácticas que demuestran el carácter agenciado de la materialidad corporal.

Nuestra exposición se centrará sin embargo un siglo y medio atrás, en el tiempo primero del flamenco, cuando se instalan una serie de modelos normativos que denominaremos “clásicos” o tradicionales. Veremos cómo el género –entendido como la construcción social del sexo, del hecho biológico de “ser hombre” o “ser mujer”– ayuda a comprender el proceso de codificación y desarrollo del baile según disposiciones culturales *incorporadas* que han convertido en estructurante una separación entre el “baile de hombre” y el “baile de mujer”.

La noción de “hexis corporal” propuesta por Bourdieu nos ayudará a entender el sedimento en el cuerpo (*incorporación*) de una serie de clasificaciones sociales arbitrarias que representan un determinado orden político y funcionan en forma de disposiciones duraderas, marcando los “criterios sociales del gusto” flamenco a lo largo de su historia primera (Bourdieu, 1984). En palabras del autor,

3 Mari Luz Esteban ha acuñado el concepto de “itinerarios corporales” dentro de su teoría corporal de la acción social e individual. Los define como *procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio sociales, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales* (Esteban, 2004, 54). Respecto al cuerpo como noción maleable, consultar también Csordas (ed.), 1994 y su concepto “embodiment”.

1 Nos referimos básicamente a las investigaciones de los también redactores de este volumen José Manuel Castillo López y Alfonso Vargas Macías. Algunos de sus resultados pueden consultarse en la Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa <http://www.flamencoinvestigacion.es/revista.htm>

2 Para un desarrollo crítico de la imagen social del cuerpo en la cultura contemporánea y los principales hitos académicos del debate, consultar Martínez Barreiro, 2004.

La hexis [se considera que habitus puede ser una de las traducciones latinas del concepto griego hexis] corporal es la mitología política realizada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y por ello, de sentir y de pensar (Bourdieu, 1991:119).

En su modelo convencionalizado, y como categorías sociales e históricas, tres principios de las identidades colectivas han sido esenciales para configurar y reproducir los códigos estéticos del arte flamenco, las hexis corporales del baile: el género (émicamente identificado con el sexo), la etnicidad (medida en el flamenco como “la raza”) y la clase social (“lo popular” frente a “lo culto”).

EL BAILE COMO DISCURSO Y EL FLAMENCO COMO CÓDIGO

La danza es un discurso formal y simbólico en el que las ideas se exponen a través de acciones somatizadas. Lejos de limitarse a actos inconscientes, involuntarios o exclusivamente estéticos, cada género de danza se construye a través de rutas corporales establecidas como normatividades. Apliquemos aquí una analogía con el lenguaje para reconocer una sintaxis, una lógica en el encadenamiento de secciones y secuencias del baile flamenco, una gramática de pasos y mudanzas orientada por una determinada ortografía que incluirá los acentos y la rítmica de sus sílabas “anatómicas”.

Pero, como el lenguaje mismo, el discurso del baile (el mensaje) no participa del sistema de comunicación sin el resto de elementos del proceso: emisor, medio, receptor y canal. Para expresar y comunicar, el baile flamenco necesita de un código capaz de producir textos que puedan ser descifrados. Las señales enviadas (el mensaje corporal) son recibidas y decodificadas. Los símbolos, experiencias y significados compartidos por quienes conocen el código permitirán la elaboración y comprensión de enunciados coherentes en el acto comunicativo flamenco –ritual o escénico–, sin que ello obste su capacidad para impactar a las más amplias audiencias.

En este sentido, la forma, la plástica del baile constituye la epidermis del discurso, el significante, la estructura. Un texto que permite ser recorrido a través de las geografías corporales de sus intérpretes, lo que abre interesantes vías de investigación al flamenco. Para las Ciencias Sociales, las herramientas con las que hacer este viaje provendrán de aquellos modelos metodológicos que articulen el análisis físico y cinético con el social e histórico. Es así que la dimensión anatómica y fisiológica del baile, sus prácticas materiales, podrán ser aprehendidas mediante conceptos teóricos estructurantes como los ya mencionados de clase social, etnicidad o género, y otros como ritual, sociabilidad o enculturación. Estos principios ayudarán a superar la contemplación del baile como una mera evidencia ajena a los procesos culturales que articulan su morfología.

A mediados del siglo XIX, el flamenco ve la luz. Y lo hace como un arte nuevo tardíamente romántico, *etnicizado* y *generizado*, para el que los gitanos, como las mujeres del país, se convirtieron en iconos de autenticidad alambicados a través de viajeros y cronistas⁴. El baile nace de la mezcla de estilos de danza, y el flamenco mismo como una identificación agitanada de estos géneros populares, desprendidos ya de su representación grupal y coral.

Una serie de danzas que recibieron el poso de continuidad musical sedimentada en Andalucía y contribuyeron a fraguar el baile flamenco en un contexto comercial de la mano de los artistas. Tres modalidades fundamentales se practicaban en el momento en que el flamenco nace: bailes de gitanos o “raciales”, bailes boleros en teatros y salones o “académicos”, y bailes “de candil” o populares que incluían también formas bolears simplificadas.

Al ejecutarse mayormente en parejas, los usos de hombres y mujeres aparecían muy identificados en los bailes populares. Sus técnicas y mapas corporales compartían el característico redondeo y contorsión contra los que en los siglos XIX y XX venían tomando posiciones los maestros de danza, que buscaban un refinamiento expresivo al objeto de permitirles el paso al teatro “decente”. Así por ejemplo, en el *Tratado* de Antonio Cairón, quien a su vez estuvo muy influenciado por la danza francesa, se puede leer entre líneas cuáles son las dos formas de interpretar el bolero en su tiempo y cuál era, para el maestro, la más deseable:

La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se puede observar en este baile: nada hay más ridículo que el ver a un bailarín haciendo esfuerzos y contorsiones para ejecutar cualquier paso, y particularmente en el bolero, en donde es preciso poner todo el cuidado para que las mudanzas sean de una composición de pasos brillantes, pero de naturaleza corrientes, suaves y vistosos (Cairón, 1820, 104).

Naturalmente, esos “esfuerzos” y “contorsiones” serían las grafías habituales del pueblo llano o los artistas más aplebeyados. Las fuentes de la época suelen reconocer en ellas dos componentes principales: la ausencia de trabajo de pies, y el sentido licencioso –frecuentemente calificado de “deshonesto”– de unas evoluciones que buscaban el encuentro sensual en las parejas. No es casual que, junto a las descripciones, en estos escritos se introduzcan apreciaciones morales acerca de la significación o las intenciones de formas y mudanzas. Valga un solo ejemplo: tras analizar la obra de Wilhelm Von Humboldt, filólogo y humanista alemán que recorrió

⁴ Acerca del flamenco como producto romántico, conviene no olvidar el pionero trabajo de Lavaur, 1976. Para una contextualización histórica, Calvo Serraller, 1995. El sugerente título *La tierra del breve pie* (Solé, 2007) recorre un corpus fundamental de descripciones de viajeros sobre la mujer española.

España entre 1799 y 1800, María José de la Torre concluye que el autor reconocía los bailes españoles por sus movimientos rudos y girados y por su lubricidad. Para Humboldt,

esta lascivia era provocada por la interpretación de los bailes españoles en parejas compuestas por una mujer y un hombre, por la rudeza y violencia de los movimientos del cuerpo de la mujer y por los sucesivos alejamientos y acercamientos entre la mujer y el hombre. Según Humboldt, los bailes españoles eran tan apasionados y lascivos “que únicamente se puede[n] dejar bailar a esclavos y esclavas para provocar la excitación”.

