

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Interculturales de la Universitat Jaume I - Volumen 24 - Noviembre 2020

**Imaginario del Flamenco:
representación literaria,
poética musical
e historia cultural**

**The imaginary of Flamenco:
literary representation,
musical poetics
and cultural history**



Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 24 - November 2020

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION

Comité editorial / *Editorial Board*

DIRECCIÓN / EDITORS

Ignasi Navarro i Ferrando – ignasi.navarro@uji.es
Jorge Martí Contreras – jmarti@uji.es

COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO / GUEST EDITORS

Francisco Javier Escobar Borrego – fescobar@us.es
Emilio J. Gallardo Saborido – emilio.gallardo@csic.es

COORDINACIÓN DE RESEÑAS / REVIEW COORDINATOR

Adéla Kot'átková (Universitat Jaume I)

COMITÉ CIENTÍFICO / ADVISORY BOARD

José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
Freda Chapple (University of Sheffield)
Marianna Chodorowska-Pilch (University of Southern California)
Santiago González Fernández-Corugedo (Universidad de Oviedo)
Giuseppe Grilli (Universidad Roma Tre)
Amelia Howe-Kritzer (University of St Thomas)
Georges Laferrière (Université du Québec à Montréal)
Humberto López Morales (Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española)
Juan Vicente Martínez Luciano (Universitat de València)
Emilio Ridruejo Alonso (Universidad de Valladolid)
Carmen Silva Corvalán (University of Southern California)
Ezra Talmore (Editor, *The European Legacy*)
Hernán Urrutia Cárdenas (Universidad de Deusto y del País Vasco)

COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Antonio Ballesteros González (Universidad de Castilla-La Mancha)
José Luis Blas Arroyo (Universitat Jaume I)
María José Coperías Aguilar (Universitat de València)
Juan Carlos Fernández Serrato (Universidad de Sevilla)
María José Gámez Fuentes (Universitat Jaume I)
María del Pilar Moliner Marín (Universidad de Salamanca)
Eloísa Fernanda Nos Aldás (Universitat Jaume I)
Ignasi Navarro i Ferrando (Universitat Jaume I)
Sonia París Albert (Universitat Jaume I)
Santiago Posteguillo Gómez (Universitat Jaume I)
José Ramón Prado Pérez (Universitat Jaume I)
Francisco José Raga Gimeno (Universitat Jaume I)
Elizabeth Russell (Universitat Rovira i Virgili)
Auxiliadora Sales Ciges (Universitat Jaume I)
Salomé Sola Morales (Universidad Santiago de Chile)
Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)
Mónica Velando Casanova (Universitat Jaume I)

**CULTURE, CULTURA,
LANGUAGE LENGUAJE
AND REPRESENTATION Y REPRESENTACIÓN**

Cultural Studies Journal
of Universitat Jaume I
Volume 24 – November 2020

Revista de Estudios Culturales
de la Universitat Jaume I
Volumen 24 – Noviembre 2020

**The imaginary of Flamenco:
literary representation,
musical poetics
and cultural history**

**Imaginario del Flamenco:
representación literaria,
poética musical
e historia cultural**

© Del text: els autors i les autores, 2020

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2020

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

e-ISSN: 2340-4981

DOI revista: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2020>

DOI volum: <http://dx.doi.org/10.6035/CLR.2020.24>

Dipòsit legal: CS-34-2004



Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Índice / Contents

Artículos / Articles

- 07 Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca
CRISTINA CRUCES ROLDAN
- 25 Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente)
FRANCISCO J. ESCOBAR
- 53 Los sonidos del flamenco: análisis fonético de “los orígenes” del cante
ELENA FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS
- 75 Narrativas de ida y vuelta: flamenco, tauromaquia, literatura y diálogos transatlánticos
EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO
- 89 Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos
FLORIAN HOMANN
- 105 Son ilusiones: identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa
ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO

Reseñas / Book reviews

- 123 *Flamenco y canción española*, de Inés María Luna. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 303 págs. ISBN: 978-84-472-2857-7; 17 €.
JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

125 Autores / Authors

127 Estadísticas / Statistics

Artículos / Articles

Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca

Antonio Machado and Álvarez «Demófilo»: science of folklore and flamenco copla

CRISTINA CRUCES ROLDÁN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-06-04
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-09-27

RESUM: El texto analiza el recorrido intelectual y la aportación al flamenco de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» (1846-1893), el folclorista más relevante de la escuela sevillana y autor de la *Colección de cantes flamencos* (1881). Sitúa al autor en la encrucijada histórica entre el despertar de las ciencias naturales, el positivismo y el evolucionismo, y lo inscribe en el siglo del nacionalismo político, el costumbrismo y el realismo.

El proyecto de institucionalización que Demófilo llevó a cabo de los estudios de folclore y literatura popular en España y su síntesis de investigaciones sobre flamenco evidencian la modernidad y la aspiración científica de su aportación principal: la construcción de un modelo sistematizador del corpus flamenco de tradición oral, plenamente comprometido con un ideario humanista, identitario y de progreso.

Palabras clave: Flamenco, Folclore, Cultura popular, Poesía popular, Estudios gitanos, Andalucía.

ABSTRACT: The text analyses the intellectual career and the contribution to flamenco of Antonio Machado and Álvarez «Demófilo» (1846-1893), the most important folklorist of the Sevillian School and author of the *Collection of flamenco songs* (1881). It places the author at the historical crossroads between the raising of natural sciences, positivism and evolutionism, the political nationalisms, literarian and artistic movements of costumbrismo and realism.

The article also sets out the project of institutionalization that Machado carried out of the studies of folklore and popular literature in Spain. The synthesis of research on flamenco by Demófilo shows the scientific and modern condition of his main contribution: the construction of a systematizing model of the poetic corpus of oral tradition, fully committed to a humanist and progress ideology.

Key words: Flamenco, Folklore, Popular Culture, Popular Poetry, Roma Studies, Andalusia.

1. EL «AMIGO DEL PUEBLO»

El poeta Antonio Machado lo recuerda aún joven, su mirada de ojos grandes vagando sin objeto mientras «Lee, escribe, hojea / sus libros y medita. Se levanta; / va hacia la puerta del jardín. Pasea. / A veces habla solo, a veces canta». Es su padre, Antonio Machado y Álvarez (1846-1893), apodado «Demófilo» por las inclinaciones que mostró hacia el pueblo y su producción más pura: el folclore. Investigador silencioso, constante, extravagante acaso, aglutinador de una generación de estudiosos durante la segunda mitad del siglo XIX, rescatado como precursor y legitimador de la antropología andaluza hace apenas cinco décadas, Machado fue víctima en su tiempo de lo que Álvarez Junco ha definido como el problema del proceso de nacionalización de España: «la incompatibilidad del programa ilustrado con la identidad heredada» (Álvarez, 2001: 105).

La aplicación pionera de los métodos de la ciencia al estudio del flamenco se sitúa en el entorno más inmediato de la vida familiar de Demófilo. Hijo del catedrático de Ciencias Naturales Antonio Machado y Núñez, rector de la Universidad de Sevilla entre 1868-1870 y 1872-1874, recibiría de su predecesor una inquietud inusual en su tiempo. Machado y Núñez fue médico de profesión y divulgador en España de Darwin, Spencer y Haeckel, practicó el positivismo y, gracias a su amistad con Federico de Castro, se imbuyó del ideal armónico y antidogmático de inspiración neokantiana que representaba el krausismo. Formó parte durante «La Gloriosa» de la Junta Revolucionaria de Sevilla, y llegó a ser gobernador civil de la provincia; empeños que, a la postre, lo llevarían a ser apartado de su cátedra sevillana. Fue en este ambiente intelectual y político que Demófilo comenzó a conocer la pequeña vida cultural hispalense y a participar en algunos de sus hitos, como la fundación de la Sociedad Antropológica de Sevilla (1871), la publicación de la prestigiosa *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla (1869-1874), medio de difusión de liberales, krausistas y románticos durante el Sexenio Revolucionario (1869-1873), o de *La Enciclopedia* (1877-1883), donde nuestro autor se daría a conocer a un público mayor y que facilitó su relación con la *Folk-Lore Society* británica.

Demófilo recibió también afectos primarios por la lírica popular, el cuento y la adivinanza, a través de su madre Cipriana Álvarez, quien avivaría su interés futuro por la tradición oral y el flamenco. Sobrina de Agustín Durán, Cipriana pintaba, escribía y coleccionaba coplas y romances, algunos de los cuales fueron recogidos en la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas (BTPE)*, publicada en once volúmenes entre 1883 y 1888. Al decir de Machado, los datos que su madre cosechaba eran, por su fidelidad, «de absoluto crédito para cuantos se dedican a la nueva ciencia, conocida en Europa con el nombre de Folk-Lore» (Machado, 1884a: 274).

Ciencia y poesía se unieron así en las juveniles aventuras del folclorista sevillano, que quiso transmitir a su propia prole las inquietudes de sus predecesores. Más las devociones poética y humanista que la científica y la política activa, pero siempre desde un ideal de progreso: «Propagandista acérrimo, ya que no otra cosa, que queden Machados en el mundo para combatir la tiranía y el oscurantismo», escribió a Joaquín Costa en 1880 (Gómez, 2010: 63). Dio educación a sus hijos en la Institución Libre de Enseñanza, en cuyo boletín llegaría a redactar postreros artículos y a la que dedicó su obra más señera sobre flamenco: la *Colección de cantes flamencos* de 1881. Cada uno a

su forma, los poetas Antonio y Manuel Machado fueron, como él, trabajadores, bondadosos e idealistas, aunque, como sabemos, con suerte desigual.

La de Demófilo fue escasa, y su vida más bien calamitosa en lo práctico. Nacido en Santiago de Compostela por destino paterno y trasladado a Sevilla con pocos días, es la suya una biografía de soñador certero en asunto intelectual y errabundo en la cosa material, cargado de los hijos que tuvo con su compañera Ana Ruiz (1854-1939). Aquella que espetara, camino de Coillure, la desgarradora pregunta que simboliza la tragedia del exilio: «La cogí en mis brazos, pesaba como una niña, y mientras la llevaba, me susurraba en el oído: “¿Llegamos pronto a Sevilla?”» (Corpus Barga, 1979: 323).

Nos ayuda a conocer a Demófilo Ian Gibson, que retrata al personaje con gracia: «Jamás tenía un duro. Jamás dejaba de quejarse de su absoluta inutilidad para atraer dinero. [...] Le escribe desde Madrid a Luis Montoto: “Mi único engrandecimiento es que lucho con fe, con más fe cada día y que me paso por los cojones todos los obstáculos”» (Gibson, 2003: 75). Los reiterados problemas derivados de su inestable economía (abogado doctor en letras por su cuenta, catedrático de metafísica provisional y juez eventual) lo llevaron a aceptar en 1892 un puesto de registrador en Puerto Rico como alivio de penalidades. Seis meses después de su llegada a la ciudad de Ponce, Machado empeoró irremediabilmente de su esclerosis medular y regresó ya maltrecho a Sevilla. Su muerte el 4 de febrero de 1893, apenas cumplidos cuarenta y siete años, revela «tal vez mejor que muchos discursos el significado de las colonias para muchos españoles de la época: tierra de emigración, válvula de escape para desahuciados, último destino de quien no logra obtener un destino en su país» (Baltanás y Rodríguez, 1998: 216). La suma final de sus desdichas fueron una triste sepultura de segunda clase, la indiferencia sevillana y lo breve de las reseñas sobre su fallecimiento en la prensa del día.

2. EL CONTEXTO HISTÓRICO

Situemos la figura de quien se describió a sí mismo como propagandista más que escritor, compartiendo desde Sevilla el desarrollo de movimientos sociales, políticos y culturales marcados por el despertar de los nacionalismos, la filosofía krausista y el positivismo naturalista, y aplicó su optimismo al folclore como camino hacia la fraternidad universal, ora con esfuerzo sin medida, ora con «mi mucha pereza y escasez de tiempo», y también a «mis ideas, que puedo concretar en estos términos: amor al pueblo, a la libertad, y odio al fanatismo religioso» (Baltanás, 2002: 75, 73).

La instrumentalización nacionalista de lo popular fue un fenómeno general en occidente durante el siglo XIX, que en España adquirió formas propias. Las expectativas de progreso que alumbrara la Ilustración habían fracasado definitivamente; a cambio, la Guerra de la Independencia (1808-1814) gestó una nueva imagen internacional del país y de sus gentes. Desde un ideal cegador, el nuevo viajero romántico veneraba el pasado medieval, descubría una naturaleza sentimental, se sentía atraído por la autenticidad española. Andalucía representaba la huida perfecta de los rigores del mundo burgués e industrial, se abría como un «sur europeo» de aroma exótico y primitivista, y proporcionaba el color local idóneo para sus apuntes literarios (Plaza, 1999). Las clases populares colmarán las páginas de numerosos libros y crónicas que describieron por igual los paisajes, la asombrosa arquitectura monumental y las costumbres del común. Los arquetipos en torno a las mujeres, las bailarinas y los gitanos —un pueblo supuestamente de naturales pasiones y ajeno a la razón— se forjaron desde la relación supremacista de estos escritores con la subalterna del sujeto descrito: «si España era en buena medida parte de oriente [...], la relación que debían establecer con ella las potencias hegemónicas, justo

en el momento en el que se sentaban las bases de la expansión imperialista europea, debía ser una relación jerárquica» (Andreu, 2016: 84).

Dentro del país, la moda andalucista se alimenta entre 1830 y 1860 de los afanes patrióticos y del rechazo a lo extranjero. La reacción nacionalista refuerza una oposición entre lo tradicional y lo moderno, base del despertar de los grandes movimientos políticos de unificación europeos y que, en España, convirtió músicas y bailes populares en metáforas de la identidad nacional. Mientras las bailarinas españolas triunfan en los teatros europeos, y las *troupes* de gitanos andaluces visitan los escenarios de París, Berlín o Nueva York, escenas de tablao y ventorrillo, bailaoras, guitarristas y artistas gitanos se imponen en las artes plásticas y la literatura. Narradores como el malagueño Serafín Estébanez Calderón «El Solitario», autor de las *Escenas andaluzas* (1847), dan cuenta de tipos y costumbres populares, como también los nuevos géneros periodísticos, la novela por entregas, la viñeta paródica y las exitosas colecciones del tipo *España artística y monumental* (1842) y *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44). Resulta significativo que, entre sus muchos artículos costumbristas (singularmente, en el caso del flamenco, «Asamblea General» y «Un baile en Triana»), Estébanez dedique uno a «La feria de Mairena», pues con título similar Gustavo Adolfo Bécquer suscribirá en 1864 «La feria de Sevilla», donde se lamenta de la pérdida de esencias populares, hace suya la apelación al pasado y denuncia los excesos modernizadores de las clases altas. No obstante, el poeta de la exaltación romántica, la pasión y las emociones en plenitud supo regalarnos también un relato detallado y crítico de la sociedad de la época.

Aunque más tardía en España que en el norte de Europa, la problemática modernidad del país se convertirá en tapiz de escritura y reescritura para literatos y pensadores contemporáneos a la «Edad de Oro» del flamenco (1860-1920c). En el articulismo y la novela realista, regionalista y naturalista de la Restauración ya están presentes la nota flamenquista de juerga y colmao, de vino y voluptuosidad femenina, y el inserto del tópico del atraso nacional. En las plumas de notables antiflamentos del 98 como Azorín, Pío Baroja o, singularmente, Eugenio Noel, el flamenco se hará cita inspiradora, aun desde su consideración como arte despreciable y procaz. Mientras tanto, en la vida real, el plebeyismo ocupaba las aficiones de las clases altas y la política española se debatía entre progresistas y conservadores. Estos imaginarios, sin embargo, en poco coincidían con los intereses de clase y las condiciones del pueblo llano. En Andalucía en particular, ni el centralismo ni la idílica evocación popular mataban el hambre. Sólo excepcionalmente o entre líneas se atendió al descarnado sistema de clases de una tierra pobre, frustrada en sus tímidos intentos de industrialización y polarizada en lo social, cuya burguesía enriquecida había mimetizado los hábitos aristocráticos y cuya clase jornalera era pasto de la reagrarización impuesta tras la «tragedia de los comunes». No sin razón, el sur de España estaba llamado a encabezar las corrientes anarquistas y revolucionarias de las últimas décadas del siglo.

En el norte de Europa, florecían entretanto las ciencias naturales y la metodología experimental, deudoras tanto de la pionera visión progresista de Charles Darwin, que situamos a mediados del siglo XIX, como del inmediato positivismo de Herbert Spencer, cuya visión de la sociedad como organismo en evolución (integración entre sus partes y paso de estructuras sociales homogéneas a otras heterogéneas), reverberaron exitosamente en las nascentes ciencias sociales. Algunos de sus textos serían traducidos en *La Enciclopedia*. Las últimas décadas de la centuria asistirán al desarrollo de las ideas de Émile Durkheim, que, en paralelo a las nociones de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* de Spencer, describió los modelos de solidaridad mecánica y orgánica de las sociedades, entendidas como sistemas de interdependencias mutuas con órganos, necesidades y funciones. Ya en el tránsito al siglo XX, los conceptos de pertenencia y voluntad de

Ferdinand Tönnies amplificarán una noción comunitarista de la «voluntad natural», en parte acreedora de Johann G. Herder y el romanticismo alemán de «tormenta e ímpetu» (*Sturm und Drang*) de la segunda mitad del siglo XVIII.

Demófilo sería solo en parte deudor de estas últimas teorías acerca del *Volkgeist*, la noción espiritual del alma popular y su imaginación colectiva, que encontraban en la lengua y la literatura espacios de expresión *auténticos*. Para Machado, la búsqueda del genio creador era más bien el sencillo fruto de la transmisión cultural entre las clases menesterosas, como describe en el célebre «Post Scriptum» para los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín: «No es ya para mí el pueblo un ser impersonal y fantástico, una especie de entelequia, sino el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos» (Machado, 1883: 50). Su influencia teórica fundamental en estos temas no sería la escuela alemana, sino la obra etnológica de Edward B. Tylor, autor de la primera definición de cultura de la antropología, en un contexto científico fuertemente vinculado al evolucionismo y al entorno geopolítico colonial. Los presupuestos teórico-metodológicos del británico entusiasmarán a Machado, que tradujo al español el manual *Anthropology*, publicado por Tylor coetáneamente a su propia *Colección* (1881).

Esta fascinación llevó consigo, además, una empresa de alcance práctico. Tylor había sido vicepresidente de la *Folk-Lore Society*, una institución que Machado conoció en 1880 y que, frente al paradigma alemán, orientaba el concepto *Folk* hacia culturas y pueblos particulares, sus rasgos, costumbres e instituciones y su comparación evolutiva, y que aspiraba a investigar la cultura como tema científico para las leyes del pensamiento y de la acción humanas. Era la inspiración que necesitaba Demófilo para canalizar su misión personal de introducir el folclore en las corrientes modernas de su tiempo. No había terminado el año 1881 cuando Antonio Machado y Álvarez tenía ya publicadas las bases de la «Sociedad del Folk-Lore Español», asociación para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares y la reconstrucción de la «verdadera» historia de España. Atenta no sólo a la poesía popular, sino también a los saberes, creencias, tradiciones, usos y costumbres, y dividida en seis áreas de conocimiento, la Sociedad estaría formada por sociedades regionales y locales interconectadas en una red federalista y descentralizada (con el tiempo, esperaban, de expansión europea), que atendiera a la diversidad y contribuyera a la «moralización» y unificación «afable» de la nación. Machado apeló asimismo a una utópica estructura con la que alcanzar el conocimiento de forma coordinada y sistemática, pero también participativa y democrática: los intelectuales y el pueblo actuarían solidariamente como «obreros» de la empresa folclórica.

Naturalmente, la andaluza fue la primera de estas organizaciones. La «Sociedad del Folk-Lore Andaluz» inició su andadura en 1881, en la casa que Machado y Álvarez prestaba cada tarde para las reuniones donde se redactarían sus bases, integrada por Siro García del Mazo, Luis Montoto y Rautenstrauch —su amigo imperturbable (Fernández, 1997)—, Antonio Sendras y Burín, Manuel Sales y Ferré, Alejandro Guichot y Sierra, Fernando Belmonte, Manuel Díaz Martín, Juan Antonio de Torre y Salvador y Francisco Rodríguez Marín. Se dividió en cuatro secciones e inició rápidamente contactos con otras europeas, revistas y aficionados al folclore, para desplegar sociedades «hermanas» en Extremadura, Castilla, Galicia, Asturias y Cataluña, además de otras locales y en las colonias españolas.

3. LA OBRA DE MACHADO Y SU MUNDO FLAMENCO

Ya en 1869, nuestro autor había recogido una sucinta declaración de intenciones suficientemente expresiva de su propósito investigador en la sección de «Apuntes para un artículo literario» de la *Revista Mensual*: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares» (Machado, 1869: 175). Desde 1874, condujo su labor recolectora hacia un ensimismamiento filosófico que duraría hasta 1879; fue sobre todo en *La Enciclopedia* donde un primer grupo de adeptos se inculcó con fervor de la misión folclórica y desplegó el sistema de colaboraciones fundamental del movimiento, que algunos no limitaron a las aportaciones literarias, sino también al mecenazgo. La Sociedad culminaría sus publicaciones con un órgano de difusión propio: la revista *El Folk-Lore Andaluz*, de periodicidad mensual y que duraría algo menos de un año, entre marzo de 1882 y febrero de 1883. Una vez fundada esta nueva Sociedad, la revista se fundiría con las gacetas de *El Folk-Lore Frexnense* (después *El Folk-Lore Bético-Extremeño*). Con la marcha de la familia a Madrid en 1883, siguiendo la mayor bonanza de su padre, las actividades de Demófilo se enlentecen, y comienza a colaborar en *El Globo*, revista que en 1885 se ve sustituida por el *Boletín Folklórico Español*.

Para nuestro autor, era preciso construir una verdadera ciencia del folclore aplicando una metodología «racional»: técnicas de investigación como taquigrafía, escritura musical, dibujo y fotografía (no llegó a desarrollarlas todas), análisis de los materiales obtenidos, y búsqueda de generalizaciones teóricas «para esa ciencia niña llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad» (1881: XVIII). Una disciplina que, como enuncia en la «Sección de Literatura Popular» de *La Enciclopedia* (1879), no ha de estudiar coplas, refranes o cuentos por bonitos, ingeniosos, raros o curiosos, sino como materia científica. De hecho, Machado participó con Laurence Gomme, Alfred Nutt, Edwin Hartland, Charlotte Burne y otros estudiosos en debates especializados acerca de la definición autorizada del folclore, cuáles serían sus conceptos, alcance y objeto de estudio (Burne, Machado y Hartland, 1885). Para nuestro autor, el folclore no sólo incluía antiguas formas de sabiduría popular, o, como en la escuela británica, la atención a los pueblos primitivos, sino también nuevos elementos y transformación de los anteriores. Una mirada plenamente vigente en el concepto actual de patrimonio cultural inmaterial (Unesco, 2003). Centro del núcleo principal formado por él mismo, Montoto, Guichot y Rodríguez Marín, esta vocación caracterizará a los

introdutores del folclore en España, situando esta disciplina al mismo nivel que en el resto de Europa. En este sentido formaron parte de la intelectualidad de la época que se esforzó por cortar el aislamiento y retraso científico que nuestro país tenía respecto a los más avanzados países europeos.

(Aguilar, 1990:174)

La obra cumbre de Demófilo se inscribe en el momento de emergencia primera del flamenco, género codificado a mediados del siglo XIX que mezclaba distintas culturas musicales de Andalucía (populares y, aún en parte, cultas), pero que se identificaban netamente por su marca gitana o agitanada (Steingress, 1993; García Gómez, 1993; Gamboa, 2005). El autor se halla en el epicentro de una eclosión flamenca focalizada en la ciudad hispalense, donde teatros y cafés cantantes eran espacios escénicos de un arte nuevo con un nombre diferenciado: la palabra «flamenco» se documenta por primera vez a mediados de la década de 1840. En este tiempo, se multiplican los nombres de profesionales del cante, el toque y el baile, el intérprete se individualiza y se especializa,

los empresarios del arte consolidan un mercado propio, fluyen la creatividad coreográfica y musical, e irrumpe un nuevo público que Demófilo describirá con gran realismo como completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante [...] el terne y el torero.

(Machado, 1881: IX)

La *Colección de cantes flamencos* en 1881 fue relativamente tardía respecto a los muchos sueltos sobre flamenco que Demófilo llevaba publicando más de una década. En su ecuménico proyecto, comprometido con la dura realidad de una España hambrienta de progreso científico, y en algunos ensayos críticos, se había mostrado contrario, por ejemplo, a los vicios de las instituciones de poder, como en este breve texto sobre las carceleras de 1870:

¿Por qué nuestros hombres de gobierno no han de escuchar la queja del pueblo acerca de la injusticia [...]? Coplas hay que expresan lo que cien discursos no consiguen, y en los países ilustrados debieran, en nuestro sentir, los hombres políticos estimar en más la opinión de la inmensa mayoría, expresada de tan evidente manera en sus espontáneas producciones [...].

Á la puerta del presidio
Hay escrito con carbón:
Aquí el bueno se hace malo,
El malo se hace peor

(Machado, 1884b /1870/, en línea)

Este que el autor calificará de «artículo casi político, pretendiendo hacer uso literario» (*ibidem*), y otros similares como los «Apuntes para un estudio de literatura popular. Cantes flamencos» de la *Revista Mensual* (1871) servirán para el formato final de la colección de 1881. Esta bebía de la tradición impresa y del esplendor previo de cancioneros, antologías de relatos, cuentos y poesías, como los de Don Preciso (1799), Fernán Caballero (1859), Segarra (1862) o Lafuente Alcántara (1865). Le sucederán las colecciones de Rodríguez Marín (1883) y Palau (1900), que incluyeron algunos cantes ya publicados por Demófilo (Gutiérrez Carbajo, 1990). Para la *Colección*, sería también decisiva la intervención del lingüista Hugo Schuchardt, catedrático de la Universidad de Graz, que durante su estancia en Sevilla en 1879 reclamó a Machado materiales líricos populares para sus estudios comparativos. «Me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchardt algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas», reconocerá el autor en el «Post Scriptum» (Machado, 1883: 31). Este material fue el germen de la *Colección de cantes flamencos*, cuyo subtítulo es aviso de intenciones: *recojidos [sic] y anotados por Demófilo*.

El libro no fue un acúmulo de coplas, fórmula habitual en el auge de la poesía de cantares, bien fuera como cosecha del original o a modo de creación-imitación culta. Es cierto que su propósito desprende, en parte, un aroma urgente: la idea entre romántica y evolucionista de «supervivencia cultural» hacía preciso el rescate de materiales cuya desaparición, de otro modo, sería un resultado inevitable. Pero el método científico que Demófilo había aprendido de su padre (Gómez-García Plata, 2018) lo situaba lejos del acopio febril o de la mera finalidad estética. Inclinado en este momento desde el krausismo al positivismo, su propuesta era recoger, clasificar, estudiar y comparar datos para, después, compartir resultados. Una profunda defensa de la «verdad» —esa noción que tantas inquietudes poéticas suscitará en su hijo Antonio como reflejo de la «razón»— late en todo su trabajo. En los consejos que dio a Luis Montoto sobre su artículo *Los*

corrales de vecinos (1883); y, enemigo de la erudición vana, Machado y Álvarez censuraba a su amigo un exceso de artificio:

el pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional [...] estudia al pueblo, que sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente [...].

Estamos todavía en la labor primera: la de acoplar los materiales. Luego vendrá la ocasión de distinguirlos y clasificarlos. Finalmente levantaremos el edificio. No se trata de escribir libros de pura imaginación. Hay que guardar bajo siete llaves a la loca de la casa. La verdad, la verdad ante todo, sin desfigurarla con mudas y afeites retóricos.

Montoto, 1930: 105, 106

Forman el índice de la *Colección de cantes flamencos* un prólogo, la compilación de letras propiamente dicha, una biografía del cantaor Silverio Franconetti (1829-1889) con un repertorio de estilos propios, y una lista de 71 cantaores proporcionada por Juanelo de Jerez, sobre todo de Cádiz, Jerez y los Puertos, con datos de época, lugar de nacimiento y género cultivado. Ensayo y apunte crítico, exposición escueta de las coplas y anotación de referencias o explicaciones a pie de página se combinan en el volumen, cuyos logros más destacables —que por razones de espacio exponemos sólo sucintamente— se inician con la presentación y obtención del corpus general de coplas.

No debe extrañar que, en ausencia de sistemas de registro musical, Machado y Álvarez centre su obra en este aspecto del flamenco más apegado al folclore: la lírica del cante. Separa los géneros flamencos en «bailables» o no, con y sin guitarra (Machado, 1881: VII), y ordena 881 letras según criterio flamenco. 773 de ellas se listaron en sucesivas secciones de la *Colección* de forma numerada: 399 soleares de tres versos, trece solearías, 71 soleares de cuatro versos, 177 seguirías gitanas, 16 polos y cañas, 49 martinetes, 16 tonás y livianas del repertorio de Juanelo, nueve deblas y 23 peteneras. Al hilo de la biografía, otras 108 nutrieron el repertorio de Silverio: 21 polos y cañas, 79 seguirías gitanas y ocho serranas.

No consideraba el autor «populares» estas coplas en el sentido que atribuye a otras andaluzas: «por cada mil composiciones flamencas [...] hay veinte mil andaluzas: éstas nacen y se inventan cada día y cada hora y cada minuto» (Machado, 1881: VIII). Así, deja fuera de la selección las alegrías, «más propias del carácter andaluz que del gitano» (*ibídem*: XV). Asociarlas según el criterio musical de los estilos por los que se cantaban, y no según estructuras literarias convencionales o, como prefirieron otros autores, temática de contenido, no es asunto baladí. Machado asumía así la esencia misma de la «copla/cópula» flamenca: música y letra responden a una misma lógica de «copla suelta», una unidad de sentido y sentimiento. Demófilo era conocedor de la condición microcompositiva del flamenco como música en acto: unir un número indeterminado de coplas de un mismo palo siguiendo reglas mnemotécnicas que incluían la memoria y protocolos de transmisión oral.

¿Cómo consiguió Machado y Álvarez tal acopio de coplas? Sabemos que algunas estrofas de la colección le fueron proporcionadas por los propios creadores; otras por Luis Montoto y amigos folcloristas; un número de ellas ya estaba presente en cancioneros populares como los de Lafuente Alcántara y Fernán Caballero, o incluso coplas de autores cultos que Demófilo incluyó en su versión flamenca o aflamencada. Su indagación demuestra la rotación incesante de la copla entre géneros, y la adaptación de estas breves estrofas flamenco-gitanas al abierto mundo de la transmisión oral y las variantes. La *Colección* contribuye así a valorar la poesía popular como obra de continua recomposición anónima.

Otro aspecto relevante del método de Machado fueron las técnicas de recolección de datos que, al menos en parte, provinieron de testimonios de primera mano. Lo que hoy denominaríamos un «trabajo de campo» *in situ* que incluyó la observación participante realizada en Sevilla, ciudad para la que el autor hace de Cicerone. Describió en su texto las calles, el barrio de Triana o el café de Silverio, con entrevistas y testimonios del propio Silverio y de Juanelo, que recuerda en su obra Rodríguez Marín:

... ambos, por los años de 1880 a 1882, asistíamos como alumnos libres a la cátedra sevillana del gran Silverio Franconetti (al salón Silverio, calle del Rosario), no sólo para escuchar a los cantaores y tocaores de su tablao, sino, lo que es mucho más, para conversar amistosa y diariamente con aquel rey de los cantaores.

(Rodríguez Marín, 1929: 10)

En el análisis del corpus, Demófilo caracteriza las técnicas de concisión y brevedad de la copla flamenca, y profundiza en la carga estética y comunicativa de sus figuras literarias: fuerza de las imágenes, hipérbolas, metáforas, comparaciones, uso del diminutivo, latiguillos... Hace notar la convivencia entre los recursos de apelación y exclamación, incluida la invocación divina, la sencillez y el mimado color poético de estas composiciones, imbuidas también de ingenio y gracia:

Pensamiento ¿aónde me yebas,
que no te pueo seguí?
No me metas en paraje
donde no puea salí

Permita Dios de los sieelos
que te güerba's acordá
de la que te quiere tanto
como los peses ar má

A clavo y canela
Güele mi jazmín,
Er que no güela a canela y clabo
No sabe estinguí

Serrana, ensiende una lú,
Que traigo una sacramenta
Que a Dios le yamo e tú

Tu mare
Te quiere meté a monja...
En un combento e frailes

Una bieja bale un duro
y una muchacha dos cuartos;
yo, como soy probesito,
me boy a lo más barato

La transcripción de la estrofa respeta la dicción exacta del acto cantaor, la fonética de la copla concebida para ser cantada. La sílaba se adaptada al esquema rítmico-temporal del andaluz: «si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el código hispánico común [...] sólo en el vehículo comunicativo que constituye el andaluz dialectal, encuentran estos poemas su aquilatado cauce expresivo» (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 1983: 27–28). Demófilo supera así a los cancioneros precedentes, detectando cómo la medida del verso o la procedencia del intérprete

es causa de que una misma copla, escrita en cierto modo, parezca a unos muy *flamenca* y *barbiana* y a otros *gachonal* y poco *flamenca*. En nuestro abono, respecto a la cuestión fonética, sólo podemos decir que, así como en la letra de las composiciones que nos ocupan, hemos procurado guardar la mayor fidelidad y escurpulosidad posible, con lo que hemos oído, o, al menos, hemos creído oír.

(Machado, 1881: XVII).

En las páginas XVII y XVIII del prólogo a la *Colección* puede leerse una cuidada exposición de la caligrafía utilizada, que respeta asimismo las irregularidades de dicción: seseo, ceceo, eliminación de consonantes intervocálicas, abreviaturas, yeísmo, pérdida de consonantes finales, alteración por elisión o permutación, asimilación de grupos consonánticos, pronunciación fricativa, contracciones... Estrategias que nos acercan, todavía hoy, a la intimidad turbadora del estilo poético flamenco:

Por ber a mi mare diera
un déiyo de la mano,
er que más farta me hisiera

Por dinero no lo jagas;
yébame a una jerrería
y échame un jierro en la cara

En er queré no hay bengansa;
tú t'has bengao e mí;
castigo tarde o temprano
der sielo t'ha e bení

Maresita mía,
¡qué güena gitana!
De un peasito e pan que tenía
la mitá me daba

El léxico y las estructuras léxico-semánticas de las coplas recopiladas mezclan elementos lingüísticos gitanos y andaluces, palabras del lenguaje de germanía y vulgarismos («chungo», «mal farío», «mentar la mare», etc.), que proporcionan un repertorio combinado del léxico popular y argótico en la *Colección* (Roperó, 1978, 1983):

Porque yo me *naje*
no sientas ni yores
que ese es er pago, compañera mía
que damos los hombres

Cuando te beo bení,
son *jachares* pa mi bata
y alegrías para mí

En cuanto al análisis de contenido, Demófilo considera la copla flamenca un ejemplo de subjetividad y condensación, que asimila a un saber trascendental y una filosofía ante la vida. Analiza el carácter sentencioso de muchas de ellas, casi a modo de proverbio, y lo contrapone en otras a la modalidad más serena del entorno natural o la expresión de la belleza:

Es tu queré como er biento
Y er mio como la piera,
Que no tiene movimiento

Jasta los árboles sienten
que se le caigan las hojas;
mira si sentiré yo
que jablen de tu persona

Pero, sobre todo, el autor apela a la intención expresiva y personal de la estrofa del cante, que en poco alude —afirma— a hechos de interés general o histórico. Más que descriptiva y comunitaria, Demófilo ejemplifica la desolación y el drama individual, la amplia gama de desgracias y profundos sentimientos sobre los hechos más radicales de la existencia humana, como la ausencia de libertad, la enfermedad, la muerte o la orfandad. También el desgarró personal originado por la pérdida del amor:

Yo no sé por dónde
ni por dónde no,
se me ha liao esta soguita al cuerpo
sin saberlo yo.

Cuando yo me muera
mira que te encargo
que con la sinta e tu pelo negro
m'amarren las manos.

