

VI. EL FLAMENCO

Cristina Cruces Roldán

El flamenco es una de las expresiones más incontrovertibles de la imagen de Andalucía. Se reconoce como elemento emblemático de su cultura e historia, a pesar de su frecuente confusión como marca de identidad generalizadamente española. A pesar de su grandeza estética y de su arraigo cultural, sucesivas deformaciones interpretativas se han unido históricamente al desconocimiento e incluso la degradación del flamenco, reducido a veces bajo un halo misterioso y primitivista, adscrito otras a los estratos más bajos de la sociedad y a una bohemia artística de mal tono. Interpretado al antojo de intelectuales y políticos, el regeneracionismo finisecular lo oscureció como uno más de los males causantes de todo atraso en la maltrecha España del 98; la Generación del 27 y el Neojondismo de los 60 lo ensalzarían décadas más tarde como inefable fuente de pureza. Periódicas modalidades de propagandismo han hecho del flamenco un objeto alternativo de desatención, desprecio o deseo, como asumió la blanda estereotipia franquista en su instrumentalización de un flamenco espurio al servicio del régimen.

La inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO supuso en 2010 un respaldo internacional que, en realidad, continuaba la estela previa de trabajos técnicos, científicos y de reconocimiento institucional que tuvo su expresión máxima en el Estatuto de Andalucía de 2007, que menciona expresamente al flamenco como especial objeto de políticas públicas y competencia cultural. Estas actuaciones, en un contexto de fortaleza creciente como arte escénico, han coadyuvado a un reciente impulso que busca reforzar una nueva comprensión integrada del flamenco, dentro y fuera de Andalucía.

El flamenco es un patrimonio donde lo expresivo y lo técnico, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo presente, se funden en un repertorio tangible e intangible de música, baile, toque e instrumentación, jaleos, coplas y contenidos líricos, bienes materiales, formas de interrelación y sociabilidad, espacios y entornos, prácticas rituales y profesionales, técnicas interpretativas, códigos de transmisión, y hasta una comprensión de la realidad, un modo de vida que trasciende al propio arte y define experiencias, actitudes y comportamientos. Es un género artístico propio, nace con claves estéticas particulares, definidas y reconocibles, pero —como fenómeno antropológico— trasciende lo músico-oral, plástico y dancístico hacia un mundo de significaciones, modos de vida, formas de relación y experiencias históricas. Se incorpora desde sus inicios a los circuitos cambiantes del mercado y el registro comercial, pero ocupa en realidad dos niveles de representación paralelos vinculados a su valor de cambio —los modelos de producción y reproducción inscritos en la industria y el espectáculo artístico— y a su valor de uso, inserto en prácticas de sociabilidad no enajenables ni mercantilizadas. De su condición de hecho social total se deduce la complejidad cambiante y polisémica del flamenco, sometido a continuos procesos

de recreación y reinterpretación en ambos contextos. Ese dinamismo favorece una atención constante, sostenida casi desde que ve la luz, hacia el falso binomio entre la “autenticidad” y la “innovación”, que no hace sino evidenciar la condición viva y vigente del género flamenco.

Etimología y orígenes sociales del flamenco

Resulta un lugar común advertir del incierto origen de la denominación “flamenco” aplicada a este arte, que comenzó a difundirse hace apenas siglo y medio, en la década de 1850. Su significado en español como “natural de Flandes” se supondría casual, si no fuera porque aparenta ser la relación más lógica. Carlos Almendros llegó a proponer que la existencia de un séquito musical oriundo de Flandes en la corte de Carlos I habría llevado a la identificación de “flamenco” con “cantor”, pero ¿cómo explicar entonces que no se usara la palabra con este significado desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, cuando el arte se codifica en su forma actual? Un anacronismo compartido por otras hipótesis que se retrotraen a principios de la Edad Moderna, como la explicación semítica de Medina Azara que derivaría la palabra “jondo” de *jom-tod*, en hebreo “día de fiesta”, en referencia de los judíos españoles que vivían en los Países Bajos, o la propuesta de Blas Infante, para quien “flamenco” se produce por deformación fónica de la expresión *felah-mengu* (“labrador huido”). Esta traducción, no muy exacta, haría referencia al hecho de que, tras la expulsión de los moriscos, y no siendo la voluntad de muchos el abandono de su tierra, hordas de estos grupos habrían huido a las montañas interiores del oriente andaluz, donde se confundieron con el pueblo gitano, también perseguido pero no amenazado de expulsión. La simbiosis entre los modos de entender y practicar la música y el baile de unos y otros explicaría ciertos puntos comunes de tipo dancístico e instrumental y un supuesto germen arabista.

No existiendo consistencia histórica ni conexión directa entre estas teorías y el género flamenco hoy conocido, la respuesta debe ser más cercana en el tiempo. Ya Manuel García Matos quiso ver en la palabra “flamenco” una expresión característica de la jerga dieciochesca asociada a rufianes y chulos pendencieros, originada en el término “flamancia” (fogosidad, presunción), para hacer notar el carácter vivaz, estirado y pasional de quienes este apelativo recibían. Existe la acepción de “flamenco” aplicada a las personas con el sentido de “andaluz, agitanado, chulo” (Diccionario de uso del Español de María Moliner), como “que tiende a hacerse agitanado” y “que tiene aire de chulo” (DRAE). “Ponerse flamenco” se usa en español como sinónimo de actitud henchida de orgullo y retadora. Se ha defendido también que, puesto que durante el siglo XVIII la palabra se usaba para nombrar cierto tipo de navaja de gran

tamaño, y siendo su uso privativo de los grupos integrados en la afición, su significado se habría extendido metonímicamente a estas gentes y a los modos de vida que les eran propios. Otras hipótesis divagan sobre la cuestión de forma más bien inconsistente, destacando por lo anecdótico Rodríguez Marín, quien sugirió que se llamaría a los flamencos de tal modo por el porte gallardo y altanero de aquellos majos “pierniceñidos y nalguisacados”, como lo están las aves palmípedas del mismo nombre.

Una referencia cierta es que, cuando por primera vez aparece la palabra para designar el género de cantes y bailes, “flamenco” se utilice como sinónimo de “gitano”. Identificación que corroboran no sólo diccionarios y autoridades, sino también el habla popular de muchas zonas de Andalucía donde ambos términos resultan equivalentes. La relación ya había sido advertida por el viajero inglés George Borrow el siglo XIX: extendida la práctica de reconocer a los gitanos como “flamencos”, la única explicación plausible es que fuera por creerlos alemanes, ya que a Alemania remontaron la procedencia de su origen, por confusión de gentilicios. Como añadió Hugo Schuchardt, “lo flamenco” se hizo equivaler a “lo germano” como “gente de mal vivir” y “que habla germanía”. El tiempo se encargaría de circunscribir la denominación hacia el arte ejecutado por los gitanos. También Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* hizo notar esta conexión, sin aventurarse a causa concluyente pero suponiendo que se trataba de una metáfora jocosa de los andaluces: calificar por el contrario, llamando “flamencos”, como los rubios y claros hombres del norte, a los morenos gitanos del sur. Más recientemente, Bernard Leblon justifica la asimilación entre “flamenco” y “gitano” en el hecho de que algunos gitanos sirvieran en los tercios de Flandes. Se trata de hipótesis que, en todos los casos, sugieren una adscripción étnica innegable.

Con décadas de diferencia, Mario Penna y Ángel Álvarez Caballero han coincidido en contextualizar el nacimiento del flamenco en el marco de la política borbónica de “Nuevas Poblaciones” del siglo XVIII. Necesitadas ciertas zonas de Andalucía de familias que cultivaran tierras despobladas, y puesta en práctica la política de colonización de nuevos territorios, se recurrió a colonos alemanes que, argumentaron, provinieron de los estratos más bajos e indeseables de su país de origen. La mayor parte de ellos terminaría por abandonar el cultivo y pasó a formar parte de una población deambulante que se integraría con otros grupos de bohemios, compartiendo un mismo modo de vida fuera de la ley como holgazanes, ociosos y hasta delincuentes de los bajos fondos. La identificación con el término se habría producido, en fin, por la confusión del gentilicio de la que ya Borrow avisó, y que Steingress explica por la común ininteligibilidad del idioma de alemanes y flamencos.

Sea cual sea la ascendencia exacta del término, lo que parece innegable es la carga social de la etimología. La cuestión está en porqué se llamaron así músicas y bailes emergentes que, desde luego, sólo parcialmente estaban emparentados con lo que antes se conoció como “cantos andaluces”, “bailes gitanos”, “boleros”, “de candil” “de palillos” o “del país”. El cerco se estrecha en torno a la relación que vincula dos cargas semánticas: el arte flamenco, que representaba una nueva forma de hacer, y los grupos sociales de sus ambientes, sujetos practicantes o que pulularon en torno a él en sus primeros tiempos. Quienes lo ejecutaban, y quienes gustaban de participar en los entornos donde se producía: el *hampa* de la época, el mundo marginal y suburbano de la afición y los primeros intérpretes, muchos de ellos gitanos. Sectores sociales concretos de la Andalucía de los siglos XVIII y XIX donde se mezclarían grupúsculos de desasistidos que permanecían siempre al borde de lo marginal, cuando no eran marginados mismos, con la fructífera bohemia artística de la época, trabajadores agrícolas, proletarios, mineros, oficiales populares, soldados... Un asiento que hubo de contar para su cristalización definitiva con incipientes demiurgos de lo jondo, cantaores, bailaores y tocaores por primera vez con nombre y fama propios. Fue el ensalzamiento de aquellos rasgos entendidos, seleccionados e incluso contruidos como “populares”, con las claves recientes del majismo y el casticismo de los siglos XVIII y XIX, lo que permitió afianzar un modelo estético y alcanzar la difusión artística de un género practicado fuera de los circuitos académicos y de las élites, aunque éstas accedieran fácilmente al consumo de la escena y de la fiesta.

En suma, el flamenco nace para el arte en unas coordenadas de espacio-tiempo muy determinadas, totalmente resueltas ya en la segunda mitad del XIX. Lo hace de la mano de los artistas, pero como resultado de un poso de tradiciones compartidas por ciertos sectores populares andaluces. Estos orígenes sociales tuvieron un reflejo territorial y un marcado carácter urbano, en parte por razones económicas que explican, por ejemplo, la efervescencia flamenca en ciudades como Cádiz, Málaga o Sevilla. A principios del siglo XVIII, el traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz favoreció el trasiego de gentes, costumbres y modos musicales y dancísticos, siendo algunos de los llamados “cantes de ida y vuelta” recreaciones de ecos de ultramar, como la petenera un modelo compartido con México y Venezuela y los bailes de negros una pauta a seguir en la fiesta andaluza. Los tangos malagueños beben de la relación del puerto de Málaga con los puertos americanos; el movimiento y atracción económica que siempre representaron Sevilla, con su comercio, o Jerez, con sus industrias bodegueras, se unían a una tradición preflamenca y gitana preexistente. Algunos estilos adquirieron carta de naturaleza al hilo de la formación de núcleos urbanos asociados a actividades extractivas y de transformación, como los enclaves mineros del oriente andaluz y el sureste peninsular (Jaén, Almería, Cartagena, La Unión), donde ya existía una raigambre trovera de gran influencia. Nótese que no siempre se trata de gran-

des capitales: en una tierra donde resulta poco fructífero aplicar un concepto cerrado sobre “lo urbano” como opuesto a “lo rural”, pueblos como Jerez, Cabra, Ronda, Lucena, Sanlúcar, Utrera o Lebrija pertenecen a una categoría de enclave agriurbano que combina formas urbanas de poblamiento con una actividad agraria principal, y son todos ellos focos de arte flamenco. Ejes situados no por casualidad en la zona de los grandes latifundios, de las polaridades sociales en la propiedad y el trabajo de la tierra que, sometida al proceso de reagrarización vivido en Andalucía tras las desamortizaciones, experimentó la miseria y la desigualdad marcada por la desposesión y la eventualidad en el empleo que también el flamenco cuenta en sus coplas.

Desde esa noción más acertada del sistema urbano andaluz, se concluye que el poblamiento concentrado, más que el atávico aislamiento u ocultación de algunos grupos, facilitó los procesos primeros de transmisión del flamenco. De una parte, en el seno de la vida doméstica y la vecindad: las noticias sobre flamenco inaugurales documentadas —como los sainetes gaditanos, los escritos de Cadalso o Estébanez Calderón y la hemerografía de la época— relatan estas fiestas, los “bailes de candil”, bodas y reuniones de toda laya en los arrabales de las ciudades andaluzas donde confluyeron vecindades y gitanerías; de otra, los primeros espacios donde, atraídos por la oferta, se encontraron la picaresca, el tipo agranujado, gitanos y bailarinas aspirantes, maestros, bohemios, desarraigados y toda una masa de público que esperó encontrar en ellos algo más que arte. Los núcleos y arrabales urbanos de la Andalucía de los siglos XVIII y XIX fueron decisivos en el surgimiento del denominado “proletariado artístico”, de estatus más o menos definido a lo largo del siglo XIX, que sirvió a la extensión y transformación de formas con sus aportaciones personales.

La proliferación de establecimientos comerciales donde se atendían los gustos de la época, como salones y academias, cafés y tabernas, catalizó el proceso. Los públicos, de lo más heterogéneo: turistas extranjeros a la búsqueda de las esencias de “lo español”, obreros dispuestos a pagar por el arte, grupúsculos del subproletariado derivados en algunos casos de la propia clase campesina y jornalera venida a la ciudad, social, cultural y económicamente expulsada de sus zonas de origen, gremios con fluidos hábitos de gasto, como los mineros, la soldadesca, los señoritos, ganaderos, toreros y demás gente dispuesta al disfrute nocturno. Los profesionales del flamenco, surgidos también de esta misma masa social de obreros, bohemios, gitanos, muchas veces en comarcas localizadas que se adivinan en sus nombres, como también su procedencia social y laboral: las *Roteñas*, *Rojo el Alpargatero*, *Niño de Jerez*, el *Cabogatero*, *Ramón el Ollero*, etc. Sectores atravesados por la miseria y el hambre de una sociedad fuertemente segmentada y jerarquizada, de una economía básicamente agraria con una mínima actividad industrial, pero que sabían disfrutar del sentido de la fiesta, de la vida externalizada en colectividad y la convivencia en torno al cante, al baile,

a la guitarra, a panderos y castañuelas, pero también al vino, a la conversación y a la fiesta. Allí donde las formas gitanas y populares anteriores dieron el salto a los escenarios, pasaron a formar parte de un *corpus* que estructuraría las formas hoy reconocidas dentro del sistema musical flamenco; allí donde quedaron fuera, vivieron una latencia limitada a la fosilización folclórica, como sucedió a los cantes campesinos. O sufrieron recorridos divergentes, como los fandangos nacidos en entornos de relativo aislamiento local en la provincia de Huelva, que quedaron apegados al modelo folclórico, frente a la feracidad de fandangos personales forjados por artistas necesitados de una etiqueta en los escenarios.

También fueron fundamentales en la geografía del flamenco los contactos que mantuvieron viajeros de diversas procedencias y destinos, gente de variado origen y cultura, en lugares de tránsito, enclaves de caminos, posadas y ventas donde las danzas y los cantes debieron ser diversión habitual. La documentación y las representaciones gráficas de la época reproducen fielmente las aficiones que aquí se dieron cita: flamencos, toreros, bailaoras populares y forasteros en contextos de fiesta regados por los cañeros de manzanilla, funcionando como intérpretes y transmisores anónimos. Es en este periodo cuando comenzarían a diferenciarse las formas autóctonas populares de bailes por parejas, corales en el cante y el toque, y ese arte que empezaba a representar el flamenco, de ejecución más bien individual y sonidos quejumbrosos, ralentizados los ritmos y la vocación coreica en favor de la exhibición depurada del individuo, todavía un semiprofesional. Durante unas décadas, folclore y flamenco fueron modelos coetáneos: cuando comenzamos a conocer nombres propios consolidados, aún se advierten anclajes populares en determinadas comarcas y grupos sociales.

Todos estos enclaves quedan atravesados, desde el punto de vista histórico, por un magno catalizador que funciona como factor esencial para explicar el nacimiento y difusión del flamenco. Se trata de la presencia de población gitana —en algún caso superpuesta a focos anteriores de presencia morisca— como un agente decisivo para que se identifiquen maneras, denominaciones y lugares de trascendencia. Durante mucho tiempo se ha reconocido un triángulo de marcado carácter creador y difusor que ocuparía parte de las provincias de Sevilla, Córdoba y Cádiz y en el que se particularizan conjuntos territoriales que albergaron gitanerías, como Lebrija y la campiña jerezana, Jerez, Utrera — Morón — Alcalá de Guadaíra, Los Puertos — Sanlúcar, Cádiz, y más al este la terna Lucena — Puente Genil — Cabra. Barrios como Triana en Sevilla, Santa María en Cádiz, el Sacromonte en Granada, el Perchel en Málaga, La Chanca en Almería o Santiago y San Miguel en Jerez. Trascendiendo las fronteras administrativas hacia Extremadura, el cante se manifiesta entre los *calés* de la Plaza Alta de Badajoz con los conocidos tangos y jaleos extremeños que lleva a la escena

Juan Cantero. La coincidencia entre población gitana y grandes comarcas flamencas advierte de una indisoluble relación que sigue teniendo efectos en usos y prácticas en el modo de vestir, el léxico, el trato humano y otros aspectos agitanados, propios de los flamencos. Aunque se conozcan grandes nombres de artistas flamencos gitanos fuera de Andalucía, han sido fundamentalmente los gitanos andaluces, por ser andaluces y no sólo por ser gitanos, quienes dieron nacimiento primera al flamenco, y quienes siguen exhibiéndolo y practicándolo como el patrimonio colosal de un pueblo maltratado por la historia. Como son los andaluces no gitanos quienes, tal vez con otros ecos y maneras, contribuyeron con fuerza a diseñar ese género creativamente engrandecido a partir del sustrato popular.

Tras el crecimiento vivido en la segunda mitad del siglo XX, que dio lugar al desplazamiento de parte la población del centro y los barrios históricos hacia las periferias urbanas, de entre los pocos grupos que han mantenido una transmisión socializada primaria, en las casas y las vecindades, se encuentran las comunidades gitanas de ciudades como Córdoba, Jerez, Sevilla o Granada, muchas veces lanzadas hacia barriadas marginales donde el patio ha sido sustituido por el bloque de pisos o una plazaleta. Las características culturales de los gitanos, su forma de vida, con una fuerte identificación del “nosotros colectivo”, un peculiar sentido de la reunión, del ocio y del negocio, y una transmisión muy naturalizada de su patrimonio, ajena a la academia, son algunos de los factores sociológicos que explican su conversión en una reserva flamenca de las grandes urbes.

La música flamenca

Los orígenes de la forma musical flamenca

El repertorio musical y dancístico es el aspecto de mayor magnetismo del flamenco, un género artístico contemporáneo que tiene su base en sucesivas interinfluencias que impregnaron históricamente la cultura musical de Andalucía. En el sustrato de la música y el baile inaugurales, habría que distinguir una serie de estratos de continuidad superpuestos: antiguas tradiciones mediterráneo-orientales, en particular la denominada “escala frigia”, base de la cadencia andaluza; los cantos salmódicos e himnicos sinagogaes hebraicos; elementos de la liturgia mozárabe que, a su vez, combinó la escala natural diatónica con el cromatismo bizantino, de exuberante riqueza melismática y ornamentista, y cuyo tránsito histórico inmediato se quiere encontrar en las jarchas; la tradición árabe almuedánica reconocida en las cadencias melismáticas y el comacromatismo; la música andalusí, representada en la moaxaja y el zéjel (siglos

IX y X), y más adelante la leila y la zambra, herencias moriscas que explican ciertos modos de ejecución, el sentido juglaresco, la fiesta y la reunión, así como la participación de una amplia gama de instrumentos como tambores, vihuelas, laúd, flautas y violines en las más antiguas referencias preflamencas. También la música profana de la modernidad; las escalas indo-pakistaníes, arrastradas posiblemente hasta Andalucía gracias a la población gitana originaria del norte de la India, que aportó al baile la estética y el modo interpretativo oriental; formas musicales y plásticas del folclore ibérico y andaluz más reciente, como la jota, el villancico, la seguidilla, el bolero, el fandango o el romance, y finalmente ritmos y plásticas dancísticas afrocubanas, visibles en los tangos, y un *corpus* amplio de formas americanas de diseminados efectos.