Humboldt matizó que la procacidad de los bailes españoles se ponía de manifiesto cuando eran interpretados en la calle y, sobre todo, en las bodas de los gitanos, pero no en el teatro, porque sobre el escenario los movimientos sensuales eran menos explícitos.

En opinión de Humboldt, los bailes españoles tenían un efecto mágico sobre el intérprete y sobre el espectador, ya que hacían entrar en “una especie de trance” (De la Torre, 2003, 759).

Así se constata en las descripciones que hace el narrador alemán sobre el fandango (*una danza con carácter, de naturaleza y esencia lasciva, aunque los movimientos no sean excesivamente procaces*), el zapateado y el bolero (*extraordinarios por el gran esfuerzo muscular que suponen y sensuales por los poderosos movimientos, no tanto rápidos cuanto contenidamente enérgicos, que exigen en brazos y piernas*) o el zorongo, cuyos “gestos procaces” consisten sobre todo en aproximarse ambas personas hasta el rozamiento, haciendo avanzar la parte media del cuerpo y finalmente en el usual movimiento de las partes y en los impulsos que, por lo demás, sólo tienen lugar durante el acto real (Von Humboldt, 1998 /1799-1800/, 197, 192, 173-4).

Los juicios acerca de una disposición moral en las danzas populares de Andalucía venían siendo una constante desde la modernidad, e irradiaron la primera etapa del baile flamenco. Alberto del Campo y Rafael Cáceres defienden la continuidad de un arquetipo social que en el XIX será reconocido como “flamenco” al menos desde el Siglo de Oro, al afirmar que *la tópica actitud de despreocupación, la exaltación de una vida fundamentalmente festiva y libre, así como cierta arrogancia pendenciera estaban ya implícitas en los siglos XVI y XVII, tanto en lo gitano como en los diferentes tipos de andaluces apicarados* (2013, 215). Muy particularmente, la censura de estos bailes se centraba en los cuerpos femeninos. Un manuscrito citado por Rocío Plaza del último cuarto del siglo XVIII y escrito ante la inundación que tuvo lugar en 1783 en Sevilla, remite a los bailes “depravados” y propios de “infieles” de mujeres que no sólo se mueven de forma indecorosa, sino que aprovechan para exhibir sus cuerpos en danzas que

parece que tuvieron sus principios en Cádiz y se llamaron Bayles Gaditanos, los que se ejecutaban con sonajas y cas-

tañetas que las tocaban las mujeres bailarinas, haciendo con los movimientos de los brazos y los pies mil incentivos de lujuria (...) El baile, que regularmente es el Fandango, se ejercita por las cómicas de mayor desenvoltura, que representadas en el Tablado con las ropas cortas, de que todas usan, con las cabriolas y trenzados manifiestan las piernas hasta las ligas muy adornadas y atractivas (...) sus trajes son tan cortos y sus meneos tan violentos que las piernas se les revisan hasta las ligas (Plaza, 1999, 88-90).

La segunda gran influencia estilística del flamenco fueron los bailes boleros de teatro, cuyas intérpretes fueron citadas con verdadera profusión en los siglos XVIII y XIX. Mucho más que los hombres o las parejas boleras teatrales, a pesar de que algunas de estas últimas, como Mariano Camprubí y Dolores Serral, obtendrían gran éxito en las principales plazas europeas. Las boleras estilizaron los bailes de fandangos, vito, seguidillas, cachuchas y boleros en sus apariciones escénicas, y forjaron un arquetipo plasmado en grabados, pinturas y fotografías, que serviría como marca de “lo español” en el siglo de los nacionalismos por excelencia. El patrón pasaría, apenas unas décadas después, a otras artes de la imagen como el cine⁵.

En los teatros españoles, estas boleras dejaban reconocer al menos dos aires distintivos: aquél más apegado a lo popular o lo gitano, caracterizado por el desparpajo, la desenvoltura y el calor de lo barroco, y aquel otro etéreo y elegante de la pureza de formas, sensual pero apolíneo. Sirvannos dos de las boleras más conocidas del periodo –Josefa (a. Pepa) Vargas y Manuela Perea “La Nena”– como ejemplos de rivalidad a mediados del siglo XIX con su aportación respectiva de los marchamos gitano y académico. En las críticas teatrales se reconoce a la Vargas por su *atractivo lúbrico*, y es calificada de *mujer de trapío, frenética, apasionada, sandunguera, voluptuosa, hermosa, salerosa y simpática meridional*, relacionándose la gracia y firmeza de su baile *libre, provocativo, audaz* y los quiebros y meneos de sus mudanzas. La Nena, por su parte, se ensalza por su ligereza, finura, delicadeza, precisión y flexibilidad, por su excelente *escuela de baile* y sobre todo por la modestia y el decoro que *seduca y alarma, pero sin ofender nunca*. Como señala una crítica de mediados de siglo, *La Vargas tiene más fuego y la Nena más arte; pero las dos son encantadoras y gustan, cada una a su manera*⁶.

5 Se pueden consultar al respecto mis artículos “Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905” (2014/2015) y “Bailarinas fascinantes. Género y estereotipos de ‘lo español’ en el cine primitivo (1894-1910)” (e/p).

6 La Presse, 13-6-1854. La diferencia de estilos provocaría, asimismo, una diversificación de los públicos: *sólo diremos que la Vargas, por sus formas provocativas y actitudes desenvueltas, agrada generalmente a los solterones de cierta edad, cuyos sentidos necesitan para excitarse poderosos alicientes, al paso que la Nena gusta con preferencia a los jóvenes que no sólo buscan en la mujer los atractivos de un materialismo picante (El clamor público, 11-11-1849)*. Todas las citas en cursiva han sido extraídas del blog Flamencas por derecho que redacta Ángeles Cruzado monográficamente sobre mujeres del flamenco (<http://www.flamencasporderecho.com>) [acceso 16-01-2015].

Pepa Vargas coincidió en torno a 1847 con Guy Stephan, la copista francesa que exhibió con éxito en las décadas centrales del siglo XIX una mimesis refinada de bailes andaluces y españoles. Como sucedió a otras colegas extranjeras, la Stephan sería ensalzada en sus formas pero tenida por deficitaria en gracia y soltura nacionales. Las “nativas” se apreciaban como detentadoras de la gracia natural de la tierra andaluza, lo que distaba mucho de la frialdad –aunque perfección– de las muchas bailarinas europeas que quisieron emular sus figuras y sus danzas. En contrapartida, también consiguieron impregnar a las boleras teatrales de formas elegantes. Un ejemplo de esta duplicidad de apreciaciones fue el celebrado baile de la cachucha que popularizara Fanny Elssler en toda Europa, y que Teófilo Gautier presentaba como una pieza muy distinta y erotizante en la ejecución de la española Dolores Serral:

Para Dolores, la cachucha es una fe, una religión. Es evidente que cree en ella, porque la interpreta con toda la emoción, pasión, candor y seriedad que es posible evocar. Fanny Elssler y la señorita Noblet la bailan un poco como incrédulas, más para satisfacer un capricho o alegrar el brindis operístico de ese aburrido sultán, el público, que por verdadera convicción. Las dos son también animadas coquetas, divertidas pero no eróticas, lo que constituye un imperdonable pecado en una cachucha o en un bolero (Gautier, 1830, citado en Navarro, 2002, 192).