Naide s'arrime a mi cama
que estoy ético e pena,
y ar que muera e mi má
jasta la ropa le queman

Señor sirujanito
esengáñeme usté
si mis chorreles se quean sin bata
sin bato también

Le ije a la luna
del artito sielo,
que me yebara siquiera por horas
con mi compañero

Dies años después e muerto
y de gusanos comío
letreros tendrán mis huesos
disiendo que t'he quería

Pero, además, Demófilo crea una auténtica poética flamenca. El cantaor parece simbolizar un héroe solitario, idealizado a través de la tragedia y la tristeza más patéticas: en las coplas «predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente» (Machado, 1881: VII). Es el individuo flamenco, gitano, romántico, quien acomete un acto prodigioso de comunicación a través del cante. La seguriya gitana representa el cénit de esta conmoción:

Tiro piedras por la caye;
ar que le dé que perdone;
tengo la cabeza loca
de tantas cabilaciones

No soy d'esta tierra
ni en eya nasí:

la fortuniya, roando, roando,
m'ha traío hasta aquí

La cuestión nos lleva a un asunto central de la *Colección*: la condición popular o no del género flamenco. Aunque el cante es oral y de creación anónima, para Machado es, y así lo expresa nítidamente, patrimonio del intérprete, de sus «cultivadores» escogidos:

Los *cantes flamencos* constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores* [...]. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados a que llamaríamos *diletantti* si se tratara de óperas, desconocen o sea estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado.

(Machado, 1881: VIII)

En ocasiones con fina ironía, en otras con un profundo desconsuelo por la situación de los estudios de folclore en España, pero siempre con ajustado estilo literario, el prólogo de la *Colección* (págs. VII–XVIII) ensaya una serie de notas teóricas que trascienden el corpus poético de la obra. Versan sobre los gitanos y el flamenco, el origen y características de los estilos flamencos, su relación con el estado de ánimo del cantaor, la reunión flamenca, los cafés cantantes, las modas musicales, la anonimidad y la autoría, la temática de las coplas, su correspondencia con costumbres populares, comparaciones con otras publicaciones autorizadas, cuestiones fonéticas y fonológicas. Interesantes apuntes se desparraman también por las 250 notas a pie de página, en proporción nada despreciable de una por cada tres coplas. Son estas notas un reflejo del conocimiento de autores coetáneos, y evidencian las innovadoras contribuciones del autor, tanto etnográficas como teóricas. Reviste gran interés, por ejemplo, la metonimia nacionalizadora del flamenco: «es inexacta la idea propagada en Europa por algunos *touristes* de que es el cante flamenco el genuinamente español» (1881: IX). También la cuestión gitana: en consonancia con las ideas científicas sobre la raza que le tocó vivir, Machado entiende el flamenco como resultado de un encuentro entre «las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza» (1881: VII), que bifurca dos líneas estéticas; seria y jonda la una, festiva la segunda. En lo relativo a la pequeña historia del flamenco, nuestro autor acude a los presupuestos evolucionistas y organicistas: a partir de un carácter y estilo primitivos, afirma que el flamenco se irá convirtiendo en «un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco» como sinónimo de gitano, «pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obscuro, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco» (1881: IX). Su hipótesis será la de un «agachonamiento» progresivo del flamenco desde su origen gitano, que parece considerar es el que encarna su pureza esencial. Como afirma Ortiz Nuevo, es «la primera proclama, la primera vez en que se vindica la razón incorpórea de lo puro. El arranque de una concepción acerca de lo flamenco que establece radical la diferencia entre lo gitano y lo andaluz y sus esferas» (Ortiz, 1996: 15).

Será el café cantante la representación absoluta de esta decadencia, y el espectáculo de públicos masivos, abierto al consumo, la mixtificación definitiva del género. Como las letras del cante —«esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento» (Machado, 1881: XVIII)—, el flamenco es para Demófilo lo sensible y lo existencial de la minoría frente a la corriente del mercado y las mayorías, que conducirán a la separación del cante de sus originales intérpretes gitanos (Luna, 2012):

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos [...] los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre [...] En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y [...] va «agachonando» [...] a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga.

(Machado, 1881: 182)

Afirmó nuestro autor que los cafés cantantes «acabarán por completo con los cantes gitanos» (1881: IX), convicción que reiteró en la biografía de Silverio, cuyo papel trata de forma ambivalente: «Los cafés matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir si aspiraba a conservarse puro y genuino» (1881: 183). El público será, a su juicio, el factor contaminante primordial de esta decadencia.

La *Colección de cantes flamencos* conforma una tríada literaria sobre flamenco contemporánea en 1881 de *Die Cantes Flamencos* de Hugo Schuchardt (sus caminos no volverán a coincidir, y Demófilo no llegará a leer completa su obra traducida) y el *Primer Cancionero Flamenco* de Manuel Balmaseda, obrero de ferrocarriles casi analfabeto que todavía hoy nos hace vibrar con sus trágicas estrofas y que murió, tuberculoso y en la miseria, al año siguiente. Ciertamente es que algunas reseñas de la *Colección de cantes flamencos* fueron laudatorias, pero Schuchardt, quien editó su obra meses después, no vaciló en desmontar algunas afirmaciones del autor, como la oposición entre «lo gitano» y «lo flamenco». Una crítica a la que se unieron otras como la de José María Sbarbi, amigo personal de Machado, quien calificó el libro de «trascendental» pero advirtió entre sus lagunas la ausencia de notación musical de cada cante.

No sabemos si estos reparos o las reconocidas veleidades con que Demófilo roció en cada momento su frenesí y su inconstancia, causaron un progresivo abandono del flamenco como materia de investigación. Al menos, al nivel alcanzado en la *Colección*. Aún publicaría, bien es cierto, «Poesía popular. Post-Scriptum a los *Cantos populares españoles*» de Francisco Rodríguez Marín (1882-1883), unas ochenta páginas de disertación sobre la copla andaluza, con alguna anotación metodológica y clasificatoria. En torno a 1887 vio la luz la *Colección escogida de cantes flamencos y cantares*, obra de menor fuelle teórico (cuestiones sobre descripción y autoría de la copla popular, no solo la flamenca), reconocida por el propio Machado y Álvarez como circunstancial y de propósito pecuniario: «sin carácter folklórico ni científico de ninguna clase, sino para pan para los churumbeles» (Pineda Novo, 1991: 277). El prólogo se limitó a cuatro páginas, se eliminó la biografía de Silverio y la lista de Juanelo, y en poco se escogió, sino más bien se amplió, el repertorio poético a 1.086 coplas, con variantes entre las dos colecciones, más un apéndice misceláneo. En la acotación preliminar a su reedición en 1947, Manuel Machado recordó la obra de su padre como «la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hechas como él sólo podía; hechas por quien más supo y entendió de nuestra poesía popular» (Machado, 1947: 11).

4. CONCLUSIONES

La obra de Antonio Machado y Álvarez se sustenta en una concepción progresista del folclore que bebió del krausismo y del darwinismo social. Acusó parcialmente el imaginario genético y racial del *Volk* centroeuropeo, pero lo completó de forma más precisa con la noción británica de *Folk*. Se situó entre dos discursos: el «antropológico propiamente dicho y un discurso folklorista, que se desarrollaron de una forma relativamente independiente hasta la guerra civil de 1936-1939» (Prat, 1996: 244). Sus

logros en el ámbito del folclore merecen reivindicar el recuerdo de quien introdujo las teorías inglesas, trabajó a destajo para concienciar a los intelectuales sobre su urgente documentación, reclamó activamente la expansión de la actividad, nombró al pueblo como conservador del lenguaje y poeta nacional, y no cejó en esfuerzos para crear una ciencia a partir de la acumulación de materiales, con una vocación organizativa federadora. Ciertamente tuvo sus limitaciones teórico-metodológicas: indefinición del concepto de «pueblo», predominio de la actividad recolectora sobre la comparativa, clasificatoria, generalizadora o crítica, un tono acaso paternalista y esencializador. Pero, sin duda, fue la de Demófilo una obra innovadora que, partiendo de un método naturalista, avanzó en la etnografía moderna.

Esta batalla intelectual chocó frontalmente con muros infranqueables, sin embargo. La falta de institucionalización formal y la ausencia de un sostén pecuniario para la empresa folclorista, su ineficacia organizativa o la disparidad de intereses de sus miembros, incluyendo las eclécticas afinidades políticas que reunieron, malograron el proyecto de la red de sociedades de folclore. Pesó también un ambiente ideológico que nunca contemporizó con la oposición frontal de Demófilo al tradicionalismo, fruto de su profunda convicción democrática, republicana y progresista, y de su condición masónica y anticlerical inquebrantable. Su identificación con las clases populares lo fue también para censurar a los políticos y a las clases privilegiadas. Los sectores socialmente más conservadores y la iglesia católica, que había prohibido leer sus textos bajo pena de excomunión, ganarían una partida que, a decir verdad, casi no entró en liza. Por muchos se tuvo a Machado por iluso antes que científico, lo que provocó la desconsideración y hasta el desprecio. La corriente folclorista tampoco contó con el apoyo de la burguesía conservadora andaluza librecambista, siempre displicente respecto al pueblo y temerosa de las reacciones obreras. Si, en Cataluña, la clase burguesa utilizó lo popular para hacer valer sus intereses privativos frente al centralismo de estado, la burguesía canovista andaluza pareció más preocupada por asentarse políticamente en Madrid que por intereses científicos, menos aún sobre pregones, cuentos y coplas. Pero tampoco el pueblo respaldó un proyecto que no dejaba de ser elitista, restringido al campo de lo intelectual y desligado de los intereses tangibles de las masas trabajadoras. El aislamiento del movimiento, su desconexión respecto a otras corrientes intelectuales y políticas contemporáneas orientadas al federalismo progresista, llevó al silenciamiento del impulso folclorista, incluso para el andalucismo de principios de siglo.

Se perdió así una oportunidad histórica. Machado y Álvarez vivió arrendado a un binomio entusiasmo-fracaso, al que tantas veces atendió desde la soledad ensimismada y la mirada puesta en un elevado empeño, pero poco ventajoso para ganarse el pan. Como él mismo escribió a Montoto en 1884, «Soñando, soñando, se me va la vida». Desde luego, habían sido algo más que sueños: Antonio Machado y Álvarez fue el protagonista del conjunto más significativo y apreciable de publicaciones sobre flamenco de su tiempo, y diseñó un proyecto de institucionalización del folclore en España avanzado e integrador. En ambos dominios, no fue otro el propósito que convertir la cultura popular en objeto legítimo de investigación a través del conocimiento científico, adelantando con sus aportaciones el moderno concepto de patrimonio cultural inmaterial. Pero la labor de Demófilo apenas repercutió más allá de su temprana muerte, ni en clave andaluza ni del conjunto del estado. Con el tiempo, sus colegas crearon una primera cátedra de folclore e incluyeron esta materia en la Institución Libre de Enseñanza, poniendo así en práctica los ideales pedagógicos krausistas que compartió nuestro autor toda su vida. Pero, «precursor incomprendido» (Gómez-García Plata, 2010), Machado y Álvarez dormiría el sueño de los justos hasta que lo rescatara Alejandro Guichot en *Noticia histórica del folclore* (1922), testimoniando su peso en el movimiento folclorista europeo de la época. Sería ya

en los años ochenta del siglo XX cuando se reivindicó, al fin, en una línea especializada de estudios antropológicos (Moreno, 1981; Rodríguez Becerra, 1986; Aguilar, 1990) y también para algunas instituciones como la Fundación Machado, que resucitó la revista *El Folk-Lore Andaluz*.

Lúcido e imaginativo como fue siempre, Demófilo afirmó en 1881: «Otros cogerán los frutos de nuestra siembra y el derecho de censurarnos». Así ha sucedido con algunas aportaciones teóricas que anunciaron los grandes debates de la flamencología por venir, todavía de forma «impresionista y fenomenológica» (Baltanás, 1999: 32). Algunos temas quedan abiertos. Sus afirmaciones en torno a la pureza han estado en la línea de sucesivas exégesis desde principios del siglo XX, y son cuestiones todavía controvertidas en las teorías decoloniales sobre el «apropiacionismo cultural» (Periáñez, 2016). También el papel de lo gitano y lo andaluz, lo individual y lo colectivo, la condición anónima, la expresión crítica del cante. No todas sus previsiones se han cumplido, es cierto. Frente a su visión apocalíptica, ni el género flamenco ni sus espacios escénicos han desaparecido, antes bien se han multiplicado, y tampoco se ha extinguido el flamenco social, «de uso». Estudios históricos recientes confirman el papel de los cafés cantantes, no como *locus* de mixtificación, sino precisamente como espacios nutricios a los que el flamenco debe su propia existencia y su durabilidad, por comparación a otras músicas de tradición oral desaparecidas.

En justicia, y desde la distancia debida, hay que ubicar la obra flamenca de Demófilo —y, en particular, la *Colección de cantes flamencos*— en el origen de los estudios populares y flamencos del siglo XX, «no sólo porque las páginas anteriormente existentes sobre el tema eran muy escasas [...] sino también y principalmente porque la orientación de este trabajo de Machado era tentacular y rigurosa» (Grande, 1979: 555). Machado recopiló y clasificó un repertorio de coplas que hoy son un testimonio único, y las anotó con apuntes literarios, culturales, filosóficos y críticos. Punta de lanza del movimiento andaluz, afrontó estos estudios desde los frentes organizativo, empírico, intelectual y afectivo, reclamando así la investigación sistemática de la poesía flamenca por primera vez en la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Criado, Encarnación. 1990. *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Álvarez Junco, José. 2001. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Andreu Miralles, Xavier. 2016. *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Madrid: Taurus.
- Baltanás, Enrique y Salvador Rodríguez Becerra. 1998. «La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98». *Revista de Antropología Social*, 7: 215–229.
- Baltanás, Enrique. 1999. «Introducción». En *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- . 2002. «Rescate. Cartas de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, a Manuel Martínez Murguía». *Demófilo. Revista de cultura tradicional*, 37: 71–88.
- Burne, Charlotte Sophie, Antonio Machado y Álvarez y Edwin Sidney Hartland. 1885. «The Science of Folk-Lore». *The Folk-Lore Journal*, 3/2: 97–121.
- Corpus Barga. 1979. *Los pasos contados: los galgos verdugos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Bañuls, Juan A. y José M. Pérez Orozco. 1983. *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla.

- Fernández Lam-Sen, Elizabet. 1997. «La amistad y una realidad imposible. Demófilo y Luis Montoto». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 799: 60–69.
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Murcia.
- Gibson, Ian. 2003. «Ligero de equipaje». *El País*, 2 de septiembre. https://elpais.com/diario/2003/09/02/andalucia/1062454930_850215.html
- Gómez-García Plata, Mercedes. 2010. «Antonio Machado y Álvarez, un précurseur incompris?». En *Le socle et la lézarde*, coord. Serge Salaün. <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-19-GOMEZ.pdf>
- . 2018. *Le Folklore espagnol entre ambition fédératrice et utopie républicaine. Le modèle populaire d'Antonio Machado y Álvarez*. Les Carnets de Bérose n°10, Paris, Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie.
- Grande, Félix. 1979. *Memoria del flamenco*, vol. II. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- Guichot y Sierra, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*. Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez. <https://archive.org/details/noticiahistoric00guicuoft>
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 1990. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 volúmenes. Madrid: Editorial Cinterco.
- Luna López, Inés M^a. 2012. «El flamenco como expresión de lo sublime. La colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez». En *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, coords. José M. Díaz Báñez, Francisco J. Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1869. «Apuntes para un artículo literario». *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, 1. Sevilla: Imprenta Gironés y Orduña.
- . 1881. *Colección de Cantes Flamencos recojidos [sic] y anotados por Demófilo*. Sevilla, Imprenta y Litografía El Porvenir. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200630&page=1>
- . 1883. «Cantos populares. Post Scriptum». *Cantos Populares Españoles*, Francisco Rodríguez Marín 1882-1883. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- . 1884a. «Apéndice núm. V». En *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, tomo VI, dir. Antonio Machado y Álvarez. Sevilla: Alejandro Guichot y Compañía Editores. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=85449
- . 1884b /1870/. «Carceleras». «Estudios sobre literatura popular». *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, tomo V. https://archive.org/stream/folklorespaolb24bazgoog/folklorespaolb24bazgoog_djvu.txt
- . 1887. *Cantes flamencos. Colección escogida*. Madrid: Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular.
- Machado, Manuel. 1947. «Prólogo». *Cantes flamencos. Colección escogida*. Antonio Machado y Álvarez. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- Montoto, Luis. 1930. *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*. Madrid: Compañía Iberoamericana-Renacimiento.
- Moreno Navarro, Isidoro. 1981. «Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890)». En *Historia de Andalucía*, vol. VIII, dir. Antonio Domínguez Ortiz. Madrid-Barcelona: CUPSA-Planeta.

- Ortiz Nuevo, José Luis. 1996. *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros PM.
- Periáñez Bolaño, Iván. 2016. «Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes». *Revista Andaluza de Antropología*, 10: 29–53.
- Pineda Novo, Daniel. 1991. *Antonio Machado y Álvarez «Demófilo». Vida y obra del primer flamencólogo español*. Madrid: Cinterco.
- Plaza Orellana, Rocío. 1999. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- Prat i Carós, Joan. 1996. «España. La antropología Española». En *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, eds. Pierre Bonte y Michael Izard. Madrid: Akal.
- Rodríguez Becerra, Salvador. 1986. «Etnografía y folclore en Andalucía». En *La antropología cultural en España*, ed. Ángel Aguirre. Barcelona: P.P.U.
- Ropero Núñez, Miguel. 1978. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . 1983. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla: Alfar Universidad.
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.
- Unesco. 2003. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Escobar, Francisco J. (2020): Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente). *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 25–34
ISSN 1697-7750 · e-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.2>

Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente)

Valente in Sotelo's Musical Key: Unpublished Fragments for the *Bruno o el Teatro de la Memoria* (with Echoes from Morente)

FRANCISCO J. ESCOBAR
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-03-28
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-05-26

RESUM: El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* en un trabajo conjunto, aunque inconcluso, realizado por el compositor madrileño Mauricio Sotelo y el poeta orensano José Ángel Valente. Para ello, se implementa una pluralidad metodológica con planteamientos epistemológicos procedentes del comparatismo, los estudios culturales y el análisis histórico-filológico. Además, se aplican conocimientos y categorías conceptuales adscritos a la crítica textual, así como de la *filología d'autore* o *génétique des textes* a la hora de editar los estadios redaccionales de los *fragmentos* de la ópera y varias cartas con documentos que contextualizan el proceso de composición. En lo que atañe a los resultados, destaca principalmente el estudio analítico y edición de tales textos con noticias desconocidas. Entre estos datos, a modo de conclusión, cabe poner de relieve la pervivencia y notoriedad del pensamiento humanístico de Giordano Bruno en la génesis de la ópera y sus implicaciones creativas tanto en Sotelo como en Valente. Por último, mención especial merece, a efectos de performatividad y práctica escénica, la figura de Enrique Morente, sobre todo por la identificación simbólica entre el cantaor granadino y la figura del humanista napolitano en calidad de personaje de la ópera.

Paraules clau: Giordano Bruno; Mauricio Sotelo; José Ángel Valente; Enrique Morente; *Bruno o el Teatro de la Memoria*; *Fragmentos de un libro futuro*; ópera; flamenco.

ABSTRACT: This article offers a study dedicated to the opera *Bruno o el Teatro de la Memoria* in a joint, although not finished, work carried out by the composer from Madrid Mauricio Sotelo and the orensian poet José Ángel Valente. For this purpose, a methodological plurality is implemented with epistemological approaches from Comparatism, Cultural Studies and Historical-philological Analysis. In addition, knowledge and conceptual categories attached to textual criticism, as well as the *filología d'autore* or *génétique des textes* are applied when editing the editorial stages of the *fragments* of the opera and various letters

with documents that contextualize the process of composition. Among the results, it is worth highlighting especially the analytical study and editing of such texts with unknown news. Among these data, by way of conclusion, we must underline the survival and notoriety of Giordano Bruno's humanistic thought in the genesis of the opera and its creative implications in both Sotelo and Valente. Finally, for the purposes of performance and stage practice, the figure of Enrique Morente deserves special mention, especially for the symbolic identification between the Grenadian cantautor and the figure of the Neapolitan humanist as an opera character.

Key words: Giordano Bruno; Mauricio Sotelo; José Ángel Valente; Enrique Morente; *Bruno o el Teatro de la Memoria*; *Fragmentos de un libro futuro*; Opera; Flamenco Music.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Oscuro es como la noche el canto.
(Valente)

El interés de José Ángel Valente (1929–2000) por la música contemporánea constituyó un estímulo que le llevó a trabajar, desde la década de los noventa hasta el año de su fallecimiento, con el compositor madrileño Mauricio Sotelo (1961–)¹. En este sentido, a diferencia de su lectura interpretativa de Schönberg y Berg², el poeta orensano no tuvo en cuenta un libreto como fuente principal, sino que él mismo participó en la responsabilidad textual de la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (1994–), inédita hasta la fecha. En cambio, al igual que sucede con los otros compositores, Valente sí tuvo como referente la música de Sotelo a la hora de componer los textos que vamos a analizar en las páginas siguientes.

Pues bien, dos son los proyectos esenciales en los que colaboraron al unísono Valente y Sotelo, experimentando ambos artífices una influencia recíproca desde sus respectivos campos de trabajo. La primera empresa conjunta se habrá de materializar en la mencionada ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria*, tomando como eje vertebrador al humanista Giordano Bruno y su arte de la memoria³, e incluso otros conceptos destacados

¹ Sobre el estado de la cuestión circunscrito a este compositor: Pérez Castillo (1999–2001), Pérez Frutos (2007–2008), el monográfico *El canon* (VV. AA., 2011) dedicado a Sotelo y con calas a propósito de Morente, así como Ordóñez Eslava (2011: 103–266; 2019a); respecto a la página web del compositor, con datos de interés para el presente objeto de estudio: <http://www.mauriciosotelo.com/Home.html>. Quisiera agradecer, en fin, tanto a Sotelo como a Morente la ejemplar dedicación de ambos a la intersección de códigos entre música contemporánea y flamenco. Tal gratitud incluye el aporte de claves analíticas para esta investigación, con énfasis en mis conversaciones con el maestro granadino sobre las fronteras entre el discurso musical y el literario, con el compositor madrileño y Valente al fondo. Junto a ellos, agradezco igualmente, en lo que se refiere no solo a directrices y labor de campo en calidad de informantes sino también al acceso a los *fragmentos* que edito, a los músicos Arcángel, Esperanza Fernández, Carmen Linares, Marina Heredia, Soleá Morente, Rosario la Tremendita, Rafael de Utrera, Paco Cruzado, Tomatito, Juan M. Jiménez y Antonio Moreno, y, claro está, a los reconocidos expertos en la obra de Valente y amigos personales suyos: Ramón de Torres, Fernando García Lara, Andrés Sánchez Robayna y Nuria Fernández Quesada; por último, conste siempre mi agradecimiento a Coral Valente.

² Escobar (2012c, 2017).

³ Baste recordar *De Imaginum signorum et idearum compositione* (Saiber, 2005), con huellas en la obra homónima I y II de Sotelo. Este compositor, quien para una renovada versión de la ópera está contando en

como la «asinidad positiva», al hilo de la «escucha» receptiva frente a la negativa, con metamorfosis apuleyana del ser humano en asno de fondo. Valente recuerda, además, del insigne humanista el intrínseco vínculo entre las artes, que toma como estandarte tanto en su obra ensayística como en la poética, en la medida en que una misma «materia» se erige como el movimiento matriz que unifica las distintas disciplinas estéticas. Desde este complejo prisma compositivo, Valente, en su conocida conversación con Tàpies⁴, alude a una colaboración en el plano textual en la ópera planteada con Sotelo, sin especificar en qué va a consistir su aportación.

Con el tiempo, ambos artistas habrán de colaborar en un segundo proyecto interdisciplinar que Valente no llegaría a ver concluido y que el músico le acabaría dedicando al trasluz de un título sugerido por una obra suya homónima, *Si después de morir ...* (1999–2000), en diálogo con «Elegía: Fragmento» (1994) del poeta orensano y que fue merecedora del Premio Reina Sofía de Composición Musical del año 2000⁵. Me refiero a *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*, con edición impresa para Universal Edition en 2003, que atesora la música de dicho compositor en armonía con la lectura grabada antes de su fallecimiento por parte de Valente de varios poemas que conforman un ciclo unitario adscrito a *Fragmentos de un libro futuro*.

Figura 1. *Si después de morir...*: inicio de la obra (Sotelo, 2003c: 1)

Por último, dejando el análisis de *Si después de morir ...* para otra ocasión, centremos la atención en *Bruno o el Teatro de la Memoria*, obra de la que realizó un texto preliminar Ignacio Gómez de Liaño⁶, facilitado, por cierto, por Sotelo a Valente en un formato mecanografiado. Pese a su extensión, lo transcribo de manera integral en el Apéndice textual (6.3) por ser de difícil acceso como por el contenido que ofrece respecto al diseño global de la ópera.

la actualidad con Massimo Cacciari a efectos del libreto en italiano, se ha inspirado, además, en el preclaro humanista en prácticas escénicas como *La cena de las cenizas*, con la Orquesta Sinfónica de Galicia bajo la dirección de José Ramón Encinar. De otro lado, Valente se refiere explícitamente a Bruno al hilo de un viaje por pagos italianos entre el 8 y el 26 de abril de 1996 (Valente, 2011: 354). Por lo demás, su sensibilidad orientada hacia el pensamiento del humanista se remonta al 11 de mayo de 1961, según refleja en su diario a propósito de una reflexión sobre la «tradición del utopismo materialista» (Valente, 2011: 63).

⁴ Valente (2008: 536).

⁵ SGAE 5.199.674 y ISWC T-042.667.506-0. Su estreno tuvo lugar en Madrid el 18 de octubre de 2001, con la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros, y la voz de Arcángel.

⁶ De interés es al respecto su estudio consagrado a *Expulsión de la bestia triunfante* (Bruno, 1987).

Por tanto, la colaboración de Valente en dicha ópera dio como fruto, de entrada, dos poemas medulares¹², además de otros fragmentos inéditos¹³, en diálogo intertextual con Sotelo, según se colige de una primera carta, inédita hasta la fecha, que le escribe el compositor al poeta en 1995 como fruto de este proceso de composición *in fieri* o *work in progress*. Se trataba, en síntesis, de una fase avanzada del proyecto iniciado en 1993, a raíz de una conversación telefónica, y que contaría con una primigenia versión del libreto el 26 de agosto de 1996 con el arranque «Oscuro es como la noche el canto». Sin embargo, este tempo ágil tendría una suspensión por razones de trabajo de Sotelo durante dos años, con motivo de una obra encargada por Peter Ruzicka para la Bienal de Teatro Musical de Munich, si bien se retomaría a finales de 1999, ya con deterioro de la salud de Valente, a quien tuvieron el propósito de visitar, aunque sin que se llevara a término, el compositor acompañado de Morente¹⁴. En cualquier caso, dice así la carta:

Collado Mediano, 31.5.1995

Querido José Ángel, no puedes imaginar la alegría que me produjo recibir tu primera «entrega» de nuestro *Teatro de la Memoria*.

El texto es maravilloso y creo que va a funcionar muy bien con la música. Ya estoy trabajando en la obertura pero, antes de seguir avanzando, quisiera consultarte algunos puntos que, sin más, paso a comentarte.

1/. La «Primera Voz» es hermosísima. Va construyendo desde el abismo un palpitante *crescendo*, que un ritmo interno, cada vez más perceptible, conduce a lo que yo ya denomino «Acorde solar», una de las columnas estructurales de la obra.

¹² En una entrevista concedida a Fernández Quesada (2000: 145), Valente no se refiere a estos poemas de manera específica sino tan solo a un texto sin concretar que había preparado para esta ópera.

¹³ Que edito en el presente artículo. Otros, en cambio, han sido recogidos en Valente (2006: 562–563). Es el caso de «Fábula», incluido en *Fragmentos de un libro futuro*, a partir del lamento de Asclepios en *Spaccio de la bestia trionfante* de Bruno (véase más abajo):

SÓLO queda la fábula.

Lo que se narra y al narrarse crea
la sola narración para ninguno.

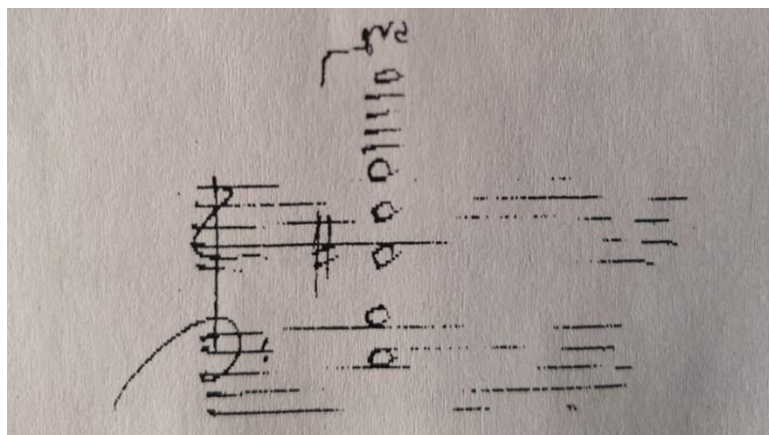
Tiempo.
No podemos morir.

Quedan tiempo y escucha
para oír lo celeste.
Ahora
ven a mí, cubre
mi cuerpo con tu espeso velo, sueño,
despierto sueño de los dioses.

Y yo
me acordaré de ti y de otro canto.

¹⁴ Véase más adelante y también el Apéndice textual. En cuanto a la vida y obra del cantautor, interesado en músicos como Nono o Lachenmann: Gutiérrez Quesada (1996).

Figura 3. Representación autógrafa del «Acorde solar» por Sotelo a la estela de Bruno



Temo, sin embargo, que esta «ascensión» y paulatina iluminación pueda resultar excesivamente larga, por lo que sugiero, si es posible, «condensar» algunos versos (Con una doble línea // te señalo aquellas partes que, desde mi punto de vista, serían susceptibles de ligera modificación. Ver Anexo 1).

Dime, por favor, qué piensas. Si crees que algún recorte perjudique [*sic*] el texto, podría yo intentar una solución musical.

2/ No sé si, en un primer momento, la elección del soneto de Bruno sobre el «Pájaro solitario» ha sido la más acertada para la primera intervención de su «Voz». Pienso que esta debería tener un cierto tono desafiante pero sereno...; no sé cómo expresarlo, pero definir el carácter de esta «Voz de Bruno» me resulta ahora tarea fundamental, no solo para este momento sino para toda la ópera.

Te envío copia del 3er Soneto que introduce el *De l'infinito* que creo contiene los elementos que necesitamos (ver Anexo 2).

La extensión ideal sería de 6 versos (Sello Solar).

3/ Por otra parte, he pensado en la necesidad de cerrar el círculo que se abre con la obertura, componiendo esta y el epílogo (Cuadro 30 «Erato») como un gran «canto» en 2 «tiempos». Se me ocurre, para el epílogo, combinar algunos de los elementos temáticos que aparecen en tus poemas «Oscuro es como la noche el canto» y «Venida de lejos». De cualquier modo, concebir principio y fin como una unidad: poema cantado al que las imágenes acompañan como sombra o Luz.

Te envío copia de un fragmento del ensayo de M. Á. Granada que acompaña su traducción de *Spaccio [de la bestia trionfante]*. Aquí hay algunas claves interesantes sobre la «reforma» en esta obra bruniana: «*Natura est deus in rebus*» [Anexo 3].

4/ La Universal en Viena me pide si pudiésemos enviarles una breve sinopsis argumental y comentario, que pudiesen utilizar ya para «Promotion». Tres óperas americanas estarían también interesadas en la ópera y necesitan pronto algún material sobre nuestro *Teatro*.

Le pediré a Ignacio [Gómez de Liaño] que te llame para ver si disponéis de tiempo para hacer algo así. Yo, por mi parte, escribiré un breve texto sobre el material sonoro.

Recibe un fuerte abrazo,

Mauricio

Esta primera carta de Sotelo a Valente ofrece además un contenido complementario referido a la ópera, que se inicia con el «Anexo 1» circunscrito al Cuadro I. Varios versos, efectivamente, presentan marcas suyas (//) al hilo de reajustes del texto poético en *clave* musical, contexto en el que la omnipresencia de Mnemosine y su espacio

arquitectónico o Teatro de la Memoria¹⁵, con huellas del *De Imaginum signorum et idearum compositione* bruniano, podría llegar a justificar que la ópera pudiera haberse titulado *Mnemosine o el Teatro de la Memoria*¹⁶. Es más, la escenografía debía estar preparada para el 2005 gracias a Jaume Plensa, a petición de Valente antes de su fallecimiento, y con puesta en escena de Carlos Padrissa y Àlex Ollé, de La Fura dels Baus. En cualquier caso, el arranque del Cuadro I es el siguiente:

CUADRO I

Las tinieblas y la luz (Orco; Apolo)

(El escenario estará en sombra, cruzada sólo por ráfagas de luz tenue, como naciente. La primera –y más importante– voz debe oírse, pero no ha de verse al barítono. Estará en la zona de sombra.)

Primera voz:

Oscuro es como la noche el canto.
// En el Orco no existe la memoria.
Ya no o todavía.
No pueden los muertos recordarnos.
Porque han bebido el agua de la fuente Leteo
// y no podrían recordar lo viviente.

Resucitar es beber en las aguas
de Mnemosine,
la fuente de la luz que puede
bajar segura a los dioses del fondo
hasta incendiar la sombra.

El Orco.

// Musgo, humedad, arcillas, limo,
fenómenos del fondo,
de los barros oscuros
donde las figuras de los sueños se forman.

// Sordas insignias de la sombra.

Animal que palpita.
Lo que palpita tiene
un ritmo y por el ritmo adviene,
recibe y da la vida.
En lo oscuro
el centro es húmedo y de fuego.
Madre, matriz, materia,
stabat matrix.

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

¹⁵ Como en el caso de Sotelo, se detectan implicaciones conceptuales procedentes de la arquitectura en otros compositores estésicos que implementan el palimpsesto interdisciplinar como José María Sánchez-Verdú, con influencia de artistas plásticos del calado geométrico-musical de Palazuelo; baste recordar sus *Arquitecturas de la ausencia*, con movimientos como *Arquitectura de espejos y ecos* o *Arquitectura del silencio*.

¹⁶ Como se lee en una entrevista de Sotelo concedida a García Calero para *ABC* el 18 de julio de 2001, por tanto, un año después del fallecimiento de Valente.

Apolo,
el parto ardiente de la noche vino.

Si bien la versión redaccional prístina la edito en el Apéndice textual, en cambio, traigo a colación el «Anexo 2» que el compositor compartió con Valente. Me refiero a un soneto al frente de *De l'infinito* (1584)¹⁷, con puntos de encuentro respecto al cap. I, 1 del también bruniano *De immenso et innumerabilibus seu De universo et mundis* (1584). Sobre este particular, procede Sotelo conforme a la indicación de que dicho soneto podía servir para la «Obertura» en la «Voz de Bruno»:

Hay quien me empluma y quien me inflama el pecho,
quien me hace no temer fortuna o muerte,
quien rompió las cadenas y aquellas puertas
de donde pocos se ven sueltos y salen fuera.

Las edades, los años, los meses, días y horas,
hijas y armas del tiempo, y toda esa corte
ante quien ni hierro ni diamante es fuerte
de su furor me han puesto a salvo.

Por eso las alas al aire seguras abro
y no temo chocar con cristal o vidrio,
mas surco los cielos y al infinito me alzo.

Y mientras de mi globo a otros surjo
y por el etéreo campo más allá penetro,
lo que otros ven lejano, yo, a mis espaldas dejo.