Todas estas tradiciones cristalizarían entre los siglos XVIII y XIX, en un proceso de lenta definición y selección, hasta llegar al flamenco. Dieciochescas son las piezas ya definidas como fandangos, seguidillas, zambras, zapateados, zarabandas, romances populares, seguiriyas gitanas, de ciego y boleras, tiranas, zorongo, malagueña, guajira, jácaras, moro y gitanas. Y de entre 1790 y 1850 el baile del Ole, el Vito, las boleras, la cachucha, el jaleo de Jerez, el zorongo, el zapateado y las seguidillas mollaras y sevillanas. Algunas de ellas provenían del folclore o de la escuela bolera, y muchas han quedado fosilizadas o incluso desaparecieron. El siglo XIX viviría la consolidación del repertorio básico de la música flamenca, con una estructuración en base a *palos* (cantes o estilos) lenta y sedimentaria que todavía estaba por concluir a principios del siglo XX. No olvidemos que las primeras grabaciones de entre finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, carecen aún de una definición nítida; que en 1931 Pepe Marchena crea la colombiana flamenca, y que el feraz modelo del fandango personal seguiría generando variantes todavía a mediados del siglo. El proceso continuó y persiste: las formas flamencas clásicas están hoy normalizadas, pero no se puede afirmar que su música, como tampoco el baile, configure un sistema completamente cerrado. Comparte una estructura, una plantilla estilística, pero sus manifestaciones son poliédricas, cada momento histórico las atraviesa con sucesivas influencias e innovaciones en las que se entrecruzan hoy las técnicas, las estéticas y los sonos de las músicas del mundo: el jazz, la bossa-nova, la música dodecafónica, el rock, el folclore tradicional, el pop... Como también, en su día, lo que hoy reconocemos como “código jondo” fue el resultado de sucesivas desobediencias creativas a la tradición popular.

Melodía, armonía y ritmo. El modelo de microcomposición

El cante flamenco se caracteriza por su complejidad y por el uso de frecuentes ornamentos que impregnan de velocidad y recursos melismáticos las cadencias melódicas. Frecuentemente, su pauta de exposición incorpora microtonalidades que divi-

den la escala en intervalos más pequeños que el semitono. Los efectos de exposición combinan la vehemencia de los palos más trágicos y quejumbrosos con la airosidad de los más fluidos. Dos son los conjuntos armónicos que soportan sus estructuras musicales: el modo de mi o escala fría, la “cadencia andaluza”, y los modos mayor y menor. Los distintos estilos superponen los fraseos y marcan el acompañamiento de la guitarra, en el que se distinguen el toque por arriba (Mi) y el toque por medio (La), además de —al decir de Eduardo Ocón— el toque por granaína, que añade la disonancia en Si 7ª.

En relación con la medida, el flamenco es un sistema musical polirrítmico, que combina diferentes esquemas construyendo tiempos complejos con un predominio de la anacrusis y la alternancia en la acentuación entre ritmos binarios y ternarios. Es preciso diferenciar, no obstante, los estilos a compás, sometidos a la cuadratura del ritmo, y los estilos libres o *ad libitum*, surgidos de los primeros al perder éstos la insistencia en la medida, en favor del engrandecimiento de la línea melódica. Según Norberto Torres, tres son las grandes culturas rítmicas del flamenco:

- El compás de amalgama, en que se alternan en grupos de doce golpes el compás ternario, con división binaria y división de acentos cada dos tiempos, y el compás binario con división ternaria y división de acentos irregular cada tres tiempos: dos compases de 3/4, seguidos de tres de 2/4. Es el compás de la familia de la soleá, bulerías, alegrías, caña, polo... además de la seguiriya, en este caso en forma invertida.
- El compás binario, en medida 4/4 con un silencio inicial y tres golpes, hasta completar los cuatro tiempos. Es el compás de los tangos, y, en 2/4, de la zambra y el taranto. También se han adaptado a este compás la rumba, los tientos, la farruca, el garrotín y la mariana.
- El compás ternario o 3/4 puro de los verdiales y cantes abandolaos, en que la guitarra suele acentuar con un golpe el primer tiempo, rasguear el segundo y doblar la corchea del tercero. Es aplicable también al fandango bailable y sus derivados, algunos de los cuales han ido ralentizando el compás hasta convertirse prácticamente en estilos libres: malagueñas, granaínas y cantes mineros.

La música flamenca se estructura de forma microcompositiva, como un organigrama en el que los estilos conforman el esqueleto musical básico, se pueden subdividir en familias, y éstas en palos concretos, en los que se multiplican variantes locales y personales que dotan a cada grupo de un amplio y rico repertorio. Generalmente, cada estrofa se canta en forma de copla corta y responde a una de estas variantes. Así por ejemplo, en estructura de fandangos y una vez difuminado el referente del compás,

se encuadran los cantes mineros, y aquí la taranta, de la que encontramos las subdivisiones de Almería, Linares, La Unión, la taranta chica, de la Gabriela, del Verano, de Vallejo, de Cepero, del Cojo Luque, etc. La identidad, los parentescos y la historia de cada variante, palo o familia se reconocen con mayor o menor detalle según el grado de familiaridad con la cultura cantaora.

La guitarra marca la pauta de acompañamiento en la mayoría de los cantes flamencos, sometida al compás según el palo, aunque también se manifiesta en un recurso de valor propio en su modalidad de concierto. La danza, que ha vivido una progresiva regularización y normalización a partir del modelo popular, más o menos espontáneo y mimético, hasta la sistematización contenida en los tratados y transmitida a través de academias y maestros, también ha terminado por adquirir su propia independencia. En los primeros escenarios flamencos, cante, baile, toque, palmas y jaleos mantuvieron un necesario diálogo en los denominados “cuadros”. Hoy, al tándem guitarrista-cantaor/a y al tradicional cuadro flamenco se han ido agregando formas instrumentales como el cajón peruano y percusiones alternativas, el piano o los vientos, agrupaciones en forma de tríos, cuartetos, quintetos y orquestas, así como toda suerte de aditamentos escénicos.

El flamenco adquiere su definitiva expresión combinando el escolasticismo estructural con la libertad expositiva. Aquí anida su calificación como un arte del sentimiento y de la conmoción, tanto jocosa como trágica: los periodos y frases irregulares, la especial predilección por la improvisación, el carácter expresionista y barroco, el peso de la inspiración personal, funcionan como recursos de interpretación identificables. El flamenco no se concreta en la emisión libremente musical reducida a los términos de la letra, en técnicas y registros de guitarra o en la sucesión de pasos y mudanzas en el baile: se acompaña continuamente de recursos expresivos que llegan hasta el límite de sacrificar la estética convencional para favorecer la mueca, el engaño, el quiebro, el *quejío*. La comprensión del mensaje de las coplas, la perfección formal en las figuras y mudanzas, el equilibrio en la interpretación vocal, pueden alcanzar menor rango que lo emocional, que esa capacidad de estremecimiento que va más allá de la técnica. Una emotividad que queda recogida en la jerga de los flamencos a través de expresiones como “pelearse con el cante”, “agarrar”, “atacar” “pellizcar”, “tirar” o “recoger” el cante, como si de un objeto tangible se tratara. En el vuelo de las faldas, el zapateado, el semblante de los bailaores y bailaoras, el arrojo, el ímpetu, el desprecio por la aparente incorrección del sudor o de la pérdida de los atavíos en movimientos espasmódicos, aparentando estados de trance que esconden un permanente desafío entre la contención y el desbordamiento. En la pugna en que se sumerge el guitarrista cuando se arriesga a interpretar en sus notas el patetismo o el regocijo, descifrados a través de la música. El flamenco es una experiencia completa, musical, social, sim-

bólica y expresiva, en la cual lo cognitivo y lo emocional van íntimamente unidos; por eso es “malmusicable” con herramientas creadas por la música “culta”, y por eso difícilmente puede prestarse a la estandarización.

Cante, baile, toque y jaleos

En el cante, se distinguen diversos tipos de voces que transitan desde las más vibrantes y agudas hasta las más broncas y oscuras. De entre las primeras, las voces *laínas*, incluso *de falsete*, impostadas, suelen ser las más dúctiles, ágiles y ornamentistas, y muy apropiadas para cantes caracterizados por el virtuosismo. El Diccionario Enciclopédico Ilustrado de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz define además las voces *natural* —“exenta de impostaciones al interpretar el cante”—, *redonda* —“la muy armoniosa y a la vez viril”— y *flamenca* o *cantaora* —“muy apropiada, por flexibilidad y donosura, para interpretar los cantes”— como caracterizadas justamente por su rectitud y sobriedad no exenta de matices. Finalmente, las voces *afillá*, *gitana* y *rajá* —roncas, graves— serían las más ásperas y negras del repertorio, estridentes, rudas, muchas veces rotas y que, incluso sin demasiada potencia, pueden alcanzar magnos arrebatos interpretativos. Recientes investigaciones permiten una más amplia disección de los tipos de voces gracias a programas informáticos que incorporan una atención específica al timbre o *metal* de voz, aunque, por lo general, las voces siguen siendo reconocidas por la afición según la tipología expuesta.

Los recursos utilizados en el cante marcan diferencias en estilos y personalidad de cantaores y cantaoras, según su ejecución y su combinación específica. Vibrato, filado, apoyaturas, adornos (gorjeos, quiebros, trinos, floreos), quejíos, jipíos, sonidos glosolálicos, afinación, armonización, trabalenguas, disonancias, velocidad... se encuentran en el *corpus* de técnicas interpretativas flamencas donde otras manifestaciones más o menos inefables, como el *rajo*, implican valores añadidos. Por su parte, la ejecución natural de un cante flamenco se realiza de manera secuencial y aleatoria: se eligen el estilo y las variedades y letras de un fondo de experiencias y memoria, y se enlazan unos y otros en una pieza de duración flexible. No hay otra reglamentación que el respeto a la estructura y unas normas consuetudinarias puestas en práctica de forma intuitiva, según pautas consuetudinarias y unas licencias emocionales que, no obstante, exigen mantener la sujeción al esquema básico, el palo o el cante decidido. De ahí la expresión “cantar *por...*” alegrías, milonga, fandangos naturales..., que no remite a ningún repertorio inamovible, dentro de cada estilo. Se cantará “por soleá” seleccionando cuantas variedades se desee hasta el remate final, según un orden diseñado en acto y estableciendo todo un modelo de comunicación verbal y gestual con la guitarra o el baile.

En la interpretación de cantes concretos, cada estrofa o copla interpretada suele cumplir con una entrada, inflexión o lamento que sirve para templar la voz y para “tentarse” en el tono, sucesivos tercios o versos, interrumpidos por falsetas o rasgueos de la guitarra, y, en su caso, un remate que, por aceleración del ritmo, cambio de tonalidad o convención, hace saber al guitarrista que se ha puesto fin al cante. Entre estos espacios pueden aparecer apoyaturas, frases lexicalizadas, repeticiones de tercios, variaciones, versos tópicos, coletillas... que hacen difícil reconstruir con exactitud una estrofa-tipo. Esa capacidad de elección, base para la creación de los estilos personales y, por extensión, para la propia renovación del género flamenco, se ha visto revisada por los intérpretes, que estandarizan ya repertorios secuenciados. Las iniciativas de fusión han conducido, por su parte, a que se apliquen técnicas y recursos propios del flamenco interpretados a compás, con expresividad o variantes jondas, a temas musicales del tipo “canción” que no suponen, en puridad, estilos flamencos.

La libertad de exposición, bien que matizable por existir un fondo flamenco estructurante, es compartida por guitarra y baile, dos ámbitos que han evolucionado de forma vertiginosa en los últimos años y de los que mayoritariamente participan las jóvenes generaciones, tal vez por la universalidad de su lenguaje y su mayor desarrollo en los ámbitos artísticos. Mientras que a las cualidades cantaoras parece asignárseles todavía una naturalización más retórica que real, toque y baile comparten desde los inicios del flamenco un modelo de transmisión disciplinario y reglado, paralelo a otros domésticos, laborales o festivos.

El toque de guitarra es una herencia sincrética anclada en la tradición mediterránea, paseada por los cordófonos medievales y arábigo-andaluces, hasta llegar a las guitarras del XVIII y XIX, siglo este último en que se establece el patrón de guitarra propiamente flamenca. El toque flamenco ha vivido un lento proceso de encubramiento respecto a otros instrumentos populares que se pueden reconocer en las escenas gráficas de los siglos XVIII y XIX, como panderos, sonajas, vihuelas y bandolinas. La adquisición de protagonismo y la independización del cante y el baile hacen hoy posible distinguir entre el toque de acompañamiento y el de concierto o solista. El primero exige una dependencia del instrumento respecto a la voz del cantaor o cantaora, un ejercicio de adaptación que, en el toque para el baile, requiere una cuidada planificación de tiempos, marcajes, llamadas y periodos internos para cada pieza. El guitarrista ejecutará una falseta más elaborada sólo en algún intermedio entre estrofas, una especie de encaje al compás del palo, una “mini-pieza” instrumental que ha dado lugar a un *corpus* histórico y a un repertorio de destacados autores, adiestrados siempre por los maestros y profesores de guitarra. El virtuosismo, por el contrario, caracteriza el toque de concierto, donde existen piezas y ejercicios de repertorio estilístico que exigen gran complejidad y originalidad a un tiempo.

Aunque beben de algunas técnicas clásicas, los procedimientos musicales de la guitarra flamenca tienen marcas privativas, recursos como el acercamiento al puente de la mano derecha, el efecto percutivo en la tapa, los rasgueos, picados, trémolos, arpeggios, punteos, los *ligaillos*, la horquilla o el *alzapiúa*, ciertos protocolos en la mano izquierda, que coloca, liga, armoniza, transporta y escala de forma consistente y enérgica, e incluso hábitos posturales propios. Aunque variadas son las escuelas con identidad específica, como las de Jerez o Morón, la guitarra flamenca conoce en los últimos tiempos una mayor rapidez y precisión en la ejecución, con vertiginosos picados, un completo uso del diapasón a la búsqueda de evoluciones armónicas notables, y nuevos acordes y sonidos. La tendencia del toque popular, e incluso la profesional hasta las primeras grabaciones de este siglo, y la aquilatada en escuelas tradicionales, fue mucho más restrictiva en los trastes utilizados y presenta procedimientos menos elaborados, aunque puede destilar a cambio mayor carga de energía y emoción.

Forma parte también de la música toda una serie de instrumentos de acompañamiento, normalmente de percusión o viento, más o menos vecinos al flamenco o a la música popular (como puedan ser crótalos, chinchines y violines en los verdiales, zambombas, botellas, alpargatas y cántaros en los villancicos, flautas, vihuelas, cajón, pandero), y otros —e incluso estos mismos, redivivos— incorporados a las piezas flamencas contemporáneas. Indispensable resulta mencionar, para completar sus sonidos, el amplio apartado de los jaleos, que incluye expresiones verbales o interjecciones reconocidas (“ole”, “ascua”, “vamos allá”, “arsa”, “toma que toma”....) y todo un mundo de percusiones corporales como pitos, golpes con los nudillos, palmas sordas y sonoras, simples y *redoblás*, zapateados, golpes en pecho y piernas, que se confunden en un todo de conjunto. Estos efectos percutidos han alcanzado progresivamente un mayor protagonismo, que penetra en los efectos del contratiempo y la síncopa prodigando recursos de gran efectismo, y se ve representado por profesionales especializados.

El baile flamenco es, como la música, un resultado sincrético de culturas y escuelas. Evoca una remembranza oriental, de bailes hindúes y, de manera cierta, danzas moriscas de zambras y leilas. Se advierten en algunos estilos los modos afrocubanos y las formas interpretativas gitanas que, a su vez, han sido resultado de una fusión de las anteriores. Durante toda la modernidad, las danzas populares fueron cosa común en los hábitos festivos y teatrales andaluces, con estilos muchas veces desenfadados y hasta obscenos, como las zarabandas. Más cercanamente, el baile flamenco bebe de las danzas populares que se dieron cita en Andalucía durante toda la Modernidad, seguidillas y fandangos, escuela bolera, bailes pre o para-flamencos de candil, de palillos y académicos que se estilaron entre los siglos XVIII y XIX y construyeron en Europa la estampa de “lo español”. Una vez codificados los bailes flamencos que hoy reconocemos bajo esta denominación, desde mediados del siglo XIX, las redefi-

niciones y creaciones artísticas personales redondearían algunas de estas fórmulas, tanto en técnicas concretas de ejecución, como en la confección de aires definitorios e incluso esquemas coreográficos de cada estilo. La combinación de estos modos bailladores con las orientaciones seguidas por maestros y maestras de baile ha terminado por delimitar también escuelas personales y territoriales de baile flamenco, como la sevillana, la granadina o la de Jerez.

En la actualidad, el baile flamenco recibe la visita de otras disciplinas dancísticas que hacen de él un elemento de convergencia de sugerentes propuestas escénicas. El baile español, siempre tan cercano, es un recorrido conocido por la mayoría de los intérpretes de las nuevas generaciones; la escuela bolera pugna por hacerse con el recuerdo de sus mudanzas en los cuerpos de baile; la disciplina clásica constituye ya un referente en técnicas y repertorios; la danza contemporánea dota al flamenco de actitudes y movimientos extravertidos que se contradicen con el carácter básicamente introvertido de su estética tradicional, tan apegada a la tierra, y con la regla de oposición característica del flamenco, enemigo de los movimientos en fuga. A pesar de estas recientes influencias, el baile sigue definiendo su identidad con códigos propios, como la abundancia de ejercicios en torno al eje, la evitación de saltos, la presencia de numerosos giros, la contracción de los desplazamientos frente los grandes movimientos, el serpenteo, su original estética en las figuras y evoluciones plásticas, el protagonismo de sus intérpretes individuales, o el valor de la inspiración y la repentinización. Y, particularmente, la relevancia del compás, el soporte máximo del baile no profesional, también llamado “corto” precisamente por su tiempo de ejecución limitado, bien sea acompañando al baile, como remate o desplante espontáneo, bien en su ejecución no ensayada, sin formato fijo. La “patá por bulerías” o los bailes festeros por tangos pueden ser ejemplos de bailes cortos donde el intérprete domina una serie de pasos que intercala mediante variaciones de duración incierta, que suelen combinar momentos de paseo, escobillas, zapateados, y el respeto a adornos y figuras convencionales que forman parte del protocolo de los movimientos. El uso de *ritornellos*, la escasa ocupación de espacios, el marcaje de compás en tiempos y contratiempos con profusión de registros percutidos (golpes, nudillos, pitos...) solos o combinados, el intercambio de licencias masculinas y femeninas y la escasa duración de cada intervención personal en base al “relevó”, son algunas más de sus características.

En su plasmación concreta, el baile flamenco responde también a la estructura base de la música flamenca de estilos o palos. En este aspecto, se trata de una danza abstracta, no narrativa, carente de linealidad argumental excepto en una mínima plantilla coreográfica. Frente al baile de pequeño formato, no profesional y sólo parcialmente respetuoso por la regla, y a pesar de la práctica ausencia de coreología, los aires de los palos flamencos reconocen determinadas pautas y repeticiones en las que se distin-

guen recursos como la salida, marcar el ritmo con el pie, los braceos, andar o pasear el escenario, las llamadas, realizadas con brazos y pies, que avisan de la entrada en el desarrollo del cuerpo central del baile, pasos, desplantes, marcajes, vueltas, giros, cierres, llamadas, escobillas, ondulaciones, torsiones, vaivenes, vacuneos, pateos, braceos, oposiciones, arabescos, torsiones de muñeca, quiebros, arrastres, zapateados y figuras que los flamencos reconocen como propias y aplican en la ejecución y la confección de sus repertorios coreográficos según la estructura del estilo elegido. Algunos periodos implican mayor detenimiento y pausa en el ritmo, como los silencios; otros, ejercicios de exhibición personal, como las escobillas; hay momentos de fuerza y aceleración en que la guitarra y el cante se precipitan y obligan a una danza más vertiginosa, que hace adivinar el final del baile o el paso a los remates.