Las experiencias profesionales de las bailarinas boleras incluían una jerarquía de posiciones de mayor a menor prestigio. Contrastan las referencias a las afamadas Dolores Serral, Pepa Vargas, Manuela Dubiñón o Manuela Perea, con los cuadros de bayaderas extenuadas y hambrientas que describe Davillier en 1862 para el sevillano Salón del Recreo, en el que tiene lugar una demostración de “Grandes y sobresalientes Bailes del País”:

Les spectateurs s’approchèrent des boleras pour les complimenter, et aussitôt les duègnes arrivèrent portant des tartants qu’elles jetèrent sur leurs épaules; car les danseuses étaient haletantes et n’en pouvaient mais. Elles se dirigèrent vers un petit pièce dans laquelle nous n’avaient pas encore pénétré. C’était le buffet. Nous offrimes aux boleras des dulces, qu’elles acceptèrent sans façon (Davillier, 1874, 380, 383).

Finalmente, y como tercera influencia directa, la estética gitana introducía un componente primitivista de gran éxito en los intermedios teatrales y de salón, que pronto supo ajustarse a los repertorios de cante, baile y toque de los cuadros de los cafés cantantes. A nuestro entender, la marca gitana fue el ingrediente imprescindible de la mezcla que daría lugar al flamenco, básicamente por tres factores: la imposición estética de su estampa, la intensidad y vehemencia de su carga expresiva, y determinados aspectos cinéticos, como el

uso sonoro de los pies, la tendencia a la introversión y el giro de la figura. Así se pronunció el pintor sueco Egon Lundgren para su estancia en Granada, en un relato que nos confirma además la mixtura de géneros de bailes practicados en las zambras gitanas que visitó en 1849:

unas gitanas, bastante guapas, danzaron una especie de «minué», que divirtió a sus caballeros de labios gruesos y ojos negros (sic). Luego vino la cachucha y después de esto siguió un pas de deux llamado «el toro», que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al «chulo» y es fácil adivinar quién es el toro. Está evitándolo, engañándolo con un pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de sus zapatos. No obstante, los bailaores nunca se tocan. Este baile era a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas lentas, o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos. Las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, como las bayaderas indias o las Almés de Egipto. Tiene mucho de gracia femenina. Su sentimiento instintivo de la expresión plástica es en realidad sumamente estupendo y son capaces de adoptar posturas dignas de ser fundidas en bronce (Lundgren, 1969, 112).

Durante toda la modernidad española, los cuerpos de gitanos y gitanas habían formado parte de la caracterización biopolítica de esta minoría étnica. Calificativas eran las referencias a la oscuridad de su piel, los ojos o el pelo, frecuentes los argumentos sorprendidos acerca de la desnudez, las extrañas facciones, la mirada desafiante, y –sobre todo– las posturas y retorcimientos de sus cuerpos, el aspecto oriental de sus mudanzas y el primitivismo que rezumaban sus acciones⁷. La “natural” tendencia a las danzas se consideraba parte de una vocación ritual familiar de alineamientos genealógicos que siempre comportó a los gitanos un rédito económico. El relato ejemplar “La Gitanilla”, de Miguel de Cervantes (1613) demuestra que ya a principios del siglo XVII la constitución de grupos de trabajo regidos por una capi-

⁷ Valgan de nuevo las palabras de Teófilo Gautier: *Las gitanas venden amuletos, dicen la buenaventura y practican las industrias sospechosas habituales a las mujeres de su raza; he visto pocas guapas, aunque sus caras fuesen muy típicas y de mucho carácter. Su tez curtida hace resaltar la limpidez de los ojos orientales, cuyo ardor está templado por un no sé qué de tristeza misteriosa; testigo de la nostalgia de su patria ausente y de su grandeza desaparecida. Su boca, de labios gruesos, muy encamados, recuerda las bocas africanas; la frente pequeña, la forma de la nariz, acusa su origen común con los tziganes de la Valaquia y de la Bohemia, y con todos los hijos de este pueblo extraño que, con el nombre genérico de Egipto, atravesó la sociedad de la Edad Media, y al cual tantos siglos no han conseguido interrumpir su filiación enigmática. Casi todas tienen un porte natural tan majestuoso, tal soltura en su aire, están sus bustos tan bien colocados sobre las caderas, que, a pesar de sus andrajos, su suciedad y su miseria, parecen tener conciencia de la pureza de su raza, virgen de toda mezcla; pues los gitanos sólo se casan entre sí, y los hijos que procediesen de las uniones pasajeras serían arrojados sin piedad de la tribu (...). Lo salvaje de la actitud, lo extraño del atavío y el color extraordinario del grupo, habrían proporcionado asunto muy a propósito para un cuadro de Callot o de Salvador Rosa (Gautier, 1920, 87-88).*

tana era cosa común en lugares públicos y contratados en las casas principales⁸. A mediados del XVIII, una de las primeras fuentes de los bailes de gitanos (sobre todo, gitanas) más cercanas cronológicamente a lo flamenco, nos presenta a algunas de estas mujeres no sólo como intérpretes sino también como autoras de danzas:

para la danza son las gitanas muy dispuestas... Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila... Es tal la fama de las nietas de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia (...) recibiendo obsequios de los presentes (...) Otra gitana llamada Dominga Orellana y autora de danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas (Alba y Diéguez, 1995 /1750c/s/p).

Ya en este siglo está documentada la figura del “capitán” que describiera Davillier a mediados de la centuria siguiente como una especie de jefe de grupo en las zamboras granadinas.⁹ Contemporáneamente, las gitanas ejecutaban sus danzas singulares en salones y teatros sevillanos, con una gran dosis de legitimación racial y bien diferenciadas de las finas y populares bailarinas aboleras, tal como ha recopilado Ortiz Nuevo en multitud de referencias hemerográficas¹⁰.

8 *Pusiéronse a bailar a la sombra en la calle de Toledo, y de los que las venían siguiendo se hizo luego un gran corro; y, en tanto que bailaban, la vieja pedía limosna a los circunstantes, y llovían en ella ochavos y cuartos como piedras a tablado; que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida (...). Más de docientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas, y en la fuga dél acertó a pasar por allí uno de los tinientes de la villa, y, viendo tanta gente junta, preguntó qué era; y fuele respondido que estaban escuchando a la gitanilla hermosa, que cantaba. Llegóse el tiniente, que era curioso, y escuchó un rato, y, por no ir contra su gravedad, no escuchó el romance hasta la fin; y, habiéndole parecido por todo extremo bien la gitanilla, mandó a un paje suyo dijese a la gitana vieja que al anochecer fuese a su casa con las gitanillas, que quería que las oyese doña Clara, su mujer. Hizolo así el paje, y la vieja dijo que sí iría (...). Ya tenía aviso la señora doña Clara, mujer del señor teniente, cómo habían de ir a su casa las gitanillas, y estábanlas esperando como el agua de mayo ella y sus doncellas y dueñas, con las de otra señora vecina suya, que todas se juntaron para ver a Preciosa.*
<http://cervantes.tamu.edu/english/ctx/ced/disk5/GITANILL.html> [acceso 2-6-2014]

9 *Après la bonne venture vient la danse, dans laquelle elles brillent d'une manière toute particulière; il n'est pas un étranger qui veuille quitter Grenade sans avoir vu danser les gitanas. Ordinairement elles se rendent à l'hôtel sous la conduite d'un capitán gitano qui se charge d'organiser le ballet, armar el baile, et qui les accompagne avec sa guitare. Mais ces danses, organisées à l'avance et accommodées suivant le goût des étrangers, n'ont plus leur saveur originale ni la saveur particulière de l'imprévu (Davillier, 1874, 212).*