Asimismo, en dicha misiva, Sotelo facilitó a Valente un tercer documento para la génesis evolutiva de la ópera; en concreto, corresponde a los siguientes párrafos de Miguel Ángel Granada, extraídos de su estudio introductorio a la traducción de *Spaccio de la bestia trionfante*¹⁸, que ceñimos, en aras de la economía discursiva, a los marcados por Sotelo con el objeto de orientar y dirigir la lectura del poeta:

VII. La recuperación del perdido coloquio con los dioses: «*Natura est deus in rebus*»

En el *De rerum natura* decía Lucrecio: «*hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest / non radii solis neque lucida tela diei / discutiant, sed naturae species ratioque*» (I, 146-148); la liberación moral es fruto del conocimiento racional de la naturaleza. Similarmente en Bruno la recuperación de la correcta noción del universo, expuesta en los tres diálogos cosmológicos, comporta una reforma moral, política e incluso religiosa, porque con el acceso a la verdadera cosmología tiene lugar inevitablemente la adquisición de una verdadera noción de Dios y del hombre y sobre todo el restablecimiento de una correcta relación y comunicación entre ambos a través de la mediación de la naturaleza. [*naturaleza* con subrayado autógrafo]

[...] *Natura est deus in rebus* [*Natura est deus in rebus* con subrayado autógrafo] reza la fórmula del *Spaccio* [*de la bestia trionfante*] (p. 257) que sintetiza el pensamiento bruniano. A través de la naturaleza tiene lugar el acceso y comunicación del hombre con la divinidad: por un lado a través de la *religio-lex* (hecho natural y cuya función, como veremos, es inmanente al mundo); por otro a través de lo que Bruno denomina «voces vivas» (en oposición a una voz «muerta», que sería el lenguaje verbal), esto es, los efectos

¹⁷ Bruno (1993).

¹⁸ Bruno (1989: 58–64), con reed. rev. en 1995.

naturales, las cosas naturales, en tanto que expresión, contracción y ofrecimiento de la divinidad [...].

Y es que, realizados los reajustes necesarios en *clave* musical, Sotelo volvió a remitir a Valente, ya enfermo, su versión del texto, circunscrita al Acto I de la ópera¹⁹, acompañada de esta nota: «Caro maestro, aquí la posible versión “ligera” del primer Acto para que la “visualices”. Espero con ansiedad tu veredicto. Un abrazo y que te mejores. Mauricio».

Ahora bien, una vez planteado el proceso de colaboración *in fieri* entre Sotelo y Valente, pasemos al análisis circunscrito a la primera de las composiciones más destacadas del poeta orensano, «*Tamquam centrum circuli*», que nacieron de esta obra operística, como se deduce del último fragmento de esta segunda notificación de Sotelo, en la que, según se puede ver en el Apéndice textual, se menciona de manera explícita el nombre de Morente, en calidad de intérprete del poema para coro y orquesta: «(9.) *Tamquam centrum circuli* / (Morente, Cori, Orch.)». Tanto es así que Morente será un referente esencial en la escritura musical de Sotelo, principalmente en la década de los noventa en la que trabajaron al alimón. Se concreta, de hecho, en obras del calado de *Su un oceano di scampanelli per piano forte solo* (1994-1995), con resonancias de Ungaretti e indicación «lento, intenso, “Morente”»:

Figura 4. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 6)

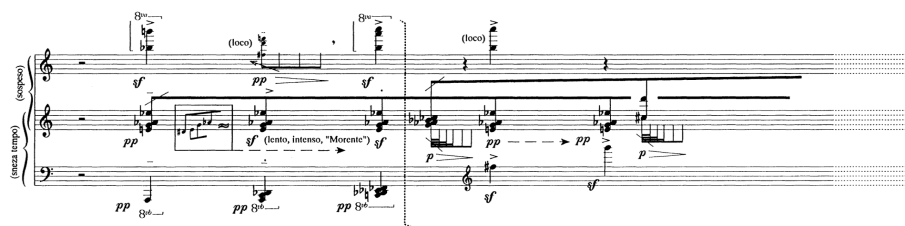


Figura 5. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 14)

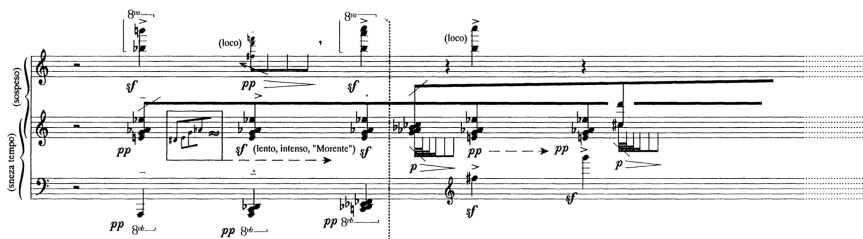
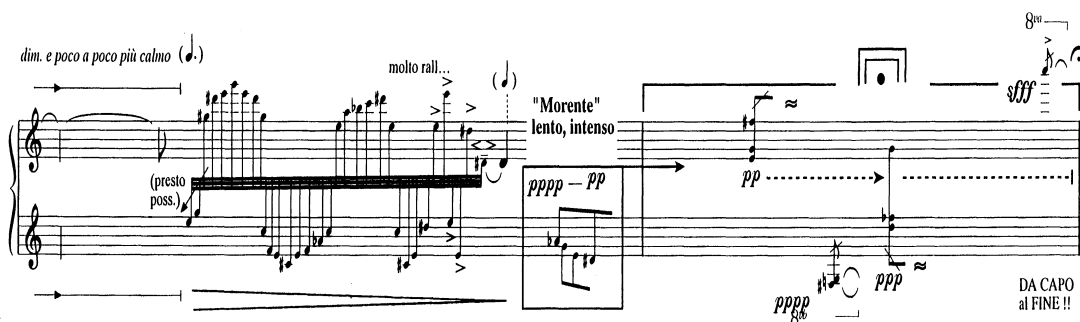


Figura 6. *Su un oceano di scampanelli per piano forte* (Sotelo, 1995: 17)



¹⁹ Véase el Apéndice textual.

Pasemos a profundizar en esta cuestión.

3. «*TAMQUAM CENTRUM CIRCULI*» (CON ECOS DE LA VITA NUOVA) O «VOZ DE DOLOR Y CANTO DE GEMIDO» AL TRASLUZ DE BRUNO-MORENTE

Uno de los poemas clave que compuso Valente para *Bruno ...* lo tituló, en efecto, «*Tamquam centrum circuli*», incluyéndolo, con posterioridad, en *Fragmentos de un libro futuro*. Lleva como fecha el 6 de enero de 1996, década en la que Sotelo estaba trabajando con Morente; de ahí la mención de su nombre en el estadio redaccional que compartieron el compositor y el poeta. Por lo demás, su versión definitiva no presenta variantes significativas:

LA MEMORIA nos abre luminosos
corredores de la sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla.

Descendí hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta²⁰.

En estos versos, Valente ofrece una armonización de motivos que relaciona con la música: el arte de la memoria, por influencia de Bruno, el claroscuro poético como fusión y equilibrio de contrarios, el tempo lento del descenso y la escucha detenida y sin fin a modo de *perpetuum mobile*, así como la revelación-epifanía concretada en «Bajamos lentos por su lenta luz», «El rayo de tiniebla» y «[...] en esta oscura / explosión de la luz se manifiesta». En este contexto de revelación mística en el que la divinidad pura o *Ungrund* en Boehme mora en el interior del hombre, como *deus absconditus*²¹, se inscriben, además, imágenes como la noche-tiniebla en consonancia con la memoria, agente que facilita dicho descenso, mientras que la del «rayo oscuro», equiparado al Lógos-Espíritu, está vinculada al fulgor en «los bordes extremos de la luz», como una oscuridad luminosa plasmada mediante el oxímoron característico de la mística²².

En esta poética del límite y del *dios del lugar* se ubica no solo el rayo de tiniebla, cantado por Morente, en calidad de símbolo de lo numinoso y la trascendencia divina, sino también la imagen de la «entraña» de la noche. Ello remite, de un lado, al concepto místico presente en el *Cántico espiritual*, como recoge Valente en su poema «La nada»,

²⁰ Valente (2006: 562).

²¹ Lo manifiesta el poeta en su interpretación del arranque del *Cántico espiritual* (Valente, 1997: 37).

²² Valente (2008: 460; 2011: 228).

y, de otro, a la noción mística de *lo entrañal* en *Un descenso a los infiernos* (1995) de María Zambrano, que la filósofa suele asociar al descenso *ad Inferos* o catábasis²³, según habían compartido el poeta y Sotelo.

Sea como fuere, esta deuda respecto a la filósofa malagueña explica, a su vez, la importancia del símbolo del centro asociado a la divinidad, en un nuevo recuerdo a Zambrano, que Valente hermana con el de la piedra, como se comprueba en sus ensayos; es el caso de «La piedra y el centro», «El sentido de la copla flamenca» y otros relacionados con el flamenco, la tradición oral y su estancia vital en Almería²⁴, en la que forja su última obra, *Fragmentos de un libro futuro*, a la que pertenece este poema, aunque con origen en la ópera que estoy analizando.

Destacan, igualmente, como referentes del poema la «escucha infinita» como símbolo de perfección y, sobre todo, el retorno, que está asociado a la vuelta, el regreso al origen (*arché*) o punto cero en el que comienza el arte trascendente. Sobre este particular, en sus ensayos y otros textos críticos, Valente venía dedicando visible espacio al retorno, que relaciona con principios musicales y directrices identificables en otras artes. De hecho, en el texto titulado «Retorno», el poeta muestra su interés no solo por la música antigua y contemporánea, lo que justifica esta labor de cooperación interdisciplinar con Sotelo, sino también por el discurso musical asociado a los distintos pueblos; así, le interesó la música de su tierra, el tango argentino o los sonos afrocubanos²⁵.

Por otra parte, el origen en «*Tamquam centrum circuli*» remite a la búsqueda e indagación del centro mediante el tempo lento, es decir, conforme a la escucha y lectura detenida planteada por Bruno, como le transmite Sotelo a Valente en la correspondencia referida. Como resultado, se llega, en fin, a la epifanía y a la luz como revelación, de ahí que Valente, en *Fragmentos de un libro futuro*, dedique a esta cuestión el poema titulado «Centro», en el que se alude al tempo lento en dos imágenes: «por lentos corredores» y «de lenta sombra [...]»²⁶.

Pues bien, relacionado con el origen se distingue otro de los conceptos filosóficos que adquiere especial calado en «*Tamquam centrum circuli*»: la «nada». En este sentido, como sucede con su lectura estética de la poesía y la música en este poema, Valente reconoce en la pintura de Tàpies el principio místico de la «nada» como inicio del proceso compositivo, según pone de relieve en «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies»²⁷. Por ello, goza de relevancia en «*Tamquam centrum circuli*» el hecho de que el artista parta del «espacio vacío» o «en blanco», no adulterado por tanto por cromatismos artificiales del hombre, y el «punto cero» a fin de «vaciar a sí mismo» y poder adentrarse en su interior. Actúa de esta suerte, en suma, con el objeto de crear un nuevo lenguaje en virtud de un ejercicio de poetogénesis.

Finalmente, relevancia le concede Valente a la bajada o catábasis a la interioridad, al igual que sucede en la poética de lo jondo, descenso que, en realidad, se trata de una subida espiritual hacia el conocimiento, a la manera del poema «Elogio», dedicado a Chillida, de Andrés Sánchez Robayna, con puntos de encuentro respecto al imaginario de Valente y Sotelo²⁸.

²³ Martínez González (2008).

²⁴ Con La Chanca, El Taranto y Tomatito en el recitado de poemas: Escobar (2012a, 2013).

²⁵ Valente (2008: 1535) y Escobar (2019).

²⁶ Valente (2006: 580).

²⁷ Aguirre (2016).

²⁸ Sotelo (2003b).

En efecto, en virtud de una cadena de relaciones intertextuales, nuestro autor vincula el descenso *ad Inferos* de Bruno a *La vita nuova* de Dante («*Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic*», XII, 4), por lo que el poeta toma para el título de su composición la *iunctura* «*[Ego tamquam] centrum circuli*» («[Yo soy] como el centro de un círculo»). Estamos, en cualquier caso, ante un contexto filosófico-musical en el que Sotelo equipara, en virtud de una correspondencia simbólica y salvando las distancias, claro está, la figura de Morente al personaje literario de Bruno debido a la aportación transgresora de ambos artífices en sus respectivas épocas y campos disciplinares²⁹.

Sea como fuere, por una anotación concreta del diario de Valente sabemos que el poeta estaba trabajando ya, de modo embrionario, el 30 de agosto de 1980 en este *leitmotiv* recreado por Dante como estadio prístino de su poema. Además, llega a establecer un paralelismo analógico entre *centrum mundi* y *a punctum mundi* a partir de otro pasaje perteneciente al «Paradiso» (XXVIII) con motivo de la luz simbólica que viene a evocar la epifanía, revelación o «fulgor». Concluye, en fin, su nota Valente con la relación que propone entre esta simbología y el pensamiento filosófico de Zambrano por la tradición órfica y el descenso *ad Inferos*³⁰, esencial en el pensamiento y poética musical de Sotelo.

Es más, en consonancia con esta influencia de la *Vita Nuova* en «*Tamquam centrum circuli*» y con el propósito de enfatizar la armonía que preside dicho descenso como principio fundamental en la tradición órfica, Valente se vale de la analogía pitagórica cada cinco versos en calidad de símbolo de la perfección conforme al círculo de quintas en la teoría musical de occidente³¹. Al mismo tiempo, conforme a este *modus operandi*, Valente conectaba, a su vez, tanto con la concepción numérica contemplada por compositores como Webern o Schönberg, modelos para Sotelo desde la estética dodecafónica y la poética del silencio³², como con las implicaciones simbólicas propuestas por Zambrano en sincretismo, además para Valente, con la espiritualidad zen-taoísta; de ahí que el poeta relacionase, en la anotación del diario, su pensamiento de aliento órfico-pitagórico con el de la filósofa malagueña, quien había escuchado flamenco desde su niñez, especialmente los ecos de Juan Breva.

Asimismo, estas correspondencias numéricas vienen a entroncar con las nociones mágico-cabalísticas defendidas por Bruno, con calado en Sotelo y Valente, como hemos visto a la luz de las misivas mencionadas. Quedan destacados, en este sentido, los versos esenciales del poema de Valente en los que se recogen sus claves principales, a saber: «El rayo de tiniebla», que influyó en José Moreno y su acuarela *Rayo de tiniebla*, «Se oye tan sólo una infinita escucha»³³ y «explosión de la luz se manifiesta», como revelación o epifanía. Este último motivo lo toma precisamente Valente de su traducción del prólogo al *Evangelio según San Juan* («*Kata Ioanem*»), en concreto, de los versos «Y la luz brillaba en las tinieblas / y las tinieblas no la han hecho suya.»³⁴.

²⁹ Lo que justifica, en efecto, que le pusiera voz el cantaor granadino.

³⁰ Valente (2011: 200).

³¹ Díaz Gamboa (2009).

³² El primero con puntos de encuentro para con el espectralismo (Lai, 2008; Ramos, 2012; Dufourt, 2014; Campos, 2017; Besada y Ordóñez Eslava, 2019). De hecho, en consonancia con la línea *silente* y electroacústica de Cage y Stockhausen y el IRCAM a la luz de Saariaho, Lindberg o Benjamin, esta corriente constituye la base para el *flamenco espectral* de Sotelo (Gan, 2008) a partir de herramientas en el proceso de grabación y de análisis de la onda sonora como ProTools o Melodyne.

³³ Según Sotelo (2003a: 10), este verso resume su lema estético compartido con Valente.

³⁴ Valente (2006: 619).

Es más, continuando con esta serie de equivalencias simbólico-filosóficas en torno al cinco en «*Tamquam centrum circuli*», Valente tiene en cuenta, a nivel de poética, los cinco capítulos del *Génesis*, de suerte que el «origen» o punto en que se regeneran de manera perpetua las «formas» lo asocia, de un lado, al arranque prologal del referido *Evangelio de San Juan* y, de otro, a *Tres lecciones de tinieblas*, con la explicación metapoética en lo que hace a la letra hebrea *Bet*³⁵. Como resultado, tiene lugar la «palabra matriz», «palabra inicial o antepalabra» como lógos espermático o palabra seminal, lo que recuerda el vocablo «matrix», en diálogo con «matriz» y «mater» de *Tres lecciones de tinieblas* por la raíz indoeuropea *matr-* asociada al principio de lo femenino³⁶ y muy presente en *Bruno ...*, junto a otros ecos en composiciones de Sotelo como *Intermezzo II (Matriz-Materia)* en *De oscura llama*. A su vez, el oxímoron del poeta referido a la imagen lumínica y de la tiniebla en «*Tamquam centrum circuli*» se conjuga, pues, con el descenso-ascenso, que se realiza mediante el tempo lento («Bajamos lentos por su lenta luz / hasta la entraña de la noche.») y que lleva al centro («Descendí hasta su centro» y «Bajé desde mí mismo / hasta tu centro, dios, hasta tu rostro»).

Ahora bien, el trabajo interdisciplinar de ambos artistas a propósito de «*Tamquam centrum circuli*» acusó un proceso de retroalimentación o *feed-back*, ya que, aunque, al decir de Sotelo, en este poema influyó *Bruno...*, esta labor compartida permitió al compositor ofrecer obras, con diferentes variaciones a nivel de textura tímbrica. De hecho, partían de la lectura estético-filosófica de nuestro autor en correspondencia intertextual con Bruno y hasta con Fernando de Herrera al hilo de sus versos «Voz de dolor y canto de gemido, / espíritu de miedo envuelto en ira». Así lo deja ver la ficha técnica de una obra suya en su página web, inspirada en la imagen «El rayo de tiniebla», que Valente insertó en «*Tamquam centrum circuli*».

Resulta visible, en consecuencia, cómo «El rayo de tiniebla» de «*Tamquam centrum circuli*» sugirió a Sotelo el título homónimo de esta composición para voz y orquesta, en la que, siguiendo las huellas morentianas, ha venido cantando Arcángel. Sus claves compositivas axiales fueron trazadas, en efecto, por Álvaro Guibert en el texto de presentación del concierto, celebrado en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional el 4 de junio de 2008, partiendo de la poética de Valente. Por lo demás, viene a recordar cómo la imagen elegida se remonta al Pseudo-Dionisio (V y VI d. C.), en su *Mystica theologica*, en virtud de «*caliginis radium*» ('rayo de tiniebla'), y pasa, mediante un proceso de reescritura, por la recreación de San Juan de la Cruz en la *Subida al monte Carmelo* para concebir el rayo como «la sabiduría del Dios secreta», en la medida que el alma del ser humano se encuentra entre «tinieblas» en aras de poder vislumbrar el «rayo» (iluminación divina) secreto y oscuro en su proceso de conocimiento hermético.

Guibert cita, de otro lado, el arranque del texto de Valente con cierre en «Descendí hasta su centro»³⁷, al tiempo que pone de relieve reminiscencias de géneros del flamenco que vienen presidiendo la obra de Sotelo en la actualidad. Lo comprobamos a tenor de la seguriya, según sucede en la modalidad de Curro Dulce grata a Sotelo en *Si después de morir ...*, con pervivencia al hilo de estructuras armónico-métricas en *Wall of light black*, *Night* y sobre todo a propósito de *Rompe desde un abismo el sol (Seguriya I)* y *Del amor oscuro (Seguriya II)* en *De oscura llama*. No faltan tampoco la granaína como *Intermezzo I (Granaína)* en *De oscura llama* y la soleá por bulerías, al modo de *De la espiral secreta (Soleá por bulerías)* en *De oscura llama*. Junto a estas formas, se identifican el martinete

³⁵ Con *loci communes* respecto al discurso de Valente con motivo de la concesión del VII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que he consultado en su estadio mecanografiado primigenio.

³⁶ Escobar (2012b).

³⁷ Sánchez Robayna, por su parte (Valente, 2006: 562), ofrece una versión extensa de la composición, coincidente con el estadio redaccional que edito en el Apéndice textual.

O bien desde esta otra *scordatura*, 6ª = Si (B) – 5ª = La (A) – 4ª = Re (D) 3ª = Sol (G) – 2ª = Si (B), 1ª = Re #-Mi b (D #-E b), más habitual en el toque por seguiriya de concierto, como refleja Cañizares no solo en *Como llora el viento ...*, sino con anterioridad en su acompañamiento a la seguiriya de Morente en *Flamenco* (1995) de Saura:

Figura 13. Sotelo, *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra: scordatura para seguiriya* (Sotelo, 2007: 64)

De otra parte, refería Guibert que, junto a la influencia del poema de Valente, se encuentran en Sotelo visibles huellas de fragmentos del flamenco, con las que el compositor estaba familiarizado desde su escucha atenta en la interpretación de Morente. Esta composición musical la había estado fraguando, por lo demás, años atrás, Sotelo con variaciones tímbricas en cuanto a texturas y en otros formatos, con el título *Tamquam centrum circuli*.

Pero pasemos, en fin, a analizar, en el apartado siguiente, la segunda composición poética valentiana de mayor calado morentiano que tuvo como génesis el diálogo interdisciplinar de Sotelo y el poeta orensano a propósito de *Bruno o el Teatro de la Memoria*.

4. «EN LA INFINITUD DEL UNIVERSO Y SUS INNUMERABLES MUNDOS»: «CAMPO DEI FIORI, 1600» O BRUNO-MORENTE EN LA «HOGUERA»

Como he venido apuntando, el segundo poema de Valente fruto de su labor cómplice con Sotelo, «Campo dei Fiori, 1600», tuvo también como protagonista a Bruno en tanto que no estuvo tampoco exenta de implicaciones morentianas. Pues bien, fechado el 17 de noviembre de 2000³⁹ e incluido por el escritor, como «*Tamquam centrum circuli*», en *Fragmentos de un libro futuro*, el poema está dedicado al sacrificio público de Bruno en la hoguera preparada en la plaza romana Campo dei Fiori:

Y TÚ ardías incendiado,
 sólo en la infinitud del universo
 y sus innumerables mundos,
 víctima de jueces
 tributarios de sombra
 y sombra
 y sombra
 hasta nosotros.
 Sombra.
 Pero tú aún ardes luminoso.
 (Valente, 2006: 581)

³⁹ Si bien Sotelo lo recibió el 24 de febrero de ese mismo año.

En estos versos, al igual que en «*Tamquam centrum circuli*», Valente realiza la conjugación de contrarios ligados a la sombra y la llama luminosa, visibles en la poética musical de Sotelo, pero, en esta ocasión, con el objeto de denunciar, en mayor medida, la injusticia inquisitorial padecida por Bruno. De hecho, venía a servir al compositor para proponer, una vez más, la identificación simbólica entre Bruno y Morente a efectos de transgresión y renovación estética frente a ortodoxias y fanatismos no justificados. Se trata este, en cualquier caso, de un motivo temático que entronca con los primeros poemarios de Valente en los que deja ver ya su sensibilidad orientada a la crítica social contra los jueces injustos y el poder dictatorial, que atentan contra la libertad de expresión y la cultura⁴⁰. Sin embargo, a modo de ascenso místico-iniciático, Bruno llega a trascender de manera alegórica en la llama purificadora, como le sucede a Morente en la encarnación performativa del humanista a la luz de *Spaccio de la bestia trionfante* hasta el punto de alcanzar «[...] la infinitud del universo / y sus innumerables mundos», como recuerda, en paralelo, Zambrano en su ensayo «La memoria del fuego», comprendido en *De la aurora*.

Incluso en el poema, al tiempo que se produce el ascenso de Bruno-Morente, los jueces se desvanecen en la sombra, o sea, en el descenso al infierno. Así lo pone de relieve la progresión, tanto a nivel semántico como visual, en el «espacio sonoro» del poema gracias a los espacios en blanco o silencios musicales en torno a la «sombra» que marca el *descensus*. Esta progresión la materializa, además, el poeta mediante recursos retórico-estilísticos, según refleja un tricolon con la conjunción copulativa que culmina, en fin, en un cuarto elemento como *ostinato* («sombra / y sombra y sombra [...]. Sombra.»).

Sea como fuere, al margen de la influencia de la música operística de Sotelo, esta *disposición* estructural entronca, a la par, con las simetrías compositivas de Busoni, Webern y Schönberg, en la música, o Kandinsky y Tàpies, en la pintura, en lo que hace al concepto de la diagonalidad y otras propiedades geométricas. Precisamente, en virtud de esta diagonalidad del poema-partitura, grata a Sotelo, Valente consigue un efecto de movimiento y dinamismo en el descenso, en tanto que establece una estructura circular en forma de *ritornello*, como eterno retorno y símbolo de la perfección; la construye, de hecho, entre el incipit («Y tú ardías incendiado») y el éxplit («Pero tú aún ardes luminoso.»)⁴¹. La parte central del poema está presidida, en contraste, por la sombra, por lo que, en virtud del canon musical de cangrejo, Bruno-Morente, al igual que el ave fénix, Narciso o Lázaro valentianos, está destinado a la resurrección «en la infinitud del universo y sus innumerables mundos».

5. «LA MÚSICA SE LEE EN EL AGUA»: CODA FINAL, CON UNAS ÚLTIMAS NOTAS MORENTIANAS

A la vista del diseño conceptual de *Bruno ...* en el que Valente, en diálogo interdisciplinar con Sotelo, marida las artes, convirtiendo así sus poemas en auténticas composiciones sonoro-visuales, podemos decir, en suma, que su aportación, aunque inconclusa, enlaza con la tradición artística, de un lado, del llamado poema visual, con casos como los de Brossa, y, de otro, del grafismo o écfrasis musical, con Tàpies, Chillida, Oteiza o Palazuelo. Ello explica la sutil conjunción de sensaciones que Valente transmite al lector mediante un efecto de sinestesia multidireccional, con paralelos respecto al pensamiento musical de Zambrano, según se lee en «Entre el ver y el escuchar» (1970).

⁴⁰ Escobar (2012d, 2019).

⁴¹ Con explicación por parte del poeta (Valente, 2008: 712) en un virgiliano guiño a *La rama dorada* (1890) de Frazer.

Se trata este de un procedimiento expresivo, reconocible en Sotelo, que tiene sus paralelos en el influjo mutuo experimentado por creadores tales como Schönberg, en calidad de músico aunque con extraordinarias dotes para la pintura, o Kandinsky, maestro de la pintura pero interesado, a la par, en la aportación de la música en las artes plásticas. Seguramente, Valente abogó por este recurso técnico en la redacción de sus poemas habida cuenta del sabor contemporáneo que él y Sotelo querían otorgarle a la ópera conforme al pensamiento humanístico de Bruno. A su vez, el planteamiento de armonizar sensaciones estéticas procedentes de diferentes disciplinas, tan del gusto de Morente, estaba en consonancia con el concepto de ópera como arte total o programático (*Gesamtkunstwerk*), desde las aportaciones de Wagner hasta la escuela de Viena.

Ahora bien, para que el lector pueda paladear, por fin, de primera mano cómo se fue gestando este proyecto de colaboración entre Sotelo y Valente al trasluz de Bruno ofrezco, como cierre del presente artículo y a modo de Apéndice textual, *fragmentos* inéditos. Tanto es así que estamos ante variantes redaccionales *in fieri* que dieron carta de naturaleza a lo que pudo haber culminado en una ópera cerrada aunque, con el fallecimiento de Valente, no pudo llegar a buen puerto.

En cualquier caso, este interés interdisciplinar y de intersección de códigos llevó al compositor a tomar como referentes *fragmentos* de Valente para llevarlos a su universo compositivo, a la luz de su adaptación musical de las *lecciones de tinieblas*, con voz de Morente⁴², correlato simbólico-vocal de Bruno, siguiendo las huellas de Tomás Luis de Victoria, pero también al calor de *Tres lecciones de tinieblas*, con impronta en el martinete de Morente sueña la Alhambra⁴³, o *Como el oscuro pez del fondo*, incipit de un poema de *Cántigas de Alén*; sin olvidar tampoco, claro está, *Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente* y hasta su homenaje, con sabor valentiano, a Morente en *Muerte sin fin* para la Biennale de Ámsterdam a partir del poema homónimo de Gorostiza, con Ed Spanjaard y el Nieuw Ensemble, la voz de Arcángel y la performatividad coreográfica de La Moneta.

Por último, en lo que atañe a la colaboración de Morente con Sotelo, en los años de conversación con Valente a propósito de Bruno, hay que destacar especialmente *Expulsión de la Bestia Triunfante* (1995)⁴⁴, con huellas de *Spaccio de la bestia trionfante*, que tuvo su estreno en el Festival de las Artes Sibila de Sevilla el 12 de marzo de 1996 en el Teatro Central de Sevilla con Arditti Quartet y el contrabajo de Scodanibbio. Esta fusión simbólico-ontológica entre Bruno y Morente, con jueces y cánones al margen, viene a explicar, en definitiva, que en el borrador del libreto de *Bruno ...* se mencione al cantaor como intérprete. Pero también este *modus operandi* da sentido a las microestructuras o microcalidades del sonido vocal morentiano conforme al flamenco espectral en *El diálogo del amargo* de Sotelo en *Federico García Lorca. De Granada a la Luna* (1998)⁴⁵; por tanto también en la década de los noventa, en la que habían entablado un trabajo interdisciplinar Valente y Sotelo, y este con el cantaor granadino, cabal lector e intérprete sensible de los versos del poeta orensano.

En suma, en aras de la acribia investigadora y siguiendo el ideal virgiliano «*Felix, qui potuit rerum cognoscere causas*», hemos asistido a la *escucha* acusmática y receptiva, en términos compartidos por Valente y Sotelo, de visibles *ecos* transgresores de Morente. Para ello he partido de su diálogo sincrético-experimental con el músico madrileño hasta

⁴² Acompañado de la Orquesta del Klangforum de Viena y el Concentus Vocalis vienés, bajo la dirección de Sotelo en marzo de 1993.

⁴³ Según se colige del arranque de las *Tenebrae responsoriae* a modo de polivocalidad.

⁴⁴ SGAE 2.952.758 y ISWC: T-042.653.562-7; preparo un estudio analítico al respecto.

⁴⁵ En coherencia teórica con conferencias, así «*Memoriae. Escucha y micro-calidades del sonido en la voz de Enrique Morente*», y seminarios de composición que Sotelo suele impartir hasta la fecha.

el punto de recordar con frecuencia una «verdad muy añeja», con puntos de encuentro respecto a la «asinidad positiva» de Bruno a nivel de acuidad; esto es, resulta más difícil aprender a escuchar que a cantar, según refirió antaño el cantautor, en su exilio o desierto interior de entonces, con motivo de la obtención del Premio Nacional de Música de 1994.

Sea como fuere, esta hermandad sinérgica o unidad estética cocreadora fue posible en una fructífera etapa del compositor en la que, al hilo de unos *fragmentos* para la ópera *Bruno ...*, *tradujo*, entre la cooperación concertada de cabales y el vuelo libre de un «pájaro solitario», la escritura poética, acuidad estética o música liminar de Valente en *clave* musical; eso sí, lo hizo bajo un luminoso y «ascendente» «Acorde» o «Sello solar», a modo de «columna estructural» del *Teatro de la Memoria*. Y es que procedió al calor del *De Imaginum signorum et idearum compositione*, *Spaccio de la bestia trionfante* y *De l'infinito*, conforme al ideal bruniano de «*Natura est deus in rebus*», porque «Oscuro es como la noche el canto», verso con el que arrancaba la ópera. Y el propio Morente, por su parte, acaso transitando de manera trascendente esta esfera mística que maridaba el pensamiento heterodoxo de Bruno y Valente, acabaría poniendo su voz magistral a ritmo de tangos, en calidad de «deseo abisal», a unos conocidos versos del *Cantar del alma que se huelga de conocer a Dios por fe* de San Juan de la Cruz, poeta predilecto en el imaginario tanto del poeta orensano como de Sotelo. Sirvan, pues, tales versos, con *resonancias* morentianas por añadidura y aprendiendo a «caminar soñando», al decir de Nono, como cadencia final para la intersección propuesta entre música y literatura a propósito de Valente en *clave* musical de Sotelo; porque como dijo el maestro granadino, estando en calidad de narrador-testigo el compositor, «La música se lee en el agua», al igual que «Oscuro es como la noche el canto»:

¡Qué bien sé yo la fonte que mana y corre,
aunque es de noche!

6. APÉNDICE TEXTUAL

6.1. CUADROS INICIALES DE *BRUNO O EL TEATRO DE LA MEMORIA*: VARIANTE REDACCIONAL PRIMIGENIA

CUADRO I

Las tinieblas y la luz (Orco; Apolo)

(El escenario estará en sombra, cruzada sólo por ráfagas de luz tenue, como naciente. La primera –y más importante– voz debe oírse, pero no ha de verse al barítono. Estará en la zona de sombra.)

Primera voz:

Oscuro es como la noche el canto.
En el Orco no existe la memoria.
Ya no o todavía.
No pueden los muertos recordarnos.
Porque han bebido el agua de la fuente Leteo
y no podrían recordar lo viviente.

Resucitar es beber en las aguas
de Mnemosine,
la fuente de la luz que puede

bajar segura a los dioses del fondo
 hasta incendiar la sombra.
 El Orco. [*sic*]
 Musgo, humedad, arcillas, limo,
 fenómenos del fondo,
 de los barros oscuros
 donde las figuras de los sueños se forman.

Sordas insignias de la sombra.

Animal que palpita.
 Lo que palpita tiene
 un ritmo y por el ritmo adviene,
 recibe y da la vida.
 En lo oscuro
 el centro es húmedo y de fuego.
 Madre, matriz, materia,
 stabat matrix.

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

Apolo,
 el parto ardiente de la noche vino.

(Una iluminación lenta –o el levantamiento de un telón segundo– deja ver suavemente iluminado el cuerpo de Bruno maniatado al mástil de la hoguera).

Sigue la voz primera:

El cuerpo con su máscara
 se irguió en la cima de la madrugada
 y coronó la noche.
 Ardí solo en el aire.

(Iluminación total, solar, de la hoguera).

Voz de Bruno:

Vuela, pájaro solitario
 en el abierto espacio venturoso,
 renace en él, ya nada impide el vuelo,
 el vuelo alto y ligero,
 el amor con que ardes,
 la simplicidad con que vas.
 Ahora vuela y vuela y nunca tornes
 a mí, porque ya no eres mío.

Primera voz:

El ojo,
 como un extraño globo,
 sube hacia lo infinito.

(Queda un momento la cabeza de Bruno alzada, contra el madero, hacia los cielos del pájaro y se extingue despacio la luz).

CUADRO III
(Jove)

(Jove tiene un ademán majestuoso, pero desorientado y perplejo).

Jove:

La palabra que viene de lo oscuro
ha empezado a jugarnos sus múltiples propuestas.
Estamos aquí y no sabemos dónde estamos.
El hombre ha robado el fuego de los dioses,
un buitre devora eterno sus entrañas,
pero dolor y luz podrían a su vez aniquilarnos.
Un espasmo recorre la bóveda celeste.
Los dioses no nos fueron propicios.
Pero yo soy el dios, qué digo, el dios, los dioses.
Volvamos al comienzo.
Oigamos
las cóncavas palabras
del autor de esta obra.

(Interviene sin ser invitada Momos, la diosa del sarcasmo, hija de la noche. Podría llevar un gorro con cascabeles, como un bufón, pero ha de ser una mujer).

Momos:

Va a hablar mi maestro.
Cuánto sabe.
Mas ¿de qué le ha servido,
a no ser para huir acorralado
de París, de Ginebra,
de Oxford, de Alemania?

Ay, este fuego que tanto le devora.
Al final lo veo todo muy oscuro,
aunque sea para otros muy brillante.
(Mutis).

CUADRO IV
(Marte)

Bruno (a Jove):

Señor, este es el mapa.
No creáis
en el rigor del laberinto.

Jove:

Hace trescientos años que diseñaste el plan.
Hora es de ejecutarlo.
Aquí, en el centro
del Universo,

vamos a efectuar la gran reforma.
 Haz el viaje
 y cuando llegues a su término
 propiciarán la musa Erato y la Memoria,
 la que a todas las musas ha engendrado,
 el encuentro de Apolo con Diana.
 Yo soy Jove, tu luz, tu entendimiento.

Bruno:

De nada sirve el entendimiento,
 Señor, de nada sirve,
 si no hay fortaleza.
 Que venga Marte.