Los códigos del baile flamenco tradicional diferenciaron dos pautas expositivas y estéticas para mujeres y hombres, según la diferenciación romántica entre lo emocional y lo racional. Lo femenino sería bailar “de cintura para arriba”, con ejercicios de brazos y suaves torsiones, y se caracterizaría por la curvatura, la insinuación, la blandura y el carácter decorativo de la exposición; el baile masculino se ejecutaría “de cintura para abajo”, con el empleo percutivo del zapateado, la linealidad y la verticalidad, la precisión, la fuerza y la sobriedad como paradigmas. No obstante, estas pautas han admitido, también tradicionalmente, modificaciones en dos ámbitos singulares: los bailes de los gitanos, a quienes se atribuye un magnetismo y una técnica espasmódica privativos que rompen algunas de las barreras entre el baile “de mujeres” y “de hombres”, y aquéllos que se producen en torno a la ritualidad familiar o privada, más desenvueltos, osados y con menores recursos técnicos de impacto o devaneos academicistas. Progresivamente, además, la incorporación de patrones efectistas compartidos entre hombres y mujeres, la amplitud de los desplazamientos, las modificaciones indumentarias, la pérdida de “aires” en los bailes, y la incorporación de técnicas de otras disciplinas, complejizan la definición de códigos dominantes únicos en el baile flamenco contemporáneo, que suele insertarse en espectáculos temáticos.

Los estilos flamencos

Las familias de cantes o palos flamencos comparten ritmo, origen, aire o estructura literaria que conforman la matriz de estilos, comprendidos en los grupos de “cantes básicos”, “autóctonos” y “de importación”.

Consideramos “básicos” a los cantes sustentados en estructuras matriciales que, a su vez, dan lugar a otras familias de palos flamencos. Convencionalmente, se han identificado con los llamados “cantes gitano-andaluces”, las familias de la toná, la seguriya y la solea. Por su recorrido histórico, sin embargo, también deben contemplarse como

tales el amplio grupo de los fandangos, una de las familias más fructíferas del flamenco y que más variantes genera a partir de un sustrato folclórico.

La familia de las tonás es posiblemente la más primitiva del flamenco, y está constituida por los llamados “cantes sin guitarra” o “a palo seco”. Es heredera de la tradición del romance, de la que muchas tonás quedaron desgajadas y que, a su vez, y ejecutado a la manera flamenca, constituye el romance flamenco o corrido, hoy interpretado en compás de amalgama pero que, en origen, es mucho más monótono y cadencioso. Frente a la estructura narrativa y lineal del romance, la toná responde a la microcompositiva de coplas sueltas, normalmente de cuatro versos. Pertenecen a la familia de las tonás la toná propiamente dicha, de la que hay varias modalidades (toná grande, liviana, chica, del Cristo, de los pajaritos, de Perico Frascola, de Juanelo, de El Pelao); el martinete o cante de fragua, bailado por primera vez por Antonio Ruiz Soler, y la carcelera, toná cuyas letras hacen referencia al presidio y los trabajos forzados. Ambos cantes introducen cambios a tonalidad mayor. La debbla es un cante felizmente rescatado gracias a la grabación que hiciera en 1950 Tomás Pavón, y la saeta flamenca un estilo emanado de la creatividad personal de artistas como Manuel Centeno, El Gloria, Manuel Vallejo o Pastora Pavón “La Niña de los Peines”, que engrandecieron, llevándolas al terreno de la toná, aflamencándolas e incorporando armonizaciones propias de seguriyas, martinetes y carceleras, cadencias previas de toná litúrgica, la tradición de los “pregones litúrgicos” y la saeta corta, todo ello conducido hacia un efectismo que sustituye la sencillez originaria de la saeta breve.

La seguriya es tal vez el estilo más representativo de la tragedia contenida en la música y letras flamencas. Deudoras de las seguriyas primitivas (una evolución de la toná todavía no acompañada de guitarra), las seguriyas flamencas no tienen gran relación con la seguidilla castellana, estrofa ésta de cuatro versos con estribillo de tres. La característicamente flamenca tiene una singularidad métrica en el tercer verso endecasílabo de la estrofa de cuatro tercios, y va en compás de amalgama invertido, en que la línea melódica y la base rítmica del toque se encuentran sólo ocasionalmente. Con un amplio repertorio de variedades muy centradas en Sevilla, Cádiz y Jerez (Cagancho, Marrurro, El Colorao, El Fillo, Paco La Luz, Curro Durse, Frascola, Silverio, El Nitri, El Mellizo, El Planeta, Frijones, Juanichi, El Loco Mateo, El Viejo la Isla, Perico Frascola, El Tuerto la Peña, Lacherna, Tío José de Paula, Diego el Marrurro, Bochoque...), la seguriya suele ser rematada con la cabal, el macho o la seguriya de cambio a tono mayor que difundieran Silverio, Manuel Molina o María Borrigo. Cantar bien por seguriyas es la prueba definitiva del sublime y sobrecogedor binomio entre facultades técnicas y expresividad flamenca. Suelen introducirse también en esta familia dos cantes hoy más bien esclerotizados: la liviana, como lastimosa introducción antigua a la seguriya, y la serrana, seguidilla castellana arrastrada de siete versos con acompañamiento de seguriya flamenca.

Pertenecen a la familia de la soleá la caña y el polo, dos cantes hoy fosilizados, con pocas diferencias musicales y caracterizados por su lastimoso estribillo. Para algunos, el polo no sería más que la interpretación personal de la caña que hizo Tobalo de Ronda; para otros, se trata simplemente de una soleá, tal y como su derivación se denomina: soleá apolá. Insignia de los cantes de amalgama, la soleá es palo melódico, emotivo, sentimental y muy fecundo en variedades locales y personales. Discurre desde Triana hacia la provincia de Sevilla (Alcalá, Utrera, Marchena...), en Cádiz se hace más airosa (Cádiz, los Puertos, Jerez...) y en Córdoba más sobria (soleá apolá). Fueron intérpretes, creadores o transmisores de cantes por soleá La Andonda, La Serneta, El Loco Mateo, El Mellizo, Paquirri el Guanté, La Jilica, La Roezna, Juaniquí, Joaquín el de la Paula, Carapiera, Enrique Ortega, José Yllanda, Pinea, y tantos otros. La conjunción del cante por soleá con la guitarra es una de las más afortunadas de todo el flamenco, clásica en el género del toque y también en el baile, donde resulta muy prodigada.

Acelerando el compás, se llega a la bulería, a los estilos originariamente denominados “jaleos”, que se definen por su carácter desenvuelto y festero, la ejecución en grupo con participación alternante de los cantaores, su sentido íntimamente asociado al baile corto, efímero y graciosamente efectista de la “patá por bulerías”, la flexibilidad para asimilar a compás cualquier composición, y la reciente incorporación de un nutrido número de instrumentos y recursos de acompañamiento. Las bulerías de Cádiz, ágiles y airosas y muy ajustadas para el baile corto, son remate clásico del baile por alegrías. Cuna bulearera han sido los pueblos de Lebrija, con sus bulerías *romanceás*, y Utrera, que ha albergado magna escuela de “cuplés por bulerías”, adaptando a la medida una diversidad de formas musicales. En Jerez de la Frontera, donde la trepidante bulería festera se convierte en marca de identidad local, se prodiga también la llamada “bulería al golpe” o *pá escuchá*, que se mueve entre el compás tranquilo de la soleá y el vértigo de la bulería. La bulería por soleá incorpora una repetición versicular, y es hoy un palo reconocido por las variedades de Antonio la Peña y la Moreno. Aunque la alboreá, cante de boda gitana, suele ser un cante sin guitarra, e incorpora en su estructura algunas claves emparentadas con los romances, le da forma el compás de bulería por soleá y *romanceá*.

También en compás de doce tiempos, la gran familia de las cantiñas fija sus cantes a partir de la creatividad de intérpretes concretos, como piezas singulares o territoriales: cantiñas de Pinini, romeras, mirabrás, caracoles y alegrías. El toque por rosa, dentro de este grupo, constituye hoy una excepción guitarrística casi desaparecida para el cante. Las cantiñas juegan con melodías en tono mayor y su ejemplo más representativo y seguido, sobre todo en el baile, y en particular en la Escuela Sevillana, son las alegrías. Emparentadas con la jota aragonesa y con letras alusivas a la Guerra de la Independencia y la resistencia al enemigo francés, las dinámicas y chispeantes

alegrías de Cádiz, transmitidas fielmente por Aurelio Sellés y Manolo Vargas, se diferencian notablemente de las alegrías de Córdoba. Éstas, en cuya conservación han sido principales los Onofre y Curro de Utrera, son más pausadas y sobrias y se hacen en tono menor, como también ciertos cambios de los caracoles.

Hemos de remontarnos a las primeras noticias sobre el llamado “tango americano” para discutir la lateral adscripción gitana del origen de este cante. El tango es una forma musical que, por su típico compás binario, puede ser identificada con algunas músicas norteafricanas, pero que está inscrita en la tradición del folclore negro de Cuba. Así lo demuestran no sólo la inserción de algunas letrillas de allá en los tangos flamencos, sino también las características de su baile originario, desvergonzado y hasta obsceno, muy en la línea de otras danzas caribeñas. En su condición flamenca, se identifican como estilos gitanos desde el siglo XIX. Además de los conocidos tangos de Triana y del Titi, y los de Cádiz de Enrique el Mellizo y Frijones, conviene hacer una referencia a los tangos personales de Pastora Pavón, La Pirula (recogidos por La Repompa), y los también malagueños tangos de El Piyayo de Málaga, emparentados con Cuba. Los tangos del Albaicín, canasteros, mantienen el gusto por el baile descarado, siendo los tangos extremeños de gran personalidad y estilo inconfundible.

Derivados de los tangos, a un compás más lento y exigiendo una mayor grandiosidad en la voz y un alargamiento en los tercios, los tientos -atribuidos a Enrique el Mellizo y a Diego el Marrurro y divulgados por Pastora Pavón y Manuel Torre- suelen interpretarse juntamente con aquéllos, que les sirven de cierre. La zambra popularizada por Caracol se incluye también dentro de este mismo compás binario. Por su parte, los tanguillos suponen una cierta aceleración del tango flamenco, y sirven de base musical a las composiciones carnavalescas en la provincia de Cádiz, que son bailables. La rumba, originariamente caribeña, ha adoptado en el flamenco el compás binario de esta familia. Gozó de gran éxito en las décadas de 1960-70, con los vehementes versionados de Bambino a compás de bongo y guitarra y, entre otras, de Manuela Vargas en el baile. Actualmente, la rumba sirve de fundamento rítmico a gran cantidad de canciones aflamencadas de vocación más bien comercial.

Finalmente, incorporamos a los cantes básicos la gran familia del fandango. Pieza folclórica de estructura similar a la de otras zonas en la Península Ibérica, sus modalidades locales ocupan desde el verdial malagueño, de influencias moriscas, hasta los cantes abandolaos —fandangos de Juan Brea, jabera, jabegote, zángano de Puente-genil, fandangos de Lucena, rondeña—, y las variedades de fandangos de Huelva, Almería o Graná. Entre los onubenses, destacan los fandangos locales de Encinasola, Almonaster, El Andévalo, Santa Bárbara, Paymogo, Cabezas Rubias, Alosno, Valverde, Calañas y Huelva, de los que emanan otros personales como los fandangos de

El Acalmao, Rebollo, Rengel, Paco Isidro, El Comía, La Nora, Marcos Jiménez, Juan Blanco, El Muela y tantos otros. El fandango almeriense servirá a la confección final de los cantes mineros, y entre los de Graná, conviene recordar los fandangos de Güéjar-Sierra, La Peza, Almuñécar, del Río, Puebla de Don Fadrique, Loja, Huétor-Taja, Salobreña, Zafarraya y Hornos de Albuñón, además del personal de Frasquito Yerbagüena.

Los fandangos fueron en origen cantes de conjunto, destinados al baile por parejas o tresillos. Al liberarse del compás, permitieron un gran lucimiento melódico; constituido el flamenco como género artístico, su estructura de quintilla octosilábica fue progresivamente enriquecida por los intérpretes, que los incorporaron así a los escenarios en las “nuevas formas” de la malagueña, la granaína y media granaína o los distintos tipos de cantes mineros (taranta, cartagenera, minera, murciana, taranto, levantica, fandango minero), que eran la evolución de fandangos, arrieras y malagueñas boleras. Durante la Edad de Oro del cante, grandes nombres se hacen auténticos compositores de palos (cartagenera y media granaína de Chacón) o de variantes, en particular en el cante de la malagueña (la Trini, el Canario, la Chirrina, el Perote, El Caribe, Maestro Ojana, Niño de Vélez, Pitana, Chacón, El Mellizo, Fosforito, el Mellizo, Tabaco, Fernando el de Triana, Baldomero Pacheco...) y en la taranta, cuyo periodo creador con Concha la Peñaranda, El Ciego de la Playa, Pedro El Morato, o Rojo el Alpargatero se prolongaría algo más en el tiempo, en particular gracias a las figuras de Chacón, Pastora, Escacena, Marchena, Valderrama y Piñana.

Aunque existían algunos fandangos personales anteriores, es desde la década de 1920 cuando se produce el máximo punto de creatividad en el fandango personal o artístico, marca de identificación de los artistas con estilo propio en sus repertorios. Más o menos apegados a las formas folclóricas, crearon fandangos personales cantaores como Pérez de Guzmán, Manolo Fregenal, Pepe Palanca, Niño Gloria, Corruco de Algeciras, El Peluso, José Cepero, Pepe Pinto, El Carbonerillo, Manuel Torre, Manuel Vallejo, Antonio el Sevillano, Bizco Amate, Niño de la Calzá, Manolo Caracol, Juan Valderrama o Niño Aznalcóllar. Paco Toronjo, decantado por la modalidad de Alosno, llegó a convertirlo en palo casi único de interpretación, insertándole quiebros al modo seguriyero.

Se conoce bajo la denominación de “cantes autóctonos” un grupo de estilos derivados del folclore que, no perteneciendo en sentido estricto al tronco del flamenco, o incluso si no han llegado a tener la relevancia de otros estilos como el fandango, fueron en su momento el resultado de aflamencar formas musicales populares. Muy a menudo, se trata de cantes sin guitarra o que se sirven de instrumentos de cuerda y percusión, no exentos de relaciones con la seguidilla castellana (caso de la nana, la sevillana o la calesera), insertos en otros géneros de música popular (villancico flamenco, que

se canta por bulerías o tangos, campanilleros, popularizados por Manuel Torre y La Niña de la Puebla) o pertenecientes a los llamados “cantes de campo”. Son estos últimos cantes sin acompañamiento de guitarra, como los cantes de trilla o trilleras, de ara o temporeras, de siega y otros sólo parcialmente aflamencados como las muleras, las caleseras o las huertanas, no muy bien conocidos ni difundidos y que tienen cierto parentesco con el folclore de otras zonas españolas.

Se suelen incluir dentro de este grupo la mariana, un cante de creación inspirado por titiriteros gitanos, que se canta en compás binario y fue en realidad una recreación personal, y la petenera. Este último estilo, de extensión americana, nació a partir de sus primeras formas rítmicas, concebidas para el baile en tandas y con palillos que alcanzó a grabar El Mochuelo, y hoy contempla las variedades para el baile de la petenera corta o chica, y la petenera grande o larga de Medina el Viejo y La Niña de los Peines. Finalmente, y aun no siendo cantes flamencos en realidad, sino breves tonadas publicitarias, los pregones han sido diseccionados como cantes por la calidad de su ejecución flamenca (Macandé, Niño de las Moras) o popularizados por artistas como Vallejo (pregón del manisero), Canalejas (de los alfajores) o Caracol (de la uva).

Los “cantes de importación” incorporan en realidad dos grupos relativamente independientes: aquellos que se originan en el folclore galaico-asturiano y se aflamencan a su llegada a Andalucía, la farruca y el garrotín (muy prodigados respectivamente para el baile masculino y femenino), y los mal llamados “cantes de ida y vuelta”, formulaciones sobre estilos vinculados al folclore de ultramar popularizadas a finales del XIX y en las primeras décadas del XX. La guajira, con un baile preciosista de abanicos e indumentaria indiana, la vidalita y milonga, de sentida lamentación, o la rumba, más ágil y socarrona, son parte del grupo, como también la colombiana que, aun adoptando el nombre, es una creación personal de Pepe Marchena. Muy dotados para las voces dulces y ornamentistas, los “cantes americanos” fueron extraordinariamente prodigados en el periodo de la Ópera Flamenca, respondiendo en casos más bien al modelo de canción con largas estrofas enlazadas que al de cante con coplas sueltas.

La copla flamenca

La denominación “copla” hace referencia tanto a los contenidos letrísticos de las estrofas flamencas como a sus estructuras melódicas. El término consigue definir ambos elementos en perfecta e inseparable naturaleza: sabido es que, debido a su transmisión oral, la letra flamenca y el compás funcionan como la partitura de la música. De ahí la expresión “decir el cante” como sinónimo de cantar y, tal vez por eso, por su íntima comunión con la música, la letra flamenca ha permanecido prácticamente

invariable desde el siglo pasado. Pero la asociación de las letras a músicas concretas sirve en el flamenco no sólo como recordatorio melódico, sino también como identificación de las modalidades, siendo frecuente que éstas se reconozcan tanto por el nombre de su acepción como por el enunciado de uno de sus versos. La expresividad de que se dota a melodía, armonía y ritmo, estando apegada a la música, viene también marcada por los contenidos de las estrofas, que otorgan el espíritu a los palos según temáticas: el amor, la miseria, la muerte, el destino, la alegría...

Desde el punto de vista literario, la copla flamenca es simple, breve, realista y sobria. Un producto de extraordinaria calidad compositiva y carácter conceptual, cuyas cortas estrofas obligan a la eliminación de todo lo accesorio en favor de la comprensión, en pocas palabras y certeramente escogidas, de su variadísimo contenido. Éste puede ser exclusivamente descriptivo, aunque más comúnmente tiene carácter emotivo, hasta llegar al patetismo radical. Puede tratarse de una petición, una sentencia, un diálogo o un deseo. Por lo común, la letra flamenca hace uso en su léxico, básicamente andaluz, de expresiones y términos populares que forman parte de la experiencia cotidiana de los poetas populares anónimos, incorporando también frecuentes gitanismos y vulgarismos. A menudo, se desarrolla en sentido indirecto frente al contenido aparente, y son frecuentes las figuras connotativas y el uso de recursos estilísticos de gran fuerza. La hipérbole, la metáfora, el símil o las imágenes simbólicas marcan la lírica jonda recurriendo, por lo común, a elementos de la naturaleza o de la vida cotidiana:

*Ponce el torero
que en Lima murió.
Cómo moría llamando a Cristina,
murió y no la vio*

*Le dijo el tiempo al queré:
la soberbia que tú tienes
yo te la castigaré*

*Yo no sé por dónde
ni por dónde no
se m'ha enredao esta soguita ar cuello
sin saberlo yo*

*Por aquella ventana
que al campo salía
yo daba voces a la mare mi arma
no me respondía*

*Es tu queré como el viento,
y el mío como la piera
que no tiene movimiento*

*Tú te tienes que queá
como se quea la rama
cuando el pájaro se va*

La versificación flamenca se ve sometida a continuas adaptaciones al ajustarse al cante: la métrica queda siempre a merced del compás o la melodía, a cuyo fin resultan frecuentes las repeticiones, el uso del diminutivo para participios, pronombres o adverbios, la eliminación del principio o el fin de palabras y frases, los trabalenguas, los aditamentos de palabras sueltas (“ayes”, sílabas sin significado) o pequeñas “coletillas” (“serrana”, “mare de mi arma”, “compañerito mío”...) para mejor introducir la métrica poética en la musical. En relación con la composición, se trata en general de versos de arte menor: pareados, coplas de tres versos —utilizadas sobre todo para soleá, bulerías y remates (a menudo, trípticos pentasílabos y, en la cabal, con un primer verso trisílabo) y algunos tientos/tangos—, coplas de cuatro versos octosílabos, heptasílabos o pentasílabos —propias de toná, soleá, bulería, cantiñas, tientos/tangos, villancicos, campanilleros o cantes camperos— y la seguidilla castellana, que se completa con los tres versos finales en el caso de la serrana, la sevillana o la calesera, aunque también se adapta, como casi todo, al cante por bulerías:

*Mire usted,
que hasta bonitos
tiene los pies*

*A nadie quiero
mientras me viva
mi compañero*

*Si será
esos tormentos tan dobles
verte y no poerte hablará*

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

*Ventanillas a la calle
son peligrosas*

*pa las mares que tienen
niñas hermosas*

*Yo crié en mi rebaño
una cordera,
de tanto acariciarla
se volvió fiera
Y las mujeres
cuanto más se acarician
fieras se vuelven*

Caso particular es la copla de la seguiriya flamenca, también de cuatro versos, cuya particularidad consiste en el alargamiento del tercer tercio, que se convierte en endecasílabo mientras los otros tres son heptasílabos, hexasílabos o pentasílabos. Las coplas de cinco versos, octosílabos o heptasílabos, con repetición del primero, son propias de los múltiples fandangos locales y sus derivados flamencos (malagueñas, granaína, tarantas y otros cantes mineros).