10 Una gran cantidad de noticias recogen la presencia en estos salones de diversas actividades lúdicas que incluían danzas participativas o de exhibición. Para el año 1862, por ejemplo, se publicitan en el salón de Oriente, situado en la calle Trajano, *dos bailes de sociedad, coreados por la sociedad filarmónica llamada La Sevillana. El último día de estos, el sábado por la noche, habrá bailes nacionales de palillos a los que asistirán muchas gitanas y no pocos ingleses, lo cual hará que el espectáculo tenga toda la animación conveniente (El Porvenir, 25-12-1862, citado en Ortiz Nuevo, 1990, 321).*

DIVISIÓN DEL TRABAJO, ESCENARIOS Y AMBIENTES. LOS CAFÉS CANTANTES

Durante los siglos XVIII y XIX, la idea de “raza” se complementó con la mirada de género para producir clasificaciones coherentes sobre las estéticas de las bailarinas, todavía por reinterpretar en el surgimiento de lo que hoy llamamos “flamenco”. Una generación de artistas y empresarios lo hace nacer en los cafés cantantes.

Escenarios de una hoy glorificada “Edad de Oro”, cafés cantantes hubo de toda laya, como teatros, salones y academias que vivieron también estas escenas. El flamenco no siempre fue en ellos atracción única, sino que coexistió con los bailes boleros, de variedades y atracciones, murgas o peleas de gallos. Asimismo, muchos de los artistas flamencos lo eran también de géneros folclóricos. Cualesquiera que fuese su categoría, es en estos cafés cantantes donde a partir de las décadas de 1840-50 se asienta el género flamenco, se consagran la individualización escénica y la especialización profesional, tiene lugar el nacimiento de los cuadros y emergen las primeras figuras reconocidas, entre las que se generó una competitividad escénica sin precedentes: la más alta jerarquía de toda una pléyade de segunda o tercera fila que completaría sus numerosos elencos.

En los cafés se fraguan las tipologías de estilos y normas de ejecución que hoy tenemos por esenciales de la forma flamenca, se reparten los subgéneros de cante, toque, baile y jaleos y palmas entre especialistas inintercambiables, se afianzan la frontalidad escénica y la definitiva separación artistas-público que ya se conocía en el teatro, y se acrisolan protocolos y repertorios. En un periodo en el que surgen las primeras sistematizaciones coreográficas del flamenco, la preferencia masculina o femenina por unos determinados palos se verificó respectivamente en las farrucas –creadas a principios de siglo– y los tangos, alegrías y garrotines, además de los repertorios boleros.

Aunque editado en 1935, el libro de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos* recoge muchos de los nombres de finales del XIX que pueden así ser conocidos en sus biografías y reconocidos por retratos de la época. Otros muchos quedan dispersos en la hemerografía, que viene siendo investigada con gran éxito. De las fuentes se extrae que las primeras figuras femeninas de los cafés fueron principalmente bailaoras, prácticamente tres veces más que cantaoras, y casi ninguna tocaora. Desaparecieron poco a poco de los escenarios las bandurrias y los panderos, y el instrumento flamenco por antonomasia –la guitarra– quedó reservado profesionalmente a las manos masculinas. Los flamencos se dedicaron sobre todo al cante (había también tres veces más cantaores que bailaores) o fueron guitarristas¹¹. Se estableció así

11 Datos extraídos de nuestro trabajo en torno al texto de Fernando el de Triana (1935) y publicados en Cruces et al., 2005, 315-317. En Andalucía, a comienzos del XIX la relación era también favorable a las mujeres en el bolero teatral: 25 mujeres por 11 hombres (Navarro, 2002, 139).

una división sexual del trabajo que también lo era técnica y jerárquica, donde las flamencas vieron dirigidas su profesión a la parcela de menor reconocimiento, prestigio y retribución: el baile.

El baile flamenco representaba para las mujeres un estigma añadido al hecho de ser artistas, flamencas y –muchas de ellas– gitanas. Un componente sociológico vinculaba los cafés cantantes con el carácter disoluto, la procacidad y la “mala vida” de sus ambientes, y en los de más baja estofa, el juego y la prostitución (los “cafés de camareras”) eran cosa común. Si bien algunos relatos de la época adolecen de una fascinación por el exotismo de las danzas del café, otros muchos desvelan las duras condiciones en que se desenvolvían aquellas mujeres, en ciudades y pueblos donde fluía la afición a los escenarios como Sevilla, o bien en zonas que habían vivido un inesperado y rápido desarrollo económico, al que los cafés respondían como la única alternativa de ocio para un proletariado consumidor de nocturnidades y riesgos.

Así sucedió en los enclaves de desarrollo minero de las provincias de Jaén, Almería o Murcia, donde se hallan crónicas hemerográficas y narraciones realistas demolidoras acerca la condición visible y consumible de estas mujeres y la miseria de los locales en los que, como bailaoras, movían sus cuerpos. El desprestigio del flamenco era notorio no sólo como arte, sino también como profesión. Los sucesos que acaecían en estos cafés provocaban a menudo su cierre y siempre la denuncia:

Contra el cante flamenco. *En virtud de expediente gubernativo, el Alcalde de La Unión ha ordenado el cierre definitivo y permanente de los cafés de cante flamenco y camareras* (Heraldo de Murcia, 29-10-1900, citado en Gelardo, 2014, 24).

Repartidas por las mesas y colocadas entre los amantes del “cante j’hondo”, unas cuantas muchachas anémicas, teñidas de bermellón, y que, al lucir la dentadura, hacen recordar los productos de las minas de Almadén (...). Primero, una moza enjuta y huesosa, de febles pantorrillas en las que se arrugan las medias por exceso de holgura, echa los pies por alto y da vueltas como un peón, mientras jadea angustiosamente, y luce unas trágicas concavidades torácicas que rememoran el tramado de los postes de hormigón. ¡De fijo que fregar los suelos la costaría menos trabajo! Después, una contrafigura de la anterior, adiposa matusalénica, con recia voz burellana, arrastra unos cuplés simples y sin sal. Luego, baile otra vez por una pareja híbrida. Más tarde, canciones de pimienta en grano. Y por último, el acontecimiento, la esencia del casticismo, la razón de ser de Andalucía, el timbre glorioso, orgullo de la raza: ¡el canto flamenco! (El Orzán. Diario Independiente. 9-12-1919, citado en Díaz Olaya, 2011, 205).