(Entra Marte, sólo reconocible por su casco, pero enteramente desarmado).

Bruno:

Dime, oh rey, ¿por qué apareces desarmado?

[Espacio en blanco amplio]

Marte:

No necesito portar armas.
 Todo es cálculo y burocracia.
 La guerra se prepara en los despachos,
 en las fábricas y en la Bolsa.

Puedes contar conmigo en tu viaje.

Bruno:

Gracias te doy, rey Marte, mas necesito a Venus.
 Pues ¿quién querría
 habitar nuestro mundo sin su magia?

Jove:

Buscad a Venus.

6.2. ACTO I DE *BRUNO O EL TEATRO DE LA MEMORIA*: VARIANTE REDACCIONAL REVISADA

ACTO I

(1.) Las Tinieblas y la Luz (Cori I, II e Orch.)

CORO (cantato):

Oscuro es como la noche el canto.

*Porque han bebido el agua de la fuente Leteo,
 ya no o todavía
 podrían los muertos recordarnos.
 En el Orco no existe la memoria.*

*Resucitar es beber en las aguas
 de Mnemosine,*

*la fuente de la luz que puede
bajar segura a los dioses del fondo
hasta incendiar la sombra.*

El Orco.

*Musgo, humedad, arcillas, limo,
fenómenos del fondo,
de los barros oscuros
donde las figuras de los sueños se forman.*

Sordas insignias de la sombra⁴⁶.

*Animal que palpita.
Lo que palpita tiene
un ritmo y por el ritmo adviene,
recibe y da la vida.
En lo oscuro
el centro es húmedo y de fuego.
Madre, matriz, materia,
stabat matrix.*

Rompe desde un sombrío abismo el sol.

*Apolo,
el parto ardiente de la noche vino.*

(2.) Fulgor

CORO (cont.)⁴⁷.

*El cuerpo con su máscara
se irguió en la cima de la madrugada
y coronó la noche.*

Ardió solo en el aire.

(3.) De L'infinito

CORO (cantato).

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible.

Pimandro, *Corpus hermeticum*, I.
(Cori e Orch.)

(4.) Génesis

⁴⁶ En una revisión ulterior por Sotelo puede leerse en el momento narrativo en el que Bruno se dirige a la hoguera: «Bruno es conducido a la hoguera. Tensión creciente. Iluminación lentísima».

⁴⁷ Con retoques posteriores por parte del compositor: «CORO DE LUZ (Coro femenino)».

Génesis.
Los vastos campos de la luz.
La abierta luz a lo infinito encuentra
el filo oscuro de la sombra.
Nace de ambos el fuego.
Sonoro el fuego
como un gemido ardiente.
Fulgor: el Verbo, la Palabra.

(5.) *Venus* [*Diana* tachado y escrito de nuevo]
 (Sop., Coro femm., piano, perc., electr.)

VENUS (cantato). [*DIANA* tachado]

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y
no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas:
el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su
vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz:
la llama.

(6.) *Fulgor* [*Fulgor* tachado y escrito de nuevo]
 (Cori e Orch.)

CORO (cantato).

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.

(7.) *Diana* [*Diana* tachado y escrito de nuevo]
 (Sop., Coro femm., piano, perc., electr.)

DIANA (cantato).

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la
vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la
noche y en la viscosidad creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú
eres y no eres inmortal.

(8.) *Mem* [*Mem* tachado y escrito de nuevo]
 (Basso, Cori) [*Sop. I, II, Coro femm., Orch.* tachado]

... el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.

(9.) *Tamquam centrum circuli*
(Morente, Cori, Orch.)

VOZ INTERIOR (cantato).
(Cori e Orch.)

*La Memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.*

*Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.*

*El rayo de tiniebla.
Descendí, hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.*

Se oye tan sólo una infinita escucha.

*Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta.*

6.3. IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO: *EL TEATRO DE LA MEMORIA*

Sus andanzas por Europa y su muerte en Roma, condenado por la Inquisición a la hoguera, hicieron de Giordano Bruno (1548–1600) un símbolo. En los siglos XVII y XVIII se vieron reflejados en él los que aspiraban a superar las guerras de religión y a abrir al pensamiento horizontes cada vez más libres y amplios. En el XIX Bruno fue reconocido como representante del progreso. Y ya en nuestro siglo, el idealismo y el materialismo lo reivindicaron como precursor. El carácter universalista del pensamiento bruniano facilitaba el juego de las identificaciones. Pero al transformarse en símbolo, Bruno sufrió un inevitable proceso de reducción. Al final, se le hizo decir lo que se quería que dijese. Y se olvidó, mientras tanto, algo que había sido capital en su vida y en su obra: el *arte de la memoria* o, para ser exactos, la transformación que Bruno llevó a ese arte hasta hacer de él un método simbólico de autorreformación psico-ética. Se trataba de servirse de la construcción mental de *lugares e imágenes*, en que se basa el *ars memoriae*, para llevar a cabo un proyecto «mágico» de «cultura del alma» que estuviese a la altura de los tiempos. El *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo tuvo así en Giordano Bruno su desarrollo más cabal. El interés de [*que tachado*] este por los simbolismos como constituyentes del ser del hombre hizo de Bruno, aún más que un filósofo *moderno*, nuestro *contemporáneo*. La filosofía *moderna*, atareada como estaba en la investigación de la Naturaleza, se desentendió de esa vía central y, por eso, sólo pudo comprender a medias al filósofo italiano. Es en esa vía central de la cultura donde hemos querido volver a situar a Bruno.

Del *Teatro de la Memoria* hemos hecho Ópera, esto es, obra de arte total, acordándonos de lo que Bruno proclamó en uno de sus principales tratados mnemónicos (*De Imaginum signorum et idearum compositione*): «Hay un admirable parentesco entre los verdaderos poetas –

a los que se asimilan los músicos–, los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos; pues la verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música como filosofía; la verdadera poesía –o música– es tanto pintura como cierta divina sabiduría.

El *Teatro de la Memoria* describe un itinerario mágico en tres actos. Bruno, acompañado de Momo, es el peregrino.

Primer Acto.– La obertura muestra al nocturno Caos que, al fin, es igual cosa que el solar Apolo. Bruno, al que vemos en la hoguera de su transformación, aparece como el filósofo de la armonía de los contrarios, de la coincidencia de los opuestos. Luego, en Saturno (primer peldaño de su *descensus ad Inferos*), el filósofo enseña a un grupo de discípulos el Mapa del viaje que se dispone a efectuar por los orbes celestes, lugares mágicos de su Memoria. Un artificio escenográfico situará en cada momento al espectador en un *locus* preciso dentro del Mapa-Diagrama: este se basa en el Siete (*Primer Acto*), el Doce (*Segundo Acto*) y el Diez-Cinco-Uno (*Tercer Acto*). Al llegar Bruno a la esfera de Júpiter, el viaje aparece en clave de «reforma de los cielos» (cf. *Spaccio de la bestia trionfante*); las constelaciones reflejan la condición moral del hombre. Descendiendo un peldaño más por la Hebdómada, Bruno llega a Marte, símbolo de la Fortaleza, y luego a Venus. La belleza de la diosa le deja sin habla. Pero ahí está Mercurio, el dios de la Palabra, que precede a la palabra suprema de Apolo y Diana. En ese momento se descubre el dramático amor del «furioso heroico»; el humorístico Momo lo declara sin recato, Diana y Apolo someten al visionario peregrino a una dura prueba, antes de descender a la Tierra, lo que es igual cosa que ascender a lo más alto del Cielo. El Peregrino ha de lidiar con los monstruos del Zodíaco.

Segundo Acto.– Acompañado de su inseparable Momo, Bruno se enfrenta a extrañas aventuras. La primera (Aries) se inspira en la del Vello de Oro, la segunda (Tauro) en el Laberinto de Creta, la tercera (Géminis) en el banquete legendario en el que Simónides descubrió las reglas del arte de la memoria. Cada Signo representa un valor simbólico dramatizado. El conjunto es la Odisea en el espacio del filósofo. El Acto termina en un banquete cuyo plato principal es el Pez de Piscis (penúltima constelación del Zodíaco). Con Acuario como acólito el Centauro Quirón oficia de sacerdote en el festín.

Tercer Acto.– Bruno aparece dormido en una playa, igual que Odiseo al llegar a Ítaca. Sale el Coro de las Musas. La Madre de estas, Mnemosine (asimilada a Diana y Erato, Musa de la poesía amorosa), anuncia los premios que se le tienen reservados. Cada Musa da a Bruno su don. Estamos en el círculo central del Mapa-Diagrama. Bruno se halla en lo más alto del Cielo, que es también el fondo de la Tierra. Presenciamos momentos de su vida en Italia, en Francia, en [enm. ope ingenii: el] Inglaterra, en Alemania. Los Símbolos se hacen Vida. Al fin, cuando el Mapa-Diagrama queda completado, aparecen, para coronar al poeta-filósofo, la doble pareja de Júpiter-Mnemosine y de Apolo-Diana. Momo ha hecho su última proeza. Sale a escena con Caos, al que trae atado. Todos se rien de la cómica situación, pero le ordenan que suelte a su cautivo para que también Caos, junto a Momo, comparta la fiesta de la apoteosis. Bruno, en medio de la intensa luz, consigue, al colmar el Mapa de la Memoria, la anhelada Plenitud de la Vida.

Ignacio Gómez de Liaño

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Guillermo. 2014. «Fundamentos estéticos en el poema de José Ángel Valente, “El arte pobre”». *Ogigia*, 16: 17–31.
- . 2016. «Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente». *Rilce*, 32.1: 5–31.
- Besada, José Luis y Ordóñez Eslava, Pedro. 2019. «¿Una historia de la música espectral española? Transferencias culturales transnacionales en el último cambio de siglo». *Acta Musicologica*, 91.2: 168–189.
- Bruno, Giordano. 1987. *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid: Alfaguara.
- . 1989; reed.: 1995. *Expulsión de la bestia triunfante*, trad. e intr. Miguel Á. Granada. Madrid: Alianza Editorial.

- . 1993. *Del infinito: el universo y los mundos*. trad. e intr. Miguel Á. Granada. Madrid: Alianza.
- Campos, Jorge. 2017. «Gerard Grisey y la música espectral». *Colloquia. Revista de pensamiento y cultura*, 4: 66–101.
- Carreira, Xoán Manuel. 2016. «El público. Ópera bajo la arena de Mauricio Sotelo». En *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, coords. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual. Madrid: Verbum, pp. 404–418.
- Díaz Gamboa, Sandra Lucía. 2009. *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas*. Tesis doctoral. Madrid: UNED.
- Escobar, Francisco. J. 2012a. «Sobre Valente y lo jondo: notas de poética». *Studi Ispanici*, 37: 293–315.
- . 2012b. «Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas». *Enthymema*, 6: 118–191.
- . 2012c. «Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invención sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.^a Panero como telón de fondo)», *Il Confronto letterario*. 57.1: 101–134.
- . 2012d. «Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo)». *Revista de Filología*, 30: 185–200.
- . 2013. «Poesía y canción: El río sumergido de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes». *Demófilo*, 45: 11–40.
- . 2017. «Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje». *Degrés*, 169–170.
- . 2019. «Y llevarte dormida a un jardín de coral: Representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano)». *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49: 45–75.
- Dufourt, Hugues. 2014. *La musique spectrale. Une révolution épistémologique*. París: Éditions Delatour.
- Fernández Quesada, Nuria. 2000. «José Ángel Valente: “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”». En *Anatomía de la palabra*, ed. Nuria Fernández Quesada. Valencia: Pre-textos, pp. 131–149.
- Gan Quesada, Germán. 2008. *Mauricio Sotelo. Música extremada, XXIV Festival de Música de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, pp. 308–347.
- García Calero, Jesús (18-07-2001). «Mauricio Sotelo: “La poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical”». Entrevista en *ABC*.
- Gutiérrez Quesada, Balbino. 1996. *Enrique Morente. La voz libre*. Madrid: SGAE.
- Lai, Antonio. 2008. «La imagen del sonido y la escritura espectral». *Escritura e imagen*, 4: 125–146.
- Martínez González, Francisco J. 2008. *El pensamiento musical de María Zambrano*. Granada: Editorial de la Universidad.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2011. *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI*. Tesis doctoral. Granada: Editorial de la Universidad.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2019a. «Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea». *Cuadernos de música iberoamericana*, 32: 95–114.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2019b. «Lorca Unchained. Mauricio Sotelo’s *El Público* and the (new) Spanish Contemporary Opera», *Contemporary Music Review*, 38.1-2: 76–93.

- Pérez Castillo, Belén. 1999–2001. «Sotelo Cancino, Mauricio». En Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana VII*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 36–39.
- Pérez Frutos, Iluminada. 2007-2008. «Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo». *Papeles del festival de música española de Cádiz*, 3: 139–160.
- Ramos, Diego. 2012. «Partiels, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda». *Espacio sonoro*, 27: 1–94.
- Raposo Martín, Juan J. 2009. *Luigi Nono: Epitafios Lorquianos. Estudio musicológico y analítico*. Huelva: Hergué.
- Saiber, Arielle. 2005. *Giordano Bruno and the Geometry of Language*. Aldershot: Ashgate.
- Sotelo, Mauricio. 1995. *Su un oceano di scampanellii per piano forte solo (1994/1995)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 1997. «Luigi Nono o ‘El dominio de los infiniti possibili’». *Quodlibet*, 7: 22–31.
- . 2001. «Memoriae». *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1: 53–63.
- . 2002. *De magia per saxofono, percussione e piano forte (1995)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2003a. *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: Círculo de Lectores.
- . 2003b. «La dimensión musical en la obra de Eduardo Chillida». En Marisa Oropesa (ed.). *Chillida. Música Callada*. Madrid: Katalog zur Ausstellung des Hermitage Museums St. Petersburg, pp. 24–33.
- . 2003c. *Si después de morir... für Stimme (Cantaor oder Alt), Flöte, Tonträger und Orchester (1999-2000) nach dem Gedicht Elegía: Fragmento (1994) von José Ángel Valente*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2007. *Como llora el viento ... per chitarra ed orchestra (2007)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- . 2008. *Como llora el agua ... para guitarra (2007)*. Viena / Londres / Nueva York: Universal Edition.
- Valente, José Ángel. 1997. *Notas de un simulador*. Madrid: Ediciones La Palma.
- . 2006. *Obra completa. I. Poesía y prosa*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . 2008. *Obras completas II. Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna; introd. y recop. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- . 2011. *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- VV. AA. 2011. *El canon. Revista de arte flamenco*, 3.
- Zambrano, María. «Entre el ver y el escuchar». *Educación*, 30 (1970): 112–113.
- . 1995. *Un descenso a los infiernos*. Toledo: Instituto de Bachillerato «La Sisla».

Los sonidos del flamenco: análisis fonético de “los orígenes” del cante

The *flamenco* sounds: phonetic analysis of *cante* beginning

ELENA FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS
 UNIVERSIDAD DE GRANADA

Artículo recibido el / *Article received*: 2019-10-20
 Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-06-06

RESUMEN: En esta investigación se presenta un estudio de los principales rasgos fonéticos de una muestra de 50 cantaores y cantaoras de flamenco nacidos entre 1876 y 1950. Con el análisis de sus rasgos queremos comprobar si, como se ha dicho en otros estudios sobre la fonética del flamenco, estos artistas usan generalmente sonidos de las hablas andaluzas. Si lo hacen, queremos conocer qué variantes lingüísticas seleccionan según la procedencia geográfica de los cantaores, y si existen algunos fenómenos que, a partir de esta época, se generalizan como representativos del cante.

Palabras clave: fonética, sociolingüística, cante flamenco, cante tradicional, andaluz.

ABSTRACT: This research presents a study of the main phonetic features of a sample of 50 flamenco *cantaores* and *cantaoras* were born between 1876 and 1950. With the analysis of their features we want to check if, as it has been said in other studies about the flamenco phonetics, these artists generally use sounds of the Andalusian speech. If they do, we want to know which linguistic variants they select and if this selection is influenced by geographical origin of *cantaores*. Also, we want to know if there are some phenomena that, from this period onwards, are generalized as representative of *cante*.

Key words: phonetic, sociolinguistic, flamenco, traditional cante, Andalusian.

1. PRESENTACIÓN

El estudio del flamenco desde un punto de vista antropológico, geográfico y social ha estado ampliamente presente desde ya hace décadas. Autores de reconocido prestigio nacional e internacional han intentado delimitar el origen del término, el momento en el que se encuentran los primeros testimonios del flamenco, o su delimitación geográfica; se han establecido las etapas de la conformación de este fenómeno histórico y cultural; se

han descrito los tipos de palos, su origen temático, histórico y geográfico, e incluso se han propuesto nombres concretos de cantaores y cantaoras que los establecieron.

Desde un punto de vista lingüístico, son igualmente numerosos los estudios dedicados al léxico caló y su influencia en el español actual (Ropero Núñez, 1990, 1991, 1992, 1999, 2007). Sin embargo, el análisis de la fonética en el cante flamenco parece haber estado en un segundo plano; excepto en algunos trabajos pioneros sobre el tema (Manjón-Cabeza, 2014; Ropero Núñez, 2004) o en menciones aisladas en capítulos de monografías más amplias (García Tejera, 1986; Ropero Núñez, 1990; Navarro García y Ropero Núñez, 1995), en la mayor parte de las investigaciones realizadas se ha afirmado, simplemente, que los cantaores y cantaoras usan sonidos del andaluz, pero no se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo en el que se identifiquen las variantes andaluzas que se usan desde un punto de vista general y si alguna de ellas pertenece a zonas concretas del español meridional.

En esta investigación, el principal objetivo que nos ocupa es el de analizar qué fenómenos fonéticos aparecen en testimonios sonoros de las primeras décadas del siglo XX a partir de una muestra de cantaores y cantaoras nacidos antes de 1950. Además, y aunque tradicionalmente se ha afirmado que en el flamenco se encuentran sonidos propios de las hablas andaluzas, queremos saber si existen usos diferentes según el origen geográfico de los cantores y las cantaoras o si, en cambio, se encuentran patrones lingüísticos comunes y sistemáticos independientemente de esta variable extralingüística. Si fuera así, estaríamos hablando no de un uso de las hablas andaluzas, sino de un sociolecto propio que se define por la selección de ciertos sonidos que, por lo tanto, también serán usados por otras generaciones.

2. EL ORIGEN DEL FLAMENCO DESDE UN PUNTO DE VISTA HISTÓRICO Y GEOGRÁFICO

Antes de comenzar a trabajar desde un punto de vista lingüístico el flamenco, es necesario tener en cuenta la influencia histórica, social y también geográfica que lo conforma. No se trata aquí de realizar un estado del arte sobre el flamenco, sino de justificar en cierta medida por qué los cantaores y las cantaoras usan ciertos fenómenos lingüísticos que analizaremos en apartados posteriores.

Por una parte, y tomando estas consideraciones desde un punto de vista general, se ha afirmado que el flamenco, como música artística documentada, comenzó en el último tercio del siglo XVIII y a comienzos del XIX¹. Evidentemente, y como se advierte en la mayor parte de las fuentes consultadas (Álvarez Caballero, 1986; Cruces Roldán, 2012; Grande, 1995; Molina, 1981), el flamenco existía ya, aunque no formaba parte del ámbito público. Como bien afirma Cruces (2004), hablamos en la actualidad de un arte que debe tratarse “como un fenómeno cultural moderno”. Además, y teniendo en cuenta que el flamenco se origina dentro de una sociedad analfabeta, la transmisión del cante fue únicamente oral, y no podemos conocer su evolución desde la perspectiva de los propios flamencos de antes del XVIII (Ros y Ríos Martín, 2009).

El flamenco nace en una época marcada por la desamortización en Andalucía. El pueblo gitano, al igual que otros grupos sociales desfavorecidos², se sustentaba gracias al

¹ Molina (1981: 18) sitúa los inicios de la historia del flamenco hacia 1840 en Triana, donde había ya una “pléyade de maestros decisivos”. Será en 1870 cuando el cante, antes de carácter juglaresco, se profesionalice en los “cafés de cante”. A partir de 1920 se cantará en teatros y festivales artísticos.

² Como afirman Ros y Ríos (2009), quizás no se trate de una cultura que nace únicamente de los gitanos andaluces sino que, junto a ellos, también tendrían un gran peso las clases populares andaluzas, donde los jornaleros compartían la situación de los gitanos.

trabajo en el campo. El cante se hacía en el ámbito privado de esas familias gitanas andaluzas de forma clandestina (Álvarez Caballero, 1986: 12) quizás, como afirma Grande (1995: 182), no solo por miedo³, sino como reacción natural de salvaguardar una cultura amenazada y marginada durante siglos. Estas familias completas se reunían en los corrales y patios, y serán las que conformen los núcleos flamencos posteriores que representarán estilos y cantes diferentes.

Imagen 1. Orígenes geográficos del flamenco (Grande, 1995: 184).



Desde un punto de vista geográfico, parece que el flamenco nace con la confluencia de varios artistas en el triángulo conformado por una línea entre Lucena (Córdoba), Sevilla y Cádiz, que se expande hacia otras zonas como Málaga o Jerez donde, además, se comienzan a mezclar canciones tradicionales de otras zonas con las propias (ver imagen 1)⁴. Asimismo, en áreas “agriurbanas” como Ronda, Lucena, Sanlúcar, Utrera o Lebrija, y en otras localidades cantaoras como Alcalá de Guadaíra, La Puebla de Cazalla, Mairena del Alcor, El Viso, Coria, Dos Hermanas, Écija, Marchena, Puente Genil, Estepa, Osuna, Morón, Ronda, Arcos, San Fernando, Algeciras, etc. (ver Grande, 1995; Molina, 1981), donde la agricultura era la actividad principal, se conformaron los grandes núcleos del flamenco. Sin embargo, no hay que olvidar que, aunque estos focos culturales estarían en un principio en Andalucía occidental, el flamenco también traspasó fronteras geográficas hacia la zona oriental (el barrio del Sacromonte en Granada, el Perchel en Málaga, La Chanca en Almería), e incluso hacia Extremadura, por ejemplo, en Badajoz, o en Murcia, en el trabajo minero de Cartagena (Cruces Roldán, 2012).

Pero a partir de 1870 aproximadamente, los cantes privados de las casas de los gitanos y trabajadores del campo de Andalucía se desarrollarán en ámbitos públicos. Durante las últimas décadas del siglo XIX España acogió a muchos turistas que llegaron embriagados por la imagen romántica y castiza del país (ver Gamboa, 2005). Silverio

³ El pueblo gitano fue perseguido ya en el siglo XV (recuérdese la *Pragmática de Medina del Campo* de los Reyes Católicos), y su situación empeoró durante los siglos XVII y XVIII. Muestra de ello es la *gran redada* del año 1749, finalizada en 1753 bajo el reinado de Carlos III. El monarca, además de terminar con la masacre de los gitanos, proclamó la libertad de la comunidad y su inclusión en los censos de población el 19 de septiembre de 1783 (Aparicio Gervás, 2006; Gómez Alfaro 1993, 2009).

⁴ Como explica Cruces Roldán (2012), la confluencia de personas de diversos sitios en los puertos de Málaga y Sevilla creaba nuevas formas de expresión como las malagueñas.

Franconetti, cantaor sevillano de seguiriyas que había vuelto de América, introdujo los llamados *café cantantes*, en donde se realizaban espectáculos flamencos dirigidos a ese público y, también, a los propios españoles de clase media/alta, que encontraban en el flamenco una expresión artística original y pintoresca. Junto a Manuel el Burrero, en 1864 abrieron en Sevilla el Café el Burrero; posteriormente, el mismo Franconetti abrió su propio local, el Café Silverio⁵. Esta nueva etapa modificó en gran medida el cante tradicional⁶, que convirtió el flamenco en una nueva forma de trabajar aunque, para algunos, perdiendo en cierta forma su esencia (Machado y Álvarez, 1881). Los *café cantantes* se extendieron no solo por Andalucía, sino también por otras zonas de España. A partir de 1920 este tipo de escenarios evolucionó, y comenzaron a aparecer nuevos espectáculos más amplios: los teatros (que en realidad se celebraban en teatros, plazas de toros, plazas, etc.), que permitieron la creación de compañías de distintos profesionales y que, sobre todo, permitían la integración de un público diverso y popular. El flamenco evolucionó modificándose y adaptándose al público, y se preferían palos que beneficiaran la venta de entradas como los fandangos, los cantes de ida y vuelta, o canciones aflamencadas (Cruces Roldán 2012: 255); el “flamenco puro” se relegaba al ámbito privado.

Desde nuestro punto de vista, estos *café* y teatros serán focos no solo de folclore, también serán el lugar desde donde se irradian los rasgos lingüísticos que se propagarán entre los cantaores de diversas zonas de Andalucía y otras zonas de España. De esta forma, y tal y como ocurre con el tipo de baile o la elección de ciertos instrumentos para acompañar al cantaor, en los *café* y, sobre todo, en los teatros, habrá una confluencia lingüística que determinará la selección de ciertos rasgos fonéticos generales para el cante flamenco.

3. METODOLOGÍA

3.1. MUESTRA Y DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

Para realizar esta investigación se ha usado un corpus oral conformado a partir de la transcripción de 209 cantes de 50 cantaores y cantaores de flamenco nacidos y nacidas entre 1876 y 1950⁷. Concretamente, se ha trabajado con más cantaores hombres (36) que mujeres (14); esta elección está justificada porque, aunque si bien es cierto que las mujeres han cantado flamenco desde los inicios, su profesionalización fue posterior a la de los hombres, y no existen tantos documentos sonoros que atestigüen sus intervenciones.

Tabla 1. Nómina de integrantes del corpus

| SEX O | NOMBRE COMPLETO | ALIAS/APODO | AÑO DE NACIMIENTO | LUGAR DE NACIMIENTO | N | PALOS |
|----------|-----------------|-------------|----------------------|------------------------|---|-------|
|----------|-----------------|-------------|----------------------|------------------------|---|-------|

⁵ Grande (1995: 229) hace referencia a que ya existió un primer *café* que fue fundado en 1842 en la calle Lombardo de Sevilla, y otros en la calle Tiperas o en los Cagajones. No obstante, y como explica Gamboa (2005: 304), fue Sevilla la ciudad que se impuso como innovadora en este tipo de locales. No será hasta principios del siglo xx cuando Madrid abrirá verdaderamente un gran número de *café cantantes*.

⁶ Cruces Roldán (2004: 56-57) explica que se perdieron algunos instrumentos originales como los palillos, panderos y panderetas, bandurrias, y se impuso el toque de guitarra solo por hombres. También se modificó la forma de bailar de hombres y mujeres e incluso los tipos de baile.

⁷ Se han incluido solo dos cantaores que nacieron posteriormente: José de la Tomasa (1951) y Joselete de Linares (1959).

| | | | | | | |
|---|------------------------------|-------------------------|------------|----------------------|---|---|
| H | Sebastián Muñoz | Sebastián El Pena | 1876 | Málaga | 3 | Malagueña, taranta, soleá |
| H | José López Domínguez | Niño de la Isla | 1877-1915 | Cádiz | 4 | Tango, farruca, taranta, bulerías |
| H | Diego Beigveder Morilla | Diego El Perote | 1884-1890 | Málaga | 2 | Malagueñas (2) |
| H | Juan Ternerero Mingorance | Niño de Las Moras | 1886-1970 | Málaga | 2 | Malagueñas (2) |
| H | Aurelio Sellés | Aurelio Sellés | 1887-1974 | Cádiz | 4 | Seguiriya, soleá, fandango, tango |
| H | Rafael de la Rosa | Rafael El Tuerto | 1890-1974 | Sevilla | 3 | Fandangos (2), tango |
| H | Rafael Ramos Antúnez | El Niño Gloria | 1893-1954 | Jerez de la Frontera | 4 | Fandangos (2), alegrías, martinete |
| H | Tomas Pavón Cruz | Tomás Pavón | 1893-1952 | Sevilla | 5 | Bulerías (2), soleá, seguiriya, fandango |
| H | Juan Martínez Vilchez | Pericón de Cádiz | 1901- 1980 | Cádiz | 5 | Alegrías, tango, soleá, seguiriya, garrotín |
| H | José Torres Garzón | Pepe Pinto | 1903-1969 | Sevilla | 3 | Fandango, soleá, tango |
| H | Juan José Vargas Vargas | El Chozas | 1903-1974 | Lebrija | 4 | Fandango, tango, alegrías, milonga |
| H | Antonio Castillo Melero | El Niño de Barbate | 1906-1976 | Barbate | 5 | Fandango, alegrías, seguiriya, fandango, bulerías por soleá |
| H | Manuel Vega García | Carbonerillo | 1906-1937 | Sevilla | 5 | Fandanguillo, soleá, colombiana, bulerías, fandango |
| H | Manuel Vargas Gómez | Manolo Vargas | 1907-1970 | Cádiz | 3 | Alegrías, soleá, bulería |
| H | Juan Varea Segura | Juan Varea | 1908-1985 | Valencia | 5 | Fandangos (3), alegrías, bulerías |
| H | Antonio Pérez Guerrero | El Sevillano | 1909-1989 | Alcalá de Guadaíra | 5 | Fandangos (2), bulerías (2), soleá |
| H | Antonio Cruz García | Antonio Mairena | 1909-1983 | Mairena de Alcor | 5 | Bulerías (2), fandango, seguiriya, soleá |
| H | Manuel Ortega Juárez | Manolo Caracol | 1909-1973 | Sevilla | 5 | Seguiriya, fandango, tango, soleá, alegrías |
| H | Gregorio M. Fernández Vargas | Tío Gregorio El Borrico | 1910-1983 | Jerez de la Frontera | 5 | Soleá, fandango, seguiriya, bulerías, tango |
| H | Rafael Romero Romero | El Gallina | 1910-1981 | Andújar (Jaén) | 4 | Serrana, caña, alboreá, granadina |

| | | | | | | |
|---|---|--------------------------------|-----------|---------------------------|---|--|
| H | José Ruiz Arroyo | Corruco de Algeciras | 1910-1938 | La Línea de la Concepción | 4 | Fandangos (2), campanilleros, soleá |
| H | José Vázquez Vals | Platero de Alcalá | 1912-1985 | Alcalá de Guadaira | 2 | Fandangos (2) |
| H | Juan Manuel Valderrama Blanca | Juanito Valderrama | 1916-2004 | Jaén | 4 | Alegrías, fandango, tango, bulerías |
| H | Antonio Fernández de los Santos | Antonio “El Chaqueta” | 1918-1980 | La Línea de la Concepción | 3 | Bulerías, fandango, alegrías |
| H | José Salazar Molina | Porrina de Badajoz | 1924-1977 | Badajoz | 5 | Fandango, bulerías, soleá, tango, taranta |
| H | Juan Miguel Ramírez Sarabia | Chano Lobato | 1927-2009 | Cádiz | 5 | Bulerías, seguriya, soleá, tanguillo, alegrías |
| H | Francisco Díaz García | Curro de Utrera | 1927-2015 | Utrera | 4 | Alegrías, soleá, fandango, seguriya |
| H | Antonio Fernández Díaz | Fosforito | 1932 | Puente Genil | 5 | Tangos, seguriya, soleá, bulerías, fandango |
| H | Juan Carmona Carmona | Juan Habichuela | 1933-2016 | Granada | 3 | Soleá, bulerías, alegrías |
| H | Fernando Fernández Monje | Terremoto de Jerez | 1934-1981 | Jerez de la Frontera | 6 | Bulerías, fandango, seguriya, alegrías, soleá, tango |
| H | Juan Jiménez Salazar | Juan Cantero | 1934 | Mérida | 4 | Soleá, seguriya, tangos (2) |
| H | Manuel de los Santos Pastor | Agujetas de Jerez | 1939-2015 | Jerez de la Frontera | 4 | Bulerías, seguriya, soleá (2) |
| H | Alfonso Carpio Fernández (padre) ⁸ | El Mijita de Jerez | | Jerez de la Frontera | 3 | Fandango, bulerías, soleá |
| H | Luis Fernández Soto | Luis El Zambo | 1949 | Jerez de la Frontera | 4 | Bulerías (3), soleá |
| H | José Gregorio Soto | José de la Tomasa | 1951 | Sevilla | 5 | Bulerías (2), soleá, seguriya, garrotín |
| H | José Heredia Heredia | Joselete de Linares | 1959 | Linares | 4 | Taranta, bulerías, soleá, fandango |
| M | María Macías | María “La Sabina” ⁹ | | Cádiz | 4 | Bulerías, soleá, alegrías, fandango por soleá |

⁸ Nos referimos, aquí, al padre de Mijita de Jerez, nacido en el año 1972. No hemos encontrado una referencia exacta de su nacimiento.

⁹ No se han encontrado referencias de la fecha de nacimiento ni de defunción de María La Sabina. Nació en el siglo XIX, aunque desconocemos el año exacto.

| | | | | | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------|-----------|----------------------|---|--|
| M | Pastora María Pavón Cruz | La Niña de los Peines | 1890-1969 | Sevilla | 5 | Alegrías, tango y tiento, soleá, bulerías por soleá, seguiriya |
| M | Dolores Jiménez Alcántara | Niña de la Puebla | 1908-1999 | La Puebla de Cazalla | 6 | Fandango, tiento, bulerías, soleá, seguiriya, bulerías |
| M | María Carmona Fernández | Tía María Habichuela | 1911-1985 | Granada | 1 | Fandango |
| M | María Fernández Granados | La Perrata | 1922-2005 | Utrera | 4 | Alegrías, bulerías por soleá, fandango, seguiriya |
| M | Fernanda Jiménez Peña | Fernanda de Utrera | 1923-2006 | Utrera | 5 | Soleá, fandango, bulerías, tango, seguiriya |
| M | Antonia Gilabert Vargas | La Perla de Cádiz | 1924-1975 | Cádiz | 5 | Tango, alegrías, tiento, fandango (2) |
| M | Josefa Loreto Peña | Pepa de Utrera | 1926-2009 | Utrera | 4 | Bulerías, rumba, tiento, saeta |
| M | Bernarda Jiménez Peña | Bernarda de Utrera | 1927-2009 | Utrera | 5 | Bulerías, tango, tarantos, seguiriya |
| M | María Fernández Flores | María La Burra | 1931 | Jerez de la Frontera | 5 | Bulerías, bulerías por soleá, tango, soleá, fandango |
| M | María De La Soledad Fernández Monje | María Soleá | 1932-2005 | Jerez de la Frontera | 5 | Bulerías, tangos (2), seguiriya, malagueña |
| M | Francisca Méndez Garrido | Paquera de Jerez | 1934-2004 | Jerez de la Frontera | 4 | Bulerías (2), fandango por soleá, seguiriya, tiento |
| M | Juana Fernández Reyes | Juana la del Pipa | 1948 | Jerez de la Frontera | 6 | Bulerías (2), tiento, fandango, seguiriya, tango |
| M | Agustina López Pavón | Tina Pavón | 1948 | Cádiz | 4 | Fandango, colombiana, bulerías, tango |

Como se advierte en la Tabla 1¹⁰, los 50 integrantes de la muestra están distribuidos no solo por la variable sexo, sino también por la zona geográfica en la que nacieron. La mayor parte de los cantaores y las cantaooras proceden de zonas de gran influencia para el flamenco: Sevilla (7) y poblaciones cercanas como Alcalá de Guadaíra (2), Utrera (5) o Lebrija, Puebla de Cazalla y Mairena del Alcor; Jerez (10), Cádiz (8) y

¹⁰ En la tabla 1 se puede comprobar que la muestra, desde un punto de vista geográfico, no es homogénea. Hay que tener en cuenta que, a principios del siglo XX, las grabaciones de flamenco no eran habituales y, cuando se realizaban, no contaban con una buena calidad (Manjón, 2014: 187). Por esta razón, es difícil encontrar muestras lingüísticas de todos los cantaores que se dedicaban al cante profesionalmente, y por eso, también, es tan complicado recopilar una muestra homogénea que nos permita comparar la variedad lingüística de cada zona. Como se ha indicado en líneas anteriores, las zonas de mayor influencia del flamenco fueron Sevilla, Cádiz y Huelva, por lo que serán los cantaores de esas zonas los que tendrán una mayor trayectoria profesional.