*Cuando yo me muera,
mira qué te encargo:
que con las trenzas de tu pelo negro
me amarren las manos*

*A qué niegas el delirio
que tienes con mi persona.
Le das martirio a tu cuerpo,
tú te estás matando sola
y yo pasando tormento*

De estas medidas básicas sólo escapan ciertos palos flamencos, preflamencos o aflamencados, que suelen realizarse a modo de estrofas más largas, como la de seis versos de la colombiana, o bien por la sucesión lineal y repetida de coplas de tres o cuatro tercios, pero dentro de un conjunto inalterable: milonga, vidalita, romance, mirabrás, caracoles... Algún caso, como las marianas o las múltiples adaptaciones de canciones, romances y cuplés por bulerías, quedan fuera de clasificación.

Respecto a los contenidos de las letras flamencas, destaca un diverso y amplio alcance temático, que recorre desde aspectos muy concretos y descriptivos hasta las materias más abstractas y universales, eso sí, medidos en clave andaluza. La gran virtualidad del flamenco es que trata argumentos anclados en las experiencias concretas de los sectores sociales en los que se ha originado y desarrollado, en base a las

especificidades de la etnicidad andaluza, pero es capaz de convertirse en representación evocadora universal, precisamente porque trata de lo panhumano. El amor, la muerte, el destino o el trabajo son temáticas intemporales e interculturales, pero el modo preciso en el que quedan recogidas en el flamenco responde al mundo concreto de los andaluces, en coplas anónimas que son un documento etnohistórico sobre las relaciones entre los sexos, las clases sociales, el sentimiento de soledad, la experiencia de la cárcel, la maternidad, el orden social, la pobreza, la muerte, el abandono amoroso, la comprensión de la belleza... Sólo en contados casos las coplas relatan datos históricos, como los acontecimientos de frontera del romancero, las persecuciones y contra los gitanos y su envío a galeras o la Guerra de Independencia.

El gran tema del flamenco es el mundo de las pasiones humanas que representa el amor, eje y vertebración de algunas de las más bellas letras flamencas. Amor que —sin ser jamás citado como tal en el léxico de las coplas— se expresa a varios niveles: desde el piropo a la incomprensión, desde el respeto a la virginidad al erotismo más o menos explícito, desde la devoción y la pasión arrebatada, hasta la infidelidad y el abandono:

*Presumes que eres la ciencia
y yo no lo entiendo así
porque, siendo tú la ciencia,
no me has entendido a mí*

*Dices que duermes sola,
mientes, como hay Dios,
porque, de noche, con el pensamiento
dormimos los dos*

*Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.
El juramento que yo a ti te he hecho
no lo rompe nadie*

*Toavía queda en mi cama
el hoyo que ella dejó,
las horquillas de su pelo
y el peine que se peinó*

*¿Te acuerdas cuando entonces
bajabas descalza a abrirme,
y ahora no me conoces?*

*Dejo la puerta entorná
por si alguna vez tuvieras
la tentación de empujá*

Temas recurrentes en las coplas son también la pobreza, el valor del dinero y la división de clases, las diferencias entre ricos y pobres. Las actitudes que se adivinan son de manifiesta oposición, sólo ocasionalmente rebeldía, o la defensa de valores que neutralizan simbólicamente aquéllos sobre los que se sustenta la desigualdad. En general, los contenidos de las letras, más que de confrontación directa son, al menos explícitamente, la resignación, la conformidad y la atribución de la desgracia al mandato del destino:

*Cuatro casas tiene abiertas
el que no tiene dinero:
el hospital y la cárcel,
la iglesia y el cementerio*

*Desgraciaito aquel que come
el pan de manita ajena,
siempre mirando a la cara
si la ponen mala o buena*

*Yo no me siento rico,
tampoco pobre
con dos moneas de oro,
cinco de cobre.
Porque el dinero,
cuantito más se tiene
más pordiosero*

*Vale más un minerico
con su ropa de trabajo
que todos los señoritos
calle arriba, calle abajo*

En la reflexión sobre la sociedad que les tocó vivir a estos creadores anónimos, no quedó fuera la crítica a la opresión representada por las instituciones; en particular, la Iglesia (cuya censura como institución contrasta con la religiosidad personalizada y humanizada de las coplas), la burocracia y la justicia. De la acción de estas instituciones devienen la distinción entre legalidad y legitimidad, y la combinación nuclear de las temáticas de la cárcel y la libertad. Muchas de las letras sobre persecuciones, arrestos y presidio tienen que ver con los acontecimientos históricos vividos por la población gitana, y la

marca léxica y expresiva de este grupo étnico queda recogida en los cantes junto con el anhelo de la libertad:

*En la puerta de un convento
hay escrito con carbón:
"Aquí se pide pá Cristo
y no se da ni pa Dios"*

*A mí qué me importa
que un rey me culpe
si el pueblo es grande y me abona,
voz del pueblo voy del cielo,
y anda,
que no hay más ley
que son las obras*

*Dios mío, qué será esto
durmiendo en un reondelillo
como si yo fuera un perro*

*La salú y la libertad
son prendas de gran valía
y nadie lo reconoce
hasta que las ve perdías*

Aunque la copla flamenca lo es también de la ironía, el divertimento y la chanza, es el patetismo que rezuman lo que las hace especialmente conmovedoras y dramáticas. La tragedia ocupa ámbitos tan diversos como la soledad, el desamparo, el inevitable destino, el hado siempre desfavorable, la pena. Y particularmente, la muerte, cargada de un simbolismo sobrecogedor y que aparece no tanto como temática abstracta, cuanto como una muerte social: la muerte por enfermedad, la muerte de la persona amada, la muerte por accidente laboral en la mina, la muerte como una referencia familiar:

*Carrito de mi fortuna,
poco tiempo me duró.
cuando más agusto estaba
El eje se le quebró*

*Qué desgracia es la mía
que hasta en el andá
que los pasitos que daba yo p'álante
se me van p'atrás*

*A quién le contaré yo
las fatiguitas que estoy pasando.
Se las v'y a contá a la tierra
cuando me estén enterrando*

*Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y llevan por dentro
son las verdaderas*

*N'el hospitalito
a mano derecha
allí tenía la mare mi arma
la camita hecha*

*Pañuelo le eché a la cara
pa que no tragara tierra
boquita que yo besara*

*Date prisa, tartanero
por llegar pronto a La Unión,
que en el hospital minero
se está muriendo mi hermano
de la explosión de un barreno*

Las letras anteriores nos remiten a dos universos también profusamente tratados en el mundo del flamenco: la familia y el trabajo. Las referencias al parentesco, la continuidad simbolizada por la sangre, la seguridad y el refugio de la familia o la matrifocalidad son motivos recurrentes, como también las relaciones con la familia política, e insertas dentro de la amplia temática de las murmuraciones y el control social. Y, naturalmente, el fuerte control ejercido sobre la honra de las mujeres, la separación de expectativas y valores masculinos y femeninos, el androcentrismo y la subordinación femenina al varón, aunque también el piropo y la admiración permanente hacia la mujer como sujeto de belleza y bondad. Conviene separar aquí las diferencias interpretativas hacia las figuras de la mujer-madre y la mujer compañera-amante (no existe en el flamenco el tratamiento como “esposa”), en particular ante situaciones de ruptura o abandono:

*Abuelos, padres y tíos,
de los buenos manantiales
se forman los buenos ríos*

*Si cuar tengo yo pare
tuviera yo mare
no andarían estos chorrelitos
al caló de nadie*

*Al paño fino en la tienda
una mancha le cayó.
Se vende por bajo precio
porque perdió su valor*

*Yo estoy loco por sabé
si el clavé te hace a ti guapa
o tú bonito al clavé*

*Si yo supiera la lengua
que de mí murmura,
yo la cortara por enmedio, enmedio,
la dejara muda*

Finalmente, la temática del trabajo recoge en las coplas las múltiples ocupaciones, tanto desde el punto de vista técnico (herramientas, ciclos, horarios...) como social (formación de grupos de trabajo, clases sociales...). En general, están referidas a actividades de tipo agropecuario, oficios populares, recolección, pesca, y hasta el trabajo como artista. Hay que particularizar la marca gitana en trabajos como el trato y esquilado del ganado, la venta ambulante o los metales de la fragua:

*Tres horitas seguías
llevo trillando
no me toque usted el cuerpo
que está quemando*

*Si te llamas Dolores
échate al río
a cogé camarones
con el vestío*

*Conchita la Peñaranda
la que canta en el café
ha perdió la vergüenza
siendo tan mujer de bien*

*Señorito arriero,
l'ha pelaíto el borrico
no m'ha quería endiñá el dinero*

*Me voy a las cuatro esquinas
y me pongo a pregoná
los higuitos sin espinas
veinticinco y un real*

El amplio mundo de los cantes de las minas es quizá el más completo desde el punto de vista laboral, y descuella entre otros por describir fielmente las condiciones de trabajo y el peligro implícito en la minería de la época, pero también por su talante impugnador respecto al modelo de relaciones sociales imperante, las formas de ocio características de estos trabajadores, la enfermedad y la muerte:

*Cuando se volvió dinero
la plata que había en el tajo
no la vio el pobre minero
que, a costa de su trabajo,
le dio el valor verdadero*

*Toítos le llaman la santa
a la hija tía Agustina
se va a la boca la mina
a rezarle a una esperanza,
una esperanza perdía*

Historia y evolución del género flamenco

Los orígenes y la “etapa preflamenca”

El flamenco, como género artístico, es un producto contemporáneo. Aunque en su formación intervienen tradiciones musicales de largo tiempo, la configuración del arte flamenco, anclada en el estereotipo de “lo andaluz” presente ya desde el Siglo de Oro, empieza a barruntarse no antes de finales del XVIII. De hecho, la palabra “flamenco” aparece por primera vez con esta acepción en la década de 1850. Aunque es un arte pasado por el tamiz del Romanticismo, el flamenco no fue “inventado”, no fue el efecto de una construcción cultural burguesa que habría diseccionado el estereotipo popular, dotándolo de un halo de incontaminada significación (la “vuelta al pasado”) y popularizándolo como mecanismo de enfrentamiento a la modernidad.

Las experiencias que se cuentan en las coplas, el modelo estético que representa el flamenco y las primeras manifestaciones públicas que conocemos de estos cantes y bailes se inscriben plenamente en las condiciones de vida modernas de las clases populares del XIX, y en la plena mercantilización de las artes. Sí es fue romántica la excusa estética y exegética que lo acompañó. El majismo y los tipos costumbristas de los siglos XVIII y XIX sirvieron al daguerrotipo de un sector reconocido como “popular” y que, de manera más bien deformada, ha funcionado en parte como imagen de Andalucía y de los andaluces desde entonces. Las descripciones de Charles Davillier, Richard Ford, Alejandro Dumas y otros románticos franceses e ingleses, y el material de estampas, litografías, óleos y grabados de la época, sirven a la construcción de una figuración típica sobre “lo andaluz”. Y los tipos del torero, el contrabandista, el bandolero, y sobre todo el gitano, fueron fisonomía y estampa puestos de moda como reductos últimos de las esencias incontaminadas del sur europeo.

Las más documentadas referencias entre 1750 y 1850 tienen que ver con el baile, con la fiesta. Danzas que debieron combinar modos populares individuales o en parejas-lo que se llamaron “bailes del país”, “andaluces” y “de candil”-, ciertos órdenes de la escuela bolera y los “bailes de palillos”, que también serían adoptados y reinterpretados por las clases populares, y los bailes académicos del teatro. Múltiples citas literarias, hemerográficas, grabados, documentos musicales y cartelería contienen alusiones o referencias a la chacona, la malagueña y el torero, el jaleo de Jerez, el vito, los panaderos, el fandango, los boleros o la cachucha que, en el momento, despuntaban en los teatros y salones. Se puso de moda, asimismo, que artistas de variadas nacionalidades supieran ejecutar algún tipo de “baile español” si querían ser catapultadas al éxito, y así surgieron copistas como Guy Stephan o Fanny Essler, en paralelo a la fama de las “verdaderas” bailarinas boleras y andaluzas: La Nena, Pepa Vargas, Manuela Perea... Se reconocían en la época, asimismo, los llamados “bailes de gitanos”, entre los que han quedado recogidos en dibujos y textos el zorongo, y para el caso granadino, los bailes de la alboreá, la cachucha y la mosca. De ellos, zorongo y cachucha serán popularizados también por la escuela bolera. Todos estos estilos se encuentran plenamente instalados en el XIX, como también el tango americano, el polo y la rondeña.

Por el contrario, en el periodo denominado “preflamenco” todavía hay un escaso desarrollo de la creatividad personal en el cante. Hay referencias a ciertos modos de cantar trágicos, tortuosos, al *quejío*: en el texto del Bachiller Revoltoso de mediados del siglo XVIII referido a los gitanos de Triana, se describe cómo “se inicia el dicho canto con un largo aliento a lo que llaman queja de Galera”, sin duda una anotación vecina a la tragedia jonda. Y ya a finales del XVIII, otros testimonios literarios relacionan inevitablemente modos expresivos preflamencos: José Cadalso describe en la

tercera de sus *Cartas Marruecas* cierta fiesta en un cortijo que no le permitió conciliar el sueño, pormenorizando "... la bulla de todas las voces... y el desentono de los que cantaban". Ignacio de Iza Zamácola, "Don Preciso", nos ofrece en 1799 otra descripción de lo que él consideraba un atentado contra el castizo y españolísimo arte de cantar seguidillas, "aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz a que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos...". El reciente rastreo de hemerotecas y diversa documentación suelta abunda en testimonios de esta guisa, que reconoce claves estéticas que hoy consideraríamos plenamente flamencas.

Contamos para esta etapa con los nombres —aunque no los registros sonoros— de algunos cantaores, profesionales o no, como Tío Luis de la Juliana, El Planeta, El Fillo, El Nitri (I Llave de Oro del Cante, en 1862), La Serneta, El Mellizo, Joaquín el de la Paula, Pedro el Morato o Enrique el Gordo Viejo. A algunos de ellos se adscriben variedades estilísticas del actual repertorio de palos flamencos. En este momento, la instrumentación que debió acompañar al cante iba más allá de la guitarra —por entonces, un instrumento algo más pequeño que se tocaba "a lo barbero", mediante rasgueos y en posición vertical— para incorporar violines, vihuelas, laúdes (la tradición de la rondalla ha permanecido en Andalucía hasta hace pocas fechas), así como diversos instrumentos de percusión: panderos, chinchines, castañuelas, palillos, etc.

En este momento, los espacios de representación son, entre otros teatros y academias. En los teatros, el preflamenco o ya propiamente el flamenco aparece entre otros números, en los repertorios de zarzuelas, óperas, juguetes (pequeño guión melodramático inspirado en asuntos amorosos, lugares comunes y con cuadros de gran comicidad, donde se intercalaban canciones de estirpe andaluza) y tonadilla escénica (breve comedia lírica en la que se representan tipos y escenas de contenido costumbrista). Las academias de baile y después "salones" concitaban a un público que acudía a los ensayos de bailarinas pagando una entrada. En otro orden, las zambras granadinas ya estaban plenamente establecidas como negocios para los turistas; en ventas, posadas y otros sitios de parada confluyeron tradiciones de baile y cante de diversos estilos y personajes típicos "de a caballo y del camino", y las fiestas particulares se ofrecían en patios, vecindades y casas, privadas o pagadas por encargo. Aquí se combinaron los grupos o reuniones de cantes y bailes con la ejecución individual en pequeños cuadros.

Los cafés cantantes (1850-1920). La "Edad de Oro" del flamenco

El café cantante —surgido a imitación del modelo parisino— es el espacio de definitiva profesionalización del flamenco como espectáculo. Surgidos a mediados del

siglo XIX e implantados sobre todo en Madrid y Sevilla, fue impulsor fundamental el célebre cantaor Silverio Franconetti, empresario que radicó en Sevilla su negocio en 1870 después de volver de América, junto a otros locales que pronto se convirtieron en espacios acostumbrados para cierto público popular, como el Café del Burrero. Frente a la relativa irregularidad de las representaciones flamencas anteriores, los cafés flamencos se basaban en la existencia, mutuamente necesaria, de un empresario contratante y un público que pagaba. Los artistas trabajan ahora por primera vez mediante contrato, en periodos más o menos fijos y con una cierta movilidad entre ciudades, un salario asignado y la obligación de cumplir un horario y un programa.

La difusión de los cafés se realiza prontamente y con éxito dentro y fuera de Andalucía, siempre que hubiera un cierto movimiento económico que permitiera el gasto. Así se instalaron en Sevilla, Málaga, Jerez o Cádiz con sus puertos e industrias y su tradición flamenca, en las zonas de desarrollo minero del sureste peninsular como La Unión o Cartagena, y en capitales como Barcelona, Madrid, Bilbao o La Coruña. Los cafés eran locales de pequeño formato, más o menos cuidados en su apariencia, que disponían un pequeño escenario, mesas y sillas para el público, y en ocasiones unos palcos y reservados. El cuerpo de artistas se clasificaba mediante jerarquías laborales bien diferenciadas entre las “figuras” y los intérpretes de segundo e inferiores niveles, con sus consecuentes efectos en salarios y celebridad. Es el lugar donde se produce una primera popularización, todavía tímida y al nivel de los aficionados, de ciertos artistas, e incluso competencias entre ellos, como la famosa pugna entre Don Antonio Chacón y Fosforito el Viejo. En el cante, hay que recordar para este tiempo a Concha la Peñaranda, La Trini, La Serrana –que se acompañaba a la guitarra-, Paca Aguilera, Trinidad la Parrala, La Rubia de Málaga, La Cartagenera, La Águeda, La Bocanegra, La Serneta, La Juanaca o La Niña de los Peines, y como cantaores a Enrique Ortega, El Herrero, El Loco Mateo, El Nitri, Niño de Cabra, Manuel Torre, Juan Breva, El Perrote, Hermosilla, Cojo de Málaga, Niño de Marchena y Macaca. Los tocaores, todos hombres cuando se produjo el salto al tablao, enlazaron en muchos casos con la etapa posterior a la de los cafés: Niño de Lucena, Montoya, Habichuela, Niño Ricardo, Esteban de Sanlúcar, Luis Yance, Javier Molina, Currito el de la Geroma, Perico el del Lunar, Ballesteros o Manolo de Huelva.