La lectura de la presencia escénica femenina, de su hipervisibilidad a través de un arte que exponía a las

bailaoras de forma individual, única, frente a un público mayoritariamente formado por hombres, comportaba automáticamente una conclusión moral. La sordidez que se detalla en los relatos permite entender la escasa aceptación de estos tablaos por la “gente decente”, y la censura de unas mujeres que exponían su carne al consumo masculino, a un *Público abigarrado de obreros, señoritos juerguistas, flamencos, busconas de mantón, grullos o paletos, y transeúntes de toda la Península y de todo el planeta*¹². Una descripción realista, dura pero elocuente, del célebre Café del Burrero a finales del siglo XIX, la proporciona Robert B. Cunninghame Graham en el cuadernillo *Aurora la Cujíñi. A Realistic Sketch in Seville*:

So on this evening the ‘Burrero’ was packed with men. From the narrow doors, where old women sat selling flowers and obscenely-painted match-boxes, through the narrow passage, specially contrived as a death-trap in a case of fire, the people strove to push inside. An enormous music-hall, without a looking-glass, without a bar, without a velvet-cushioned seat, half lit by miserable oil-lamps, and bare enough of scenery to please a ‘symboliste’. In the middle, rows of cane chairs opposite little bare wooden tables, at which sat drinking the flower of the rascality of Spain. In the gallery more cane chairs and wooden tables, three or four boxes in which, on this occasion, sat some foreign ladies come to see life, and over all the smoke of cigarettes filling the temple as with the fumes of incense. The audience almost mediaeval as to type – chulos and Chalanés, that is loafers and horse-dealers, men with their hair drawn forward on the forehead, plastered to the head, close-shaved, dressed in the tightest of tight trousers, short jackets, stiff round felt hats, frilled shirts, and necktie like a shoe-string. Others, again, in tattered cloaks, and mixed with them some shepherds and herdsmen, and the not too anthropomorphic-looking scum which swarms in Seville and in every Southern Spanish town.

Upon the stage eight or ten women, dressed in gay print dresses, Manilla (sic) shawls, boots with cloth tops, and highest of high heels, their hair dressed each one after her own idea, but generally high, sometimes hanging forward to hide the ears, and again in curls to almost cover up the eyes; flowers stuck about it, their faces painted in the Spanish fashion, without concealment of the paint, a comb surmounting all, sat chatting, smoking, pinching one another, and exchanging jokes with their acquaintances in the front (Cunninghame 1898, 16-17).

12 José Bruno, “Café de Novedades”, *La Esfera*, 25-3-1922, <http://flamenco-codepapel.blogspot.com.es/2009/06/derribo-del-cafe-teatro-salon-novedades.html> [acceso 1-12-2014]. El autor añade, recordando el café que pronto sería derribado, cómo *Una vaharada fétida de humo de cigarros, de alcohol, de sudores, aturde los sentidos. Con la nostalgia del tiempo que se iba, hace memoria de las bromas soeces de los zánganos de primera fila a las boleras que aturdían con sus giros locos, y de los murguistas cínicos y grotescos, que entonaban canciones canallescas para regocijo de la plebe. Continúa: Luego, a la madrugada, salía un público mareado de vino y de lascivia; las artistas llevaban hacia la Alameda sus trajes de faraloes y de luces, disimulados bajo un mantoncillo modesto, y los coloretos y las ojeras en las caras pálidas.*

SILENCIO, SONIDO, CARNE Y HUESO. PRÁCTICAS Y HEXIS CORPORALES EN EL BAILE FLAMENCO TRADICIONAL

Diferencias de salario, de consideración escénica y de repertorio se vieron acompañadas en los cafés cantantes de lo que, a nuestros intereses, resulta primordial: la forja de unas hexis corporales femenina y masculina arraigadas esencialmente en Sevilla (el embrión de la actual “Escuela Sevillana”) y prontamente difundidas en los cafés de toda España, gracias al trasiego de artistas entre las plazas más relevantes del país.

Cuando el baile se codifica, las soluciones estéticas para el paso a “lo flamenco” fueron proporcionadas por la impronta gitana y el dimorfismo sexual; los dualismos gitano/no gitano y hombre/mujer interseccionaron para delimitar las múltiples opciones somáticas que admitirá el nuevo género. Contribuyeron a ello las muchas academias de baile repartidas en las ciudades principales, donde se sistematizó el baile flamenco “de hombre” y “de mujer” de la mano de los maestros del género y de las individualidades artísticas.

En los cafés donde multitud de gitanas bailaoras ocuparon plaza, su herencia y estilística formales se vieron de alguna forma depuradas para dar lugar a una modalidad de baile que no respondía desde luego a las expectativas aéreas y volátiles del ballet romántico, pero que asumía algún perfeccionamiento y estilización técnica. Lecturas *etnizadas* sobre el cuerpo de los flamencos y, sobre todo, las flamencas, se *generizaron*. Las bailaoras gitanas harán valer la atractiva “estirpe racial”, pero no renunciarán a los valores esenciales del braceo, la gravedad, la majestuosidad, a la vez que quedaban calificadas mediante valores primitivistas como la suciedad, la soberbia o la voluptuosidad. Una de las bailaoras cénit de este periodo, la jerezana Juana “la Macarrona”, es descrita en 1914 por Pablillos de Valladolid como una síntesis de todos los epítomes anteriores:

¡Esta es Juana la Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco (...) Álzase de su silla con la majestuosa dignidad de una reina de Saba. Soberbiamente, magníficamente, sube los brazos sobre la cabeza como si fuese a bendecir el mundo. Los hace serpentear trenzando las manos, que doblan las sombras sobre las sombras de sus ojos (...) Lentamente, con una cadencia religiosa, desciende los brazos hasta doblarse a la altura del vientre, que avanza en una lujuriente voluptuosidad. Grave, litúrgica, entreaire la boca sin brillo, y muestra sus dientes, rojizos como los de un lobo, tintos de sangre. Y rojo es el pañolillo anudado sobre la nuca. En otro ritmo insospechable balancea una pierna y roza el tablado con la punta del pie (...) Y luego enarca entrambos y son como las asas del ánfora de su cuerpo (...) Es como un pavo real, blanco, magnífico y soberbio. Sobre su cara de marfil ahumado, la blancura agresiva y sucia de sus ojos, y sobre su pelo negro y mate, se desmaya un clavel (...) La Macarrona se transfigura. Su cara negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas, entre las que relampaguean los

ojos y los dientes, se ilumina en la armonización de la línea del cuerpo, que arrolla la fealdad de la cara. Sin duda que el espíritu de esta mujer en otra carne bailó en el palacio de un faraón. Y en la corte de Boabdil (“El conservatorio del flamenquismo”). Por estos mundos. Madrid, 1-11-1914, citado por Pineda Novo, 1996).

La categoría “género” –o, para utilizar el modelo teórico-metodológico acuñado por Gayle Rubin, “los sistemas sexo-género” (1974)– nos ayuda a explicar cómo el sexo es construido interculturalmente y en distintos contextos y momentos históricos, dando lugar a modelos normativos de representaciones y roles sociales. Es un concepto muy asentado en las Ciencias Sociales después de 40 años. Definido por su carácter contextual y contingente que supera el estrictamente biológico e irreductible del “sexo”, instalado en el plano de la biología y genéticamente marcado, el género detenta una capacidad analítica especialmente potente para estudiar la expresión quizá más icónica y sin duda más visual del flamenco.

La construcción histórica y cultural de los sexos en la Andalucía del siglo XIX, fuertemente segmentada y jerarquizada, se plasmó en unas estructuras y unas disposiciones corporales que diferenciaron lo que, desde entonces, es reconocido como “baile de hombre” y “baile de mujer”. Dos principios sustentaron sus hexis: el de la naturaleza y el de la complementariedad. Un reduccionismo biologicista convirtió ambas pautas en un “deber ser”, en una necesidad incuestionable que satisfacía el equilibrio a través de los opuestos y se interpretaba desde el orden óptimo de la naturaleza.