La Línea (2), así como Jaén, Andújar y Linares, o Granada (2), Málaga (3) y Córdoba (1). Asimismo, hay 1 representante de Valencia y 2 de Extremadura. Los y las integrantes nacieron entre los años 1876 y 1950, y su etapa profesional se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX.

Por otra parte, y en cuanto al corpus sonoro, se han transcrito y analizado 209 cantes que fueron grabados entre los años 1920 y hasta la década de 1960 y que, hasta la actualidad, están localizados en medios digitales. Además, se ha trabajado con distintos palos, aunque en la mayor parte de las ocasiones se han utilizado alegrías (17), bulerías (35), tangos (21), fandangos (34), soleás (36) o tientos (6). Los cantes recopilados no tienen una duración sistemática, y las grabaciones suelen tener un tiempo que oscila entre 1 minuto y 5 minutos, por lo que estamos haciendo referencia a un conjunto de datos compuesto por más de 10 horas de grabación. Es un corpus completo y bastante complejo que integra una muestra representativa de cantaores; creemos que tanto el número de cantes (209) como el número de representantes del flamenco (50) suponen una muestra representativa para realizar la investigación¹¹.

3.2. ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Como se ha indicado en los objetivos e hipótesis de investigación, y teniendo también en cuenta la muestra presentada en la sección anterior, en el corpus encontraremos fenómenos fonéticos propios de las áreas meridionales, más concretamente de las hablas andaluzas. No obstante, y como se ha indicado anteriormente, igual que el flamenco se estudia hoy desde un punto de vista contemporáneo, sus rasgos fonéticos también se analizan desde una perspectiva actual. Sin embargo, no hay que olvidar que estamos estudiando fenómenos lingüísticos de cantaores y cantoras de finales del siglo XIX y principios del XX, donde las diferencias lingüísticas y el concepto de prestigio no eran tan evidentes, sobre todo, en un ámbito sociocultural bajo. Por esta razón, en la investigación trabajaremos con dos tipos de variantes fonéticas: a) fenómenos generales de las hablas andaluzas, b) otros fenómenos, relacionados con hablantes de niveles socioculturales bajos.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

En este apartado realizaremos diversos análisis del corpus para presentar los rasgos fonéticos más representativos del flamenco a partir de la clasificación de los fenómenos lingüísticos presentados en el apartado 3.2.

4.1. FENÓMENOS FONÉTICOS MERIDIONALES

4.1.1. Realización de la /-s/ en posición implosiva y final

La pronunciación de la /-s/ en las áreas meridionales del español europeo es, principalmente, aspirada, sobre todo en posición implosiva ante consonante (“*castillo*” [kah'tijo] y ante vocal (“*las hermanas*” [laher'mãna]). No obstante, hay que advertir que, ante vocal, la /s/ se mantiene en ocasiones como fricativa ([laser'mãna]). Ante pausa, al igual que ocurre con otros sonidos en esta misma posición (se retomará en el apartado

¹¹ Aunque efectivamente hay cantaores más recientes, que incluso continuaron trabajando en la mitad del siglo XX, es cierto que, en estos casos, las muestras lingüísticas no han sido obtenidas a partir de grabaciones de estudio, donde el contexto puede influir lingüísticamente en el uso de ciertos sonidos, sino que se han usado grabaciones espontáneas en tablaos o en fiestas que están accesibles en la red.

4.1.6), la /s/ suele perderse (“*los dos*” [loh'ðo]) (Carbonero 2003, 2007; Fernández de Molina, 2016, 2018; Jiménez Fernández, 1999; Narbona, Cano, y Morillo 2003; Tejada, 2015; Vida Castro, 2004).

Tabla 2. Resultados de la /-s/ en posición implosiva

| | N | % |
|-----|------|------|
| [s] | 81 | 3 |
| [h] | 1747 | 64,8 |
| [ø] | 869 | 32,2 |

Para analizar el corpus se han utilizado 2697 realizaciones de /s/ implosiva. Como se puede advertir en la tabla 2, el resultado mayoritario de la /s/ es aspirado (64,8 %) y alterna, fundamentalmente, con la elisión (32,3 %). Según el análisis de los datos, en posición de coda silábica el 100 % de los casos son aspirados, pero, en posición final, los resultados varían.

Tabla 3. Resultados de la /-s/ en posición final y según el contexto siguiente¹²

| | Datos totales /s/ en posición final | /s/ según el contexto siguiente | | |
|-----|-------------------------------------|---------------------------------|-----------|-------|
| | | S+vocal | S + cons. | S+ // |
| [s] | 3,9 | 30,7 | - | - |
| [h] | 54,6 | 61,4 | 100 | 0,8 |
| [ø] | 41,5 | 8 | | 99,2 |

De hecho, y tal como se advierte en la tabla 3, la realización de /s/ en posición final puede ser aspirada (54,6 %), sobre todo ante vocal (61,4 %) y ante consonante (100 %), o elidida (41,5 %) ante pausa (99,2 %). Ante vocal, además, encontramos un 30,7 % de mantenimiento del sonido, rasgo que es compartido en la mayor parte de las hablas meridionales, también, en la actualidad.

4.1.2. Realización de la /x/

En Andalucía existen principalmente dos realizaciones de la velar fricativa sorda /x/: el mantenimiento de la [x] con una fricación suave, variante que aparece fundamentalmente en la zona oriental de la región, y la aspirada [h] (con diversos grados de aspiración), más vinculada a la zona occidental (Jiménez Fernández, 1999; Narbona, Cano, y Morillo, 2003).

Tabla 4. Pronunciaciones de la velar fricativa sorda /x/

| | N | % |
|-----|-----|-------|
| [x] | 18 | 3,36 |
| [h] | 517 | 96,63 |

En nuestro corpus se han recopilado 535 casos en los que la aspiración de la velar es la variante habitual (ver tabla 4), dado que solo se han encontrado 18 ejemplos de mantenimiento. 5 de los resultados de [x] han sido escuchados en un fandango de Juanito Valderrama que, como se observa en la tabla 1, corresponde a una zona geográfica en la

¹² Los resultados de la interrelación de las variantes lingüísticas y extralingüísticas han sido estadísticamente significativos (Chi²: 424,136 (2) ,000; V de Cramer: ,397 Sig. ,000).

que predomina la realización fricativa de la velar (Jaén). Sin embargo, y aunque en esta canción se conserva el sonido, en otras grabaciones del cantaor se puede comprobar que la aspiración es su variante más frecuente, usada en 31 ocasiones.

No obstante, y aunque si bien es cierto que lo esperable hubiera sido que el mantenimiento de /x/ únicamente apareciera en integrantes de la zona oriental de Andalucía, lo cierto es que el sonido ha aparecido, también, en 3 hombres procedentes de Cádiz: Manolo Vargas (6), Chano Lobato (1) y El niño de la Isla (2). Aun así, este tipo de pronunciaciones han de considerarse esporádicas y poco sistemáticas. Así se observa, por ejemplo, en un tanguillo de Chano Lobato en el que dice: “por eso sus *mujeres* huelen así, a canela y a clavo y a *ajonjolí*”, en donde la /x/ se aspira en [mu'here] y en la primera velar de [ahonxo'li] pero, en la segunda, se mantiene como fricativa /x/.

4.1.3. Seseo, ceceo y distinción

En este apartado de la investigación confluyen varias variables y variantes que deben ser estudiadas con detenimiento. En la mayor parte de las investigaciones en las que se ha trabajado el uso de sonidos en el flamenco se ha advertido y afirmado que, en este tipo de contextos, el seseo es la variante que más se emplea en el cante (García Tejera 1986; Manjón-Cabeza, 2014; Navarro García y Roperó Núñez, 1995; Roperó Núñez, 2004; Ros y Ríos Martín, 2009), incluso en los cantaores que, geolingüísticamente, provienen de zonas ceceantes o distinguidoras¹³.

Tabla 5. Análisis de los casos de ceceo, seseo y distinción en el corpus

| | N | % |
|------------------------------|-----|------|
| [θ] como [s] | 519 | 72,6 |
| [s] como [θ] | 88 | 12,3 |
| [s] como [s] [θ] como [θ] | 108 | 15,1 |

Según los datos obtenidos en nuestro corpus (tabla 5), podemos corroborar las opiniones de los investigadores que han trabajado y mencionado esta variante en sus

¹³ Aunque en las tablas presentadas se use la representación de “[θ] como [s]; [s] como [θ]; y [s] como [s]-[θ] como [θ]”, con ello nos estamos refiriendo a los procesos de desfonologización del *seseo* y el *ceceo* en los dos primeros, y a la distinción entre [s] y [θ] que, aunque tiene una extensión general en el español del centro y norte peninsular, también se puede encontrar en otras áreas como Extremadura, Murcia o la propia Andalucía. Para hacer referencia a estos fenómenos y para su análisis, consideraremos que un hablante es seseante cuando usa la /s/ en los contextos fónicos de ataque silábico que se representan gráficamente con una *c* o *z* (por ejemplo, [kase'rola] y no [kaθe'rola]); al contrario, serán casos de ceceo aquellos en los que el hablante seleccione, también en posición de ataque, un sonido interdental fricativo [θ] en donde en la escritura se representa una *s* (por ejemplo, [θe'βija] y no [se'βija]). Para los casos de distinción se ha tenido en cuenta la pronunciación de los sonidos según la escritura; así, si un hablante es distinguidor, dirá [se'βija] y no [θe'βija]), o [kaθe'rola] y no [kase'rola]. Es cierto que delimitar si un hablante es distinguidor es un trabajo arduo, porque eso implica tener en cuenta que, por ejemplo, cuando el cantaor pronuncia [pa'sahte] o [pla'θwela] manteniendo los sonidos correspondientes a las grafías *s* y *c* respectivamente en la pronunciación, no tiene por qué significar que sea distinguidor, sino que en el primer ejemplo es seseante, y, como tal, también mantiene la [s], o en el segundo es ceceante y mantiene la interdental. No obstante, el criterio utilizado ha sido considerar que toda *s* o *c* pronunciadas como [s] y [θ] por cantaores seseantes y ceceantes no son distinciones, sino realizaciones propias de su variante principal. Ahora bien, en aquellos casos en los que el cantaor ceceante pronuncie una [s], o el seseante una [θ], ese sonido será considerado distinción (ver metodología y codificación en Santana (2016)).

estudios sobre el flamenco: el seseo es el fenómeno más habitual (72,6 %), y la distinción (15,1 %) y el ceceo (12,3 %) tienen una menor presencia. No obstante, y dado que hay bastantes casos de ceceo (88) y distinción (108), queremos conocer qué factores influyen en la selección de cada una de las formas.

a. Factor geográfico

Una de las variables que, según nuestros análisis, resulta estadísticamente significativa¹⁴ para explicar el uso de las variantes estudiadas es el lugar de nacimiento de los cantaores y las cantaoras. A partir de la distribución geolingüística que hasta ahora se ha realizado de la presencia del seseo, el ceceo y la distinción de s/θ en Andalucía, hemos filtrado nuestros resultados para conocer qué relación existe entre las variantes lingüísticas y la extralingüística. Nos basamos, en este caso, en los datos proporcionados por el *ALEA* (mapa 1705) atendiendo a las localidades usadas en el corpus, y seguiremos las descripciones que hasta ahora se han realizado de los fenómenos¹⁵.

Concretamente hemos distribuido la presencia de cada variante en 3 áreas lingüísticas¹⁶:

1. Zona mayoritariamente seseante: Sevilla, Andújar, Puente Genil.
2. Zona mayoritariamente ceceante: Cádiz, Jerez, Málaga, Granada, La Línea de la Concepción, Alcalá de Guadaíra, Utrera, Lebrija, Puebla de Cazalla.
3. Zona distinguidora: Jaén, Linares, Valencia, Mérida, Badajoz.

Tabla 6. Distribución de los casos de seseo, ceceo y distinción según la procedencia geolingüística de los y las integrantes de la muestra

| | Zona 1: mayoritariamente seseante | | Zona 2: Mayoritariamente ceceante | | Zona 3. Mayoritariamente distinguidora | |
|------------------------------|---|------|---|------|--|------|
| | N | % | N | % | N | % |
| [θ] como [s] | 55 | 68,8 | 394 | 72,4 | 70 | 76,9 |
| [s] como [θ] | 3 | 3,8 | 85 | 15,6 | - | 0 |
| [s] como [s] [θ] como [θ] | 22 | 27,5 | 65 | 11,9 | 21 | 23,1 |

En la tabla 6 se puede comprobar la interrelación de las variantes seseo, ceceo y distinción en la columna izquierda según la zona geolingüística de la que provenga el

¹⁴ Las pruebas estadísticas realizadas han revelado la significación: χ^2 : 62,247 (4) ,000; V de Cramer ,295 ,000.

¹⁵ No tendremos en cuenta los datos sociolingüísticos de estudios actuales dado que, en este caso, la muestra está más cerca de los resultados del *ALEA* que de los nuevos cambios en las hablas andaluzas. No obstante, y aunque si bien es cierto que los resultados del atlas representan las zonas de seseo, ceceo y distinción, hay que tener en cuenta que estos factores sociolingüísticos influirían, igualmente, en la primera mitad del siglo XX, y que el polimorfismo que existe en Andalucía en la actualidad del que hablan, entre otros, Narbona, Cano, y Morillo (2003), también se daría en ese momento.

¹⁶ En las dos primeras zonas se ha usado “mayoritariamente” para hacer una generalización de las áreas según el *ALEA* dado que, como afirman Narbona, Cano y Morillo (2003), en cada zona se pueden encontrar distintas pronunciaciões de un mismo sonido, sobre todo en áreas tan amplias como Sevilla o Cádiz.

cantaor o la cantaora. Siguiendo los resultados de Manjón (2014), se confirma que los hablantes que proceden de un área lingüística mayoritariamente ceceante prefieren el seseo como variante (72,4 %), aunque es cierto que en un 15,6 % de los casos se han recopilado, también, ejemplos de ceceo, y en un 11,9 %, de distinción. Como se esperaba, es bastante habitual encontrar el seseo (68,7 %) en áreas mayoritariamente seseantes, pero también es cierto que aparecen casos de distinción (27,5 %) e incluso algunas pronunciaciones con la interdental (3,8 %) que pueden ser consideradas, en un primer momento, esporádicas, seguramente debido a autocorrecciones o casos de hablantes ceceantes dentro de esas áreas. Por último, y según nuestro punto de vista, uno de los datos más llamativos es el que se presenta en la última columna: en las zonas de distinción, los hablantes eligen mayoritariamente el seseo (79,9 %), y únicamente un 23,1 % de ellos mantiene la distinción entre las fricativas. Estos resultados revelarían una tendencia más que evidente hacia el uso del seseo como variante representativa del cante. Volveremos a ello en líneas posteriores.

Además de estas frecuencias generales, hay que tener en cuenta que el uso de cada variante no es exclusivo; hay cantaores y cantaoras que mayoritariamente usan un fenómeno pero que, alternativamente, sesean, cecean o distinguen. Es lo que ocurre, por ejemplo, en unas seguiriyas de La Niña de la Puebla: “y encontré [se'ra] la ['pwertesita] no tengo donde llamar. Era un día señaladito de [θaŋ'tjaɣo] y [saŋtana], de [saŋ'tjaɣo] y [saŋtana]”. En estas estrofas se observan dos ejemplos de seseo [se'ra] y ['pwertesita], un caso de ceceo [θaŋ'tjaɣo], y otras 3 realizaciones que, en este caso, se considerarían también seseantes [saŋtana], [saŋ'tjaɣo] y [saŋtana], dado que es la variante principal de la cantaora.

Según estos datos, y teniendo en cuenta las investigaciones realizadas anteriormente, se puede confirmar que el seseo es la variante habitual en el flamenco en los cantaores y las cantaoras de principios de siglo XX. No obstante, hasta la actualidad se ha propuesto que la selección de este fenómeno está justificada por una cuestión de prestigio frente al ceceo, que suele ser considerado un fenómeno de poca estimación social en Andalucía. Ahora bien, con esto cabe preguntarse, ¿a principios del siglo XX había conciencia de prestigio lingüístico?, y, si lo había, ¿los cantaores y cantaoras de flamenco, que como se ha dicho anteriormente, eran de orígenes sociales populares, seleccionaban sonidos más prestigiosos que otros cuando cantaban según una norma lingüística? Si lo hacían, ¿por qué no usaban la distinción entre /s/ y /θ/, si estas realizaciones son las más comunes en la península? ¿Y por qué, incluso procediendo de áreas distinguidoras, los cantaores y las cantaoras seleccionaban variantes seseantes en sus intervenciones? Aunque hay que analizar aún otros fenómenos, en un principio no creemos que el uso mayoritario del seseo se deba a una actitud lingüística positiva hacia esta variante desde un punto de vista normativo. Creemos que la realización seseante, en realidad, se difundió como una variante estilística a partir de la comercialización del cante. Si los nuevos profesionales procedían principalmente de áreas mayoritariamente seseantes (hay que recordar que muchos de ellos eran de Sevilla o Córdoba), quizás el fenómeno se comenzó a proyectar en los cafés y en los teatros como rasgo distintivo del flamenco, primero, en Andalucía, y posteriormente en Madrid y en toda España, a través de las funciones itinerantes de los teatros. Así, lo que en un principio era un rasgo de una zona geográfica, se asoció, también, a un tipo de música y se convirtió en una “marca” propia del cante¹⁷.

¹⁷ Tras el análisis del corpus se ha advertido que no existen diferencias estadísticamente significativas entre el sexo y los procesos de desfonologización, por lo que no se ha incluido esta variable en la descripción de los datos (Chi²: 4,712 (2), Sig. .156).

4.1.4. Pronunciación de la africada [tʃ]

En Andalucía, además de la africada alveolar sorda [tʃ], podemos encontrar una variante fricativa [ʃ] en algunas zonas, fenómeno que también se ha llamado *ch aflojada* (ver Narbona, Cano y Morillo, 2003). Durante la transcripción del corpus se advirtió la presencia de esta variante y, por lo tanto, creemos conveniente considerarla como parte del estudio. Para analizar la variación en la pronunciación de [tʃ] se han utilizado 164 realizaciones que quedan distribuidas de la siguiente forma:

Tabla 7. Pronunciaciones del sonido africado sordo [tʃ]

| | N | % |
|------|-----|------|
| [tʃ] | 59 | 35,8 |
| [ʃ] | 105 | 63,6 |

La solución más frecuente, según los datos aportados en la tabla 7, es la fricativización (63,6 %), que se pronuncia africada [tʃ] únicamente en un 35,8 % de los casos. Dado que hay un porcentaje representativo de uso de ambas realizaciones, a continuación, al igual que hicimos en otros apartados, comprobaremos si la procedencia geográfica de los cantaores y las cantaoras influye la selección de cada uno de los sonidos.

a. Zona geográfica

Teniendo en cuenta los datos que se ofrecen en el ALEA (mapas 1582 y 1709), y según la distribución geolingüística que se ha realizado en otros estudios (Narbona, Cano, y Morillo, 2003; Zamora Vicente, 1979) sobre las distintas pronunciaciones de la [tʃ] en Andalucía, hemos clasificado el uso del sonido en dos áreas que representan zonas de mayor presencia de la africada o la fricativa. No obstante, y tal y como se demuestra en las notas que se representan en el mapa 1709 del propio ALEA, ambas variantes pueden convivir en algunas localidades (y en los propios individuos) como en Sevilla, Cádiz, Granada e incluso Jerez, sobre todo debido a factores sociolingüísticos como el nivel de instrucción de los hablantes o la generación.

Zona 1. Localidades de pronunciación mayoritariamente africada: Sevilla, Alcalá de Guadaíra, Linares, Andújar, Jaén, Puente Genil, Utrera, Lebrija, Valencia, Badajoz, Puebla de Cazalla.

Zona 2. Localidades con pronunciación mayoritariamente fricativa: Cádiz, Jerez de la Frontera, La Línea de la Concepción, Algeciras, Málaga, Utrera, Granada.

Tabla 8. Usos de la africada y la fricativa según el origen de los y las integrantes del corpus

| | Zona 1: mayoritaria africada | | Zona 2: Zona mayoritaria fricativización | | |
|------|------------------------------|------|--|----|------|
| | N | % | N | % | |
| [tʃ] | 50 | 74,6 | [tʃ] | 42 | 43,3 |
| [ʃ] | 17 | 25,4 | [ʃ] | 55 | 56,7 |

Según los resultados de la tabla 8¹⁸ existe una correlación entre el tipo de sonido y la variante propia de cada área. Así, en las zonas donde es mayoritaria la realización africada, es más común el uso de [tʃ] (74,6 %); en las zonas donde es mayoritaria la fricación, predomina la fricativa (56,7 %), aunque alterna significativamente con la africada (43,3 %). Más concretamente, y analizando con detenimiento el corpus, se ha advertido que la selección de [ʃ] es frecuente en Cádiz (76,70 %) y San Fernando (80 %), en Málaga (81,80 %), y en algunas localidades de la provincia de Sevilla como Alcalá de Guadaíra (100 %), Lebrija (100 %) y Utrera (73,70 %). Asimismo, se han encontrado usos de la fricativa en Granada (100 %) y Jaén (100 %), lo que confirma que la fricatización de la [tʃ] en Andalucía se extiende, también, por áreas urbanas.

Por último, y más interesante, es la alternancia entre la variante fricativa y la africada de los cantaores y cantoras de Sevilla (33 %/66 %), Algeciras (20 %/80 %), y Jerez de la Frontera (51 %/49 %). Llamamos la atención, sobre todo, estas dos localidades situadas en la provincia de Cádiz dado que, tradicionalmente, y tal y como se puede observar en los mapas 1582 y 1709 del *ALEA*, son áreas en las que la fricatización es más generalizada.

4.1.5. Uso de la /d/ intervocálica

En la mayor parte de las áreas meridionales, la /d/ intervocálica se elide de forma general, sobre todo en las terminaciones *-ado*, *-ada*, *-odo*, *-oda*. En otros contornos como *-ido*, *-ida*, *-udo*, *-uda*, la dental suele resistirse a la elisión, aunque el fenómeno se puede encontrar en esta área lingüística. No obstante, su uso queda relegado, normalmente, a conversaciones espontáneas (Narbona, Cano, y Morillo, 2003: 196), y tradicionalmente ha sido caracterizado como fenómeno popular (Lorenzo, 1966; Navarro Tomás, 2004) o como una variante exclusivamente andaluza (Salvador 1964).

Tabla 10. Pronunciación de la /d/ intervocálica

| | N | % |
|---------------|-----|------|
| Mantenimiento | 27 | 8,5 |
| Pérdida | 291 | 91,5 |

En nuestro corpus, tal y como se advierte en la tabla 10, se han recopilado 318 casos de pronunciación de la /d/ intervocálica. Concretamente, y siguiendo los resultados, la elisión es el fenómeno más común (91,5 %), aunque la pronunciación también se mantiene como aproximante /ð/ en un 8,5 % de realizaciones. Además, y tras analizar el porcentaje de uso del sonido según la terminación, hemos encontrado casos de mantenimiento en *-ado* (3,6 %), *-ada* (25,7 %), *-ida* (9,1 %) y *-edo* (7,1 %) aunque, tal y como se advierte en las frecuencias, son pronunciaciones esporádicas en la mayor parte de los casos, con excepción de la terminación *-ada*¹⁹.

¹⁸ Para este análisis, los resultados de las pruebas estadísticas relacionados con significación entre la zona geográfica y las variantes han sido significativos: el valor del Chi² es de 4,942 (1) Sig. 026; V de Cramer 1,74, Sig. 026.

¹⁹ Según nuestros datos, las mujeres suelen mantener la /d/ intervocálica con más frecuencia que los hombres, sobre todo en la terminación *-ada*. De hecho, hay una variación significativa entre el mantenimiento (9/47,4 %) y la pérdida (10/52,6 %) aunque, según el análisis realizado, no se trata de un patrón seguido por las mujeres, sino más bien una tendencia estilística para ciertos cantes. Así, por ejemplo, en una misma cantaora se pueden encontrar variantes de “nada” como [ˈna] o [ˈnaða] indistintamente, o de “madrugada”, que se escucha en 3 ocasiones como [maðruˈɣaða] pero en 2 como [maðruˈɣa].

4.1.6. Sonidos en posición final

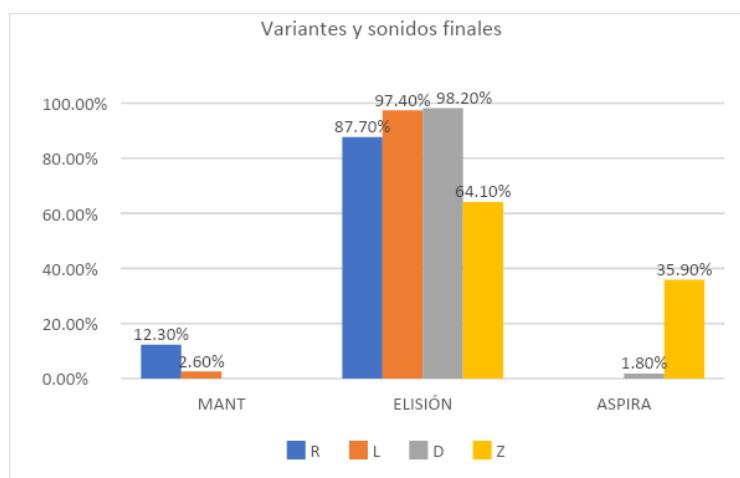
Continuaremos el análisis estudiando los sonidos que se sitúan en posición final. En este caso, haremos referencia a la pronunciación de los sonidos líquidos /r/ y /l/ y dentales /θ/ y /θ/. En el área lingüística que nos ocupa, estos sonidos tradicionalmente suelen perderse en posición final de palabra (Carbonero, 2007; Jiménez Fernández, 1999; Narbona, Cano, y Morillo, 2003).

Tabla 11. Frecuencias de variantes de los sonidos en posición final

| | N | % |
|---------------|-----|------|
| MANTENIMIENTO | 58 | 8,9 |
| ELISIÓN | 569 | 87,4 |
| ASPIRACIÓN | 24 | 3,7 |

Como se observa en la tabla 11, la variante habitual de los 4 sonidos estudiados es la elisión (87,4 %), y el mantenimiento se advierte con una frecuencia menor (8,9 %). La aspiración, por su parte, parece ser un sonido alternativo no sistemático, dado que su presencia es escasa (24/3,7 %).

Gráfico 1. Distribución de las variantes según el sonido final



Aunque de forma general se ha observado que la elisión es un fenómeno que tiene una gran frecuencia en el corpus, es cierto que en algunos sonidos existen cambios que pueden explicar, también, la presencia de otras variantes. En el gráfico 1 se comprueba que el mantenimiento únicamente se produce en los sonidos líquidos /r/ y /l/. No obstante, en estos casos es importante tener en cuenta que tanto la rótica como la lateral se conservan, sobre todo, en posición final de coda ante consonante (35,1 %/2,6 %). Otra variante representativa es la pronunciación de la interdental /θ/ en posición final: aunque se elide (64,10 %), la aspiración parece ser un sonido bastante frecuente (35,90 %), sobre todo en posición de coda delante de consonante (100 %). Así, se pueden encontrar pronunciaciones como [kear'ɣuna βeh 'βa: 'kaɪ] o en ['ünãnda'luh fiɣu'rin]. En este caso, la solución aspirada de la pronunciación de la interdental se asimila a la pronunciación de la /s/ que veíamos en el apartado 4.1.1.

4.2. OTROS FENÓMENOS FONÉTICOS DE INTERÉS

4.2.1. Fenómenos relacionados con los sonidos líquidos

4.2.1.1. Neutralización o trueque de /l/ y /r/. Rotacismo

Uno de los fenómenos que, al igual que el seseo y el ceceo, han sido analizados con bastante frecuencia en los estudios sobre el flamenco es la neutralización de las líquidas /r/ y /l/. Este proceso de cambio se puede encontrar en la zona meridional de la Península, en Andalucía (Carbonero, 1982, 2003; Narbona, Cano y Morillo, 2003, ALEA, mapa 1719), Extremadura (González Salgado, 2003b, 2003a; Salvador Plans, 1987) o Murcia (Monroy y Hernández-Campoy, 2015). En un primer momento nos centraremos en los casos de rotacismo encontrados en el corpus, es decir, los ejemplos en los que los y las integrantes del estudio cambian el sonido /l/ por /r/ en casos como “alma” [ˈarma], o “el viento” [erˈβjento].

Tabla 11. Pronunciación de /l/ en el corpus

| | N | % |
|---------------------|-----|------|
| Mantenimiento [r-r] | 171 | 33,7 |
| Cambio [r-l] | 337 | 63,3 |

En las 508 ocurrencias recopiladas, el fenómeno del rotacismo está muy presente en los cantaores y las cantaoras. Como se puede observar, hay un 67,17 % de pronunciaciones de la rótica por la lateral, y solo un 32,83 % de resultados de mantenimiento de los sonidos. Concretamente, y para delimitar un poco más la distribución de este fenómeno, se ha analizado si la posición de la /l/ influye en la neutralización o no. Así, dado que la /l/ puede estar en posición de coda “el viento” [erˈβjento] o en ataque silábico “alma” [ˈarma], creemos que esta variable puede explicar, también, cuáles son las tendencias en el corpus analizado.

Tabla 12. Pronunciación de /l/ en el corpus según la posición

| | INTERIOR | | FINAL | |
|---------------------|----------|----|-------|------|
| | N | % | N | % |
| Mantenimiento [l-l] | 51 | 27 | 120 | 47,6 |
| Cambio [r-l] | 138 | 73 | 199 | 62,4 |

Tal y como se comprueba en la tabla 12, efectivamente hay diferencias estadísticamente significativas²⁰ en la realización del sonido líquido, y son variantes que, también, reflejan lo que parece ser una tendencia propia del flamenco. La neutralización se produce sobre todo cuando la /l/ aparece en interior de palabra (73 %); así se ha advertido en algunas palabras como “culpa” [ˈkurpa] en 15 ocasiones, “alma” [ˈarma] en

²⁰ Los análisis revelan la significación estadística de la variable posición y la realización del sonido líquido (Chi Cuadrado 6,009 (1) Sig. ,014; V de Cramer 109, Sig. 014).

8, o “válgame” [ˈbaryame] en 3. Asimismo, y cuando está en posición final, la frecuencia de cambio de líquidas también es bastante elevada (62,4 %), por lo que también es habitual encontrar esta variante en esta posición.

Como apunte final, hay que incluir la neutralización de otros sonidos a favor de /r/. En la transcripción del corpus hemos encontrado la pronunciación de la nasal /n/ como una rótica /r/ en la palabra “conmigo” [korˈmiyo] en Manuel Vargas, Aurelio Sellés y La Perla de Cádiz. Asimismo, también se ha recogido, en una bulería de María la Burra y en una soleá de Aurelio Sellés, la voz “doctor” pronunciada como [dorˈto], así como el cambio de la interdental fricativa /θ/ por la rótica en el imperativo con pronombre enclítico. Es el caso de El Sevillano, que pronuncia “hazme” [ˈarme], usando el infinitivo.

4.2.1.2. Neutralización de /l/ y /r/. Lambdacismo

Por otra parte, y aunque con menos frecuencia en el corpus, también se han encontrado algunos casos de neutralización, en este caso, a favor de /l/. Sin embargo, y como comentamos, la frecuencia de esta variante es menor que el rotacismo. Se han atestiguado algunos cambios como “verte” [ˈbeɫte] en Rafael el Tuerto o “mi cuerpo” [miˈkwelpo] en una bulería del Agujetas de Jerez. En las mujeres únicamente se ha encontrado un caso de neutralización por disimilación en un fandango de María la Burra, que repite 3 veces “peregrina” como [peleˈɣrina]. No obstante, y como se ha podido observar, son casos aislados de la realización a diferencia del rotacismo, que sí parece ser un fenómeno común en los cantes.

4.2.1.3. Asimilaciones

La *asimilación* de dos sonidos se produce cuando un segmento vocálico o consonántico adquiere alguna o todas las características de otro sonido cercano, normalmente situado después de él, y se pronuncia como un único sonido. En la *geminación* consonántica, un sonido toma las características de otro segmento pero, en vez de asimilarse, se pronuncia de forma geminada, es decir, “duplicada” (ver Hualde, 2005).

En nuestro corpus hemos advertido ejemplos de asimilación (12 casos) en adjetivos “entornada” [eɲtonaða] o sustantivos “carnaval” [kanaˈβa]. No obstante, la geminación es la variante más común (37 casos), sobre todo en palabras concretas como “perla”, “parné” o “carne” [ˈpel.la], [pan.ˈne], [ˈkan.ne] y, principalmente, en los infinitivos con pronombre enclítico de tercera persona del singular en ejemplos como “quererla”, “faltarle”, “comprenderla” o “regarla” [keˈrel.la], [faɫˈtal.le], [kompreɲˈdel.la], [reˈɣal.la]. Asimismo, se han encontrado 4 casos de geminación en la estructura de preposición y artículo “por la”.

4.2.2. Refuerzo articulatorio y cambios de articulación

Cuando hablamos de refuerzo articulatorio nos referimos a aquellos casos en los que un sonido, concretamente en posición inicial, cambia su punto o su modo de articulación a favor de otro que tiene una mayor tensión.

4.2.2.1. Sonido [k^h]

Para comenzar, analizaremos el refuerzo articulatorio del sonido velar oclusivo sordo /k/, que en algunas pronunciaciones aparece con un soplo aspirado de refuerzo

[k^h]²¹ en posición inicial de palabra. En el corpus se han encontrado 32 ocurrencias, todas ellas en la pronunciación del verbo “querer” [‘k^hjero ‘irme koŋ’tiyo], [nĩŋ’gunã me ‘k^hjere], [porke te ‘k^hjero]. Este fenómeno, según los datos del ALEA (mapa 1714), está presente en la mayor parte de Andalucía, sobre todo cuando la velar está seguida de una vocal /i/ por lo que, en un primer momento, esta variante de la /k/ sirve para atestiguar el fenómeno en la región. Sin embargo, y analizando el origen de los cantaores y las cantaoras, se ha podido observar que, aunque el sonido se realiza en diferentes áreas lingüísticas andaluzas (Jerez, Cádiz, Sevilla, Málaga, Alcalá de Guadaíra, Puente Genil, Utrera o San Fernando), hay dos ocurrencias en zonas en las que no se usa el sonido: Mérida y Valencia. Este hecho es relevante porque refuerza la idea de la creación de un sociolecto propio dentro del mundo del flamenco que se extiende no solo por Andalucía sino también por otras regiones de España.

4.2.2.2. Sonido [t^s]

Otro caso de refuerzo es el que encontramos en la pronunciación del grupo consonántico /sts/. En el apartado 4.1.1. pudimos comprobar que en posición implosiva la /s/ suele aspirarse; sin embargo, en Andalucía, sobre todo en los últimos años (ver Vida Castro, 2004, 2015), cada vez es más frecuente encontrar, además de la aspiración preconsonántica, un refuerzo posterior a la oclusiva /t/ produciendo una pronunciación cuasi africada [t^s] tras la aspiración. Es lo que se escucha en el cantaor Fosforito cuando pronuncia [‘fwiht^se a‘mor ‘mio].

4.2.2.3. Aspiración de la F- inicial latina

En español, la antigua F- latina puede conservarse con restos de aspiración, concretamente en algunas zonas de Andalucía occidental (Jiménez Fernández 1999; Narbona, Cano, y Morillo 2003) o Extremadura (Fernández de Molina, 2016, 2018; González Salgado, 2003b; Salvador Plans, 1987). Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en la actualidad, esta pervivencia aparece más por difusión léxica que por una propia representación etimológica de la F- (ver Ariza, 2012: 133–140).

En el corpus, el fenómeno no aparece de forma sistemática, pero es cierto que hemos encontrado 28 ocurrencias en el corpus. Así, la aspiración se ha encontrado, por ejemplo, en algunos verbos como “hacer” [teβoi‘ahaθe], [me‘hiθo] o “hincar” cuando Curro de Utrera canta [dero‘ðija me hiŋ‘ke], y uno en María Soleá, que pronuncia [me ‘hiŋko ðe roiija]; también el verbo “hervir” se pronuncia con una aspiración en un garrotín en el que Pericón de Cádiz dice [la ‘saŋgre a ‘ti te hir‘βjera], y en “hartar”, cuando La Niña de la Puebla dice [jo me ‘harto ðe jo‘ra].