Aunque en los cafés se vieron desde lidias de toros hasta escuela bolera, prestidigitadores y magos, lo fundamental en ellos fue el baile. Los “cuadros” incluían mayormente bailaoras pero también bailaores, palmeros, guitarristas y “esquineros”. Surgen para el arte en este momento intérpretes míticas, como La Macarrona y La Malena, y otras como La Cuenca, Juana Antúnez, Concha la Carbonera, La Tanguera, Salud Rodríguez, La Coquinería, La Mejorana, La Gamba, La Geroma, La Sordita, Carmelita Pérez, Carmen Borbolla, La Camisona, Rosario La Honrá, Josefita la Pitra-

ca, La Tanguera, Pastora la de Malé, La Roteña, Rita Ortega y La Quica. Pero también se reconocen nombres masculinos que han quedado para la historia, como Antonio el Pintor, Lamparilla, Miracielos, Antonio el de Bilbao, Paco Laberinto, Faíco, Molina, El Estampío y, más tarde, Frasquillo. Es precisamente ahora cuando se normaliza la separación entre el artístico baile de mujer, ocupado en brazos, caderas, juego de manos, movimiento de muñecas, ondulaciones y curvas, que hacía uso del mantón, el sombrero y el colín, del baile masculino más sobrio, anguloso, vertical y amante del zapateado.

El “cuadro” convivió con otras dos fórmulas que ya quedan como clásicas en el género: la combinación cante-guitarra y los toques en solitario. El mayor alcance que tuvo el periodo del café fue que, frente a su anterior subordinación al baile, el cante se hace ahora creación personal mediante el engrandecimiento artístico de antiguos aires folclóricos. El momento de verdadera emergencia fue aquel en que se detuvo el ritmo, y el cante y el toque adquirieron protagonismo propio. Los fandangos de Málaga, Granada y Almería se convirtieron en las sentimentales malagueñas, granaínas y tarantas; el tango se multiplica con el tiento, aun llamándose igual. Aparecen entonces los cantaores *de alante*, y un periodo de gran creatividad en los estilos, del que formaron parte el propio Silverio Franconetti, Juan Brevia, Antonio Chacón, El Cojo de Málaga, La Trini, La Parrala, Manuel Torre, Escacena e incluso Pastora Pavón que, en su primera etapa como artista, participó en los cafés.

En el toque, destacan dos circunstancias: el acercamiento de guitarristas clásicos como Julián Arcas o Rafael Marín al flamenco y los temas populares (rondeñas, soleares, murciana), y la aparición de guitarristas que combinaban cierta formación técnica con el antiguo toque flamenco, más primitivo: Maestro Patiño, Paco el de Lucena, Antonio Pérez, Paco el Barbero, Maestro Bautista, El Murciano... No se puede olvidar la herencia recibida de éstos por otros, como Juan Gandulla *Habichuela*, y la generalización del uso de la cejilla, parece que inventada por Paquirri el Guanté y Patiño, que permitió una más certera conjunción entre cante y guitarra y el respeto al tono del cantaor. La incorporación a los elencos, algo más adelante, de Luis Molina, y sobre todo Miguel Borrull y Ramón Montoya, significará la segunda gran revolución en el toque, al introducir algunas técnicas clásicas en la guitarra flamenca, como el arpeggio, el trémolo y la horquilla.

Injusto sería olvidar, en el cuadro completo de esta “Edad de Oro”, los muchos teatros que acogieron en toda España números flamencos, carteles entroncados con el siglo XIX y quienes, ya en los albores del XX, acuñarían fama primera: La Niña de los Peines, Manuel Torre, Niño Medina, Chacón... todos ellos trabajarían en las plazas del Novedades, Lloréns, Victoria, San Fernando, Oriente Imperial o Eslava en Sevilla,

como también en el Romea, Pavón, Trianón, Madrid-Cinema, Circo Price, Maravillas o Novedades en Madrid, junto a una amplia diversidad de números coincidentes con el cuplé y las variedades que tanta influencia tendrían después por bulerías. También es el momento del cinematógrafo, cuyas pausas aderezaban cantaores y cantoras, y de las primeras grabaciones flamencas, lo que da idea de la popularidad de los artistas y estilos jondos. Los cilindros de cera, desde finales del XIX hasta 1905, desde 1901 los discos monofaciales y ya en 1910 la plena comercialización de las placas bifaciales de pizarra, hasta 1950, sirven hoy de documentos musicales impagables para reconocer la trayectoria de un siglo completo de flamenco. Pero no es la discografía el único registro de interés en esta época. Se edita ahora el libro emblemático de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, Colección de Cantes Flamencos (1881), y con el tiempo lo hará una de las fuentes más importantes de información literaria e iconográfica sobre flamenco de todos los tiempos: Fernando el de Triana —testigo directo de la época de los cafés— publicará, ya en 1935, *Artes y Artistas Flamencos*.

No todo fue reconocimiento, sin embargo. Se produce también ahora una fuerte censura a la imagen del “flamenquismo” que emanó de los ambientes que rodeaban locales y espectáculos jondos, calificados tanto por los intelectuales como por la sociedad civil como lugares de vida marginal, refugio de borrachos, prostitutas, arena de peleas y procacidad por su personal y su público, constituido básicamente por señoritos trasnochadores, chulos, rufianes, tratantes, obreros, artistas y mujeres de la vida. El “antiflamenquismo” que manifestaron tantos autores de la llamada Generación del 98 -con honrosas excepciones como los hermanos Machado y Salvador Rueda- no fue sino la contemplación del flamenco dentro de las causas que impedían alcanzar la modernidad en España, y la conducían hacia la miseria y el fracaso.

La “Ópera Flamenca” y la Etapa Teatral. El Ballet Flamenco

En defensa del flamenco puro, de lo que Manuel de Falla, su promotor primero, llamará “cante jondo”, un grupo de intelectuales y artistas organiza en Granada el Concurso de Cante Jondo en 1922. Una propuesta para hacer conocer los estilos e intérpretes no profesionales, “incontaminados” por el mundo comercial. Se celebra el concurso en el mes de junio, con un jurado presidido por el cantaor Antonio Chacón y con actuaciones de Manuel Torre, Pastora Pavón y La Macarrona, resultando vencedor el viejo El Tenazas y un jovencísimo Manuel Ortega, para la historia Manolo Caracol. Un tímido apoyo institucional y una escasa repercusión pública, además de una fallida demonización del arte profesional como presupuesto teórico del evento, hicieron que el concurso que impulsaron Falla, Federico García Lorca, Andrés Segovia, Manuel Jofré y Miguel Cerón entre otros, quedara entonces en una simple anécdota.

Por el contrario, lo que aconteció entre 1920 y 1930 fue el languidecimiento y definitiva crisis de los cafés cantantes y la aparición de nuevos escenarios, más accesibles a un gran público y que, ocupando diversos espacios -plazas de toros, circos, teatros, calles y plazas- seguirán vigentes hasta la década de los 50. Los nombres del Circo Price o el Teatro Pavón -sede del concurso "Copa Pavón"- en Madrid, o del Teatro San Fernando en Sevilla y tantos otros, quedan imborrablemente unidos a este periodo. Al público tradicional se añade una gran masa en la que encontrar el aplauso fácil y el acercamiento diletante, y el modelo de organización del espectáculo flamenco pasa por la formación de compañías, que, en *troupes* más o menos organizadas en giras, o al amparo de los socorridos y esporádicos *bolos*, encuentran una oferta de trabajo estival, que se combina con los inviernos en los *colmaos* y las fiestas particulares. La formación de compañías no habría sido posible sin la participación de notables empresarios de espectáculos de variedades, entre los que destacaron Carlos Hernández Vedrines (quien daría nombre a la "Ópera Flamenca" como una estrategia de ahorro fiscal) y Alberto Monserrat, así como intérpretes que se convertirían con el tiempo, además de en primeras figuras de los espectáculos, en sus propios empresarios (Marchena, Caracol, Pepe Pinto...). La convivencia de los artistas se producía en grandes compañías con artistas de otros géneros y toda suerte de técnicos escenógrafos, decoradores, estilistas o sastras, a menudo en unas penosas condiciones de transporte, habitación y remuneración.

En cuanto a los contenidos de los espectáculos, habría que distinguir, al decir de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, una primera etapa (1920-1936) en que el flamenco sirve de complemento de obras teatrales y cinematográficas junto a otros géneros, y entre 1936 y 1955 una pendulación hacia el efectismo del cante menos trágico, más lírico, protagonizada por Vedrines en lo empresarial y Marchena como cénit cantaor del modelo que seguirían otros muchos. En cualquier caso, en este periodo se mantuvo el tradicional cartel de variedades y comenzaron ahora las estampas escenificadas de corte costumbrista, espectáculos con guiones y argumentos dramatizados por los artistas, piezas que combinaban el modelo quinteriano y el melodramático. Se ponen de moda cantes de corte liviano, "de ida y vuelta", el fandango y la zambra, popularizada por Manolo Caracol. Fueron entonces altamente reconocidas la creatividad personal en los estilos de nombre propio, usualmente fandangos y canciones aflamencadas, y -en lo estético- las voces suaves, dulces, *laínas*, e incluso el falsete, viviéndose una cierta profusión de adornos, filigranas y florituras que en los años 60 serían censurados como ejemplos de falseamiento y mixtificación del flamenco *jondo*, pero que no eran sino uno de los muchos modelos interpretativos que un arte híbrido permite. De hecho, las voces *naturales* y *afillás* nunca se perdieron, y ahí quedan junto a la escuela marchenera los ecos de La Niña de los Peines o, más tarde, Caracol.

Lo que sí sucedió fue una cierta confusión entre el género mal llamado “canción española” y el flamenco. La copla vivió su momento de mayor despliegue, y la imagen flamenquista fue uno de los referentes de que se sirvió. En lo profesional, muchos flamencos se incorporaron a compañías de copla, con Estrellita Castro, Gracia de Triana, Concha Piquer, Tomás de Antequera o Lola Flores, y apareció de corrido la “canción flamenca”, que tanto popularizarían Niño de Utrera, El Príncipe Gitano, Angelillo, Marchena, Caracol, y después Juan Valderrama y Rafael Farina, grandes cantaores que optaron por una vía más comercial y de éxito. No olvidemos que es el tiempo del “secuestro interpretativo” —en expresión de Isidoro Moreno— del flamenco para la construcción de los símbolos de “lo español”. Aunque desde sus comienzos el argumento flamenquista había penetrado el celuloide en España, con cintas de interés protagonizadas, por ejemplo, por Pastora Imperio o Carmen Amaya, el tipo de “cine flamenco” que se populariza tras la Guerra Civil insiste en la deformación durante décadas. Hasta los años 50, teatros y cines por igual proponían una diversión que sirviera al olvido a la cansada y pobre sociedad española de la postguerra, y a la vez sirviera para construir una falsa identidad española ayudándose de elementos andaluces.

El cine, la enorme comercialización de placas de pizarra y la radiodifusión, iniciada ya a mediados de los años 20, hicieron de los flamencos figuras populares más allá de la afición especializada, como demuestra la aparición de los “cancioneros” de las máximas figuras. Artistas que provenían del café cantante —Manuel Torre a Chacón, Pastora Pavón, Manuel Escacena, Pastora Imperio, Ramón Montoya...— se codeaban con los más jóvenes, nombrados con aquellos característicos apodos artísticos que empezaban con “Niño” o “Niña”: Niño de Marchena, Niño Caracol (después Pepe Marchena y Manolo Caracol), Manuel Vallejo -que recibió la II Llave de Oro del Cante en 1926-, Jesús Perosanz, José Cepero, El Carbonerillo, Niño de la Huerta, Pepe Palanca, Canalejas de Puerto Real, Niña de la Puebla, Niña de Antequera, Porrinas de Badajoz, Rafael Farina, Juan Valderrama... Junto a ellos, grandes guitarristas encumbran el toque en estos tiempos: entre otros, Ramón Montoya, Antonio Moreno, Manolo de Badajoz, Esteban de Sanlúcar y el gran Manolo de Huelva, quien, después de una intensa actividad pública, se mantuvo como “artista de reunión”. Se convierten en maestros de transición Niño Ricardo y Sabicas, que enseñaron a las generaciones posteriores. En otro plano, comienza el despegue del piano flamenco, iniciado por Arturo Pavón y continuado más tarde por maestros como José Romero y una larga estela de instrumentistas que llega a nuestros días con instrumentistas muy jóvenes como Dorantes, Pedro Ricardo Miño o Diego Amador “El Churri”.

La “etapa teatral” es también el tiempo de *colmaos* como Villa Rosa en Madrid o La Europa en Sevilla, y de las ventas en las afueras de pueblos y ciudades donde los flamencos esperaban ser contratados a la voluntad del pagador. Y también lo son para

la continuidad del “flamenquismo” como estereotipo asociado a artistas y clientes crápulas, nocturnos y amantes de la bebida y los placeres mundanos. En definitiva, a toda la atmósfera que rodeaba, antes a los cafés cantantes y ahora a las “juergas de señoritos”, que ha construido un juicio estereotipado del flamenco en la memoria histórica de gran parte del pueblo andaluz como propio de ambientes degenerados, marginales y procaces.

Por contraste, el “ballet flamenco” se encuentra ahora en todo su esplendor. Un precedente internacional: Diaghilev había incorporado, ya en 1915, el flamenco a sus Ballet Rusos. Como ocurrió con la guitarra, la sucesión de maestrías desde los antiguos bailes de palillos y la escuela bolera, las academias (que nunca desaparecieron, y ahí quedaron Realito, Pericet y otros que impregnarán épocas posteriores, como Enrique el Cojo) y los cafés, dieron lugar a una generación de artistas en la que se unieron la disciplina y corrección de la danza española y el arrebato del flamenco. Antonia Mercé “La Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López “La Argentinita”, Pilar López, Alejandro Vega, José Greco, Rafael Ortega, Luisillo, Rafael de Córdoba, Mariemma y Antonio el Bailarín, que formó pareja con Rosario durante varios años, son sólo algunos de los protagonistas de la primera gran internacionalización real del ballet flamenco, en una sucesión de generaciones. El genio de Carmen Amaya despunta, por su parte, como representación del baile temperamental, y unos y otros viajan por todo el mundo —recordemos que es el momento del obligado exilio o apartamiento político para algunos de ellos— sugiriendo nuevos bailes, en tono majestuoso, como la seguriya, la caña, el taranto, la petenera o el martinete, e incorporando repertorios de compositores españoles: Albéniz, Turina o Falla, en montajes como “El Amor Brujo”, “La danza del fuego”, “El corregidor y la molinera”, “El sombrero de tres picos” o “Capricho español”, que competían con otros célebres libretos, como “Las Calles de Cádiz”. El Ballet implicaba un gran perfeccionamiento técnico y una alta profesionalización de las compañías en comparación a los espectáculos de baile anteriores; se hacía necesario introducir decorados, guiones, vestuarios, escenografía, orquesta, ensayos, luminotecnia y coreografías de elevado nivel, y ello redundó en uno de los periodos más prolíficos en creatividad y de más alta calidad de la historia del baile flamenco.

El “Neoclasicismo” flamenco

Se suele denominar de este modo a un periodo que arranca con la publicación del libro de Anselmo González Climent *Flamencología* en 1955. Una primera introspección cultista que sería complementada con *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, de Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963), cuyo propósito era más bien hacer un estudio del origen, clasificación y creación y difusión de los cantes. La fuerza del movimiento

que, desde entonces, se denominará “mairénismo”, será tal en el mundillo flamenco, que su propuesta de volver a los cantos considerados clásicos y que coincidían con los “gitano-andaluces”, pondría nombre al periodo. Aunque la obra utiliza más la intuición que los datos e introduce elementos teóricos muy sesgados, como su gitanismo lateral o la defensa de una “etapa hermética” anterior a 1860 privativamente gitana, la herencia de *Mundo y Formas* permanece todavía viva, y generó sin duda una vuelta al clasicismo que dispuso un nuevo rumbo y un nuevo orden en la interpretación, la afición, el negocio y los repertorios jondos. Es ahora el momento de las voces *naturales* o *afillás*, de los cantos mal llamados “gitanos”, trágicos o festeros (soleá, seguiriya, bulerías, tangos...) y de otros entonces en vías de desaparición: caña, polo, saeta vieja, tonás... Lo que significó, de hecho, la exclusión y el estigma del concepto instaurado en el periodo de la Ópera flamenca, que inició su languidecimiento y finalmente desapareció. Muestra de ello serían el primer Concurso de Arte Flamenco celebrado en Córdoba en 1956 —donde Fosforito resultaría vencedor absoluto, iniciándose el tiempo de los “cantaores generales”—, los argumentos para la concesión de la III Llave de Oro del Cante a Antonio Mairena, en 1962, y las bases de los concursos que proliferan hasta nuestros días, sobre todo en el ámbito de las peñas flamencas, en aras de ese sentido de la pureza que se defendió entonces.

La contribución más importante de esta etapa en el campo de la industria del espectáculo es la aparición de los festivales flamencos, nueva forma de representación que pretendía, en sus orígenes, la reproducción de ámbitos privados e intérpretes que difícilmente podrían escucharse en público. Los festivales terminaron siendo el trampolín definitivo para toda una generación de artistas que, en parte, perdura hasta nuestros días: espectáculo característico de las noches de verano andaluzas, de larga duración y gran número (llegó a haber 700 anuales), en ellos se produce una sencilla alternancia de ejecutantes en varios números de cante, baile e incluso algún toque en solitario. En sus primeros años y en la década de los 70 en particular, sirvieron para dar a conocer a intérpretes gitanos que se consideraron testigos de un pasado mítico, como Pastora, o bien “depositarios naturales” e “incontaminados” del saber flamenco, no habían estado plenamente profesionalizados o habían trabajado mayormente en fiestas privadas, y que pertenecían a genealogías y comarcas flamencas de Sevilla y Cádiz: Manolito de María, Juan Talega, Joselero, El Borrico de Jerez, El Chozas, Perrate, Tía Juana del Pipa, Perñaca, Perrata, Perrate, La Tomasa, Pies Plomo etc. El baile, asimismo, tuvo un peso importante en las primeras fechas que ha ido languideciendo con los años. En los inicios coincidieron la solidez de Los Bolecos (Matilde Coral, Rafael el Negro y Farruco), el despuntar de Pepa Montes, Milagros Mengíbar o Manuela Carrasco y hasta la madurez de un veterano Antonio que alcanzó a participar en algunos de ellos. Se produce también, con los años, la popularización de algunas “familias” flamencas, como la Familia Montoya o la Familia Fernández.

Los festivales, en cuya difusión justo es mencionar la contribución de las emisoras de radio locales y nacionales y de algunos intelectuales reconocidos, fueron conducidos con gran protagonismo por el empresario Jesús Antonio Pulpón, quien supo hacer de intermediario entre un gremio artístico acostumbrado a un mercado difuso, y una administración básicamente local que por entonces principiaba a subvencionar actividades antes casi exclusivamente dependientes de la iniciativa privada. El progresivo incremento y encumbramiento en menos de una década de los *cachés* de los intérpretes significó un cambio de rumbo en su papel y su consideración social, dignificada desde entonces. Por contra, se perdieron modos de convivencia asociados a las anteriores *troupe*s en favor de una mayor individualización interpretativa.