En el baile se plasmaron especialmente estas diferencias que estaban implícitas en la escena teatral. Ya en la primera década del siglo XIX, Alexandre Laborde acertó a describir la velocidad, la rapidez, la precisión y la gracia en los brazos y la compostura de la figura como rasgos nítidamente femeninos de las boleras¹³. En el momento en que aparece el flamenco, las divergencias adquieren nuevas formas. El sustrato que subyace en el flamenco originario es el de una concepción romántica que contempla a la mujer como encarnación de la naturaleza. Su principal instrumento comunicativo sería entonces el cuerpo, transmisor de vida y cultura en el

¹³ En el bolero los dos bailarines ejecutan los mismos movimientos, pero los de la mujer parecen más vivos, más animados, más expresivos. Los pies no están ni un momento en reposo; sus movimientos precipitados, aunque continuamente variados, exigen sobre todo una precisión única. La bailarina ejecuta con mucha variedad y ligereza una multiplicada variedad de pasos; sus brazos, sostenidos desigualmente por la mitad del cuerpo, tanto medio estirados, ya un poco flexionados y bajados alternativamente, toman situaciones variadas, que no se conocen en otra parte, pero que están llenas de gracia y de distracción; la cabeza tanto a la derecha como a la izquierda, ya inclinada desigualmente y con negligencia, acompaña a los movimientos de los brazos; las inflexiones del cuerpo igualmente variadas, se suceden con rapidez. Esta variedad de movimientos, de acciones, de situaciones, forman un conjunto que no se puede describir, pero que lleva en el alma la impresión más viva, y que hace seductora a la mujer menos bella (Laborde, 1809, traducido y recogido en Plaza, 1999, 146-147).

seno de la familia o del grupo inmediato, y por tanto de la vida privada, popular, comunitaria. El cuerpo femenino ocupa el espacio de la reproducción y la transmisión primarias.

Desde esta concepción idealista, la esencia de las mujeres –sometidas a sus cuerpos, que se convierten así en limitadores de sus acciones– sería básicamente emocional y subjetiva. Es la mujer débil, tutorizable y por tanto subordinable a la fortaleza y reflexividad masculinas, aunque capaz de seducirlas; la mujer mutable que Verdi populariza en su *Rigoletto*: *La donna è mobile/qual piuma al vento/muta d'accento/. E di pensiero*¹⁴. Por el contrario, y ayudados por su vocación pública, la intelectualización, la cultura y el verbo convierten a los hombres en sujetos de la creación y agentes principales de la profesionalización –y no de la mera transmisión– del arte flamenco.

Los valores sexuados impregnan los cuerpos objetivos, las técnicas y estilos del baile flamenco nacido en los cafés cantantes. En otros estudios (Cruces, 2003) hemos tratado de esquematizar lo esencial del canon tradicional en unos esquemas (Anexo 1) que apuntan hexis descriptivas relacionadas con la figura, el uso de piernas y pies, la movilidad de brazos y manos y las opciones indumentarias. Una síntesis analítica que obvia, en aras de la operatividad, las variaciones creativas o colectivas de las singularidades y grupos concretos. Así por ejemplo, y aunque no es el momento de extendernos sobre la cuestión, el baile gitano siempre ha mantenido un plano de resistencia (¿tal vez realmente hegemónico?) incorporando sólo de forma limitada y parcial la sexuación formal a la que nos referiremos.

En el canon originario del baile, una ortodoxia interpretativa apenas contestada durante décadas aquilató la mayor verticalidad y el esquema línea-ángulo de la expresión masculina, la fuerza y la precisión expansivas, el trabajo de pies, la estabilidad en las vueltas o la austeridad en el vestir. Un mayor trabajo de elasticidad y fortalecimiento de la musculación se hace aquí preciso. En contraposición, la carne y la curva funcionaron en la norma clásica como *leitmotiv* de la bailaora decorada, sinuosa y blanda que se insinúa sin demandar de la fuerza para conseguir impregnar de atractivo el baile¹⁵. Ese en-

canto troca en coqueteo e incluso picantería en el gesto, el movimiento de hombros o de caderas que, aun ocultas bajo la falda, describen una dinámica circular y de vivén en torno al foco reproductivo femenino. Las bailaoras despliegan movimientos sueltos, que adoptan una funcionalidad decorativa antes que estructural, como también sucede a las manos, cuyos arabescos y pinzas contrastan con la austeridad o el acento sonoro (palmas, golpes, pitos...) de las manos de hombre.

La regla de oposición o contralateralidad se aplica a la dinámica espacial de bailaoras y bailaoras, pero con una direccionalidad distinta “de cintura para arriba” (baile femenino) y “de cintura para abajo” (masculino). La marca del braceo, el busto, el gesto, la colocación de la cabeza, el floreo de las manos y la curva del torso son hexis primordialmente femeninas. La delimitación cerrada del “baile de mujer” establece un eje de rotación corporal propio, donde se vierte la energía desde la cintura hacia los hombros, brazos y manos mientras el peso se dirige hacia la tierra, hacia posiciones introvertidas marcadas por la gravedad, a través de la flexión de las piernas.

El flujo masculino, sin embargo, busca el impulso y la estabilidad desde la cintura hacia los pies, manteniendo con mayor frecuencia la rigidez en la exposición. La fuerza ejercida por las piernas, el motor dinámico de la cinética del “baile de hombre”, y la estructuración del cuerpo se sitúan en torno un eje de rotación vertical y con una silueta apendicularmente achaflanada, cuyas variaciones lineales y espaciales se dan a través de los quiebros, evitando así el redondeo de la figura.

La codificación del baile en el café, un espacio por lo demás reducido, delimitó las posibilidades de su exhibición escénica. El clásico “baile de mujer” se circunscribe cinéticamente hacia movimientos cerrados y advertidos que dejar entrever antes que evidenciar. El ejemplo más claro son los ejercicios de suave marcaje con los pies, frente al vértigo masculino de la percusión, cuyos tradicionales zapateados son la máxima expresión del trabajo de resistencia corporal. Los golpes, látigos, etc., exigen a la vez coordinación en los cambios de peso, calidad y combinación de apoyos (planta, punta, puntera, tacón...).

Los movimientos cortos, la ocupación progresiva del espacio escénico a partir de pequeños avances, son otras características del “baile de mujer”, cuyos pasos quedan delimitados en el entorno próximo al cuerpo, frente a la tendencia masculina a la amplitud. Las vueltas de pecho y quebradas, los *cambrés* –que trabajan el torso, la espalda y los brazos–, y los giros graduales, manifiestan esta búsqueda evolutiva, más que expansiva, del baile femenino. El “baile de hombre” privilegia en cambio las vueltas vertiginosas de tornillo o tacón, los giros bidireccionales o discontinuos, rápidos, repentinos y hasta bruscos, las acrobacias y saltos.

Finalmente, una serie de filtros corporales establecidos para el “baile de mujer” tuvieron como objeto minimizar los riesgos derivados de la publicidad de sus

14 Precisamente, la ópera italiana fue una de las modas escénicas que, junto al afrancesamiento de las costumbres sociales, precipitó el nacimiento del flamenco como una reacción nacional. Celsa Alonso ha estudiado ampliamente cómo los géneros musicales populares sirvieron en España a una empresa de construcción nacional durante el siglo XIX, en la que andalucismo, exotismo e hispanismo trenzaron un imaginario musical que se mantiene vivo desde entonces (Alonso y otros, 2010). Una reciente publicación de Samuel Llano (2013) ahonda en la negociación sobre “lo español” en Francia para la música en las primeras dos décadas del siglo XX. Para un desarrollo de la hipótesis en el caso del flamenco, consultar Mitchell, 1994, Washabaugh, 1996 y Steingress, 1998, además de los citados Del Campo y Cáceres, 2013.