También ha aparecido la aspiración en sustantivos como “hambre” en Tina Pavón [ke ni el ‘hambre] (repetido en 3 ocasiones), [‘teŋgo ‘frioĩ ‘teŋgo ‘hambre] en María Soleá, o en Fosforito, que dice [ke el ‘hambre la βamohaseŋ‘ti]. También en adjetivos como “honda” [‘ũna ‘hoŋda θika‘tri] (Platero de Alcalá) y [‘fwe ũna pena mu‘hoŋda] en Juanito Valderrama.

²¹ Se ha utilizado la representación [k^h] para el sonido velar con aspiración de refuerzo tal y como aparece en el ALEA. Otra opción sería considerar la pronunciación no tanto como una aspiración sino como una realización cuasi-africada de la [k], donde se produce un sonido oclusivo [k] y uno fricativo, similar al que ocurre en la pronunciación de la [tʃ] o de la [t^s], de la que hablaremos posteriormente. Dado que tradicionalmente la pronunciación de este sonido en estos contextos se ha descrito como aspirada, la mantendremos y la consideraremos como tal, aunque dejando un tema abierto para debate sobre la realización del sonido.

Finalmente, es necesario advertir que, en el corpus, además de casos de aspiración de la antigua F- latina se han encontrado algunas voces en las que el fenómeno no se produce por su herencia etimológica. Concretamente, llama la atención la pronunciación de “olla”, con una aspiración inicial en 4 ocasiones [ˈhoja], tanto en Terremoto de Jerez como en María la Sabina cuando cantan, curiosamente, la misma canción. Se trata de una bulería que dice: “pajaritos jilgueros que habéis comido/sopita de la olla de agua del río”: [soˈpita ɔe la ˈhoja]. Este caso de aspiración, aunque puede ocurrir de forma esporádica, parece que se trata más de un caso de difusión léxica que se transmite, además, en la forma de cantar esta bulería. Otros ejemplos con aspiración antietimológica son “olvidar”, usada en un fandango de Juan Varea [ipa ɔlβiˈɔa la otra ˈtarɔe], “echar de menos” [ˈkwaɔdo me eˈtʃara ɔe ˈmẽno] en una bulería de Tomás Pavón, o en “haber” [nõmeˈhaɣa], [flaˈmẽnka paˈti haˈria] en Aurelio Sellés y Tío Gregorio el Borrico.

4.2.2.4. Palatalización y velarización

Para terminar este apartado trabajaremos, a continuación, con fenómenos consonánticos producidos, bien por la asimilación de un sonido vocálico a uno consonántico con el que comparte sus mismas características articulatorias, tal y como se produce, por ejemplo, en palatalización del diptongo [je] en [je], o bien porque un sonido consonántico, en este caso la /b/, cambie su punto de articulación a velar cuando va seguido de una vocal /u/ con las mismas características articulatorias, pronunciándose, de esta forma, como /g/.

En cuanto al primer caso, en nuestro corpus hemos encontrado 3 pronunciaciones de la palabra “hierbabuena” como [jerβaβwena] en una soleá de Luis el Zambo y en una bulería de Juana la del Pipa. Por otra parte, los casos de velarización parecen ser más habituales. Se han registrado 20 ocurrencias en el corpus, entre las que destaca el cambio de la labial por la velar en adjetivos como “bueno, buena”, pronunciados [ˈgweno] en 9 ocasiones; también “abuelo, abuela” [aˈɣwelo] en 4 casos, y variantes del verbo “oler” [kon ñ saˈβo ke ɣwele a ˈɣlorja] (Tío Gregorio el Borrico), “volver” [ˈgana ɔe ɣolˈβerme ɪ seɲtarme un raˈtito konˈe] (Tomás Pavón), o sustantivos como “vuelta” [el seɲˈtito me ˈɔa ɣweɫta] (Juan Habichuela).

4.2.3. Otros fenómenos fonológicos

4.2.3.1. Vocalismo

En el corpus se han encontrado algunos ejemplos tanto de *asimilación vocálica*, esto es, de adaptación de un segmento (vocálico) a otra vocal cercana en la palabra, y también el fenómeno contrario, la *disimilación*, mediante la cual una vocal cambia sus características propias para diferenciarse de un sonido cercano (Hualde 2005).

Por una parte, únicamente se ha advertido un caso de asimilación vocálica en la Paquera de Jerez, que dice “por la noche me despierto” [porla ˈnoʃe me ɔihˈpjerto] donde se produce una asimilación total de la vocal /e/ a la /i/ de la sílaba siguiente. En cuanto a las disimilaciones, sí hemos encontrado algunas ocurrencias que aparecen, además, en la misma dirección: el cambio se produce en la /i/, que se cambia a /e/ en ejemplos como “chiquitito” o “sintiera”. Así se ha podido escuchar en un verso de una soleá de Mijita de Jerez, que dice “el que nace desgraciado desde [tʃikeˈtito] empieza”, o en el Agujetas de Jerez, que canta “que si me dieran a mí la muerte que no la [seɲˈtjera]”.

4.2.3.2. Fenómenos de elisión y adición de sonidos

En este apartado únicamente tenemos que hacer referencia a un caso de paragoge en el adverbio “así” [a' sin], en una malagueña de Diego El Perote, y 7 casos de prótesis vocálica de la *a-* en posición inicial en verbos *aparezco* “paralizar”, *avenero* “venerar” o *abaja* “bajar” y en adverbios como *aluego* “luego”. Por lo tanto, y aunque en un principio se podrían esperar más casos de fenómenos de adición y elisión de sonidos en el corpus, no hemos encontrado una frecuencia significativa que revele una tendencia general de estos fenómenos en el flamenco.

4.2.3.3. Metátesis

Para terminar, se han recopilado 19 casos de metátesis entre los que se encuentran cambios vocálicos en el pronombre “nadie” [naiðe], en una canción de María la Burra y de José el de la Tomasa pero, sobre todo, cambios consonánticos, principalmente en las pronunciaciones de los hombres. Así se ha advertido en el nombre propio “Gabriel” [gra' βje] o en el verbo “perseguir” [pre' siyɛla]. También se ha advertido el uso frecuente de la metátesis en el adjetivo “pobre”, que se pronuncia ['proβe] en cantes de Rafael el Tuerto, Mijita de Jerez, Fosforito, el Niño de Barbate o en Corruco de Algeciras.

5. CONCLUSIONES

Durante algo más de un siglo, lo que se cantaba en los corrales y los patios de Andalucía pasó a tener un nuevo enfoque que, aunque no a gusto de todos, fue una forma fructífera de expansión de lo que hoy se llama flamenco. Como se ha comprobado a lo largo del estudio, la mayor parte de cantaores y cantoras compartían rasgos lingüísticos propios de las áreas meridionales; así se ha observado, por ejemplo, en la aspiración de la /s/ implosiva o de la velar /x/, en la pérdida de sonidos finales o en la elisión de la /d/ intervocálica. Asimismo, y desde un punto de vista sociolingüístico, en nuestro corpus han aparecido, efectivamente, fenómenos relacionados con hablantes de niveles socioculturales bajos como las asimilaciones y disimilaciones, las prótesis vocálicas, las neutralizaciones de sonidos, o los refuerzos articulatorios, aunque también se ha comprobado que no son variantes sistemáticas, sino que aparecen de forma más bien esporádica o por difusión léxica (con excepción, por ejemplo, de las neutralizaciones).

Sin embargo, y desde nuestro punto de vista, al igual que la aparición de los cafés y los teatros modificaron otros aspectos del flamenco como el baile o los instrumentos, también cambiaron o, más bien, unificaron, ciertos rasgos lingüísticos que se hicieron populares. Es lo que hemos observado, por ejemplo, en la selección de formas seseantes incluso en cantaores que proceden de áreas geolingüísticamente ceceantes y distinguidoras, el uso del refuerzo articulatorio en zonas en las que no es habitual (Extremadura o Valencia), o la fricativización de [tʃ] en áreas en las que no existe esta variante. A partir de estos resultados creemos que, en realidad, la popularización del flamenco propició que se irradiaran estos fenómenos lingüísticos y que se tomaran como representativos del cante. Posteriormente, gracias a los teatros, se finalizaron los procesos de difusión de nuevas formas de tocar y, también, de nuevas formas de pronunciar. En próximos trabajos intentaremos comprobar si esta base lingüística de los primeros “profesionales del flamenco” ha continuado como punto de partida para los cantaores y cantoras de épocas posteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, Manuel, Llorente, Antonio y Salvador, Gregorio. 1960-1973. *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*. Granada: Universidad de Granada/CSIC.
- Álvarez Caballero, Ángel. 1986. *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aparicio Gervás, Jesús María. 2006. «Breve recopilación sobre la historia del Pueblo Gitano: desde su salida del Punjab, hasta la Constitución Española de 1978. Veinte hitos sobre la “otra” historia de España». *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 20(1): 141–61.
- Ariza Viguera, Manuel. 2012. *Fonología y fonética históricas del español*. Madrid: Arco/libros.
- Carbonero, Pedro. 1982. *El habla de Sevilla*. Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos.
- . 2003. *Estudios de Sociolingüística Andaluza*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- . 2007. «Formas de pronunciación en Andalucía: modelos de referencia y evaluación sociolingüística». En *Sociolingüística Andaluza, 15. Estudios Dedicados al Profesor Miguel Ropero*, eds. Pedro Carbonero y Juana Santana. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 121–32.
- Cruces Roldán, Cristina. 2004. «El flamenco, un arte contemporáneo». *Andalucía en la historia* 7: 54–61.
- . 2012. «El flamenco». En *Expresiones culturales andaluzas*, eds. Isidoro Moreno y Juan Agudo. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, pp. 221–80.
- Fernández de Molina Ortés, Elena. 2016. «El nivel social como indicador de la variación de -s/ en el habla de Mérida (Badajoz)». *Dialectología*, 16.
- . 2018. *Estudio sociolingüístico de la fonética de Mérida (Badajoz)*. Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén.
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa/Calpe.
- García Tejera, María del Carmen. 1986. *Poesía flamenca*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Gómez Alfaro, Antonio. 1993. *La gran redada de Gitanos*. Madrid: Presencia Gitana.
- . 2009. *Legislación histórica española dedicada a los gitanos*. Sevilla: Consejería de Igualdad y Bienestar Social.
- González Salgado, José Antonio. 2003a. *Cartografía lingüística de Extremadura*. Madrid: Universidad Complutense.
- . 2003b. «La fonética de las hablas extremeñas». *Revista de Estudios Extremeños* 62(2): 589–619.
- Grande, Félix. 1995. *Memoria del flamenco*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Hualde, José Ignacio. 2005. *Los sonidos del español*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jiménez Fernández, Rafael. 1999. *El andaluz*. Madrid: Arco/libros.
- Lorenzo, Emilio. 1966. *El español de hoy, lengua en ebullición*. Madrid: Gredos.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1881. *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*. Madrid: Demófilo.
- Manjón-Cabeza, Antonio. 2014. «Aproximación a la norma fónica del flamenco: seseo, ceceo y distinción». En *Estudios de lengua española. Homenaje al profesor Francisco Torres Montes*, Granada: Universidad de Granada, 128–38.
- Molina, Ricardo. 1981. *Cante flamenco*. Madrid: Taurus.
- Monroy, Rafael, y Hernández-Campoy, Juan Manuel. 2015. «Murcian (Spanish)». *Journal of the International Phonetic Association* 45(02): 229–40.

- Narbona, Antonio, Cano, Rafael, y Morillo, Ramón. 2003. *El español hablado en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel. 1995. *Historia del flamenco*. Sevilla: Tartessos.
- Navarro Tomás, Tomás. 2004. *Manual de pronunciación española*. 28.^a ed. Madrid: CSIC.
- Ropero Núñez, Miguel. 1990. «El Flamenco como lengua especial». *Folk-lore andaluz* 5: 475–84.
- . 1991. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- . 1992. «Un aspecto de lexicología histórica marginado: los préstamos del caló». En *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Ariza, Manuel, 1305–13.
- . 1999. «Los préstamos del caló en el DRAE». En *Lengua y discurso: estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquiz*, eds. Pilar Gómez Manzano, Pedro Carbonero, y Manuel Casado Velarde. Madrid: Arco/libros, 843–52.
- . 2004. «La fonética andaluza en la lírica flamenca». En *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 637–48.
- . 2007. «Tratamiento lexicográfico y sociolingüístico de los gitanismos del español en el DRAE (desde la primera edición de 1780 hasta la vigésimo segunda de 2001)». En *Estudios dedicados al profesor Miguel Ropero*, eds. Pedro Carbonero y Juana Santana. Sevilla: Servicio de Publicaciones, Universidad de Sevilla, pp. 13–80.
- Ros, Dolores y Ríos Martín, J. Carlos. 2009. *La identidad andaluza en el flamenco*. Sevilla: Atrapasueños.
- Salvador, Gregorio. 1964. «La fonética andaluza y su propagación social y geográfica (1963/1964).» En *Estudios dialectológicos*, ed. Gregorio Salvador. Madrid: Paraninfo.
- Salvador Plans, Antonio. 1987. «Principales características fonético–fonológicas». En *El habla en Extremadura*, eds. Antonio Viudas, Manuel Ariza, y Antonio Salvador. Mérida: Editora Regional de Extremadura, pp. 25–37.
- Santana Marrero, Juana. 2016. «Seseo, ceceo y distinción en el sociolecto alto de la ciudad de Sevilla: nuevos datos a partir de los materiales de PRESEEA». *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, LI/2, pp. 255–280.
- Tejada, María de la Sierra. 2015. «Convergencia y divergencia entre comunidades de habla: a propósito de la /-s/ implosiva. Contribución al estudio de los patrones sociolingüísticos del español de Granada». Universidad de Granada.
- Vida Castro, Matilde. 2004. *Estudio fonológico del español hablado en Málaga*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Vida Castro, Matilde. 2015. «Resilabificación de la aspiración de /-s/ ante oclusiva dental sorda. Parámetros acústicos y variación social». En *Perspectivas actuales en el análisis fónico del habla. Tradición y avances en la fonética experimental.*, ed. Adrián Cebedo Nebot. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 441–51.
- Zamora Vicente, Alonso. 1979. *Dialectología Española*. Madrid: Gredos.

Narrativas de ida y vuelta: flamenco, tauromaquia, literatura y diálogos transatlánticos

Round trip narratives: flamenco, bullfighting, literature and Transatlantic dialogues

EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO
ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANO-AMERICANOS, CSIC

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-03-25
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-07-14

RESUMEN: Esta contribución se acerca a las relaciones entre narrativa y flamenco en sendas novelas escritas por autores latinoamericanos en el primer tercio del siglo XX (*Santa*, 1903, del mexicano Federico Gamboa, y *El embrujo de Sevilla*, 1922, del uruguayo Carlos Reyles). De este modo, se atiende al uso del flamenco como marcador de la identidad andaluza y como recurso propiciador del diálogo transatlántico entre España y América Latina. Específicamente, en el caso de Gamboa se prioriza la reflexión sobre las relaciones entre masculinidad andaluza y flamenco; mientras que en el de Reyles se profundiza en las conexiones entre flamenco y religión. En fin, ambos textos se insertan y dialogan con una dilatada tradición literaria que recurre a Andalucía como cornucopia creativa, como acicate de la imaginación, al tiempo que patentizan el contemporáneo trasiego cultural entre España y América Latina, que ha tenido como puente de unión al flamenco y a los flamencos.

Palabras clave: Andalucía, Carlos Reyles, estudios gitanos, estudios transatlánticos, Federico Gamboa, flamenco, literatura latinoamericana.

ABSTRACT: This contribution approaches the relationship between narrative and flamenco in two novels written by Latin American authors in the first third of the 20th century (*Santa*, 1903, by the Mexican Federico Gamboa, and *El embrujo de Sevilla*, 1922, by the Uruguayan Carlos Reyles). In this way, the use of flamenco as a marker of Andalusian identity and as a propitiatory resource for Transatlantic dialogue between Spain and Latin America is addressed. Specifically, in the case of Gamboa, a reflection on the relationship between Andalusian masculinity and flamenco is prioritized; while in Reyles', the connections between flamenco and religion are focused. In short, both texts are inserted and dialogue with a long literary tradition that uses Andalusia as a creative cornucopia, as a stimulus to the imagination, while at the same time evidence the contemporary cultural dialogue between Spain and Latin America, which has had flamenco and flamenco musicians as a bridge.

Key words: Andalucía, Carlos Reyles, Federico Gamboa, flamenco, Latin American literature, Romani Studies, Transatlantic Studies.

1. INTRODUCCIÓN

En el primer tercio del siglo XX, momento de publicación de las novelas de las que ahora nos ocuparemos, el flamenco había probado ser capaz de varios hitos nada desdeñables para un arte de raíz popular.

En primer lugar, había demostrado ser una potente fuente creativa, que había servido de inspiración a literatos y artistas (pintores, músicos, fotógrafos, cineastas, etc.) patrios y extranjeros desde, al menos, la primera mitad del siglo XIX.

En segundo lugar, y pese a las controversias que generaba y que generaría, había conseguido atraer la atención de un respetable sector académico que serviría de punta de lanza para los posteriores estudios flamencos, y donde, dada su calidad de iniciadores, merecen ser recordados nombres como los de Antonio Machado y Álvarez, y Hugo Schuchardt¹.

En tercer lugar, ya había quedado patente su potencial como recurso económico, tal y como mostraba, por ejemplo, el éxito de los cafés cantantes desde las últimas décadas del XIX, y como se constataría de nuevo al iniciarse el periodo denominado *ópera flamenca*. Asimismo, esta significación comercial se evidenciaría desde fechas muy tempranas no sólo en los escenarios españoles, sino también americanos.²

Y, por último, a partir de la mirada romántica foránea y autóctona, se había convertido en un elemento recurrente a la hora de caracterizar lo andaluz y, por extensión, lo español.

Aunque en diferente medida, estos cuatro hitos serán abordados por los escritores que serán objeto de nuestra atención. Ambos contribuirán a la evocación del flamenco por la narrativa latinoamericana en un intercambio transatlántico similar al sufrido por la propia música flamenca en su contacto con América Latina, y que está en el origen de los denominados *cantes de ida y vuelta*³. Se trata de los casos del mexicano Federico Gamboa (1864–1939) y del uruguayo Carlos Reyles (1868–1938), y de sus respectivas novelas *Santa* (1903) y *El embrujo de Sevilla* (1922). Con ello unirán su voz a las controversias

¹ 1881 ha sido calificado por Gerhard Steingress como el año en que «“nació” la Flamencología» (Steingress, 1990: 10). En él se publicaron las fundacionales investigaciones *Colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez, y *Die Cantes flamencos*, del austriaco Hugo Schuchardt. Para una revisión discutida de algunas de las principales contribuciones bibliográficas al campo de los estudios flamencos, véase Cruces (1998).

² Por ejemplo, véase en este sentido: Gamboa, 2016 y 2017, Ortiz Nuevo, 2019, Reyes & Hernández, 2011.

³ Reyes y Hernández (2011: 33) problematizan la definición tradicional de esta etiqueta según la cual en ella se incluirían «aquellos palos que, habiendo llegado a tierras americanas, regresaron a España para transformarse en estilos flamencos». Aplicado este resbaladizo concepto en ocasiones de forma caprichosa a una serie de cantes (guajiras, colombianas, rumbas, milongas y vidalitas), se han olvidado en otras algunos de raíz “indiana” (fandangos, peteneras, tangos, cabales). En este sentido, Reyes y Hernández prestan atención a los casos del fandango, el zapateado o la petenera. Uno de los primeros autores que se ocupó de esta etiqueta fue Fernando Quiñones en *De Cádiz y sus cantes* (1974). Para una comparativa musicológica de los distintos tipos de fandangos españoles y americanos, ver Berlanga (2015). Por último, Castro dedica un artículo al zapateado (2014). Por su parte, Steingress lee la historia del flamenco desde el concepto de *hibridación transcultural*. De hecho, sostiene: «la aparición del género flamenco a mediados del siglo XIX muestra que la evolución de la música popular siempre estuvo sometida a múltiples influencias culturales sobrevenidas de allende los límites de su arraigo social» (2005: 121).

intelectuales que el flamenco y el *flamenquismo*⁴ suscitaban en la península ibérica. Del mismo modo, harán un aporte significativo a la presencia del flamenco en la literatura latinoamericana, que había atraído ya la atención de, por ejemplo, Rubén Darío⁵. Igualmente, las dos novelas se complementan en cuanto a la geografía, ya que Gamboa incorpora el flamenco en una trama acaecida principalmente en la Ciudad de México; mientras que, en el caso de Reyles, es él quien realiza el viaje transatlántico —de hecho, era buen conocedor de Sevilla⁶— y sitúa su acción en la capital andaluza⁷. Por último, pero no se trata de una cuestión menor: los dos textos gozarán de un sonado éxito al darse a conocer⁸.

2. «¡QUÉ DIFÍCIL HACERLOS BAILAR!»: MASCULINIDADES ANDALUZAS Y FLAMENCO EN *SANTA* (1903)

Dentro de la carrera a la perdición prostibularia de la protagonista que constituye la historia⁹, Gamboa inserta varios personajes españoles, pero especialmente uno de ellos

⁴ En otro trabajo *in fieri* aludo al papel vertebral del escritor español Eugenio Noel a la hora de codificar en el término *flamenquismo* toda una serie de afanes regeneracionistas ligados a la generación del 98, de manera que en él encerrará «la raíz de la barbarie y el atraso españoles [...]. Tauromaquia, flamenco, señoritos chulos, gitanos... En todos ellos hipostasiará la pesada y oscura losa del atraso secular español». Así, en uno de los libros ligados a su *campana antiflamenco* (*República y flamenquismo*, 1912) aseverará: «Flamenquismo quiere decir matonismo, prestancia personal exterior, andar torero, fatuidad, [...] cara gitana, [...] la lágrima cayendo en un chato de manzanilla, el ay-ay de la guitarra, [...] el vicio de hablar de todo sin otra competencia que la propia voluntad [...]» (Noel, 2007: 26).

⁵ Por ejemplo, en su libro de viajes *Tierra solares* el poeta nicaragüense había afirmado: «El mismo cante flamenco ha degenerado, ha perdido sus bríos antiguos. Vagan aún gloriosas ruinas, como Chacón, famoso por sus “jipíos”, tanto como por sus buenas fortunas en aristocráticos caprichos, y Juan Breva, el “cantaor” de Don Alfonso XII, que, viejo corpulento, va hoy por ahí cantando en falsetes lamentables las eternas malagueñas de quejas e hipos, o las amorosas y armoniosas soleares, último aeda del antes triunfante flamenquismo. Dicen de Chacón que es uno de los que han contribuido a la ruina del cante, porque ha sido el decadente con talento de los “cantaores”, y los que le han seguido y han querido hacer como él, han resultado con el fracaso de todos los serviles acólitos que sin reflexión ni fuerza imitan. Donde algo queda de las pasadas gracias nativas es en el baile, pues las danzarinas andaluzas guardan aún las mismas condiciones que las hacen aparecer en los exámetros de Juvenal» (Darío, 2005 [1904]: 48–49). Sobre la relación entre Darío y el flamenco puede también consultarse: Álvarez Caballero, 1998, y Rodríguez Baltanás, 1990.

⁶ Para una aproximación biográfica a Reyles, ver Lerena, 1943. Con este propósito también puede consultarse, Álvarez Márquez, 2012. Por su parte, en Zum Felde (1941: 343–373) se encuentra un recorrido por su producción, donde se incluyen otras ocho novelas como *La raza de Caín* (1900), *El terruño* (1916) o *El gaucho florido* (1932).

⁷ Como recordaba Zum Felde (1941: 368), anteriormente, en 1902, Reyles había publicado un cuento, titulado “Capricho de Goya”, que sintetizaba «los esenciales elementos líricos y dramáticos que la novela ha de desarrollar más tarde», pero que no sucedía en Sevilla, sino en Madrid.

⁸ En el caso de *El embrujo de Sevilla*, Lerena indicaba: «Enjundiosos trabajos se escriben sobre el libro; la prensa internacional lo elogia sin reservas; su fama llega a todos los ámbitos de América, de España y de Francia; se le traduce al inglés, al francés, al alemán y al holandés; las plumas más aceradas le rinden justicia y su nombre está al fin laureado de gloria» (Lerena, 1943: 123). Por su parte, *Santa* «[...] pronto alcanza un notable éxito en México, que perdurará después de la muerte de su autor» (Ordiz, 2002: 17). De ella se hacen distintas versiones en la pequeña y la gran pantalla. Precisamente, fue un español (Antonio Moreno) el encargado de dirigir una de esas adaptaciones filmicas. Estrenada en 1932 y con un reparto encabezado por Lupita Tovar, fue además la primera película sonora mexicana. En 2015 la directora Mar Díaz dedicó un documental a Moreno (*The Spanish Dancer*).

⁹ Para una semblanza de la vida y obra de Federico Gamboa —autor de otras narraciones como *Suprema ley* (1896), *Metamorfosis* (1899), *Reconquista* (1908) o *El evangelista* (1922)—, ver Ordiz, 2002: 11–34. Este mismo crítico ofrece una síntesis de *Santa*: «La novela refiere la historia de una muchacha de un pueblo cercano a la capital, Chimalistac, que, tras resultar engañada por un alférez que la abandona embarazada y

estará ligado a Andalucía y, además, al flamenco¹⁰ y a lo gitano. Se trata del torero el Jarameño, de quien Ordiz ha afirmado:

Entre ellos [los personajes secundarios], el que tiene mayor presencia en el relato es el torero *Jarameño*, en cuyas apariciones el narrador emplea todos los tópicos imaginables para un hombre de su oficio. Es también un personaje netamente *positivo*, que llega a sentir amor verdadero por Santa, a quien retira incluso temporalmente de la profesión y lleva a vivir con él a la pensión de La Guipuzcoana. El torero dispensa siempre un trato exquisito a la joven y, al igual que Hipólito, la ayuda en todo momento, incluso después que ésta le pague sus atenciones con el engaño.

(Ordiz, 2002: 45)

Esta caracterización como personaje positivo lo aleja parcialmente de algunos de los rasgos estereotípicos que desde el Romanticismo se habían venido atribuyendo a la masculinidad gitano-española¹¹:

Hombres cercanos al estado de la naturaleza, con todo lo que ello implica. Desde esta clave deben leerse también los comentarios sobre la condición valiente, estoica, resistente, de los gitanos. [...] La desviación de la norma para ellos no se establece por lo tanto vía emasculación, sino todo lo contrario: estos salvajes son “demasiado” hombres, en tanto que la valentía y el arrojo naturalmente viriles que poseen no están controlados ni bien dirigidos, resultando en consecuencia ineficaces e incluso peligrosos socialmente.

(Sierra, 2019: 59)

El arrojo presupuesto a su condición de torero será una de sus señas de identidad; y, al enterarse de la traición amorosa de Santa, echará mano a una navaja para intentar lavar su honra con sangre –algo que sólo impide la fortuna y la religiosidad del torero, quien acaba aplacándose–. Sin embargo, las atenciones que presta a Santa lo señalarán como un personaje caballeroso y generoso. De hecho, desde su primera introducción en

abortar fortuitamente, es expulsada de su casa y se dirige a la gran ciudad para ejercer la prostitución. Allí Santa se convierte en la reina de la noche capitalina y vive un tiempo amancebada primero con el torero español *Jarameño* y más tarde con el rico burgués Rubio, mientras el ciego y físicamente detestable Hipólito, pianista del burdel donde la joven presta sus servicios, siente un callado y profundo amor por ella. Un cáncer termina finalmente con la vida de la muchacha tras una operación desesperada y después de un continuo proceso de degradación que la conduce por los tugurios más sórdidos de la ciudad. En sus últimos días Santa vive sin embargo una auténtica historia de amor platónico con Hipólito que, junto con su sufrimiento, parece *purificar* en este tramo final de su vida al personaje [...]» (Ordiz, 2002: 35–36).

¹⁰ El estrecho y temprano contacto mantenido entre el arte flamenco y los escenarios mexicanos, y el enriquecimiento mutuo de las sonoridades de ambas orilladas ha sido estudiado, entre otros, por Reyes y Hernández, quienes resaltan «la importante presencia de piezas mexicanas [...] durante el siglo XIX en Andalucía y sobre todo en la ciudad de Cádiz [...]» y «[...] la presencia de las variantes gaditanas en los teatros mexicanos llevadas por las compañías escénicas españolas [...]» (2011: 42). Este interés por el flamenco en el país norteamericano se mantuvo y desarrolló ya bien entrado el siglo XX, como atestiguan, resaltando el caso de la danza, las investigaciones de Santiago (2006) y de Heras (2014).

¹¹ En cambio, en *El embrujo de Sevilla* el gitano Pitoche se configura de acuerdo a otros parámetros que encajan con una imagen mucho más negativa del hombre gitano. En este sentido, Sierra apunta: «Su sexualidad y su instinto violento harían imposible la existencia de un orden familiar-sentimental civilizado, y desde esta suposición se le representó frecuentemente como la antítesis del “buen marido”, la figura nuclear del orden privado (y, por ende, público) burgués» (2019: 61). Confróntese esta aseveración con esta descripción del Pitoche: «Su especialísima idiosincrasia de gitano le permitía ser, sin esfuerzo alguno, insensible y descastado en materia de amores, y derrochar sentimiento y pasión en su *cante* [...]» (Reyles, 2002: 84). El Pitoche experimentará un amor enfermizo y violento por Pura, a la que parece estar unido por la terrible sentencia «las gitanas de los gitanos son», que se repite en la novela y que sugiere la justificación, de un modo determinista, del apuñalamiento que Pura comete contra su actual pareja, el señorito/torero Paco Quiñones, para salvar al Pitoche.

la novela, al llegar al prostíbulo¹² de Elvira, queda marcado positivamente¹³ por una respetada condición social y por su liberalidad, además de por su asociación con el flamenco:

En primer lugar, lo llevaron a la casa los señoritos de más viso; en segundo, él trató los pesos duros a modo de granos de anís y a las muchachas todas a modo de pesos duros; gastó al igual de sus encopetados amigos, propinó sirvientes, gratificó al pianista, y cuando se adueñó de la guitarra, entonces sí que la victoria se consumó y que las mozas, españolas en su mayoría, batieron palmas y lo premiaron con besos [...].

(Gamboa, 2002: 136)

Su identificación como andaluz se construirá desde distintos planos: su presentación como gitano¹⁴, su caracterización lingüística (fonética y léxica)¹⁵, su noción de patria¹⁶ y, además, su unión con el flamenco. Con respecto a este último aspecto, en *Santa* el flamenco aparecerá en distintas ocasiones, pero siempre estará ligado al Jarameño y a su cuadrilla como intérpretes, y a la fiesta nocturna prostibularia o tabernaria como hábitat. Recordemos que esta asociación entre flamenco y ambientes canallas y lumpen era una de las piedras de toque que usaban los intelectuales antiflamenguistas de comienzos del XX para denigrar este arte. Valga como muestra este pasaje del primer cuadro de la más representativa de las comedias flamencas: *La copla andaluza*, de

¹² Para un análisis del burdel como un espacio heterotópico en *Santa*, ver Shade, 2009.

¹³ De esta manera, según Martínez Suárez, el Jarameño formaría parte de la serie de personajes masculinos cuya aparición e interacción con Santa van pautando el devenir de la trama novelística. Este autor explica: «En la narrativa del realismo existe casi siempre una “escena modelo” donde un personaje femenino, en medio de un lugar clausurado, espera con ansiedad —o presente, o vive— la llegada de un personaje que transformará su visión y experiencia del mundo, y en la mayoría de los casos tal personaje es un hombre [...] espacio, acción y figura masculina, tal es la dinámica permanente en las transformaciones de la anécdota de la novela que aquí destaco y que estructuran en realidad toda la novela, presencia masculina que tendrá signo positivo o negativo según apoye o agreda a la protagonista [...]» (Martínez Suárez, 2012: 442).

¹⁴ Se recurre así a un uso sinecdótico que equiparará recurrentemente lo español y lo andaluz con cierta noción de lo gitano, y que tenderá a ser reproducido en décadas posteriores a través de otros lenguajes creativos como el cine, por ejemplo, gracias al fenómeno de las coproducciones entre España y, especialmente, México a mediados del XX. Por otro lado, uno de los rasgos que en la novela se presentan como propios de este personaje gitano subraya una conexión con lo desconocido y lo irracional, algo que, al menos desde el Romanticismo, se había convertido en una de las claves del estereotipo gitano-español, sobre todo en el caso femenino. Concretamente, se alude a la condición supersticiosa del torero: «Quieras que no, por más que perseguido de sus supersticiones de gitano tratase de apartar la vista, sobróle tiempo para presenciar el lúgubre cuadro [...]» (Gamboa, 2002: 207); «Es que si se descompasa uno la víspera de torear —será gitanería, concedido—, ¡ay hija!, se corre el riesgo de torear por última vez [...]» (Gamboa, 2002: 235).

¹⁵ Entre otros recursos de caracterización lingüística, se menciona, por ejemplo, su pronunciación ceceante («¿Diga usted, salecita del mundo —le preguntó con exagerado cecear andaluz—, usted no tiene cortejo?...», Gamboa, 2002: 136) y se destaca su particular léxico, donde se incluyen términos en caló (*gachó*, *diquelar*).

¹⁶ Sobre este particular, sentencia: «—Siempre España, ¡mire usted qué cosa! Pero sin islas ni ultramarés... y tampoco España entera, que ni conozco. Mi patria es —continuó el *Jarameño* contando con los dedos— mi Andalucía; mi cortijo, la tumba de mis viejos, que de Dios hayan; y la ventana con claveles y geranios que guarda unos ojazos y un corazóncito que yo me sé... ¡Eso sí es mi patria!» (Gamboa, 2002: 145). Esto no impide que reconozca la gentileza con la que México lo ha acogido, gesto que abunda en su pintura como personaje amable. Sirva de ejemplo este pasaje en el que, tras una discusión inicial sobre el Grito de Dolores, el Jarameño cede y decide asistir a la celebración de ese hito histórico: «—*Jarameño*, ¡qué te pones tonto!, ¿vas a reñir por vejeces, bárbaro? Son cosas que pasan y sanseacabó. Ya todos somos uno, y ustedes aquí, más, ¿quién te ha maltratado?, ¿no ganas aplausos y dinero?, ¿no miras miles y miles de compatriotas tuyos que ni a tiros se marcharían, de lo contentos que se hallan?... —¡No, lo que es de ser cierto, si que lo es... ea!, dispensar y contar conmigo mañana. ¡A ver, patrona, manzanilla, que un español convida a beber por España!» (Gamboa, 2002: 138).

Antonio Quintero y Pascual Guillén: «Nuestra copla andaluza, esa magnífica explosión de dulzura, de altivez, de dolor y de humorismo que es nuestra copla, se envilece, como la mujer, en cuanto busca cobijo en la taberna» (Quintero & Guillén, 1929 [1928]: 20).

Esta vinculación también se traduce en una asociación connatural entre estos toreros-flamencos y juerga: «[Al alba] A la carrera disolvía la reunión; avergonzados los unos de los otros, de sí mismos algunos. Sólo las mujerzuelas y los toreros se marchaban tan campantes, connaturalizados con lo que signifique desórdenes y excesos» (Gamboa, 2002: 164). Por ello no resulta extraño que el Jarameño, además de por sus dotes tauromáquicas, sea respetado entre los suyos por sus habilidades y conocimientos musicales¹⁷: «[...] cogió de nuevo la guitarra, y entre cañas y palmas “se arrancó por lo hondo” con el melancólico repertorio flamenco: *Dos cosas hay en el mundo / que la vida costar pueden...*» (Gamboa, 2002: 137); y, más adelante: «— Eso está en el orden, ¡ajo! ¡Por tí, tú! Eso es cantarse una malagueña...» (Gamboa, 2002: 163).