En los 70, la afición flamenca viaja de festival en festival y de un pueblo a otro siguiendo a sus figuras favoritas. Son tiempos de competencia entre aficiones de unos y otros artistas. Algunos de ellos se habían formado en las fiestas, los tablaos y las compañías de baile; otros fueron una revelación de los festivales mismos. En el cante, se configura un largo repertorio de cuatro décadas: sin ánimo de ser exhaustivos, se puede citar a Antonio Mairena, Fernanda y Bernarda de Utrera, La Paquera de Jerez, Fosforito (V Llave de Oro del Cante en 2005), Gabriel Moreno, Camarón de la Isla, Chocolate, Curro de Utrera, Chano Lobato, Naranjito de Triana, Rancapino, Lebrijano, Agujetas, Pansequito, José Menese, Diego Clavel, Chiquetete, Manuel de Paula, Juanito Villar, Turroneiro, Antonio de Canillas, Carmen Linares, El Cabrero, José Mercé, Calixto Sánchez, Fernando de la Morena, Luis de Córdoba, Curro Malena, José de la Tomasa, El Pele, Aurora Vargas, Juana la del Revuelo, Vicente Soto..., además del largo grupo de cantaores “de atrás” para el baile como Romerito o Martín Revuelo. En el toque, se consolida y revaloriza la figura del “tocaor de acompañamiento”, largo de repertorio y polivalente: Manuel Parrilla, Manolo Brenes, El Poeta, Manolo Domínguez, José Luis Postigo, Paco del Gastor, Ricardo Miño, Niño Jero, Manuel de Palma, Quique Paredes, Antonio Carrión, Manuel Silveria... que, en casos, se emparejaron con algún cantaor de forma más o menos fija. A la vez, algunos guitarristas de sólida formación clásica acometen, como Manuel Cano, el papel de estudiosos y maestros.

Hay que recordar también la aparición en los años 50 del disco de vinilo, cómodo, barato y de más fácil difusión que las anteriores placas de pizarra. Se editan a partir de entonces las primeras Antologías Flamencas, que recogieron cantes poco usuales en boca de artistas mayores que fueron depositarios de estilos y vivieron etapas flamencas entonces desaparecidas. La casa Hispavox responsabilizó al guitarrista Perico el del Lunar de la “Antología de Cante Flamenco” (1954) y, en 1982, a José Blas Vega, como director de la “Magna Antología del Cante Flamenco”. Grabaron antologías cantaoras, de carácter personal, Marchena, Caracol, Mairena o Valderrama, y el formato se ha utilizado como reclamo comercial generalista o como concepto para álbu-

mes temáticos. Pero el vinilo sirvió también, en su día, para que algunos intérpretes anunciaran propuestas modernizadoras: aparecen los primeros discos en solitario de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar; *La leyenda del tiempo*, de Camarón de la Isla, denostado por la rancia afición y hoy IV Llave de Oro del Cante, renueva el panorama musical flamenco, y realizan innovadoras aportaciones Pansequito, Enrique Morente, Juanito Villar, Turronero o Lole y Manuel. Sus trabajos comienzan a calificarse, en muchos casos, de “heterodoxos” por parte de la afición por sus alteraciones melódicas, la innovación de sus letras e incluso la renovada presentación de los profesionales en los escenarios. Es en este tiempo cuando se produce también la revolución musical traída de la mano del llamado “rock andaluz” que, con grupos como Smash, Triana, Gong, Cai, Guadalquivir, Imán, Alameda, y una estela de sonos a lo andaluz en el rock y el pop vienen, desde esas fechas, recordándonos la independencia de las músicas sin fronteras, como Pata Negra, ajenas a etiquetas y encasillamientos imposibles.

Aunque ajenas en gran medida al discurrir de los festivales de cante, permanecen las anteriores y aparecen nuevas compañías de baile, privadas e institucionales. Antonio Gades forma compañía propia, y también lo hacen Mario Maya —herederos ambos de la escuela de la Casa López— y José Granero. Manuela Vargas, El Güito, Manolete, José Antonio y tantos maestros actuales estaban entonces sirviendo de bisagra para la generación de artistas jóvenes. El concepto del “ballet flamenco” se actualiza y bebe de técnicas de expresión corporal inusitadas; eligen cuadros de la vida cotidiana, escenografía en negro, indumentarias acordes con una original noción del espectáculo, y otras novedades, como el vuelco hacia la historia de los gitanos y los argumentos lorquianos. Se moviliza una oferta de trabajo especializada para los “cuadros de acompañamiento”, cantaores “de atrás” o “para bailar”, y guitarristas que alcanzarían renombre en estas lides: Sernita, Chano Lobato, Chato de la Isla o Manuel Morao son sólo algunos ejemplos.

En tiempos de agonía de la dictadura franquista y de previsible transición a la Democracia, de defensa de la justicia social y de emergencia de las nacionalidades, numerosos intelectuales y artistas (Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Moreno Galván) se acercaron al flamenco como una muestra defensora de los oprimidos digna de estudio, frente al desinterés, las agudas críticas o la exaltación sentimental anteriores. Los propios cantaores hicieron uso del flamenco como elemento de reivindicación, y ahí quedaron los cantes de Menese, El Cabrero o Manuel Gerena. Salvador Távora lleva al teatro el flamenco como signo de identidad de Andalucía, desde 1975 en que estrena *Quejío*. Aparecen numerosos libros y revistas flamencas, y se instituyen la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera (confirmada en 1960) y los anuales Congresos de Actividades Flamencas. Un dato simbólico: aunque

de modo puntual, el flamenco entra por primera vez en la Universidad en la década de los 60 mediante recordadas convocatorias de conferencias, homenajes y ciclos.

Como últimos apuntes, hay que mencionar la enorme profusión en los años 70 de las peñas flamencas, amparadas por la publicación de la nueva Ley de Asociaciones. Emanadas de anteriores grupos de aficionados y gremios educativos, o localizadas en barriadas de nueva creación, como una parte del entramado asociativo que despierta también con la transición, las peñas recogen en sus estatutos objetivos de defensa del flamenco más tradicional. Con locales propios, amplios listados de socios, un ámbito cotidiano de sociabilidad y cierto sentido patrimonial, significaron un movimiento muy dinámico en la organización de recitales, concursos y hasta festivales que supusieron una oferta de trabajo alternativa para los artistas durante el invierno. Y, aunque se iniciaran aún antes y no estuvieran directamente vinculados a las propuestas inauguradas por el mairénismo, se debe también aquí la difusión de los tablaos. Un tipo de escenarios herederos del café cantante que ha vivido muy diversos avatares, con orientaciones muy variadas, que tiene en los públicos turísticos un objetivo común, pero que ha supuesto una escuela de aprendizaje y una magna plataforma de exhibición de la historia del arte flamenco. Ubicados, en sus primeros tiempos, en la corte, sobresalieron en Madrid los tablaos Zambra, El Duende, Los Canasteros, Las Brujas, Torres Bermejas, Corral de la Morería o Arco de Cuchilleros. Tuvieron su expresión en grandes ciudades como Barcelona, con el célebre Tablao Cordobés entre otros. En Andalucía encontraron asiento natural en El Patio Sevillano, Los Gallos o El Arenal, en los reclamos turísticos de la costa como El Jaleo, con la oportunísima fijación de artistas como La Cañeta, Cancanilla de Marbella o El Carrete, y hacia el concepto convergieron viejas cuevas del Sacromonte granadino como las de María la Canastera y de la Golondrina, que llevaban décadas de orientación hacia los públicos foráneos.

En los tablaos se ofrecía un flamenco a veces festero y espectacular (se ponen de moda el cuplé por bulerías y la rumba de los Hermanos Reyes, La Polaca y Bambino), “cuadros de niñas” para bailar, y las denominadas “atracciones”. Cumplieron funciones indispensables en los años 60 para la transmisión del flamenco de herencia, y así cantores como Pepe el de la Matrona, Pericón de Cádiz, Juan Varea, Bernardo el de los Lobitos, Jacinto Almadén, Pepe el Culata o Rafael Romero “El Gallina”, fueron viejos testigos de épocas anteriores que enseñaron a los más jóvenes. Los tablaos supusieron, y siguen siendo, un sustento para muchos artistas, que en su momento encontraron aquí un lugar fijo de trabajo. Emigraron desde Andalucía o Extremadura para permanecer en ellos durante años, y siguen replegándose a este trabajo diario único en el mercado en cualquier momento que escasee la demanda. Destacamos los inolvidables ecos de Manolo Vargas, Terremoto, Caracol, Adela la Chaqueta, Dolores de

Córdoba, La Perla de Cádiz, Manuel Sordera, Beni de Cádiz, Jarrito, Sernita de Jerez, la juventud entonces de María Vargas, Camarón de la Isla, Carmen Linares o Enrique Morente, como también el baile de Rosita Durán, Lucero Tena, Flora Albaicín, Maleni Loreto, Trini España, Merche Esmeralda, Mariquilla, Carmen Mora, Faico, Mario Maya, Manuela Vargas, Matilde Coral, Trini España, Pepa Coral o El Güito, y el toque de Melchor de Marchena, Perico el del Lunar, padre e hijo, Félix de Utrera, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, Paco Cepero, Enrique de Melchor, Ramón de Algeciras, y los Habichuela, Juan, Pepe, Luis y Carlos.

Un nuevo tiempo para el flamenco

Desde los años 80 y, sobre todo los 90, se viven continuas inflexiones en la difusión, reconocimiento e internacionalización del flamenco. Sucesivas modas, estilismos y tendencias han ocupado vertiginosamente el tiempo flamenco de finales del siglo XX e inicios del XXI. Aun manteniéndose rutinas profesionales previas, el género se instala como miembro de pleno derecho dentro de la industria artística nacional e internacional contemporánea, a menudo dentro de las llamadas “músicas étnicas” o “del mundo”, exhibiendo una propuesta singular y magnética que se convierte en un reclamo para los grandes públicos.

El nuevo tiempo del flamenco se consolida, básicamente, como una combinación de facetas que ocupan desde la academia hasta la cinematografía, la moda o la publicidad. En lo concerniente al arte del espectáculo, se vive una amplia diversificación de propuestas artísticas y formas escénicas. La presencia en teatros, peñas, festivales y tablaos que dicta la tradición, se acompaña de un flamenco de pequeño formato, más modesto y atomizado, que ocupa pequeñas salas, bares y eventos, genera una oferta propia, fragmentaria y muy densa hacia nuevos espectadores. Grandes convocatorias, como en Andalucía la Bienal de Flamenco, el Festival de Música y Danza de Granada y el Festival de Jerez, concitan la tensión entre la voracidad de un mercado muy competitivo y la asunción de riesgos por los más jóvenes. Su modelo se repite en festivales nacionales e internacionales, sobre todo europeos, donde el flamenco se exhibe de forma monográfica: Nimes, Mont-de-Marsan, Lyon, Londres, Roma... El género se inserta en proyectos escénicos más amplios y en las programaciones de los grandes teatros junto a la ópera, el ballet o la música clásica, generando adeptos y midiéndose sus artistas con otros profesionales de la escena.

En las últimas décadas, los recursos públicos se convierten definitivamente en canales nucleares del proceso de dinamización, tanto comercial como institucional, del flamenco. Durante décadas, la subvención de actividades y proyectos, el impulso de

la investigación, la política de difusión y conservación, la inclusión del flamenco en las estructuras administrativas gestoras y patrimoniales, ha permitido un mayor reconocimiento artístico, pero también normativo y de gestión, fundamentalmente en Andalucía. La investigación, en unos años, ha pasado de ser una aspiración más bien diletante, a afrontar el flamenco como objeto de estudio con el rigor y los principios normalizados en las disciplinas académicas, produciendo una magna colección bibliográfica y de referencias. El auge en el interés por conocer el flamenco se extiende a ciclos y seminarios en ámbitos educativos, se cursan enseñanzas en los conservatorios, y los *curricula* de escuelas, enseñanzas medias o universidades aspiran a la inclusión de contenidos e itinerarios flamencos, en algún caso ya consolidados.

La iniciativa privada, por su parte, asume ajustes flexibles a las condiciones del mercado. La industria del disco se encuentra con un momento nuevo en el que, con la desmaterialización del soporte musical y la muerte del antiguo concepto del disco, surgen iniciativas de autoproducción de cante o guitarra en solitario. Junto a la autogestión de proyectos escénicos, se generaliza la inserción del negocio dentro de nuevos soportes de difusión de información y contenidos a través de Internet, que hacen posible el acceso a casi cualquier expresión flamenca, desde la agenda y la promoción de los artistas, hasta los blogs de aficionados o los viejos archivos del flamenco clásico. Las tecnologías funcionan, no sólo para asentar modelos, como sucedió con el gramófono a finales del siglo XIX, sino para abrirlos, según una dinámica centrífuga y de maridajes entre las artes del espectáculo que ha encontrado un favorable contexto de fusión en la música y la plástica del género.

Esa proliferación tecnológica implica, también, nuevas formas de reproducción que obligan a superar la consideración del flamenco como una música de transmisión oral. Las comunidades interconectadas y la enseñanza a través de la red suponen nuevas vías y lógicas para las generaciones más jóvenes, que superan la antigua mecánica de los consejos de interpretación del maestro y la constricción al contexto inmediato de cotidianidad y fiesta, la socialización familiar y territorial, como caminos de aprendizaje. Bien es cierto que la transmisión oral no siempre fue camino único para lo jondo: la presencia de academias y espacios reglados ha sido, quizá, una de las más exitosas continuidades de la historia del flamenco. Hoy, extiende su añeja limitación al baile y los maestros de toque hacia una oferta de contenidos en todos los ámbitos interpretativos, incluso teóricos, aglutinando ofertas en centros docentes integrales especializados que a menudo regentan los propios intérpretes.

En sus expresiones artísticas, el tiempo nuevo del flamenco se inscribe en un contexto tecnificado: el autodidactismo, la fascinación de lo inesperado, la tensión de un arte de experiencia, cargado de elementos rituales y personalizados, deja paso a

conocimientos más definidos y sistematizados, a creaciones colectivas entre músicos que provienen de diferentes espacios sonoros, a disciplinas cerradas y categorías estéticas que se apartan de la tradición para sugerir códigos nuevos. El baile, dentro de montajes escénicos conceptuales, la guitarra, con espacios creativos innovadores y sorprendentes, el experimentalismo en el canto, la amplitud tímbrica de nuevos instrumentos como el piano, vientos y cuerdas y percusiones prodigiosas, cohabitan en el proceso.

Los profesionales y artistas flamencos son los sujetos fundamentales de todo este desarrollo. Conviven generaciones muy distintas, con hábitos no siempre equivalentes, más o menos versátiles con los nuevos territorios de la gestión, la vanguardia o la movilidad en el contexto *crossover* del milenio. Flamencos como Sara Baras, Antonio Canales, Joaquín Cortés, José Mercé. Diego el Cigala o Miguel Poveda se han visto impulsados a magnos mercados de la mano del marketing artístico de gran nivel, a partir de largas trayectorias desarrolladas desde los estadios más básicos de la profesión. Los profesionales antes considerados “menores”, como percusionistas o palmeros, adquieren celebridad: El Bobote, El Eléctrico, Gregorio, Tino di Geraldo, Juan Ruiz, Antonio Carbonell, Cepillo, Joselito Carrasco, El Piraña... Sobresale el desarrollo de la guitarra flamenca en la técnica, la composición y los arreglos. La herencia más inmediata la detentan, aún, Paco de Lucía, que revolucionó la armonía del instrumento, consolidó falsetas únicas y promovió técnicas impactantes como los picados, y Manolo Sanlúcar, que, a través del sinfonismo flamenco, se ubicó en los espacios compositivos de la raíz y la búsqueda. Otros nombres como Serranito, Mario Escudero, Andrés Batista, Carlos Montoya o Niño Miguel, formaron parte del proceso, y constan también en el haber jondo los grandes de las escuelas territoriales de toque, como Manuel Morao, Manuel Parrilla, Juan y Pepe Habichuela, y las sonantas que han centrado sus carreras en el acompañamiento al canto o al baile, como las de José Cala el Poeta, Manolo Domínguez, José Luis Postigo, Manuel de Palma, Niño Jero, Paco Cortés, Pedro Bacán, Pedro Peña, Ricardo Miño o Antonio Carrión.

Audaces en el toque, pero con la tradición oteando el concepto musical, hay que recordar las generaciones intermedias de Paco Cepero, Paco Peña, Enrique de Melchor, Moraíto Chico, Tomatito, Rafael Riqueni, Diego de Morón, Raimundo Amador o Diego Carrasco, estos últimos aventureros en el rock o nuevas fórmulas compositivas. Manolo Franco, Vicente Amigo, Juan Manuel Cañizares, Merengue de Córdoba, José Antonio Rodríguez, Gerardo Núñez, Niño de Pura, Juan Carlos Romero, Chicuelo, Miguel Ochando, Manuel Silveria, Pepe Justicia, Óscar Herrero, José Luis Montón, Pedro Sierra o Miguel Ángel Cortés, son tronco y rama de la bajañá. Algunos de ellos han abandonado el acompañamiento para convertirse definitivamente en guitarristas de concierto, compositores y a menudo arreglistas de discos o espectáculos. Hoy, la

guitarra, como el baile, ha avanzado en el camino del virtuosismo y de la técnica, resaltando la velocidad en los picados, los reajustes de compás o la construcción de armonías cromáticas que abandonan parcialmente la cadencia andaluza. Nombres como Niño Josele, Santiago Lara, Dani de Morón, Canito, Paco Fernández, Jesús del Rosario, Manuel de la Luz, Piñana, El Bola, Dani Casares, Eduardo Trasierra, El Vie-jín, Jerónimo, Paco Javier Jimeno, Alfredo Lagos, Antonio Rey, Diego del Morao, David Morales, Javier Patino, Antonio Soto o Javier Conde, suponen algunos de los más jóvenes de entre los grandes nombres de la guitarra flamenca contemporánea.

Esta vertiginosa evolución es seguida de cerca por el baile. Prueba de la universalidad de su lenguaje es la gran acogida que tuvieron fuera de nuestras fronteras la trilogía cinematográfica de Carlos Saura con Antonio Gades a principios del periodo, o las películas monográficas del director en la década de los noventa. El baile se convierte en pocos años en una afición apreciada para la juventud, fomentada en academias privadas de reconocido prestigio en los dos focos fundamentales de Sevilla y Madrid (Manolo Marín, Merche Esmeralda, Matilde Coral, Amor de Dios...) y con la inclusión de jóvenes artistas en compañías privadas y públicas, como el Ballet Nacional o la Compañía Andaluza de Danza, hoy Ballet Flamenco de Andalucía. Importantes figuras que vivieron otras épocas han servido de transición al proceso, como Mario Maya o Matilde Coral. La gran generación intermedia de Manuela Carrasco, El Mimbre, Concha Vargas, Carmen Ledesma, Carmelilla Montoya, Blanca del Rey, Cristina Hoyos, Angelita Vargas, El Güito, Milagros Mengíbar, Pepa Montes, Ana Mari Bueno, Loli Flores, Farruca, Faraona o Ana Parrilla contiene artistas activos, otros retirados o tristemente desaparecidos, en los que interseccionan a menudo las funciones de interpretación, maestría y coreografía.

El baile encuentra hoy su espacio natural en los teatros, limitándose en cambio su papel protagonista en los festivales de verano. Son las tablas de los eventos teatrales los que hacen converger las grandes propuestas escénicas de bailaores y bailaoras, que no se encorsetan en las piezas o números de palos clásicos y sugieren recorridos alternativos a través de propuestas personales, más o menos ceñidas a las "esencias". La progresiva supresión de la división entre baile de mujer y baile de hombre en aras de una danza efectista compartida, centrada en el zapateado, la acrobacia, el contra-tiempo y menos volcada a la sinuosidad en el caso del baile femenino o a la sobriedad masculina, ha vivido tiempos de gloria que se redefinen eventualmente hacia una vuelta a la tradición o a nociones experimentalistas. La búsqueda de amplios equipos escenográficos y técnicos, de tutorías conceptuales, guiones y argumentarios, produce espectáculos impensables hace unas décadas, ni por coreografía, ni por su puesta en escena o vestuario, prodigándose sólo en algunos casos el traje masculino de baile, la bata de cola, el mantón o el sombrero.