15 Para Bourdieu, *la oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de mantenerse, de llevar el cuerpo, de comportarse, bajo la forma de oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (que mira a la cara y hace frente y que lanza su mirada o sus golpes directamente al objetivo) y, del otro lado, la contención, la reserva, la flexibilidad* (1991, 119).

cuerpos. Determinadas pautas, como la limitación de la falda a la rodilla o la cobertura de la piel con medias de rejilla, y la indumentaria tradicional de amplias faldas sobre las caderas y las piernas, enagua, mantón sobre el busto, manga codera y volantes sobrepuestos, han de ser entendidas como mediaciones físicas contra el impacto visual de la carne y la anatomía inmediatas. El tipo indumentario de las boleras, más ceñido al cuerpo¹⁶, desapareció con la estética agitanada del flamenco. Cuando la escritora ucraniana Marie Bashkirtseff describe en su diario la visita a un café para *hear and see some gypsy songs and dances*, concluye acerca de las bailaoras gitanas: *These women are in dressing-gowns with kerchiefs on their shoulders and flowers in their hair, and these muslin or even cotton gowns hide the movements of the hips, which are always so characteristic* (1890, 492).

La profusión de colores, cintas, lazos, tiras bordadas, volantes, estampados, la vistosidad del arreglo de las bailaoras, el complejo maquillaje y los adornos peinados, la complejización de un traje básico de gitana a través de una ceremonialización burguesa (la “bata de cola”), se mueven entre la condición naturalista del baile y la lucha contra la “apariencia sincera” que otorgaba mayor moralidad a las artistas (Leguen, 2013, 214). Lo contrario sucedió al hombre, cuyo traje facilita la movilidad por su simplicidad, permite una mayor evidencia corporal y una expresividad directa, y se movió en la dirección opuesta a la vistosidad y efecto ornamental buscados en el icono de la bailaora, que se consagra así como objeto de deseo. El ajuste al cuerpo de la calzona o la chaquetilla, la limitación de colores y patrones, la ausencia de aderezos, son parte de lo que se ha denominado la “gran renunciación masculina” en el siglo XIX frente al recargado y llamativo traje de majo preflamenco, en aras de una mayor funcionalidad en un mundo industrial y capitalista. Como señala Rosa Martínez, el cambio se produce

cuando el hombre gana en verdadero poder lo que pierde en apariencia, mientras que la mujer ve aumentar su dependencia y se convierte en objeto mítico, siendo reducida a un papel secundario en la economía y en la sociedad al tiempo que resalta y valoriza la apariencia física mediante la ornamentación, considerada por los especialistas como una de las principales motivaciones del traje, ya convertida en característica exclusivamente femenina (...) la mujer se convierte en ídolo (eidolon=imagen), la imagen transmitida sugiere indirectamente o, en términos semiológicos, simboliza (...) un estereotipo de mujer y una promesa latente de accesibilidad sexual (...)

16 Efectivamente, en 1820 Cairón afirmaba de las boleras: *hasta el propio vestido (que debe ser ajustado y ceñido al cuerpo) contribuye a descubrir la forma de las piernas, el aire del cuerpo, el torneó de los brazos, y en fin hasta las facciones del semblante se descubren con más facilidad que en otro cualquier baile, pues no todos tienen aquellos bienparados graciosos, en donde quedándose inmóviles el cuerpo descubre con tranquilidad y descanso hasta las más pequeñas gesticulaciones del rostro* (103).

El ámbito de significados va mucho más allá: la imagen de mujer flamenca simboliza al mismo tiempo a toda una comunidad geográfica sumamente extensa y variopinta, de la cual se resalta como rasgo homogéneo el carácter indudablemente amable de sus fiestas y de sus gentes, al mismo tiempo que se enmascaran otros aspectos más desagradables de la realidad cotidiana, entre ellos la desigualdad social y el conflicto en las relaciones entre los géneros (Martínez Moreno, 2003, 134-5, 136 y 138).

A MODO DE SÍNTESIS

Cuando nace a mediados del siglo XIX, el flamenco establece sus paradigmas estéticos en base a tres categorías interrelacionadas: género, etnicidad y clase social. Interpretado como uno de los signos de identidad de la tierra, los bailes de mujeres, gitanos y clases populares fueron a la vez ensalzados por su sensualidad, exotismo y libertad, y reprobados por la inconveniencia –incluso la obscenidad– con la que se caracterizaban los usos corporales de estos grupos subalternos.

Para el periodo originario del flamenco, la plasticidad de las bailaoras flamencas se movió con cierta ambivalencia entre lo formal y lo funcional. Por una parte, la figura, el movimiento, los signos corporales, pasaron a desprenderse en parte –sólo en parte– del componente naturalista para adaptarse a las demandas de un arte protocolizado, sistematizado y pulido formalmente en los escenarios. Por otra, la imagen de las bailaoras distó mucho de una aceptación social que, de otro lado, no era cosa común entre las artistas de la época. Durante décadas, el flamenco fue ignorado e incluso despreciado, como también sus intérpretes.

Nuestro texto se ha centrado en el dimorfismo sexual implícito en las hexis corporales de bailaoras y bailaoras, donde se plasman una serie de valores generizados, roles y papeles sociales que se atribuyen a hombres y mujeres de la época en que el flamenco emerge. El estudio del cuerpo en su dimensión cultural ha centrado nuestra mirada a lo largo de la exposición. Por una parte, en las influencias inmediatas de bailes populares, boleros teatrales y gitanos, para los que las mujeres fueron foco escópico fundamental. Por otra, y una vez el flamenco se aquilató como arte escénico, el trabajo de piernas y pies, el uso de los ejes de rotación, brazos y manos, la composición de la figura, la cinética de la expresión corporal o la indumentaria y el adorno nos ayudan a desvelar el “cuerpo social” que subyace a las manifestaciones materiales del “cuerpo físico”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba y Diéguez, Jerónimo de (El “Bachiller Revoltoso”) (1995) *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla, Ayuntamiento /1740c/
- Alonso, Celsa et al. (2010) *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Bashkirtseff, Maria (1890) *The Journal of Marie Bashkirtseff - Translated, with an introduction*. London: Cassel & Company, Ltd.: Rand, McNally, Publishers.

- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. London-New York: Routledge.
- Cairón, Antonio (1820) *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Calvo Serraller, Francisco (1995) *La imagen romántica de España*. Madrid: Alianza Forma.
- Cruces Roldán, Cristina, Assumpta Sabuco i Cantó y Eusebia López Martínez (2005) "Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas", en Palenzuela Chamorro, Pablo y Juan Carlos Gimeno Martín (coords.) *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Actas del X Congreso de Antropología, FAAEE- Fundación El Monte-ASANA, Sevilla, , pp. 303-335.
- Cruces Roldán, Cristina (2003) *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- (2015) "Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905", en Cenizo Jiménez, José y Emilio J. Gallardo Saborido (coords.): *Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre arte flamenco*, Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía/ Libros con Duende, pp. 15-45.
- (e/p) "Bailarinas fascinantes. Géneros y estereotipos de «lo español» en el cine primitivo. *Bulletin of Spanish Studies*.
- Csordas, Thomas J. (ed.) (1994) *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cunninghame Graham, Robert B. (1898) "Aurora la Cujíñi. A Realistic Sketch in Seville", http://archive.org/stream/auroralacujinire00cunn/auroralacujinire00cunn_djvu.txt [acceso 12-1-2015].
- Davillier, Charles (1874) *L'Espagne, par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré*. Paris: Librairie Hachette et C.
- Del Campo Tejedor, Alberto y Rafael Cáceres Fera (2013) *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- De la Torre Molina, María José (2003) "La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm Von Humboldt" (1799-1800)", *I Coloquio Internacional "Los Extranjeros en la España Moderna"*, Málaga: Univ. de Málaga, Tomo II, pp. 751 - 760.
- Díaz Olaya, Ana María (2011). "El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares (1868-1900)", Martínez del Fresno, Beatriz (ed.) *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 199-219.
- Douglas, Mary (1970) *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, New York: Pantheon.
- Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Foucault, Michel (1978) *History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*. New York: Panthen Books.
- Gautier, Teófilo (1920) *Viaje a España 1840*, Madrid: Espasa Calpe.
- Gelardo Navarro, José (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca!* Murcia: Editum (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia).
- Goffman, Erving (1971) *Ritual de la Interacción*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Lavaur, Luis (1976) *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Le Breton, David (2004). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leguen, Brigitte (2013) "Belleza y Sabiduría en «Consuelo»", Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.). *Belleza, Dona i Literatura*. Barcelona: Centre Dona i Literatura. Univ. de Barcelona, pp. 213-217.
- Llano, Samuel (2013) *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Lundgren, Egron (1969) "Album de la Alhambra: Anotaciones de un pintor, por Egron Lundgren", traducción del sueco por Brita Nordencreutz, *Cuadernos de la Alhambra*, Vol. 5, pp. 95-124 <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/14226> [acceso 12-01-2015]. Pasajes del libro original del autor *En Malares Antechningar: Utdrag ur Dagböcker och Bref*.
- Martínez Barreiro, Ana (2004) "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", *Papers* 73, p. 127-152.
- Martínez Moreno, Rosa María (2003). *La indumentaria flamenca: vestimenta, imagen e identidad en Andalucía*, Tesis Doctoral, Departamento de Antropología, Sevilla: Univ. de Sevilla.
- Mitchell, Timothy (1994) *Flamenco Deep Song*. Yale: Yale Univ. Press.
- Navarro García, José Luis (2002) *De Telehusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Consejería de Cultura-Portada Editorial.
- Oakley, Ann (1972) *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1990) *Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Pineda Novo, Daniel (1996) *Juana, "la Macarrona" y el baile en los cafés cantantes*. Cornellà de Llobregat: Aquí + Más Multimedia.
- Plaza Orellana, Rocío (1999) *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Flamenco.
- Rosaldo, Michelle Z. (1974) "Woman, Culture and Society: a Theoretical overview", Rosaldo & Lamphere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 17-43.
- Rubin, Gayle (1974) "The Traffic in Women: Notes on the «Political Economy» of Sex", in Reyter, Rayna R. (comp.) *Toward an Anthropology of Women*. New York-London: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Solé, José M. (2007) *La tierra del breve pie. Los viajeros contemplan a la mujer española*. Madrid: Veintisietelettras.
- Steingress, Gerhard (1993) *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- Synnot, Anthony (1993) *The body social: symbolism, self and society*, Londres: Routledge.
- Triana, Fernando el de (1978) *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editorial Demófilo /1935/.
- Turner, Victor (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Von Humboldt, Wilhelm (1998) *Diario de viaje a España, 1799-1800*. Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra.
- Washabaugh, William (1996) *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford-Washington: Berg.
- Weeks, Jeffrey (1983) *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.

ANEXO 1. TABLAS COMPARADAS "BAILE DE HOMBRE" VS. "BAILE DE MUJER" (FUENTE: CRUCES, 2003)

BAILE "DE MUJER"	BAILE "DE HOMBRE"
Sinuosidad	Linealidad
Curvatura	Verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad
Mutabilidad	Estabilidad
Carne	Hueso

FIGURA FEMENINA	FIGURA MASCULINA
- Curva-ondulación: meter cintura, redondear nalga, enarcar el pecho	- Rigidez, estiramiento, hieratismo
- Mayor intimidad: movimientos cerrados	- Desplazamientos más amplios
- Baile comedido - Juegos de movilidad de pequeño nivel, advertidos más que evidentes (manos, hombros, caderas...) - Preferencia por las vueltas de pecho o la vuelta quebrada. Cambrés	- Saltos, acrobacias - Uso de musculatura - Vueltas de tornillo o de tacón
- Figuras decorativas - Adornos más que recursos de impacto - Coqueteo, cierto descaro (vaivén de caderas, balanceo, vacuneos...)	- Austeridad. - Ausencia de adornos accesorios - Concentración en los conceptos estructurales del baile
- Torsión con retorcimiento de cintura	- Torsión en escorzo
- Menor impacto visual del cuerpo por la cobertura indumentaria	- Mayor evidencia corporal

PIERNAS-PIES EN LA MUJER	PIERNAS-PIES EN EL HOMBRE
- Paseos-punteos y zapateados no complejos - Marcar con suavidad	- Combinaciones punta-tacón-puntera, tacón-tacón, puntera-puntera - Sonoridad. Movimientos acelerados. Vértigo percusivo
- Uso de las piernas y pies para pequeños saltos, levantar faldas	- Uso de pies para desafíos, desplantes y paradas
- Zapateados ocasionales	- Contratiempos complejos
- Advertencia, sensualidad	- Virtuosismo, cerebralidad
- Menor duración del zapateado e insistencia en el braceo	- Disposición de brazos en cintura o chaqueta
- Zapateado como "detalles" dentro de otros bailes	- El zapateado es un número propio

BRAZOS-MANOS FEMENINOS	BRAZOS-MANOS MASCULINOS
- Rotación incompleta: subir por fuera y bajar por dentro, y al revés, por delante de la cara	- Límites estéticos de la subida de los brazos en los hombros
- Forzamiento de las articulaciones, y curvas en ángulos distintos - Redondeo, brazos arqueados	- Más linealidad de los brazos. - Geometría. Evitación del redondeo
- Mayor fuerza de la regla de oposición	- Menor fuerza de la regla de oposición
- Enrollamiento de los brazos (expansión-introversión)	- Menor recorrido de los brazos
- Manos como instrumento para remangar la falda, decorarse con los volantes...	- Manos como instrumento de percusión (palmas, pitos, golpes...). Se recogen en los chalequillos o las chaquetas en el zapateado
- Manos en arabesco. Dedos abiertos y en pinza - Gran movilidad y amplitud en muñeca y dedos	- Manos abiertas, palma, cerradas, juegos rotatorios de dos dedos - Evitación del juego de muñeca y dedos

VESTIDOS-ADORNOS FEMENINOS	INDUMENTARIA MASCULINA
<p>Vistosidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Color - Maquillaje, peinado - Adornos corporales (pendientes, peinetas...) - Accesorios para bailar: abanico, mantón, palillos castañuelas. 	<p>Sobriedad:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Negro-blanco - Ausencia generalizada de adornos corporales - Mínimo uso de accesorios extracorporales: sombrero, capa
<p>Exuberancia del vestido:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Figura trapezoidal (estructura de nejas) - Volantes en falda, enaguas y mangas - Mantón y flecos 	<p>Traje-desnudo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Figura lineal - Pantalón pegado al cuerpo - Chaqueta corta
<p>Intermediaciones expresivas</p> <ul style="list-style-type: none"> - Traje decorativo / ceremonial 	<p>Expresividad directa</p> <ul style="list-style-type: none"> - Solemnidad de la indumentaria