Gamboa, hasta cierto punto, orientaliza¹⁸ a esos personajes andaluces. Así, el cante y el baile los alejan de sus compañeros de jarana mexicanos en un proceso de exotización en el que se codifica una idea compartida de masculinidad, caracterizada por la adustez y la melancolía expresada a través de lo musical:

¡Qué difícil hacerlos bailar! Desdeñaban los contoneos de la danza, desdeñaban admiradores y adoradoras; y conforme vaciaban «cañas» del vino de su país, parecía que el tal, de la cabeza sólo la memoria les invadiera sin perturbársela, antes sacando a orear en sus arábigos ojos los melancólicos recuerdos, las ternezas de la tierra, los amaneceres de los cármes de Andalucía y los anocheceres junto a la reja de las Cármes andaluzas. El menos desafinado de la cuadrilla rompía el canto y los demás rompían a *jalearlo* con los bastones sobre el piso, con las «cañas» sobre el mármol de la mesa, con palmas, olés y palabras cortadas, de estímulo.

(Gamboa, 2002: 162)

En esta ocasión, la irrupción del flamenco provoca que la acción entre en un paréntesis del que los personajes ajenos al espectáculo quedan prácticamente expulsados. La juerga acaba por volverse dramática y la actuación flamenca llega a adquirir tintes sombríos que sólo son vividos con toda su intensidad por los toreros-músicos. El espectáculo flamenco opera como una práctica ritual que funciona como un elemento de cohesión grupal —y, por lo tanto, una marca identitaria— con capacidad catártica:

Todos cantaban, alternados, en una especie de junta sentimental y poética; quién hablando de la madre, quién de la novia, quién de cárceles, casi todos de muerte y cementerios; identificándose con su canto, por él desdeñosos de amigos y enamoradas; a los comienzos, con el pueril deseo de cosechar aplausos, ligeramente teatrales; después, posesionados de nostalgias, cerrando los ojos al brotar de sus gargantas los versos intensos, para mejor verse por dentro de lo que por dentro les bullía y ahogaba.

(Gamboa, 2002: 162–163)

Como se puede apreciar, existen distintas características que marcan la aparición y el uso del flamenco en *Santa*. Por un lado, Gamboa privilegia una visión melodramática del flamenco, que lo asocia a temáticas trágicas, melancólicas y a la reflexión interna, pero que, paralelamente, posee capacidades terapéuticas. Por otro lado, el cante, el toque

¹⁷ Igualmente, en *El embrujo de Sevilla* el torero Paco Quiñones hará gala de sus habilidades para el cante y el toque flamencos.

¹⁸ Para la noción de *orientalismo* que se tiene en mente en este pasaje, cfr. Said, 2004 [1978]. Allí, Said consideraba que la visión de Oriente creada por los orientalistas es «a discursive production, a fantastic place that is the product of hundreds of years of mystification, exoticization, and outright deception made possible by the discrepant power relations between West and East» (Buchanan, 2018: 368).

y el baile identifican a los personajes andaluces como una seña de identidad colectiva. Y, por último, su aparición en la trama de la novela da la posibilidad de introducir interludios musicales con los que pintar con mayor viveza el ambiente de fiesta del burdel o la cantina.

3. HIEROFANTES QUE ZAPATEAN: LA RELIGIÓN FLAMENCA EN *EL EMBRUJO DE SEVILLA* (1922), DE CARLOS REYLES

En la introducción a su edición de *El embrujo de Sevilla*¹⁹ González Troyano aporta algunas claves valiosas para enmarcar correctamente esta singular novela de Carlos Reyles. Por un lado, reconoce que, cuando el autor uruguayo publica su obra, la materia de Andalucía (como la denominó Enrique Rodríguez Baltanás) se veía asediada intelectualmente —que no comercialmente—:

Durante más de un siglo —desde las décadas románticas, e incluso desde antes—, gitanos, toreros, aristócratas castizos, bailaoras y cantaores, habían proporcionado argumentos, escenificados en Sevilla, para novelas, obras de teatros, artículos costumbristas y libros de poesía. Pero ese mundo, igual que la voz embrujo —que tanto se presta a acompañarlo— si bien facilitó grandes logros literarios, padecía ya, por aquellos años, de una cada vez mayor degradación y acartonamiento, a la vez que despertaba recelos en los círculos intelectuales más obsesionados por la modernización de España.

(González Troyano, 2002: s/p)

Pero, por otro lado, sitúa a Reyles como puente que conectará con nuevas sensibilidades literarias en el tratamiento de lo andaluz, lo cual lo coloca en una sintomática posición de renovador de esta tradición literaria en un momento en el que sobre ésta pendía la extensión metonímica del calificativo de *quincalla meridional* orteguiano²⁰: «[...] coincide con ellos [la generación del 27] en haberse desprendido de los anteriores prejuicios regeneracionistas y elevar el escenario de la fiesta de toros y del cante jondo —y sus intérpretes— a la misma dignidad literaria de cualquier otro» (González Troyano, 2002: s/p).

Uno de los rasgos que, según González Troyano, caracterizan la propuesta de Reyles es incluir «la reflexión apologética dentro de la propia intriga narrativa. Y, así, los personajes no sólo mostrarán sus vidas, también querrán exponer el ideario justificativo de las mismas» (González Troyano, 2002: s/p). Como revisaremos a continuación este hecho hace que la novela incorpore abundantes menciones al flamenco y, no sólo eso,

¹⁹ La línea argumental de la novela la resumía ya Torres-Rioseco (1939: 340): «Los personajes más importantes de *El embrujo de Sevilla*, son Paco Quiñones, matador de alta alcurnia social, y la Pura, bailaora famosa [...]. El escenario es *El Tronío*, café de canto y baile flamencos. Allí se encuentran el héroe y la heroína de Sevilla. Y como es lógico, se aman. Y este amor hace revivir la pasión del *cantaor* Pitoche por la Pura. Pitoche trata de reconquistar a su antigua amante, pero ella le rechaza indignada. En cierta ocasión Pitoche agrede navaja en mano a Paco, pero éste lo desarma y va a estrangularlo cuando el *cantaor* implora la ayuda de Pura. El viejo amor de la chula por el golfo que la había perdido estalla en el pecho de la mujer como un incendio voraz, según el autor, y la Pura recoge la navaja y hiere a Paco en la espalda. La mujer se va con el Pitoche y Paco queda moribundo. Al otro día la Pura se da cuenta de su tremenda culpa y corre a informarse del estado de su amante. Paco mejora después de algunos meses, gracias a los cuidados de su novia, Pastora, con la cual se casa más tarde. La Pura decide irse de Sevilla a purgar eternamente su pecado».

²⁰ Reproduzco el fragmento aludido de Ortega, extraído de “Teoría de Andalucía”: «Claro es que este retorno a lo andaluz —si aconteciera— implicará una visión de Andalucía completamente distinta de la que tuvieron nuestros padres y abuelos. No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el cante hondo, ni el contrabandista, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia» (Zambrano & Ortega y Gasset, 1984: 232).

sino toda una serie de reflexiones de mucha mayor trascendencia que tendrán a este arte como centro de atención.

En este sentido, Reyles se nos presenta como un buen conocedor del flamenco del momento y esto lo deja patente a través de diversos recursos. Introduce el trasunto de un artista real como personaje de la trama. Es el caso de Silverio –alusión a Silverio Franconetti²¹–, que aparece como el dueño del café cantante El Tronío²². Asimismo, inserta alusiones a reconocidos cantaores (Breva, el Canario, Chacón, el Loco Mateo, la Andonda, la Peñaranda, la Serneta, etc.) o bailaoras: «—Esa niña va a revolucionar el baile. La vi en Córdoba, ¡un escándalo! Lo que hacen la Mejorana, la Macarrona y tantas otras son juegos de niños junto a lo suyo» (Reyles, 2002: 30). No obstante, particularmente interesantes resultan las reflexiones que sobre el propio arte flamenco lleva a cabo Reyles en relación con su tesis sobre la configuración de la esencia del espíritu de Sevilla y Andalucía. Éstas nos muestran una suerte de Reyles flamencólogo, que es capaz de incidir en algunos de los asuntos que afectaban a las discusiones sobre el flamenco del momento a través de su obra creativa.

Así pues, obsérvese cómo en un mismo pasaje los personajes enfrentan problemas como el de la consideración musicológica del flamenco («—Y todavía hay quienes niegan al cante todo, hasta que sea música, porque no está sujeto a ciertos cánones, porque es pura libertad y expresión directa. Que Dios me perdone si digo una herejía, pero a mí, ninguna música, fuera de la música de Beethoven, me remueve las entrañas como ese lloro de gitanos, porque ninguna es tan pueblo, tan miserable, tan humana...»), Reyles, 2002: 31); o, implícitamente, se presenta la división entre cante grande y cante chico²³: «—A mí se me figura más bien que lo hondo, lo gitano, viene de adentro, de abajo —

²¹ Precisamente, será a través de Franconetti a partir de quien se pueda trazar una de las vinculaciones más interesantes entre flamenco y el país de origen de Reyles. La experiencia del genial cantaor en Uruguay (1857-1864) fue estudiada por Steingress, quien, si bien documentaba su labor como picador en 1857, reconocía que no se habían podido localizar testimonios de su actividad flamenca, a pesar de la presencia del género andaluz en los escenarios del Cono Sur a mediados del XIX: «Los aficionados del baile y el canto andaluz en el Río de la Plata conocieron la cachucha, el jaleo de Jerez, el zapateado y otros bailes del género pre-flamenco, pero no a Silverio» (2006: 187). Eso sí, considerando la existencia de otros tipos de establecimientos (tabernas, cafés, pulperías, candombes) y la importancia de la música y el baile en el Uruguay de la época, Steingress suponía: «[...] pese a la falta de documentación, que Silverio cantó entre sus compañeros y en el entorno social de toreros, matarifes y el submundo que lo rodea» (2006: 188).

²² Si en *Santa* el flamenco encontraba un espacio privilegiado de desenvolvimiento en el prostíbulo de Elvira o en el restaurante y cantina Tívoli Central («por mil títulos afamado establecimiento nocturno y pecador», Gamboa, 2002: 151), en *El embrujo de Sevilla* tendrá lugar prioritariamente en el café cantante El Tronío. Al inicio de la novela, Reyles ofrece una detallada descripción del mismo; allí apunta: «*El Tronío* es, no sólo la Meca del *cante, toque* y bailes flamencos, donde se conservan las viejas tradiciones de ese extraño arte o acrisolan sus nuevas modalidades, sino también una especie de lonja en la que se cotizan los méritos de la gente de coleta y los artistas del *tablaó* [...]» (Reyles, 2002: 9). Igualmente, encontramos pronto la alusión al *tablaó* como *círculo mágico* («Los ojos se clavaron en el círculo mágico donde el corazón del pueblo andaluz sufría el embrujo de las malagueñas y los tangos, las soleares y las seguiriyas», Reyles, 2002: 27–28).

Para un recuento histórico del devenir de los primeros cafés cantantes sevillanos, vinculados estrechamente con el de la novela y la figura de Silverio Franconetti, ver Blas Vega, 1987, y Gamboa, 2011: 306–307. Para una descripción de estos locales y de los elencos artísticos que actuaban en ellos, ver Navarro & Pablo, 2005: 55–56.

²³ Esta división taxonómica está presente en tempranas obras de los estudios flamencos, así, cuatro años tras la publicación de la novela de Reyles, José Carlos de Luna dio a conocer *De cante grande y cante chico* (1926). Más adelante, González Climent se referiría a ella en estos términos: «La situación-límite es el suscitador temático del cante grande: la muerte, el sino, el acaso, la culpa, etc. [...] Representa un enfrentamiento pasional con lo absoluto», y continuaba: «[...] arte y anécdota en las situaciones-comunes del “cante chico”; tragedia y verdad en las situaciones-límites del “cante grande”. Con más brevedad: el “cante grande” es metafísica; el “cante chico”, psicología y estética» (González Climent, 1989: 94 y 95).

replicó Cuenca—. La seguriya es como el tiburón, que sube a pique del fondo del mar a la superficie, coge su presa y se vuelve a las profundidades» (Reyles, 2002: 31), y, más adelante en esa misma página: «A los tangos y a las alegrías, a lo que se llaman juguetes, les pone ella una salsa de pasión, una furia gitana que los trueca, como si dijéramos, en baile hondo». Asimismo, Pura aparece como una creadora que renueva el baile flamenco y, si al comenzar la novela sostiene: «Quiero hacer de cada baile un cuadro, lo que llaman por allá un balé, y de cada cante una interpretación coreográfica con su decorado propio y música típica» (Reyles, 2002: 60), en las páginas finales conocemos sus planes de futuro: «Allí [teatro Olympia de París] se proponía estrenar los bailes de su invención: la Seguriya, la Saeta, la Malagueña, la Soleá [...]» (Reyles, 2002: 278).

Especialmente significativa resultará la inclusión del flamenco como parte axial de la configuración de la idea de Andalucía y España que sostiene el autor uruguayo. Más adelante, Reyles expondrá, de forma ensayística, en «Resonancias de Sevilla. Los órganos estéticos de la ciudad bruja»²⁴ su visión de la identidad andaluza, que considera transida por lo trascendental encarnado en una serie de prácticas concretas: el cante y el baile flamencos, el toreo, y la devoción religiosa popular:

[...] sólo lo popular revela el *problema* y el *enigma* que cada andaluz lleva dentro de sí y es algo así como su yo. [...] Así el toreo y su ambiente, el cante jondo y su atmósfera, el baile flamenco y su paisaje, la devoción y su dardo místico, la saeta, símbolo del sentimiento religioso, son manifestaciones máximas aunque recónditas y humildes, de un estilo de vida personalísima, los cuatro puntos cardinales de la sensibilidad autóctona de un pueblo.

(Reyles, 1965: 163)

Reyles se opone fervientemente a la denostación anti-flamenca propia de una buena parte de la generación del 98 y se erige en valedor de la fuerza vital²⁵ que subyacería tanto en el artista flamenco como en el torero, y los toma como los más valiosos e inspiradores símbolos de lo andaluz. En la novela leemos: «Sin duda, el torero célebre es, aunque parezca paradoja o enorme dislate, el profesor de energía e idealismo de nuestras multitudes» (Reyles, 2002: 34). Y Zum Felde remacha: «Esas ideas [las del pintor Cuenca, por cuya boca diserta el autor] —de acuerdo con el realismo anti-racionalista profesado por Reyles [...] significan una defensa de la España *bárbara* contra las pretensiones europeizantes de los progresistas, siendo su punto capital la apología de la tauromaquia» (Zum Felde, 1941: 369–370).²⁶

Va de suyo que la pareja protagónica (la bailaora Pura la Trianera y el torero Paco Quiñones) opera como símbolos hipostasiados de la idea —en el sentido platónico— que de Andalucía propone Reyles. De hecho, la equiparación entre Pura y Andalucía/Sevilla se hará de forma explícita en varios momentos de la novela (Reyles, 2002: 40, 46, 59), y de Paco, vestido de torero, se dirá: «Aquel mozo era la encarnación viviente y la cifra de la

²⁴ Sobre este texto, Ainsa explica: «Esta intensa relación [entre Reyles y Sevilla] culmina al ser designado Presidente de la Comisión uruguayo en la Exposición Iberoamericana de 1929. Su intervención el día 18 de octubre en que se celebra el día del Uruguay, “Resonancias de Sevilla”, es clave para comprender lo que llama “los órganos estéticos de la ciudad bruja”. El texto ampliado lo recoge en *Incitaciones* (1930)» (Ainsa, 2012: 456).

²⁵ Por su parte, Visca recuerda la importancia del concepto *ilusiones vitales* para entender la configuración y la trascendencia de los protagonistas: «Las *ilusiones vitales* se confunden ahí con la realidad misma, porque no son juegos imaginativos ni construcciones mentales, sino desborde pasional nacido de una vivencia dionisiaca de la vida. Son, en rigor, manifestaciones de una energía que viene de lo más hondo de la vida y se desborda en el *ruedo* o en el *tablao*» (Visca, 1992: 109).

²⁶ Zum Felde reconocía en Cuenca la impronta de otros pintores como Ignacio Zuloaga y Julio Romero de Torres (1941: 369).

gracia y del machismo andaluz; un símbolo de lo más hondo y enjundioso del alma sevillana [...]» (Reyles, 2002: 129). Lerena lo expresó con estas palabras: «Las figuras son símbolos, unidos entre sí por emociones galvánicas, moviéndose en una ciudad de ensueño y de poesía, riente, dolorosa y mística» (Lerena, 1943: 124).

La conceptualización del flamenco como práctica trascendental queda aún más patente al observar cómo Reyles alude continuamente a este hecho con un vocabulario y una serie de paralelismos de raíz religiosa en la novela, pero también en el ensayo: «El *tablao* es la capilla ardiente del arte popular y su creación no remonta muy atrás. Antaño éste no tenía templo ni sacerdotes tonsurados, pero sí elegidos» (Reyles, 1965: 167); «[...] el cante jondo se escucha religiosamente» (Reyles, 1965: 173); «Y yo te digo: mi cantaor es el hierofante de una religión misteriosa y, por añadidura, un soberano artista» (Reyles, 1965: 180). Estamos ante una religión de pasión que vive en el ideal de una España heroica y se celebra a través de rituales musicales.

La bailaora, por su parte, oscila entre bacante y pitonisa (Reyles, 1965: 178–179), y junto con el cantaor funcionarían como dignatarios de esa religión flamenca que tendría como principal espacio sacro el *tablao*, donde el arte llegaría a las más altas cotas de refinamiento («El cante jondo, antes de fijarse, aún cerril, tenía ya perfil propio, fisonomía inconfundible, estilo y tradición. El *tablao* lo recoge del arroyo, refina, acrisola y convierte en organismo musical, lo que lo diferencia y eleva sobre la mera canción», Reyles, 1965: 167).

De un modo similar a lo analizado en *Santa*, dentro de esta lógica de lo trascendental, la actuación flamenca adquiere los tintes de rito y sacrificio, de expurgación catártica. Así Reyles pone en boca de Silverio lo siguiente: «—*Templarme* y ponerme a sufrir era todo uno —decía—, y eso les pasa a todos los güenos cantaores. El cantaor sin sufrimiento es una guitarra sin cordaje: hace ruido, pero no suena» (Reyles, 2002: 38). Esta visión patética y catártica del flamenco conquista una de sus cimas en el pasaje en el que el Pitoche se coloca frente al paso de la Virgen de la Esperanza para cantarle una saeta que concluye con un «Perdona a los que han llorado»: «En su transporte no sabía si le cantaba a la Virgen o a la Pura; si el crucificado era él mismo o el Redentor; confundía los tormentos del Hijo y de la Madre con los tormentos de la bailadora y los suyos propios [...]» (Reyles, 2002: 295). Más allá de confesionarios al uso, es a través de su interpretación de la saeta como el Pitoche solicita ser redimido. La actuación flamenca queda validada así no sólo como un medio altamente adecuado para la expresión del dolor y la contrición, sino también como un mecanismo performativamente útil para propiciar la catarsis.

4. CONCLUSIONES

La simpatía con la que Gamboa dibuja al Jaramero —aunque esto no sea una opinión unánime²⁷— y no digamos el panegírico que Reyles hace de su visión de Sevilla

²⁷ Gier ha considerado que, más allá del personaje del Jaramero, pero incluyéndolo, los personajes españoles que aparecen en la novela son juzgados severamente: «No obstante, si nos damos cuenta de que el Jaramero, el único español que socorrió a Santa, regresa a la Península, cabe pensar que a través de este irónico acontecimiento se expresa un deseo latente en México (o en Gamboa) de que España dejara de ejercer su influencia en el país. En *Santa* se permite entrever con claridad el deseo de un segmento de la sociedad mexicana, del cual el mismo Federico Gamboa es un representante, de que México resurgiera libre del yugo de la influencia peninsular. En lugar de examinar el impacto de Porfirio Díaz y el gobierno en la moral de la sociedad mexicana, Gamboa centró su novela en los españoles como fuente de la ruina de la vida de Santa, y por ende, de la de México también» (Gier, 1998: 142). Ordiz, en cambio, da prioridad en cuanto al blanco de las críticas de Gamboa a otro colectivo: «Desde sus convicciones católicas, Gamboa no podía estar de acuerdo con el laicismo y el cientificismo de los teóricos del régimen [porfirista]. En línea

encajan con una atracción por España como referente cultural frente al mundo anglosajón²⁸. No obstante, en el caso de Gamboa no todos los personajes españoles están representados con tanta amabilidad como el Jarameño, e incluso este mismo también es objeto de alguna burla por parte del autor a costa de su ignorancia de la historia mexicana en los pasajes referentes a la celebración del Grito de Dolores, y a costa de su atrabiliario patriotismo. Esto casa con las siguientes palabras que Gamboa dejó escritas en su diario:

Tengo por principales características del español [...] antes que nada, un morboso orgullo individual; luego, un increíble desprecio a la muerte, clave de su valor sobradamente acreditado; una crueldad nata, sanguinaria e incurable que lo empuja a los peores excesos; patriotismo hiperestesiado, aunque defectuoso, pues la mayoría de las provincias, por causas históricas y raciales, ponen por encima de la patria grande a la patria chica (Gamboa 1995-V: 220).

(*Apud* Prendes, 2009: 234)

En cuanto a Reyles, combina una visión de los andaluces que se aviene a los presupuestos manejados por intelectuales coetáneos y que los atan a un inmovilismo hedonista, pero ofrece una posible salida para las aspiraciones creativas personales²⁹. En el primer caso, cotéjense estas palabras de Paco: «Nuestra despreocupación es nuestra miseria y nuestro tesoro. No tenemos voluntad, pero la tiene por nosotros Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Dios no nos da la ciencia, pero nos da la gracia; no sabemos trabajar, pero sabemos divertirnos» (Reyles, 2002: 63); con estas otras de Ortega y Gasset: «Podrá en el andaluz ser la pereza *también* un defecto y un vicio; pero, antes que vicio y defecto, es nada menos que su ideal de existencia» (Zambrano & Ortega y Gasset, 1984: 240). En otro ejemplo, Paco comenta:

Había visto las Exposiciones Agrícolas de Inglaterra y Francia, y conocía las excelencias de los ganados y cultivos de los dos países, pero, por amor a la tradición y natural desidia, jamás se le ocurrió, como no se le había ocurrido antes a su tío, que se podría cambiar el arado de madera por el de hierro, ni las ovejas churras por las lincoln de gran desarrollo y espléndido vellón.

(Reyles, 2002: 62–63)

con otros pensadores del ala conservadora, el escritor achacará al olvido de los principios religiosos la degradación que se vive en el país cuyos habitantes, formados en un sistema educativo que excluye toda moral, dan rienda suelta a su egoísmo y a sus más bajos instintos. Esta situación afecta sobre todo a la capital [...]» (Ordiz, 2002: 24).

²⁸ Para Gamboa, Ordiz señala: «[...] la comunidad de pensamiento entre ambos escritores [Gamboa y Rodó] se expresa no sólo en su mutuo rechazo del mundo utilitario anglosajón, sino también en su visión de España ya no como el enemigo de antaño sino como el origen de un importantísimo legado cultural que debía preservarse frente a las amenazas foráneas» (Ordiz, 2002: 27). Por su parte, Aínsa apunta sobre Reyles: «En sus *Diálogos Olímpicos* (1918) sitúa a la Ilusión Vital en España —como había hecho en “La flor latina”, tercer ensayo de *La muerte del cisne* (1910)— única nación que encarna la esperanza de la continuidad del latinismo. Gracias a su casticismo puede sostener los ideales latinos frente a los anglosajones y germanos que amenazan adueñarse del mundo» (Aínsa, 2012: 457).

²⁹ De Mora sintetiza la tensión existente entre estas dos posiciones al comentar: «En consecuencia, el sentir de Reyles parece inclinarse hacia la conjunción de ambas visiones opuestas: progreso, sí, pero sin renunciar a esos valores tan propios del andaluz que le predisponen de modo especial para el goce de vivir, para saber rodearse de belleza y alegría, precioso legado de sus antecesores árabes tan dados a la voluptuosidad y el refinamiento» (De Mora, 1981: 372–373). No obstante, también añade: «El error de Reyles en su visión de Andalucía y, por proyección, de España nace en el instante mismo en que propone una especie de regresión hacia el pasado para recuperar las energías perdidas sin detenerse a examinar las causas de nuestro fracaso como hiciera Frank [*España Virgen*]. Tampoco proyecta su mirada hacia el futuro ni propone paliativos para no quedarnos descolgados del resto de Europa» (De Mora, 1981: 375).

Estas palabras recuerdan mucho a una de las andanadas que Eugenio Noel lanzaba contra los *señoritos chulos* en 1916:

En cierta estación etnológica se da una conferencia sobre la *pasteurización* de los vinos. No es posible tema más práctico, más interesante para una comarca vinícola que produce mostos fuertes. Se acude a la conferencia, porque el ingeniero está casado con la prima de una tía segunda del hermano del cacique, y no acudir es peligroso. Se oye. Se sale. Y en la calle se escucha algo parecido a esto: —Vaya una lata. —Pues parece que tiene razón. —Y tanta como tiene; pero todo eso es una lata.

(Noel, 2014: 19)

El flamenco y el toreo serían entonces espacios privilegiados de acción vital para los andaluces y medios idóneos de expresión de esa voluntad de creación individual que Pura identifica como *chalaura* y Paco —en principio— como *guilladura*. Pura conseguirá sacar de su pasividad hedonista a Paco: «Sin ella no se me hubiera ocurrido pensar lo que pienso ni hacer lo que hago delante de los toros. Ella me abrió la apetencia de la gloria y enseñó a torear mostrando el alma de la raza» (Reyles, 2002: 301). Pasión creadora flamenca y fervor tauromáquico se proponen, pues, como señas de una renovada identidad española, retroalimentándose en una simbiosis fecunda, de ahí que Paco le confiese a Pura: «[...] se me antoja que tú sola me comprendes y quieres como hace falta quererme y comprenderme» (Reyles, 2002: 167).

En fin, Gamboa y Reyles recurren, entre otros elementos, al flamenco como hecho diferencial que caracteriza culturalmente a lo andaluz, y con ello construyen, sobre todo en el segundo caso, una visión de la identidad de esta zona de España, llegando a conclusiones concurrentes en cuanto al flamenco como una práctica musical transcendental. De este modo, se nutrieron de y contribuyeron a la cadena (o espiral o rizoma) semiótica de la materia de Andalucía, y pudieron aprovechar los dividendos simbólicos —y materiales— que ello proporcionaba, pero también, y sobre todo en el caso de Reyles, han tenido que afrontar las revisiones críticas que sobre este particular imaginario se han ido desarrollando, algo ocurrido no sólo *a posteriori*, sino desde prácticamente los momentos iniciales del fervor literario por lo andaluz³⁰.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Mar Díaz las facilidades concedidas para poder visualizar el documental *The Spanish Dancer*. Igualmente, desearía reconocer la labor de mis compañeros de la Biblioteca Americanista de Sevilla, CSIC, quienes han posibilitado el acceso a distintas referencias bibliográficas. Por último, estoy en deuda con mi colega Francisco J. Escobar Borrego por animarme a escribir la primera versión de este artículo. Su cabalidad intelectual y flamenca es un estímulo permanente.

³⁰ González Troyano recuerda, entre otros, los casos de Estébanez Calderón y Fernán Caballero, quienes pretendieron corregir las visiones inexactas de Andalucía que, según ellos y otros narradores costumbristas, habrían producido diversos autores extranjeros y cómo: «Este mecanismo se convirtió en un recurso tan tipificado que es raro encontrar un artículo costumbrista, de la década de los treinta y cuarenta, del siglo XIX, que no comience adelantando la intención de realizar un retrato “auténtico” que corrija los desmanes que otros escritores extranjeros habían diseminado. Y este juego de intenciones resulta tanto más paradójico cuanto que en la mayoría de estas escenas andaluzas va a prodigarse el mismo enfoque tantas veces criticado» (González Troyano, 2018: 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, Fernando. 2012. «Carlos Reyles. Del decadentismo parisino al embrujo de Sevilla». En *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, vol. II, eds. Carmen de Mora y Alfonso García Morales, 451–463. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Álvarez Caballero, Ángel. 1998. «Flamenquismo y anti-flamenquismo en la Generación del 98». En *La Generación del 98 y Manuel Machado ante el Flamenco*, ed. Ángel Álvarez Caballero. La Unión: Ayuntamiento de La Unión, pp. 29–48.
- Álvarez Márquez, Juan. 2012. «Carlos Reyles y los lazos culturales hispano-uruguayos». En *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, vol. II, ed. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, pp. 465–478.
- Berlanga, Miguel Ángel. 2015. «The fandangos of Southern Spain in the context of other Spanish and American fandangos». *Música oral del Sur*, 12: 171–184.
- Blas Vega, José. 1987. *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- Buchanan, Ian. 2018. *A Dictionary of Critical Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Castro Buendía, Guillermo. 2014. «Música e historia del zapateado». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7.8: 22–37.
- Cruces, Cristina (ed.). 1998. *La bibliografía flamenca, a debate*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco.
- Darío, Rubén. 2005 [1904]. *Tierras solares*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [edición digital basada en la de Madrid: Leonardo Williams]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tierras-solares--0/>
- De Mora Valcárcel, Carmen. 1981. «Visión de Andalucía en la obra de Reyles». En *Actas de las Primeras Jornadas de Andalucía y América, La Rábida*, vol. 2, prólogo de Bibiano Torres Ramírez. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses (Diputación de Huelva), pp. 365–378. <https://idus.us.es/handle/11441/18028>
- Gamboa, Federico. 2002. *Santa*. Madrid: Cátedra.
- Gamboa, José Manuel. 2011. *Una historia del flamenco*. Barcelona: Espasa.
- . 2016. *¡En er mundo!: de cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna del flamenco. Flamenconautas. 1ª parte: pioneros y conquistadoras*. Sevilla: Athenaica.
- . 2017. *¡En er mundo!: de cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna del flamenco. Flamenconautas. 2ª parte: el crack de la bolsa y los cracks de flamenco*. Sevilla: Athenaica.
- Gier, Daniel. 1998. «El elemento español en *Santa*, de Federico Gamboa». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXIII.1: 132–143.
- González Climent, Anselmo. 1989. *Flamencología*. Córdoba: Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba.
- González Troyano, Alberto. 2002. «Introducción». En *El embrujo de Sevilla*, Carlos Reyles, s/p. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- . 2018. *La cara oscura de la imagen de Andalucía. Estereotipos y prejuicios*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Heras Monastero, Bárbara de las. 2014. «Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la Ciudad de México entre 1920-1950». *Música oral del Sur*, 11: 141–166.
- Lerena Avededo de Blixen, Josefina. 1943. *Reyles*. Montevideo: Impresora L.I.G.U.
- Martínez Suárez, José Luis. 2012. «Santa: una lectura social. Representación literaria de aspectos culturales del Porfiriato». En *Todos somos iguales frente a las*

- tentaciones. Una antología general*, Federico Gamboa, selección, estudio preliminar y cronología Adriana Sandoval. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 435–448.
- Navarro García, José Luis y Eulalia Pablo Lozano. 2005. *El baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Noel, Eugenio. 2007. *República y flamenquismo*. Mairena del Aljarafe: Extramuros.
- . 2014. *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Córdoba: Berenice.
- Ordiz, Javier. 2002. «Introducción». En *Santa*, Federico Gamboa. Madrid: Cátedra, pp. 9–60.
- Ortiz Nuevo, José Luis. 2019. *Tremendo asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de La Habana y otras informaciones a lo flamenco (1790-850)*. Sevilla: Athenaica.
- Prendes Guardiola, Manuel. 2009. «Federico Gamboa: Un escritor mexicano en Europa». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 38: 223–235. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110223A/21538>
- Quintero, Antonio y Pascual Guillén. 1929. *La copla andaluza*. Madrid: Prensa Moderna.
- Reyes Zúñiga, Lénica y José Miguel Hernández Jaramillo. 2011. «Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca». *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 4. 4: 32–43.
- Reyles, Carlos. 1965. *Ensayos*, tomo III. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- . 2002. *El embrujo de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Rodríguez Baltanás, Enrique J. 1990. *Flamenco y literatura*. Alcalá de Guadaíra: Editorial Guadalmena.
- Said, Edward. 2004. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Santiago Lázaro, María Valentina de. 2006. *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*. Tesis de licenciatura. UNAM. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000604617
- Shade Venegas, Jessica. 2009. «Heterotopic Space and the Limits of Naturalist Discourse in Federico Gamboa's *Santa*». *SYMPOSIUM*, 63.4: 251–264.
- Sierra, María. 2019. «Hombres arcaicos en tiempos modernos. La construcción romántica de la masculinidad gitana». *Historia Social*, 93: 51–65.
- Steingress, Gerhard. 1990. «Preliminares». En *Los cantes flamencos*, Hugo Schuchardt. Sevilla: Fundación Machado, pp. 9–11.
- . 2005. «La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. Aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos». *Música oral del Sur*, 6: 119–152.
- . 2006. «Silverio Franconetti en Uruguay. La aventura taurina del cantaor sevillano (1857-1864)». *Revista de Estudios Taurinos*, 22: 133–202.
- Torres-Rioseco, Arturo. 1939. «Carlos Reyles». *Revista Iberoamericana*, 1.1: 339–351. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/717/964>
- Visca, Arturo Sergio. 1992. «Los 70 años de *El embrujo de Sevilla*». *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*. Montevideo: 105–110.
- Zambrano, María y José Ortega y Gasset. 1984. *Andalucía. Sueño y realidad*. Granada: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- Zum Felde, Alberto. 1941. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Editorial Claridad.

Homann, F. (2020): Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. xxiv, 89–104
ISSN 1697-7750 · e-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.5>

Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos

The primitive lyrics of A cappella songs, tonás and martinetes: narrative romances about the Great Gypsy Round-up

FLORIAN HOMANN
UNIVERSITÄT ZU KÖLN/UNIVERSITÄT MÜNSTER

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-03-31
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-06-12

RESUMEN: En el mundo flamenco, existe la suposición de que los cantes flamencos contienen unas letras esencialmente líricas que no narran, sin embargo, hay ciertas modalidades, como los cantes a palo seco denominados tonás y martinetes, cuyos soportes literarios derivan de textos más largos y narrativos. Para demostrar que esta consideración es el resultado de un largo proceso de transformación, se analizan los escritos sobre tonás y martinetes y se compara el contenido de sus coplas con las descripciones de ciertos hechos históricos. En múltiples casos coinciden los fragmentos, aunque sean muy breves, con determinados acontecimientos reales, lo que se puede interpretar como un indicio de que las letras efectivamente derivan de unos textos de romances noticiosos, narrando sobre asuntos carcelarios y la persecución de los gitanos. Uno de los hechos concretos constituye la Prisión General de los Gitanos, realizada en 1749, incluyendo su preparación y sus consecuencias. Así, esta propuesta de buscar el origen de los martinetes, más que en una forma musical, en las letras primitivas, adopta la perspectiva de considerar a los martinetes unos cantos que se han originado como textos narrativos orales, compuestos por los mismos afectados de la medida política sobre la mitad del siglo XVIII y que posteriormente se han convertido, dentro del marco de la cristalización de la cultura musical del flamenco en el siglo XIX, en coplas musicales, asociadas a determinadas melodías del cante a palo seco.

Palabras clave: cantes a palo seco, flamenco, fragmentarismo, la Prisión General de Gitanos, martinetes, romancero, tonás.

ABSTRACT: Flamenco lyrics are said to be essentially non-narrative, but there are particular modalities like the A capella genres *tonás* and *martinetes*, whose original texts actually derive of large and narrative ballads. This contribution will show that the consideration of lack of narrative aspects is just the result of a long term process by analyzing the documents about *tonás* and *martinetes* and comparing the content of their lyrics with the descriptions of certain historical facts. The examples of analysed flamenco lyrics show that there are a lot of cases

where the short text fragments coincide with the real events, which also indicates that these texts indeed stem from narrative and large romances, in the sense of epic based ballads with a relevant function as an oral form of news bulletin. As these texts relate about matters of prison and persecution of Spanish Roma, one of the concrete events that actually took place is the Great Gypsy Round-up in 1749, with its preparation and consequences. The origins of the *martinetes* are not mainly explained by the musical performance but by their first literary texts, originated as oral narrative ballads. So these *martinetes* must have been composed in the eighteenth century by the affected Spanish Roma, applying the techniques of oral-formulaic composition and using formulas of epic romances. Subsequently, in the nineteenth century with the crystallization of the former elements into flamenco culture, the texts were also transformed into short stanza, associated with certain musical aspects of these A capella songs.