En la actualidad, hombres y mujeres despuntan por igual como grandes figuras en el baile, con una generación de renombre que, siendo muy joven, sirve a la vez como anclaje y ruptura de los novísimos: Javier Latorre, Carmen Cortés, Javier Barón, María Pagés, María del Mar Moreno, Lola Greco... Algunos de ellos, centrados en la docencia, como Inmaculada Aguilar. Bailaores y bailaoras plenamente activos son Israel Galván, Antonio el Pipa, Isabel Bayón, Belén Maya, Eva la Yerbabuena, Rafaela Carrasco, Fernando Romero, Andrés Marín, Alejandro Granados, Concha Calero, Adrián Galia, Rocío Molina y Joaquín Grilo, que acometen la coreografía y la formación de compañías propias que no suelen experimentar el cante y el toque, más dependientes de la eventual oferta dentro de otras convocatorias. Con perfiles personales y diversidad de trayectorias profesionales, el baile flamenco cuenta hoy con generaciones muy jóvenes de feraz creatividad y consolidada formación, que se renuevan a diario. Entre las bailaoras, Ángeles Gabaldón, Pastora Galván, Úrsula López, Rosario Toledo, Adela Campallo, Pilar Ogalla, Pilar Astola, Soraya Clavijo, La Choni, Ana Salazar, Concha Jareño, Lalo Tejada, Hiniesta Cortés, Juana Amaya, Paloma Fantova, Manuela Ríos, Alicia Márquez, Luisa Palicio, Ana Morales o La Lupi. Nombres inexcusables de bailaores son, entre otros, Rafael Campallo, Farruquito, Rubén Olmo, Andrés Peña, Marcos Vargas, Edu Lozano, Juan Andrés Maya, Juan Ogalla, El Junco, Rafael de Carmen, El Torombo, Nani Paños, Manuel Liñán, Rafael Estévez, David Morales, Juan de Juan y El Farru.

El cante mantiene hoy su centralidad, aunque la velocidad de sus innovaciones es mucho menos acusada. Encuentra mayores reticencias a la evolución y prefiere la sujeción al canon, la estela renovadora de genios como Enrique Morente o la reproducción imitativa de la inmensa herencia de Camarón de la Isla. En el patrón clásico, el periodo vive los ecos de cantaores y cantaoras del tiempo de los festivales, de quienes tardíamente se incorporaron a la escena, como Inés Bacán o Luis el Zambo, o cobraron fama rediviva, como los jerezanos Luis de la Pica, El Torta o El Capullo. Surgen nuevas voces masculinas que aúnan el conocimiento y la calidad técnica: Miguel Poveda, Terremoto (hijo), Arcángel, Duquende o Diego el Cigala, de gran éxito comercial, y entre los nombres más recientes José Valencia, Rafael de Utrera, Segundo Falcón, David Lagos, Julián Estrada, Jesús Méndez, El Lavi o David Palomar. Algunos cantaores se especializan en el “atrás”, junto a magnas figuras como Antonio de la Malena, Enrique el Extremeño, Enrique Soto o Juan José Amador: El Londro, José Anillo y Miguel Ortega son algunos ejemplos. En este sentido, una gran novedad en el flamenco contemporáneo es la presencia de una amplísima generación de cantaoras que se mueven entre el conocimiento y el gusto por lo clásico y los aires renovadores, como Carmen Linares, Mariana Cornejo, La Susi, Encarnación Fernández, Carmen de la Jara, Tina Pavón o La Macanita. Un amplio elenco de cantaoras

jóvenes e incluso jovencísimas avanzan en la renovación y, sobre todo, la disciplina y el aprendizaje, en ocasiones con parentescos directos en el entorno de sus propios antecesores, profesionales o aficionados: Esperanza Fernández, Mayte Martín, Niña Pastori —que ha trascendido a formas de flamenco cercanas al pop—, Estrella Morente, Marina Heredia, La Tremendita, Encarna Anillo, Gema Jiménez, Rocío Márquez, Ginesa Ortega, Rocío Bazán, Rocío Segura, Melchora Ortega, Montse Cortés, María Mezcle, Laura Vital, Sandra Carrasco... Las mujeres se incorporan, además, al hasta ahora masculino mercado del cante de acompañamiento; otras siguen hacen uso de la “marca gitana” en sus actuaciones, combinadas con el baile y de tono más bien festero.

Hay que referirse a la aparición y expansión desde los años 80 del mal llamado “nuevo flamenco”, un fenómeno hoy mucho más complejo pero que, en su momento, resultó de la convergencia entre una casualidad discográfica, de la mano de la productora madrileña “Nuevos Medios”, y las experiencias musicales de generaciones entonces muy jóvenes, ancladas en modelos de sociabilidad e identificación colectiva en torno a la música de la que surgieron diseños musicales asociados al pop y otras músicas globales. Aunque los resultados de este gran “fondo” no muy definido han sido desiguales y no es el caso desarrollar ahora, tienen en común referentes y elementos identitarios del sistema musical flamenco que toman a modo de signos: estilos festeros como soporte rítmico, particularidades expresivas e interpretativas de la música vocal, adaptación de la guitarra y percusión corporal, palmas y zapateados como fondos rítmicos, aplicación a conveniencia de coplas o letras flamencas de la tradición oral. Son muchas también las distancias, porque los elementos estructurantes de esto que, con el tiempo, se ha confundido con el “flamenquito”, el “flamenco pop”, y otras denominaciones, resultan ontológicamente distintos: la corriente ensalza una instrumentación de amplia extracción, a la cual queda subordinada la voz, se sustenta en una estética de alborozo y júbilo más que de dolor, con temáticas y lírica banales, estructuras no microcompositivas, evidentes equivalencias entre grabación y concierto y un protagonismo principal de la producción y de la ejecución por parte de grupos o bandas más que intérpretes individuales.

Juergas y fiestas

Antes de culminar este breve recorrido histórico del flamenco comercial, conviene volver a recordar la pequeña historia que, desde los orígenes hasta hoy, entraña para el flamenco el mundo de la “juerga”. Las fiestas privadas a las que acudieron artistas en cafés, ventas, *reservaos*, *colmaos* y *tablaos*, disponibles siempre para ir a un cortijo, una caseta de feria o un domicilio particular, contratados por un pagador

solvente (de ahí la perduración del apelativo “juergas de señoritos”), para celebrar una reunión de negocios, una corrida de toros, como preparación o continuación de una noche licenciosa, o tal vez al amparo de aficionados *fetén*, amantes del cante y dispuestos al gasto en un contexto cercano. El modelo de las “juergas” se desarrolló hacia las primeras décadas del siglo XX y perdura, con cambios, hasta nuestros días. Se arreglaban, en el modelo tradicional, a través de tratos verbales, el camarero o el guitarrista del *colmao*, hoy por encargo, a través del teléfono o cualquier contacto personal. La clave es concitar a un grupo más o menos fijo de profesionales o semiprofesionales que incluya cantaores, guitarristas, bailaores y, muy a menudo, personajes ocurrentes y de chispa. Desde los tiempos de las remuneraciones no estipuladas y dependientes de la voluntariedad de los clientes, hasta las retribuciones más o menos fijas de nuestros días, estos flamencos siguen conformando un ejército itinerante de “jornaleros del arte”, siempre disponible, con desigual éxito y dispuesto a “ganarse la vida con el cante”.

Muchos artistas flamencos han encontrado aquí su sustento diario o más o menos eventual. No quisieron o pudieron salir a los grandes escenarios. No fueron populares; tal vez, ni siquiera llegaron a grabar. Prefirieron mantenerse en el reducto íntimo de la fiesta por razones personales, por conseguir con ella ingresos suficientes a pesar de la precariedad en que se movieron, o porque sus facultades no les permitieron, en su día, enfrentarse a un público masivo en grandes recintos sin microfonía. Así, quedaron en un plano menor, en tiempos de la Ópera Flamenca, Isabelita de Jerez -que había cantado en los cafés-, Fernando el Herrero, Juanito Mojama, Niño de Aznalcóllar, Manolo Fregenal, Luis Maravilla o Aurelio Sellés, y tocaores como Currito de la Jeroma o Manolo de Huelva. Un nutrido número de cantaores y bailaores recientes, de tono festero en general, se han movido en este espacio nunca completamente reconocido de la grandeza jonda: Antonio el Chaqueta, Ansonini, El Andorrano, Pepa de Utrera o Paco Laberinto pueden ser algunos de estos nombres.

Frente a la feroz crítica de la que estas juergas han sido objeto, como lugares de depravación y nocturnidad, lo cierto es que han cumplido una importante función en la historia del flamenco, como sustento para muchos intérpretes y por servir al aprendizaje cercano de estilos y maneras. Generalizaron maneras de actuar cuyos efectos han perdurado, aun cuando las bases materiales de la profesión hayan cambiado: cierta filosofía del rendimiento, de la adaptación a lo disponible, de la picaresca, estilos en el trato y la relación entre las partes, gestos heredados de actitudes que, no había otro remedio, se tenían que poner en práctica en esos encuentros, donde se asistía por igual al talante aristocrático de los flamencos y al servilismo inserto en todo un protocolo afectuoso y pretendidamente igualitario.

El ritual flamenco

Se suele decir que el flamenco es individualista, por serlo efectivamente muchas de sus formas de ejecución artística. Desde el punto de vista social, antes al contrario, el flamenco es mayoritariamente colectivo en sus formas rituales, en lo que de convivencia e interrelación tiene, más allá de su trascendencia como arte. Es evidente que su práctica se produce muy a menudo en soledad: en la realización de las tareas domésticas, cantándole la nana a un bebé, en las faenas del campo... Sin embargo, siempre ha existido un flamenco de la fiesta, o de la vida cotidiana, que ha participado de claves no intercambiables en el mercado. Un "flamenco de uso" que, contradictoriamente, ha servido para construir escenas o cuadros evocadores para el teatro: una fragua, una gañanía, una boda, el *fin de fiesta* que evoca la espontaneidad y la imperfección de ilusiones que forman parte de una experiencia no vivida.

El flamenco no puede entenderse como hecho social total si no es incorporando esta dimensión cultural: los modos de vivir y compartir de forma socializada unas determinadas estructuras musicales. Desde los inicios de la historia del género, estos contextos han corrido en paralelo a la dimensión profesional, ocupando variados ámbitos de la vida de los andaluces y en particular de su comunidad gitana. Incluimos entre ellos los contextos domésticos, de vecindad y sociabilidad primaria, los lugares de tránsito, los espacios y situaciones de fiesta privada y pública, los ámbitos de trabajo, las denominadas "reuniones de cabales". Rituales en el sentido antropológico del término, situaciones performativas con reglas de comunicación compartidas: el conocimiento mutuo que ocupa no sólo códigos musicales sino actitudinales, verbales, proxémicos, gestuales, expresivos y kinésicos, códigos paramusicales y paralingüísticos. El reconocimiento mutuo de los participantes, sustentado en nexos sociales extra o para-flamencos, y la fuerza y densidad que les otorga su carácter selectivo y en muchas ocasiones hasta hermético. La creación de canales de expresión instantánea como medida esencial, mediante signos comunicativos compartidos y un lenguaje musical, verbal y gestual comunes. Su condición a la vez inclusiva y excluyente, según la segmentación étnica, de género, por afinidad o afición, vecinal, familiar, el reconocimiento de sí mismos como miembros, la destreza y hasta la aceptación o no de traspasar los límites de "lo prohibido".

Toda una serie de categorías inmanentes, y una manera peculiar particular de enfrentarse a la ejecución, caracterizada por el desparpajo y por la confianza, son marcas de estos rituales. Una gestión del conocimiento alternativa, también: las dinámicas asimiladas que se materializan y son capaces de ser transmitidas como flujos de energía que circulan dentro del grupo, pero que no siempre lo hacen del mismo modo, se organizan de la misma manera ni consiguen los mismos efectos. Se trata de expresiones "en acto", cuya cualidad fundamental no siempre es la perfección formal, que han de

destilar excelencia social y semántica, una significación social inmaterializable y frecuentemente efímera. Lo cual no debe hacernos olvidar que el flamenco combina a la vez lo intelectual y lo emocional, lo técnico y lo sentimental. Y que esta profundidad, aparentemente irracional, el éxtasis y los *soníos negros*, la comunión ritual, esconden una técnica muy depurada, reproducida de forma insistente y mimética.

Los elementos contingentes del “flamenco de uso” se realizan en torno a los grupos y los contextos societarios, a la seguridad de los que “son como uno”, tan fácil de observar en el desbordamiento cercano al trance de los envolventes momentos de la bulería colectiva, a la complicidad que genera el hechizo y la magia. Y también cuando se produce el ensimismamiento personal e interior de los cantaores en la profundidad de los tiempos más íntimos. Sublimes conceptos repetidamente aplicados al flamenco quieren expresar su carácter meta-musical: el “duende”, el “trance” que eleva al intérprete y contagia a los participantes. En este sentido, el magnetismo flamenco no es sólo un don personal, sino una categoría emocional.

La práctica del flamenco como parte de la vida y la fiesta privada ha tenido una enorme relevancia en la transmisión matriz de estructuras básicas, mucho más que en la ampliación creativa. El aprendizaje se produce en su seno por observación, mimetismo y, en los felices casos en que así sucede, impronta personal. Los ámbitos de la casa, la costumbre de cantar o bailar en la vida doméstica, son factores que explican la reproducción de estilos y el sello especial que marca las llamadas “casas cantaoras”, muchas veces emparentadas entre sí y que han puesto en contacto sus modos privativos mediante relaciones familiares o sistemas de interdependencia ajenos a las instituciones formales: el pueblo, la familia, la casa, el trabajo... en suma, los referentes mitificadores de “la sangre” y “el territorio”. En este sentido, justo es mencionar el papel de las mujeres, que han configurado líneas a veces invisibles en la transmisión y reproducción de estilos. Un dato habitualmente no muy tenido en consideración en la historiografía jonda, pero que los propios nombres artísticos se han encargado de reconocer.

Son características organizativas de este modelo de *performance* ritual su ubicación en espacios facilitadores de la intercomunicación, la convivencia entre grupos generacionales, puente para el aprendizaje, la presencia del flamenco como un elemento más de convivencia entre otros: comida, bebida, charla, bromas y chascarrillos..., el desarrollo de “tiempos internos”, con predominio inicial de estilos festeros, rítmicos y alegres en los inicios o en grupos amplios, y de variedades “jondas” en tiempos posteriores o pequeños grupos, la participación colectiva con intercambio de papeles participativos y sin protagonistas absolutos, y la combinación de cante, baile, toque y percusión, de realización alternante. Estas formas se verifican especialmente ante determinados modelos de agrupamiento y ocasión.

En la casa y entre familias, son noticias permanentes desde los comienzos del flamenco las reuniones en los patios, las plazas públicas o las puertas como sitios donde se ha convivido con la conversación, el canto y la danza. Pensemos que las condiciones de muchas de estas viviendas -en particular los patios o casas de vecinos y “corrales”- obligaban a ocupar gran parte del tiempo fuera de la exigua superficie dedicada a habitación. En general, estos espacios de sociabilidad primaria quedaron divididos según una cuidada segmentación de géneros: los vinculados, física o simbólicamente a la casa, han sido el dominio de las mujeres; los lugares de sociabilidad en la esfera pública, de los hombres. Ciertas plazas o plazuelas han quedado inscritas con letras de oro en el género, como en Jerez Santiago o San Miguel. Y también lo han hecho algunos tabancos y tabernas donde, asociado a la reunión y el vino, el flamenco ha servido a la sociabilidad masculina, sin más acompañamiento que las palmas, los pitos y los nudillos en el mostrador, reglas mnemotécnicas que explican las dificultades de afinación a la guitarra de muchos cantaores de esta cuna. Existen tabernas clásicas en la historia del flamenco, como en Córdoba La Bombilla o Casa Canuto, y en Cádiz la larga ristra de tiendas de montañeses que se instalaron durante el siglo XIX. Algunas fueron míticos lugares de cita de una pléyade de artistas, toreros y gente “de trapío”, como sucediera a la Taberna El Polinario de Granada, o centros de encuentro para los mayores y de aprendizaje para los jóvenes, como el célebre Bar Pinto de La Campana. Y, mencionadas desde antiguo, las barberías han sido nodos privilegiados para la práctica de la guitarra, que explican la expresión “tocar a lo barbero” y las notables referencias a estos establecimientos en las biografías de viejos guitarristas.

Otro entorno esencial del flamenco han sido las fiestas vecinales. Una de las primeras escenas flamencas de que se tienen noticia, la *Asamblea General* relatada por Estébanez Calderón en torno a la que se enumeran instrumentos, técnicas de baile, formas de canto (romance o corrida, polo, tonada, tirana), y hasta el consumo de comida y bebida que el testigo observara, se localiza precisamente en un patio. Actualmente, las zambombas navideñas y las cruces de mayo son dos modelos festivos que combinan una permanencia natural con ciertos procesos de reconstrucción y hasta reinterpretación de la fiesta. Ambos suponen un ejemplo de arena intermedia entre el folclore popular y los modos flamencos o aflamencados de la interpretación. Las zambombas recogen la gran tradición popular del canto por villancicos, del que son otras ramificaciones los coros de campanilleros o *muñiños*, como los denominan en Córdoba. Vale resaltar su carácter de ritual de identificación colectiva para los vecinos de barrios y calles de Jerez o Arcos de la Frontera, donde se han mantenido con más pujanza e incluso convertido en convocatorias públicas. Se celebran los fines de semana, en patios o, últimamente, amplias naves que acogen a numerosos participantes, vecinos o visitantes: aunque no son festejos estrictamente “abiertos”, se produce

un tránsito permanente de unas a otras según un sistema de invitaciones recíprocas bastante habitual en otro tipo de fiestas andaluzas, como las ferias. Su hilo conductor son, como no podría ser menos, los villancicos más o menos aflamencados, en que los estribillos corales se alternan con la eventual participación de algún intérprete solista. Se respetan las letras y las composiciones e instrumentación de la música popular, con guitarra, botellas de anís, alpargatas y cántaros, panderetas y panderos, zambombas y, naturalmente, la percusión de las palmas. Pero la zambomba se sirve también de las dotes más o menos experimentadas de guitarristas y cantaores aficionados, que, al pasar del villancico a la bulería corta o el tango, facilitan la entrada del baile en la fiesta.

Las cruces de mayo representan otro perfil de fiesta vecinal, mantenida en algunos puntos de Andalucía, como Lebrija, Almonaster o Berrocal, de forma natural; en otros casos, la construcción de nuevas barriadas o la ocupación de barrios tradicionales por nuevos moradores han potenciado la recuperación o reconstrucción de la fiesta. En las cruces, son comunes los cantes folclóricos grupales, pero, y esto es lo importante, se crea el ambiente propicio para ampliar el cante por sevillanas o rumbas a momentos ulteriores de mayor tensión y contenido tal vez flamenco. Tienen un gran protagonismo de las mujeres, que ocupan literalmente los patios, calles y plazas con su ajuar personal, como una extensión y afirmación de lo doméstico que va más allá de la frontera domiciliaria. Vale comparar estas cruces con la celebración de algunas *velás* de barrio, como la más que citada en el cante Velá de Santiago y Santa Ana, del barrio de Triana.

Acontecimientos únicos en el ritual flamenco son aquellos relacionados con celebraciones del ciclo vital, desde siempre renombrados en la historia del género y singularizados por los gitanos. Los bautismos, los *pedimentos* o toma de dichos, las bodas, se celebran acompañados de cantes y bailes, festeros por lo general y según una típica distribución circular que facilita la completa participación de los asistentes, ostentando gran centralidad las mujeres. Un baile tendente a la jocosidad, a los efectos de sorpresa, a los préstamos técnicos de otras danzas, juegos, imitaciones, parodias y deformaciones cómicas, a la dramatización de escenas se prodiga en estas ocasiones. La participación, aquí, implica una comunión con el rito, no necesariamente la capacidad de ejecutar cantes o bailes. Se trata de llevar el compás, jalear en el momento, conocer el código, disponer del sentido y pertenecer al grupo. Es por ello que normalmente se trata de celebraciones cerradas, donde sólo los próximos tienen permitida la asistencia; de hecho, algunas comunidades han establecido prevenciones o tabúes rituales, como para el cante la *alboreá*. Estas modalidades son expresión máxima del flamenco de uso, de un carácter privado y no comercial independiente del número y sustentado en la calidad de las relaciones sociales, lo que no exime de la eventual con-

tratación de artistas como signo de distinción y algarabía. En todas estas formas de reunión es común la práctica del comensalismo colectivo, entendida como una parte más del rito: las bodas gitanas mantenían durante días a disposición de los invitados comida, vino y dulces. Los novios eran sacados a bailar por los asistentes, y no faltaban el “echarle dulces a la novia”, el reparto de roscas, toronjas, flores, dulces de sidra y peladillas, al tiempo que era común la costumbre de guardar el pan de la boda.

Hablaremos ahora de las “reuniones de cabaletas” que, durante mucho tiempo, se han limitado al entorno, frecuentemente muy masculinizado, de la afición. Su objetivo puede principiar en la fiesta, pero de su desenvolvimiento se espera una posterior pendulación hacia los cantes por soleá, seguiriyas o, en otras comarcas, el fandango local o personal. Las reuniones de este tipo tienen un exacto tiempo interno, en el que el cante se alterna con la conversación, el chiste y el comentario, dentro de un elevado grado de comunicación interpersonal, transmisión, tensión y provocación emocional, que suele ser aderezado con diversos lubricantes sociales. Normalmente, estas reuniones son de larga duración y cuentan con un pequeño número de asistentes, y el conocimiento y reconocimiento de los presentes contribuye a su máxima implicación, como entendidos o practicantes en el arte de “saber escuchar” y respetar por igual la música y los silencios. De este limitado coro de oficiantes se desgajan, alternándose, las intervenciones personales de, como diría Antonio Carrillo Alonso, quien ocupa en cada momento el papel de “demiurgo”. Grandes nombres del flamenco, como el guitarrista Diego del Gastor, encontraban en estas fiestas su medio natural, y evitaron participar en otro tipo de exhibiciones públicas en favor del intimismo del grupo de amigos.

Algunas peñas flamencas arrancan justamente en este modelo estético y de sociabilidad, y aspiran a representar un tipo de vivencia flamenca íntima, donde poner en práctica vínculos interpersonales con los que confraternizar a salvo de las relaciones comerciales objetivas que implican el momento del recital o actuación flamencos. El objetivo es facilitar la cercanía: se evita, en su decoración, la jerarquización de los espacios; se buscan actitudes subjetivas con los artistas; se reafirma el “nosotros colectivo” a través de las expresiones de ánimo, las peticiones o el consumo común. Peñas como La Platería, Juan Breva o El Pozo de las Penas nos sirven para recordar el valor del igualitarismo, al menos en lo simbólico, de la cultura andaluza, y la importancia concedida a la formación de grupos, muy masculinizados en este caso, y la personalización de las relaciones sociales.

Como se ha advertido en líneas anteriores, también los lugares de tránsito resultaron primordiales en la construcción histórica del flamenco a través de ritos colectivos que, por lo general, tenían como motivo la fiesta, la diversión más representada de

todas en la documentación gráfica. Ventorrillos en Puerta Tierra en el Cádiz decimonónico, posadas y casas de viajeros en la Sevilla romántica, ventas en los caminos de arriería, donde se encontraban viajeros, tartaneros, caballistas, correos,... que pusieron en común a no dudarlo sus tradiciones folclóricas en torno al baile. En ellos se verificaron muy a menudo convocatorias de pequeñas muestras de flamenco comercial, del tipo de la fiesta o la juerga. Hay noticias de ello ya para el siglo XVIII, en la Venta Caparrós de Lebrija, donde se anuncian en 1781 bailes gitanos por zarabanda y mojigangas. Huelga decir que muchas de estas ventas se convirtieron, con el paso del tiempo, en lugares de encuentro ocasional para las madrugadas, a las afueras de los núcleos urbanos, y el último refugio de esa tropa artística que se arrimó a la juerga como forma de buscar el sustento.

Hay que referirse también al flamenco en los entornos de trabajo, como una expresión más de la dimensión social, enculturada, de sus expresiones. Ciertos espacios laborales han atendido a la puesta en común de conocimientos y experiencias, diseñando así letras y hasta cantes directamente vinculados a actividades como el trato del ganado, o el divertimento y la reunión nocturna, en los días de lluvia, que hizo de las gañanías un entorno flamenco para los jornaleros de las campiñas andaluzas. En Jerez de la Frontera, los estilos iban desde la alegre fiesta bulearera hasta el sordo compás de la soleá o la seguriya. Hoy son célebres nombres como el de Tío José de Paula, que era manihero precisamente de una de estas grandes fincas, y genealogías completas del cante encontraron aquí el refugio de la transmisión oral. En relación con el trabajo, se recordará también cómo ciertas faenas camperas —la trilla o la siega, por ejemplo— dieron lugar a cantes que pudieron aflamencarse, o en las provincias de Córdoba y Jaén las pajaronas para el trabajo del almiar. Aquí residen cantes concebidos *para o en* los espacios de trabajo, o cuyo compás y cadencia tienen que ver, precisamente, con los que marca el ritmo reiterativo de la actividad. En los cortijos cordobeses se hacían las “relaciones” o cantes romanceados, al final de la temporada de aceitunas.

Las relaciones entre el flamenco y el trabajo son muchas más, sin embargo. Determinados palos se asocian a los alfareros (soleares de Triana), pescadores y rederos (jabe-gotes malagueños), a los metales (cantes de fragua o martinetes) y las minas (cantes mineros). Aunque no cabe pensar en una asociación directa en el tiempo laboral, es cierto que muchos cantes de trabajo carecen de acompañamiento a la guitarra y usan las herramientas propias de las faenas (el trillo, el yunque, por ejemplo) como única instrumentación básica. Finalmente, hay que recordar, en relación con flamenco en ámbitos de trabajo, la estampa de los vendedores ambulantes que pregonaban con tercios flamencos, o los “literatos de cordel”, ciegos y otros trovadores errantes, que usaron los romances como mercancía oral en sus convocatorias.

El flamenco ha estado también presente, mezclado con otro tipo de formas más folclóricas o bien de forma marcada, en múltiples fiestas públicas populares de Andalucía. De su ayuntamiento resultarían estilos plenos como las saetas de la Semana Santa, insertas en situaciones colectivas y bulliciosas de religiosidad popular, pero ejecutadas a modo de oración personal. Han quedado en desuso las saetas *desde abajo*, al pie del paso o del trono, que evidencian un sentido intimista, personal en torno a promesas o ruegos, para generalizarse su ejecución *desde arriba*, bien por devoción personal, bien alquilando los servicios de un profesional desde el balcón de las casas, como signo de distinción y prestigio. Por lo demás, en las fiestas públicas predominan cantes alegres y rítmicos que permiten estribillos y participación coral. Son cantes pensados básicamente para el baile de parejas, y no siempre flamencos, que se mezclan con momentos de mayor intimidad en los que puede aparecer cualquier palo del árbol jondo.

Convendría, en este punto, singularizar el papel de las ferias de ganado como lugares de encuentro de músicas y bailes hasta fechas no muy lejanas. La mayoría de ellas han abandonado su objetivo comercial para convertirse en plenamente festivas en torno a la sevillana, auténtico modo de conocimiento y aproximación personal que desinhibe y facilita el sentido de la fiesta. Aunque originalmente son piezas boleras, la recreación experimentada por la sevillana popular y corralera hasta desembocar en la “sevillana flamenca” hace de ella un estilo que cumple con los cánones musicales del género en muchas de sus manifestaciones. Herederas de las seguidillas castellanas, la seguidilla sevillana siempre se notició como propia de las más bajas capas del pueblo, pícaros y marginados, con danzas sensuales y provocativas. Fue este carácter simple y llano, con repeticiones y enfocado con exclusividad hacia el baile, la clave de su éxito y su difusión. Pero también el baile por rumba y la demanda de los flamencos itinerantes contratados en las casetas privadas, para llenar las madrugadas con sus cantes, son parte de la fiesta. Practicantes en las antiguas buñolerías gitanas, o como parte de un concepto de la reunión que puede manifestarse espontáneamente en cualquier sitio, ni los cantes festeros ni los sonidos negros han faltado en las ferias, aunque cada vez les cuesta más trabajo competir con la estridencia de los ruidos de la música industrial. Ya en 1862 el Barón de Davillier se refería al zapateado de las gitanas trianeras en las “casillas”, y también lo harían Bécquer, en relación con la “gente del bronce” y el cante por seguiriyas, y otros muchos escritores, en las mismas fechas. Hoy, cantes como tangos o rumbas vienen a colarse en los entresijos de la sevillana bailable, bien es verdad que, a menudo, como reproducción estereotipada de piezas comerciales, pero también hay ocasión para las sevillanas *pa escuchá*. Los flamencos, bien en forma de contratación comercial con retintes familistas, bien como motivo emergente a la fiesta, se sirven de la intimidad auspiciada por el cierre de las lonetas para reducir al mundo privado voces y ecos por bulerías, soleá o tangos flamencos.

Muchas de las fiestas donde los sones aflamencados son recurrentes, lo hacen en torno a los estilos de fandangos. En los campos malagueños, tiene ascendencia morisca la fiesta de los verdiales, de estética singularísima, y que se rodea de una instrumentación muy variada: violín, panderetas, chinchines, platillos, castañuelas, cucharas, panderos, guitarras, cacharrería de todo tipo, almireces, canutos de caña, e incluso antiguamente bandurrias y vihuelas. Aunque existen algunas variantes locales (campo de los Montes y zonas oriental y occidental de la provincia de Málaga, incluido el Partido de Verdiales del que parecen tomar el nombre), en los verdiales es corriente que la intervención de las voces se produzca mediante un compás ternario muy rígido, envolvente, a modo de pequeños fandangos que se ven acompañados del baile por parejas o en tresillos. En la estructura de la “panda de verdiales” entran la instrumentación, la danza, el cante a estilo “juglaresco” cante-toque, y el ondeo de la bandera. Por su comunión comarcal a través del transporte de productos agrícolas y pesqueros del solar malagueño, algunas formas de fandango de las provincias de Córdoba, Granada, Jaén y Almería habrían quedado impregnadas del sello “abandolao”.

En las romerías, el flamenco tiene lugar como parte de la “fiesta en movimiento”, al hilo de las *parás* y acampadas nocturnas. Dentro de la cohesión grupal en torno a una candela, una comida o una copa, los fandangos locales se mezclan en la provincia de Huelva con la sevillana, el fandango personal, el tango, la rumba comercial y —en el caso de la Romería del Rocío— la herencia leonesa del pito y el tamboril. La especial constitución melódica del fandango personal, muy apropiado para el lucimiento y la manifestación libre de los sentimientos, se confunde aquí con la emocionalidad asociada al contacto con la naturaleza, y con la religiosidad, en términos de creencia y de cultura. Este conjunto de circunstancias desemboca en auténticos procesos de catarsis personal y colectiva. Finalmente, no podemos olvidar en este catálogo otra de las fiestas populares, y sustentada también en el comensalismo colectivo, la práctica de los cantos folclóricos y flamencos en los *peroles* cordobeses, el cante de columpio o bambera, entre los cantos de recreo, aunque no adscrito a ningún festejo particular y fruto más bien de la creación personal, y tampoco los tanguillos del carnaval gaditano, que mezclan sus sonos caribeños con la estética italianizante para producir en el mes de febrero una de las fiestas más ricas de Andalucía.

Estos espacios y momentos de ritualización no comercial forman parte intrínseca de la “pequeña historia” del flamenco, aunque muchos de ellos hayan ido languideciendo e incluso hayan desaparecido por razones sociohistóricas. El cambio en los hábitos de residencia y sociabilidad y los nuevos procesos de transmisión y consumo cultural impiden contemplar la vieja foto de la pureza ritual, anclada en seductoros exégesis acerca de “lo primigenio”, “lo natural” y otros cimientos discursivos que sustentan la apuesta por “lo tradicional” frente a “lo moderno”. Patrones funcional-

mente muy similares, pero formalmente “fictos” en lo aparente, pueden ocupar estas nuevas tradiciones de la fiesta que se metamorfosea en las comunidades gitanas del evangelismo, en polígonos urbanos y suburbios, en los encuentros callejeros en torno a la tecno-rumba y la botella, en los nuevos conceptos de grupo y convivencia de músicos... Ritos “contaminados” en lo flamenco para una mirada clásica, purista, fundamentalista. Pero en los que la forma social de producir la música, de convertirla en un elemento articulador de la fiesta, de permitir la participación y el disfrute a salvo de excelencias técnicas, es sin discusión viva y social como lo fueron las fiestas de los patios de la Triana del siglo XIX.

Bibliografía generalista y de aproximación al flamenco

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1981) *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (1999) *El Baile Flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

BARRIOS, Manuel (1972) *Ese difícil mundo del flamenco*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BLAS VEGA, José y Manuel Ríos Ruiz (1988) *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.

BLAS VEGA, José (1982) *Magna Antología del Cante Flamenco*, Madrid: Hispavox.

BLAS VEGA, José (1988) *Maestros del Flamenco*. Barcelona: Planeta.

CABALLERO BONALD, José Manuel. (1975) *Luces y sombras del flamenco* (fotografías de “Colita”). Barcelona: Lumen (hay reedición de 1998)

CALADO OLIVO, Silvia (2006) *Todo sobre flamenco*. Madrid: Absalon.

CANO TAMAYO, Manuel (1986) *La Guitarra. Historia, estudios y aproximaciones al arte flamenco*. Granada: Anel.

CARRETERO MUNITA, Concepción (1981) *El baile*. Sevilla

CARRILLO ALONSO, Antonio (1978) *El cante flamenco como expresión y liberación*. Almería: Cajal.

CASTRO, María Jesús (2010) *Historia musical del flamenco*. Madrid: Maestro Flamenco.

CENIZO, José (2009) *Poética y didáctica del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (1998) *La bibliografía flamenca, a debate*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002) *Historia del flamenco, siglo XXI*, Sevilla: Sevilla: Editorial Tartessos.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002) *Más allá de la música. Antropología y Flamenco* (2 vols.), Sevilla: Signatura.

DONNIER, Philippe (2008) *El duende y el reloj*. El Páramo.

FALLA, Manuel de (1922) *El cante jondo. Canto primitivo andaluz*. Granada: Urania

FERNÁNDEZ, Lola (2004) *Teoría musical del flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma, Acordes Concert*, San Lorenzo del Escorial (Madrid).

FERNÁNDEZ BAÑULS, José Antonio y José María PÉREZ OROZCO (1983) *La poesía flamenca lírica en andaluz*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

GAMBOA, José Manuel (2002) *Cante por cante* (libro + CD), Madrid: Flamenco en el Foro.

GAMBOA, José Manuel (2005) *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.

GARCÍA GÓMEZ, Génesis (1993) *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Anthropos – Barcelona-Murcia: Editora General de Murcia.

GARCÍA MATOS, Manuel (1987) *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Cinterco.

GOBIN, Alain (1975) *Le Flamenco. Que sais-je?*, Paris: Presses Universitaires de France.

GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1955) *Flamencología* (hay reedición en 1964 en Escélicer, Madrid, y en 1989 en Ediciones La Posada, Ayuntamiento de Córdoba)

GRANDE, Félix (1979) *Memoria del flamenco*. Tomo I: Raíces y prehistoria del cante; Tomo II: Desde el Café Cantante a nuestros días. Madrid: Espasa-Calpe (hay reedición en Círculo de Lectores, Madrid, 1998)

GUÍA... (2002) *Guía del flamenco en Andalucía*. Sevilla: Turismo Andaluz.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990) *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (2 tomos). Madrid: Editorial Cinterco.

HECHT, Paul (1994) *The Wind Cried*. Westport: Bold Strummer. (edición revisada del original de 1968).

- HURTADO TORRES, Antonio y David (2009) *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- INFANTE, Blas (1980) *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- LARREA PALACÍN, Arcadio (1974) *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional.
- LAVAUUR, Luis (1976) *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional
- LEBLON, Bernard (1991) *El cante flamenco: entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco.
- LEBLON, Bernard (1996) *Flamenco*. Arles: Cité de la musique /Actes Sud.
- LEFRANC, Pierre (2000) *El cante jondo. De territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares* Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Publications de la Faculté des Lettres de Nice (con CD)
- LÓPEZ RUIZ, Luis (1991) *Guía del flamenco*. Madrid: Istmo.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, "Demófilo" (1881) *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, Sevilla: Imprenta y Litografía "El Porvenir" (reed. 1975 en Cultura Hispánica, Madrid, Demófilo)
- MANFREDI CANO, Domingo (1955) *Geografía del cante jondo*. Madrid: Grifón (reed. 1988 en Universidad de Cádiz)
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa (1969) *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José (2005) *El cante flamenco. La voz honda y libre*. Córdoba: Almuzara.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José (2008) *Manual básico del flamenco*. Madrid: Casa Patas.
- MITCHELL, Timothy (1994) *Deep songs. Flamenco*. London: Yale Univ. Press, Newhaven & London
- MOLINA, Ricardo y Antonio Mairena (1979) *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada-Sevilla: Librería Al-Andalus, /1963 Madrid: Revista de Occidente
- NAVARRO GARGÍA, José Luis y Miguel ROPERO NÚÑEZ (compiladores) (1994/6) *Historia del Flamenco* (cinco volúmenes). Sevilla: Editorial Tartessos.

- NAVARRO GARCÍA, José Luis (2010) *Historia del baile flamenco*. Sevilla: Signatura. (5 vols.).
- NÚÑEZ, Faustino y con José Manuel GAMBOA (2007) *Flamenco de la A a la Z*. Madrid: Espasa Libros.
- NÚÑEZ, Faustino (2003) *Conocer el flamenco*, Disco-libro, RGB Madrid: Arte visual-Flamenco Live.
- NÚÑEZ, Faustino (2008) *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ed. Carena.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (1990) *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (1996) *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros PM.
- PABLO LOZANO, Eulalia y José Luis Navarro García (2007) *Figuras, pasos y mudanzas*. Córdoba: Almuzara.
- PEMARTÍN, Julián (1966) *El Cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- PENNA, Mario (1996) *El flamenco y los flamencos*. Sevilla: Portada Editorial.
- PLAZA ORELLANA, Rocío (1999) *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- POHREN, Don E. (1970) *El arte del flamenco*. Sevilla: Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera.
- PUIG CLARAMUNT, Alfonso (1984) *El arte del baile flamenco*. Moscú
- QUIÑONES, Fernando (1983) *¿Qué es el flamenco?* Madrid: Cinterco.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1972) *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Ediciones Istmo, (reed. revisada en 1997, como *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid: Ediciones Istmo)
- ROMERO JIMÉNEZ, José (1996) *La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)*. Sevilla: Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (1978) *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla: Univ. de Sevilla, Colección de Bolsillo.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (1984) *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Sevilla: Alfar.

- ROSALES, Luis (1989) *Esa angustia llamada Andalucía*. Madrid: Ed. Cinterco.
- ROSSY, Hipólito (1966) *Teoría del cante jondo*. Barcelona: CREDSA ediciones y publicaciones (reedición en 1998)
- SALOM, Andrés *Didáctica del Cante Jondo*. Murcia: Ediciones 23-27.
- SCHREINER, Klaus (ed) (2000) *Flamenco, Gypsy Dance and Music from Andalusia*, Oregon: Amadeus Press, Portland,
- STEINGRESS, Gerhard (1993) *Sociología del cante flamenco*, Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco.
- STEINGRESS, Gerhard (1998) *Sobre Flamenco y Flamencología*. Sevilla: Signatura Ediciones, Colección de Flamenco.
- STEINGRESS, Gerhard y Enrique Baltanás (coords.) (1998) *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una Sociología Política del Flamenco*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte
- TORRES CORTÉS, Norberto (2005) *Guitarra flamenca* (2 vols.). Sevilla: Signatura Ediciones.
- UTRILLA, Jerónimo (2008) *El flamenco se aprende*. Córdoba: Toro Mítico.
- VÉLEZ, Julio (1976) *Flamenco. Una aproximación crítica*. Madrid: Akal Editor.
- VERGILLOS, Juan (2002) *Conocer el flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- VERGILLOS, Juan (2006) *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Sevilla: Fundación Lara.
- WASHABAUGH, William (1998) *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Oxford-New York: Berg.