Key words: A capella songs, flamenco, fragmentism, Great Gypsy Round-up, *martinetes*, romancero, tonás.

1. LA CULTURA FLAMENCA Y LAS LETRAS DEL CANTE¹

El flamenco, cuyas tres facetas cante, toque y baile se dividen en numerosas modalidades distintas, denominadas palos y estilos, se define mayoritariamente por aspectos musicales. Un palo es una variante musical con características únicas y un estilo una forma específica de ejecutar esta modalidad. Durante mucho tiempo, para explicar los orígenes y la creación de esta manifestación artística, se ha buscado un origen único en una de estas modalidades de la que habrían derivado las demás, gracias a su mayor antigüedad. Es a partir de la década de los años 90 del siglo XX que las investigaciones científicas rebaten muchas creencias anteriores sobre el origen del cante, por lo que hoy en día hay consenso en que el flamenco constituye un fenómeno con muchas variedades legítimas distintas, surgido en el contexto sociocultural del siglo XIX².

Así, se puede describir un desarrollo en distintas etapas y se puede hablar de una *etapa preflamenca*³, antes de cristalizarse las distintas manifestaciones musicales del protoflamenco en una cultura artística que se estableció en la Edad de Oro del flamenco, en la segunda parte del siglo XIX, en la que se hizo conocido en los cafés cantantes. En 1881 salió a la luz la primera colección de letras de cantes flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, usando el seudónimo Demófilo, cuyo prólogo constituyó para mucho tiempo una fuente imprescindible para la cuestión. Hasta hoy el flamenco ha evolucionado, siguiendo diferentes etapas de desarrollo con una valoración cambiante de los distintos tipos. Dentro de la amplia gama actual, el cante cuenta con ciertos palos especialmente valorados, cuyas formas primitivas derivan de un fenómeno específico y es que los miembros de ciertas familias de las clases humildes de una región

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco de un proyecto de tesis doctoral, realizado en la Universidad de Colonia en cotutela con la Universidad de Sevilla, con una estancia en Sevilla desde octubre de 2017 hasta abril de 2018, gracias a la financiación por parte del DAAD (*German Academic Exchange Service*).

² Entre otras aportaciones destacan los trabajos que investigan sobre el flamenco desde una perspectiva sociológica, contextualizando sus orígenes en el ámbito socio-cultural del siglo XIX en Andalucía.

³ Esta denominación parece la más adecuada, después de que se han rebatido, o al menos, matizado las ideas de una *etapa hermética*, derivadas de la corriente del Mairenismo y expresando que los gitanos mantendrían *su* cante herméticamente en secreto (véase Mairena y Molina, 2004: 35–36).

determinada en la Baja Andalucía interpretarían a su manera específica las manifestaciones existentes ya con anterioridad en el folklore andaluz. Estas consistían principalmente en el cancionero lírico popular y, con especial relevancia para este artículo, en el romancero tradicional (Suárez Ávila, 1989). La influencia del romancero se hace notar, ante todo, en las modalidades musicales denominadas cantes a palo seco.

2. LOS CANTES A PALO SECO: TONÁS Y MARTINETES

Con respecto a los *cantes a palo seco* se puede anticipar que estos constituyen una manifestación preflamenca que, al incorporarse a la emergente cultura flamenca, se ha transformado notablemente, constituyendo hoy una de sus manifestaciones más importantes y consideradas como una de las más auténticas. En general, este término denomina los cantes que se desarrollan sin acompañamiento instrumental de guitarra, o sea a capela; una denominación alternativa para este subgrupo es la de las *tonás* –con su etimología en las tonadas de romances–, un término que, sin embargo, tiene distintas significaciones en la cultura flamenca⁴. Además de las que se tratan aquí, existen las tonás campesinas, como los cantes de trilla (Gómez, 2003: 37–57), y las saetas viejas, que asimismo derivaron de antiguos romances con un contenido religioso (Aguilar y Tejera, 1998). Los aspectos musicales son notablemente parecidos, no obstante, se notan diferencias cruciales en cuanto a los textos cantados y los contextos en los que se ejecutan estos cantes. Aquí se examinan los que se encuentran en una relación con la comunidad de los gitanos, los cuales cantan sus romances en unos contextos socioculturales específicos y, por lo tanto, con determinadas funciones simbólicas. Entre los romances entonados por gitanos también es necesario distinguir entre los que se cantan en ambientes o bien alegres –por ejemplo, los corridos de la boda gitana con sus correspondientes connotaciones– o bien tristes –los que interesan aquí, especialmente los titulados como martinetes–.

2.1. LAS LETRAS TRADICIONALES DE LOS MARTINETES PRIMITIVOS: ROMANCES SOBRE ASUNTOS PRISIONEROS

A los martinetes se atribuye un origen misterioso, enigma reforzado por una cita ambigua de Demófilo, ubicando la ejecución de estos cantes entre las fraguas y las cárceles, cuya interpretación creó muchas confusiones y llegó a considerar los martinetes como un cante herrero, creado simplemente para acompañar el trabajo en las fraguas.

Los martinetes o carceleras, llamadas de todos modos, según unos, porque se cantan al son de los martillos en las fraguas, y según otros, por ser propios de los presidiarios, son también coplas de cuatro versos romanceados [...] y, por lo general, forman trovos, cuyo asunto es el llorar, mejor que cantar, las fatigas, trabajos y los tormentos y durísimos castigos que pasan los pobres presos, condenados a cadena y a otras penas análogas.

(Machado y Álvarez, 1996: 85–86)

⁴ Hay flamencólogos que usan el término tonás en este sentido, como grupo de cantes que contiene los martinetes, carceleras, saetas y deblas (Cenizo, 2009: 21) –en otras palabras: «martinetes, carceleras y deblas son un mismo cante, variantes temáticas y melódicas de un palo general denominado tonás» (Cáceres y Del Campo, 2013: 460)–, mientras que otros describen con este término un propio tipo de cante que, a su vez, se puede distinguir en hasta 30 maneras distintas de ejecución musical, interpretando de tal manera una declaración del informante Juanelo de Antonio Machado y Álvarez, quien habló de unas 30 tonás diferentes. Por esto, Demófilo dedicó a las tonás un apartado propio, separándolas de los martinetes, sinónimo de las carceleras, y de las deblas.

A partir de las reflexiones de Demófilo, considerando los términos *gitano* y *flamenco* como sinónimos, se desarrollaba una teoría romántica del cante, según la cual estos cantes a palo seco serían el arquetipo del auténtico cante gitano. En esta línea, la «flamencología tradicional» (Steingress, 2005: 111) sostenía que los gitanos procedentes de la India mantendrían su música en secreto en su hogar y las fraguas, rodeando para esto «el mundo de la herrería de un aura romántica que ha servido para justificar un origen exclusivamente gitano de los cantes» (Campo y Cáceres, 2013: 446). Antonio Mairena, haciendo un gran esfuerzo musical para recuperar la gama amplia de antiguas tonás en los años 60, defendía en su libro con Ricardo Molina que los palos matrices del cante fueron generados por creadores gitanos, argumentando que ciertos individuos pertenecientes a esta etnia eran los únicos ejecutantes que fueron mencionados en los testimonios literarios. De acuerdo con las ideas de Demófilo, durante mucho tiempo se ponía un enfoque exclusivo en la ejecución musical de los cantes, con unos sonidos arcaicos que sólo los gitanos podrían custodiar en el hermetismo de sus familias⁵. Además, se trazaba una dicotomía temática y estilística entre letras andaluzas y letras gitanas, subrayando Molina y Mairena (2004: 99–126) la subjetividad del Yo gitano, expresando la queja y el dolor específicamente gitanos. Hasta hoy se puede observar que se suele tratar en los cantes por tonás o martinets con frecuencia un tema que es «el sino gitano» (Vadillo, 2015: 138).

En fechas recientes, Cáceres y Del Campo (2013) desmitifican los orígenes de los martinets y demuestran que su origen no se encuentra directamente en las fraguas, en las que, no obstante, también se pueden haber transmitido, además de otros tipos de cantes. El principal argumento en contra de la teoría de la génesis del cante para el acompañamiento del trabajo de herrería es la complejidad de su codificación musical, al menos de la actual⁶.

Sin embargo, los estudios recientes de ninguna forma niegan que se trata de un cante en estrecha relación con el romancero, lo que causa nuevas complejidades. A primera vista, los martinets no consisten a nivel literario en poemas largos coherentes sino en estrofas aisladas, los cuatro versos romanceados de los que habló Demófilo, que se combinan en cada performance: según la composición por aspectos musicales, la estructura hoy es usualmente de tres coplas sueltas ABC (Martín, 2011: 187).

No obstante, los puntos centrales en los que creo necesario matizar para indagar en los orígenes de estos cantes son, por un lado, el enfoque exclusivo en la ejecución musical, sin contradecir que los aspectos musicales jueguen un papel crucial en el flamenco, y, en segundo lugar, la suposición de la independencia original de cada *copla suelta* como unidad musical por sí. En cambio, parto de la hipótesis de que los martinets primitivos eran textos narrativos, largos y coherentes –en una palabra: romances– que se transformaron significativamente durante el siglo XIX, con la gestación de la música flamenca, en estrofas líricas autónomas.

Ya se puede desprender de la cita presentada que las coplas formarían, por lo general, unos trovos, se trata de un término con el que Demófilo se refería a los textos de varias estrofas enlazadas: «corridos de tres, cuatro y cinco coplas que vienen a formar, por decirlo así, pequeños trovos en los que se conservan hechos particulares que aún viven algunos en la memoria de los cantadores» (Machado y Álvarez, 1996: 231). En esta línea, es un detalle nada desestimable que este recopilador ya ordenó sus martinets en dos

⁵ El concepto de Razón Incorpórea, desarrollado posteriormente, implica que la música que se relaciona con el concepto del cante *gitano-andaluz puro* sería ininteligible e intransmisible fuera del colectivo gitano.

⁶ Para unos análisis detallados de los aspectos musicales, véase las investigaciones de Mora et al. (2010), Martín (2011), Castro (2010) y Vadillo (2015: 137–139), entre otros.

apartados, por un lado, los que ya realmente formaron coplas autónomas y, por otro lado, dichos relatos poliestrúficos, cuyas cuartetos mantienen una relación la una con la otra.

En su diccionario, Gamboa y Núñez (2007: 356, enlace en el original) usan los nombres carceleras y martinetes como sinónimos y refieren al hecho de que los textos son cantados con cierta coherencia narrativa en determinadas regiones de la geografía flamenca: «Existen en la zona de Los Puertos unos antiguos martinetes-corrídos (☐ *carceleras*), que se decían consecutivamente, tomándole el pie un cantaor a otro, y que siguen un triste argumento carcelario». Es significativo en este contexto que el término corrido se usa como sinónimo para un romance cantado de forma completa (Suárez Ávila, 1989: 599). Es decir, existían y todavía existen textos de martinetes que pueden contener en su unidad musical más de una copla aislada y que presentan cierta narratividad. En resumen, se puede partir de que martinetes y carceleras designan el mismo fenómeno, que consiste en una interpretación específica de romances narrativos con un argumento prisionero. Efectivamente, 25 de los 49 textos de los martinetes presentados por Demófilo hasta 1881 contienen una temática carcelera y una mención explícita de la cárcel o del calabozo aparece en diez de sus textos recolectados, subrayando el mismo recolector la importancia del asunto prisionero (Machado y Álvarez, 1996: 231). Y es que Molina y Mairena (2004: 165) anotan que «el tema de la cárcel no es privativo de la carcelera, sino común a las tonás en general», ante todo, las que se suelen ejecutar por gitanos.

Demófilo, partiendo de la idea de una relación inseparable entre el colectivo gitano y los cantes flamencos, observó además que los martinetes cuentan con numerosos gitanismos y que «se cantan ya, a excepción de los lugares en que se crean, bastante poco» (Machado y Álvarez, 1996: 86). Así, estos cantes se describen acertadamente en estrecha relación con el colectivo gitano y, al contrario del siglo XX en el que volvieron a constituir por su carácter primitivo y atribuido a *lo gitano* una modalidad central del cante, a finales del siglo XIX se cantaban escasamente, lo que lleva también a una escasez de informantes disponibles a transmitir sus letras, «aunque la música de los martinetes es bastante bella y melancólica y muy propia del carácter y gusto de los gitanos» (Machado y Álvarez, 1996: 223). Algunas opiniones del folklorista sevillano, generando ciertos mitos al ser aplicada la teoría del origen gitano a todos los palos básicos del flamenco, se hicieron discutibles en el tiempo en que la «investigación científica del flamenco» (Steingress, 2005: 120) remontó la adscripción exclusiva del cante al colectivo gitano. Sin embargo, estas observaciones, con respecto a los martinetes en particular, no necesitan ser desmentidas, a pesar de que se puede debatir de nuevo sobre su interpretación. La interpretación clásica de estas declaraciones consistía en que los cantes a palo seco como verdadero cante gitano antiguo –y, por tanto, difícil en su ejecución musical–, se encontrarían en peligro, debido a su escaso cultivo. De ahí que los intelectuales, flamencólogos y artistas del siglo XX querían recuperar estas modalidades, cuyo carácter primitivo les proporcionaría su *jondura* original y *pureza* no comercial, como palos centrales del cante auténtico. Sin embargo, sostengo que lo dicho sobre la escasa ejecución en su momento ocurre no primordialmente por ser la interpretación muy difícil a nivel musical sino por una función específica que no hacía los martinetes y las tonás muy atractivos para una interpretación en los cafés cantantes de la época, ofreciendo espectáculos de cante y baile a todo tipo de público. Esta función es la de *narrar*, mediante la recitación de unos textos realmente largos en una tonada monótona y primitiva, para mantener viva la memoria colectiva a determinados hechos históricos, con estos relatos recitados sin más acompañamiento musical. Y es que todavía se nota en algunos casos esta narratividad de las letras, que recuerdan a narraciones largas, incluso en prosa: «A

veces, como en las viejas tonás, se tiene la impresión de lo que oímos es prosa cantada» (Caballero Bonald, 2004: 587)⁷.

Según esta argumentación, resultará lógico que las tonás y martinets tengan esta estrecha vinculación con la etnia gitana, simplemente porque se trata de romances narrativos cantados por los calés. Los estudiosos que matizaron las ideas sobre la relación entre cultura flamenca y gitanos, desde una perspectiva sociológica, nunca contradijeron al hecho de que los gitanos transmitieron una multitud de romances (Steingress, 2005: 255), sino que reafirmaron en cambio que la mayor parte de las coplas de tonás derivan efectivamente de romances fragmentados, como lo defiende García Gómez (1993: 197–198). Así mismo, Cruces (2004: 604) apunta que «muchas tonás son desgajamientos de los antiguos romances, que –como los pregones– forman parte de una tradición literaria de corridos demasiado largos para ser recordados, y a cuyos pedazos se le imprimió un rajo flamenco». Es decir, en cuanto a las raíces y los orígenes de determinados palos básicos flamencos, los gitanos destacaban más bien como transmisores de romances y no es que crearan una nueva música desde la nada, sino que transmitieron los textos romancísticos existentes en sus propias tonadas, por lo que seleccionaron las partes más aptas de los textos existentes para sus necesidades expresivas.

2.2. EL FRAGMENTARISMO DE LOS TEXTOS NARRATIVOS Y EL DESARROLLO A LAS COPLAS SUELTAS

Frente a la narratividad del texto épico, presente en el romancero, se evidencia el lirismo de las letras flamencas, resaltado por cuantos se acercan a la poesía del cante. Las letras formarían ya en la opinión de Demófilo un «género poético, predominantemente lírico» (Machado y Álvarez, 1996, 78). Así, en el mundo flamenco se da por hecho que las coplas sueltas no narran más allá de la unidad cerrada, partiendo Núñez (2011) de una principal «inconexión temática entre las diferentes letras de un cante». Sin embargo, esta consideración actual, en muchos casos, no es sino el resultado de un proceso largo de transformaciones de los soportes literarios, desde una base de romances preflamencos hasta las coplas flamencas esencialmente líricas que emplean los cantaores hoy.

En cambio, el romancero como género de literatura oral es narrativo por definición, a pesar de ser transmitidos sus textos de forma cantada: «Los romances son poemas narrativos» (Díaz-Mas, 2008: 116). No se puede olvidar que en general todos romances, en su función original, no eran otra cosa que textos noticiosos. No en vano, Piñero (2001: 100) declara con respecto a los romances fronterizos medievales que se solían componer «al calor de los acontecimientos» con el «hecho histórico como punto de partida del texto poético». Este detalle resultará de especial relevancia para comprender los textos primitivos de tonás y martinets, considerados aquí como manifestaciones preflamencas.

Un punto de debate sobre el origen del flamenco consiste en si se puede datar su creación sobre los finales del XVIII o sobre la mitad del XIX. Mientras que la datación posterior es fundada en la primera mención del término *flamenco* en unos periódicos en 1853, la ubicación temporal en una fecha aproximada al año 1770 es basada en el argumento de que en esta época viviría en Jerez de la Frontera el aguador gitano Luis Montoya Garcés, apodado Tío Luis el de la Juliana, cuya existencia queda confirmada hoy (Castaño, 2007: 53–60). Esta figura mencionada en el prólogo de Demófilo era

⁷ El mismo término de la *prosa cantada* lo usó ya Federico García Lorca con respecto al *cante jondo*, «aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados sus textos literarios» (García Lorca, 1984: 56–57).

conocido por cantar tonás y otros cantos en directa relación con el romancero y, por lo tanto, es considerado en muchas fuentes bibliográficas como el primer cantaor flamenco (Blas Vega & Ríos Ruiz, 1988: 753). Para solucionar esta cuestión, se puede partir de que, si el flamenco propiamente dicho se cristaliza en el siglo XIX, los mencionados cantos *preflamencos* del siglo anterior no corresponden exactamente a lo que hoy se entiende por palos flamencos, definidos según sus aspectos musicales, sino que serían más bien un tipo específico de romances narrativos, cultivados de especial manera por el colectivo transmisor de los gitanos.

Una circunstancia relevante para la transformación de los cantos es que, en el siglo XIX, se nota en el ámbito cultural general cierta *gitanofilia* (Cantos, 1996). Este hecho se puede explicar con la tendencia que tanto los *majos* como la figura del gitano fueron exaltados en muchas manifestaciones artísticas, bajo la influencia del movimiento de *la afición*, surgido ya a finales del siglo anterior por la intervención de individuos no gitanos de las clases sociales media y alta que recrearon artificialmente esta subcultura, relacionada con las capas sociales bajas y los bohemios (García Gómez, 1993: 15, 51). Así, durante la época del costumbrismo, cuando lo andaluz estaba en boga como tema literario, pictórico y musical, se evidencia de nuevo esta exaltación de las tradiciones y la música *a lo popular*, asociadas a su vez con *lo gitano*, elementos que se usaron para proyectar los valores tradicionales españoles. Steingress (2005: 297) deduce de esto que se construye el flamenco, al menos en parte, como una cultura bohemia agitanada.

A continuación, estos cantos atribuidos a los gitanos se desarrollan de tal manera que se va perdiendo paulatinamente el enfoque en sus aspectos textuales, ya que, en la emergente cultura flamenca, representada en espectáculos públicos de baile y cante, se hacen más importantes los aspectos musicales y se suele conceder «más importancia al alarido que a la letra en sí misma» (Castaño, 2007: 31). Este proceso va de la mano con la preferencia de la copla breve y lírica, frente al poema épico y narrativo, observable en el romanticismo dieciochesco (Baltanás, 2005: xxvi). Además, desde el siglo XIX se ha desarrollado la creencia de que la música puede transportar la memoria colectiva de una comunidad; estas ideas de la evocación de experiencias pasadas a través de ciertas melodías van acorde con los pensamientos del romanticismo, cuya estética se fundamenta en el sentimiento y la emoción (Mendoza, 2014: 114). Por lo tanto, la figura artística del gitano podía representar con su música perfectamente estas emociones para satisfacer las expectativas del público de la época.

Siguiendo estas tendencias, los textos que se usan en los cantes cambian la perspectiva de enunciación desde la habitual tercera persona, relacionada con una manera descriptiva, hacia la primera persona, esencialmente lírica y subjetiva. Frente a los romances épicos, se convierten los textos flamencos en cosa bien distinta, lo que hoy dificulta el reconocimiento de su origen: «es preciso conocer a fondo el romancero oral, para sorprender, en medio de una serie de bulerías por soleá, o en medio de unas letras de tonás, fragmentos, que, trasegados en la tradición, se han convertido en otra cosa» (Suárez Ávila, 2008: 6).

Se desarrolla un fuerte fragmentarismo en las letras del flamenco en general y la base de romances preflamencos se ve convertida en coplas sueltas en múltiples modalidades musicales como, por ejemplo, las bulerías. Suárez Ávila (2004: 16), explicando detalladamente su teoría del origen romancístico de este palo más bien alegre, declara que sus principales soportes literarios serían unos fragmentos de romances burlescos, juntos a diversas canciones líricas con un tono erótico y picaresco. En sus estudios de campo sobre los romances entonados por gitanos flamencos, tanto Bonet y Ruiz (1989) en Jerez como Baltanás y Pérez Castellano (1989) en la provincia de Sevilla informan sobre la impresión de que sus informantes no solían cantar los textos

romancísticos de forma corrida, sino que estos investigadores han podido recoger en su mayoría fragmentos independizados y cantados por bulerías.

En esta línea, Zoido (2004: 649) observa acertadamente: «Sin ser conscientes de ello, las voces de los cantaores desgranán aún muchas estrofas que la fragilidad de la memoria desgajó de un corpus inmenso y que convirtieron en coplas independientes las veleidades de las modas». En adición a esto, hay que anotar que la razón para el desgajamiento no es sólo la fragilidad de la memoria biológica individual del que canta, sino que el cantaor elige para el cante lo más relevante de lo que se recuerda en la memoria flamenca, o sea, el cantaor realiza su selección de los fragmentos según los aspectos musicales y según las expectativas del público.

En resumen, se hace notar la preferencia de los flamencos por las breves coplas sueltas, altamente densas y cargadas de valor simbólico. De acuerdo con esta evolución en general, también los cantes a palo seco, al incorporarse como modalidades en la cultura flamenca, se transforman paulatinamente en géneros musicales, sin que fuera necesario entre los portadores de la tradición saber qué era exactamente lo que comunicaran los textos originales, en principio narrativos. De esta manera se puede explicar la evolución de los textos de los martinets, desde su forma original de romances hasta las cuartetas romanceadas de las que ya habló Demófilo.

En consecuencia, se perdió la conciencia sobre el contenido textual de los primitivos cantes a palo seco, tonás y martinets, narrando sobre acontecimientos en relación con prisiones y cárceles. Campo y Cáceres vuelven a anotar que la peculiaridad de las tonás deriva de este hecho de que son en realidad fragmentos de textos romancísticos y narrativos sobre ciertos asuntos carcelarios:

La raíz romancística de las tonás explicaría que estos cantes presenten, pese a su temática triste –común a otros cantes flamencos–, claras diferencias con otros palos. Así, frente a la más lírica seguiriya, las tonás son narrativas. Por otra parte no expresan la angustia existencial o amorosa, como es común en las seguiriyas, sino la queja por las condiciones de vida. La peculiaridad temática de las tonás respondería a un proceso de selección con respecto a los romances, escogiendo las partes que harían alusión a cárceles o persecuciones.

(Del Campo y Cáceres, 2013: 461)

La noción de dicho proceso de selección, en directa relación con el fragmentarismo, resulta fundamental para comprender la evolución de los cantes a palo seco. Juanelo, el informante de Demófilo, habló de una *toná de los pajaritos* y de su adscripción al ya mencionado Tío Luis el de la Juliana (Machado y Álvarez, 1996: 245). Al respecto, parece acertada la opinión de Suárez Ávila (1989: 603) quien declara que esta *toná de los pajaritos* es simplemente un trozo de texto extraído del romance El Prisionero del ciclo de Bernardo del Carpio, frecuentemente recitado entre los gitanos flamencos. Y es que en las versiones gitano-andaluzas del romance se manifiestan en la mayoría de las versiones unos versos sobre tres pájaros a los que escucha el sujeto enunciador, encerrado en una torre sin ventanas, cuyo canto le avisa sobre si es de día o de noche (Robertson, 1989: 612). Es decir, se trata de una fórmula textual, adecuada para ser insertada en unos textos narrativos, expresando las circunstancias de una prisión, que como estrofa aislada le dio el nombre al cante.

3. LA PERSECUCIÓN Y LA PRISIÓN GENERAL DE LOS GITANOS EN EL SIGLO XVIII

Desafortunadamente, hubo en el siglo XVIII un hecho trágico que merecía ser objeto de noticias y narraciones transmitidas en romances cantados: se trata de la Prisión

General de los Gitanos (Martínez, 2014; Zoido, 2009) o Gran Redada (Gómez Alfaro, 1993) en 1749. Esta medida fue la culminación de una política represiva, seguida ya desde una primera pragmática de 1499 a la que siguieron varias más para someter los miembros del colectivo heterogéneo denominado *gitano* a una integración forzada en la sociedad de la época. En principio, respondió a la dificultad de poder controlar los individuos no asentados: sin realmente distinguir entre los que verdaderamente eran gitanos y los vagabundos no gitanos, el principal objetivo fue eliminar el nomadismo de los grupos considerados antisociales. En los siglos anteriores al XVIII, las pragmáticas proclamadas no consiguieron el éxito esperado, por lo que la política antigitana se agravó a inicios del siglo con la subida al poder de los monarcas de la casa borbón y la creación de una Junta de Gitanos en 1721. Tras asignarles a los gitanos sólo ciertos municipios donde poder vivir, se ejecutó la medida finalmente bajo el reinado de Fernando VI, planificada en secreto por Gaspar Vázquez Tablada y el Marqués de la Ensenada, Zenón de Somodevilla y Bengoechea. No obstante, la imposibilidad de definir exactamente lo que se buscaba provocó que durante la búsqueda de delincuentes potenciales se aprisionaron también muchos gitanos asentados e integrados, que después se tuvieron que dejar en libertad en un proceso largo (Martínez 2014: 29–44); los consiguientes problemas logísticos causaron, entre otras razones, el fracaso del “proyecto de exterminio” del “problema gitano” (citado en Martínez, 2014: 141), en las palabras del discurso oficial. Este fracaso y la situación caótica sirven también de explicación para la prohibición del término gitano en 1873, en una pragmática de Carlos III, y su borradura de todos los papeles oficiales para dejar caer en el olvido el desastre provocado.

Así, el acontecimiento fue olvidado durante siglos y sólo se ha vuelto a estudiar desde los años 1990, siendo Antonio Zoido (1999) el primero en relacionar explícitamente este hecho con los orígenes de lo flamenco. Si consideramos este acontecimiento y la única posibilidad para los gitanos, con su cultura entonces todavía ágrafa, de transmitir las narraciones sobre los hechos históricos en romances orales, resulta posible comprender por qué las letras primitivas de tonás y martinetes se relacionan tan inseparablemente, además de con los gitanos, con el tema carcelero. Se pueden encontrar múltiples ejemplos de coplas flamencas en las que han sobrevivido indicios sobre esta medida política.

Esta medida consistía en dos operaciones, de las cuales la principal se realizó por el ejército en la noche del 30 de julio 1749 hasta la madrugada del día siguiente, planeada en secreto para sorprender los gitanos durmiendo (Martínez, 2014: 28). Incontables son las alusiones a las horas de la noche, que se encuentran en los textos de los cantes a palo seco, lo que se refleja ya en muchos títulos, como el de las tonás «Las doce acaban de dar», entonadas por Camarón de la Isla en el álbum *Caminito De Totana*.

Además, la onomatopeya ‘trin, trin, trán’, más que frecuente para empezar estos cantes, se puede relacionar con las detenciones. Hasta hace poco, su uso se explicaba de manera simplista con la asociación del sonido a unos yunques, por haberse asignado a los martinetes exclusivamente la característica de cantes de fragua. Se trata de una hipótesis discutida, aunque sea extendida en múltiples vídeos y libros sobre el flamenco. Siguiendo la teoría recientemente matizada de buscar el origen de los martinetes no directamente en las fraguas sino en estrecha relación con el romancero (Del Campo y Cáceres, 2013), se puede basar en que esta onomatopeya, más que representar los golpes de los martillos, proviene del ruido provocado por alguien tocando la puerta, dado que se combina con frecuencia con el verso ‘a la puerta llaman’. Se evidencia en la cuarta copla de los

martinetes que hace Oliver de Triana⁸, en el capítulo dedicado a este cantaor en la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*:

Trin, trin, que a la puerta llaman
madre, yo no quiero abrir
madre, si será la guardia
madre, que vendrá a por mí.

Como sostiene Suárez Ávila (2003: 79), se trata de una fórmula compartida del romancero y constituye uno de estos elementos característicos usados para templarse en todas las tonás, según los informantes suyos. En realidad, son de hecho los primeros cuatro hemistiquios extraídos de una versión específica del Romance de Bernal Francés: es más que llamativa la semejanza del contenido de múltiples martinets, en los que la llamada a la puerta suele traer consecuencias exclusivamente negativas, con la versión de este romance que presentan Piñero et al. (2013: 252), cuyo inicio dice: «Tras, tan, a la puerta llaman, tras, tan, yo no quiero abrir; tras, tan, si será la muerte, tras, tan, que vendrá por mí...». Es evidente que esta copla no se limita a su uso en el flamenco. En el romancero infantil encontramos versiones muy cercanas a las significaciones que puede expresar este inicio. Ruiz (2019: 229–231), especialista en el romancero jerezano, proporciona múltiples ejemplos en los cuales los transmisores aislaron de la misma manera los cuatro primeros hemistiquios del texto romancístico, usándolos como símbolos con una carga semántica negativa –o bien de una detención o bien directamente de la muerte–, y de los que uno mantiene incluso la onomatopeya en la forma «Tin, tin, llaman a la puerta» (Ruiz, 2019: 229), testimonio ya publicado por Mila y Fontanals en 1890.

En los cantes a palo seco flamencos, el símbolo, incorporado del cancionero popular general y adaptado a las necesidades expresivas de los transmisores, contiene valores semánticos semejantes. La referencia a ciertas horas de la noche en combinación con la agorera llamada queda evidente también en una estrofa de unos martinets que he podido registrar al cantaor David Carpio⁹ el día 30 de abril de 2017 en Jerez de la Frontera, a pesar de que en este caso describe una versión actualizada de una detención, ejecutada efectivamente por la Guardia Civil:

Y eran las dos de la noche
y a mi puertecita llamaron,
el comandante de los civiles
y a mi padrecito se lo llevaron.

El Lebrijano canta en *Rito y Geografía del Cante*, en un capítulo dedicado a él, sus martinets con una secuencia narrativa y la alusión mencionada a las horas de la madrugada:

Trin, trin, que a la puerta llaman,
trin, trin, que ya están abriendo:
serían las cuatro de la mañana
y mi madre a mí me encontró
y a mí me dijo:
¡Hijo mío de mis entrañas!

⁸ A pesar de no pertenecer a la etnia gitana, se subraya en este capítulo su sabiduría de los cantes antiguos atribuidos a los calés, cantes a los que ha aprendido de una tradición oral inmediata en su barrio, indudablemente famoso por un tipo de flamenco ejecutado por transmisores gitanos.

⁹ El nombre artístico de este cantaor nos recuerda además que existe una familia cantaora de gran tradición en Jerez con el apellido Carpio, lo que corresponde obviamente al hábito de los gitanos bajoandaluces, como transmisores destacados del romancero tradicional, de poner a sus hijos el nombre Bernardo del Carpio, protagonista de un ciclo de romances muy populares, desde los Siglos de Oro (Suárez Ávila, 1994).

y la carita me la limpió.

Antonio Mairena también inicia con la llamada a la puerta tanto sus martinetes en el capítulo «La casa de los Mairena» de la misma serie *Rito y Geografía del Cante* como las tonás «Ni la luz del día» de la antología *Medio siglo de cante flamenco*, en el último caso sigue con estos versos de tema carcelero:

A la puerta llaman
no sé quién será.
A mí me metieron
en un calabozo
donde yo no veía
ni la luz del día...

A pesar de poder contar con estos indicios dispersos, bien es cierto que resulta muy difícil reconocer con exactitud los hechos concretos del siglo XVIII en los testimonios ambiguos que han sobrevivido hasta hoy, ya que proporcionan escasos datos concretos y suelen carecer de indicaciones de lugares o años. El hecho de que estos textos cantados hoy en día son sólo trozos cortos de unos romances largos queda subrayado por Zoido (2009: 164), quien está «convencido de que muchas de estas coplas formarían parte de composiciones más largas, como romances o seguidillas, y que, después, se fueron partiendo: es un proceso que afecta a buena parte de nuestros folclores (el flamenco y el otro) en todos sus terrenos». El mismo historiador reconoce las consecuencias problemáticas de los mencionados procesos de fragmentación, causados por la tradición oral: «es verdad que en el caso de la literatura tradicional, estas estrofas pueden ser aplicadas a diversos acontecimientos, oscureciéndose entonces su origen y, por tanto, su primera intención» (Zoido, 2009: 166).

De todas formas, bien pueden tener estas coplas sus antecedentes en unos textos noticiosos más largos sobre la Prisión General, en la que la detención era ejecutada por los militares. En los martinetes recogidos por Demófilo, tanto los presuntamente autónomos como los corridos, quedan como testimonios de la mencionada operación y de sus ejecutores militares las menciones de un *generá*, en el nº 19, los *jundanales*, en el nº 48, y, sobre todo, los *sordaos*, tanto los del nº 30 como los 150 soldados escogidos que ha pedido el gobernador al general para estar «a la puerta e la carse», en el martinete nº 4 (Machado y Álvarez, 1996: 233, 237, 239, 242). Se puede suponer que estos 150 militares se necesitaban para deportar la misma cantidad de gitanos varones en una deportación a la que se alude con unos versos famosos, presentes en la colección demofiliana como martinete corrido nº 7 (Machado y Álvarez, 1996: 234–235) y como copla suelta recogida por Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2004: 149):

A ciento cincuenta hombres
nos llevan a La Carraca
y allí nos dan por castigo
de llevar pieras p'al agua.

Este texto corresponde con los hechos ocurridos durante la Prisión General. Tras su deportación, desde la primera reclusión en una cárcel sevillana, el destino de la mayoría de los varones detenidos en Andalucía constituía unas cárceles improvisadas en Cádiz, antes de trasladar los que se consideraban aptos para el trabajo forzado al arsenal marino La Carraca en San Fernando (Martínez, 2014: 55–59). Uno de los motivos para la Prisión General, aparte del etnocidio planeado, consistía en aprovechar las manos de obra gratuitas en los trabajos de reconstrucción de la marina que nadie más quería realizar (Gómez Alfaro, 1993: 77; Zoido, 2009: 139; Martínez, 2014: 49).

Queda sin duda que en el transcurso de la operación compleja había un último momento de despedida entre varones y mujeres –llevándose las madres a sus niños menores de siete años–, lleno de anécdotas dramáticas (Zoido, 1999: 202), ya que una idea principal de la Prisión General consistía en separar por sexo los miembros de la etnia para evitar su procreación. Bastante conocida es esta copla, entonada en una combinación curiosa con otra estrofa por Juan Talega, en sus martinetes del álbum *Los cantes inéditos*:

Sentadito estaba yo en mi petate
con la cabeza echada para atrás
yo me acordaba de mis niños,
mi madre ¿cómo estará?

Me llevaban a mí en conducción
y yo le dije a la partida
que me aflojaran a mí los cordeles
que los brazos a mí me dolían.

Para fundamentar sus argumentos de que estas letras se recitarían en referencia a los acontecimientos de 1749, Zoido (2009: 164–171) presenta diversas coplas más en las que pueden verse reflejados los hechos históricos, por ejemplo, refiere al texto del martinete nº 49 recogido por Demófilo (Machado y Álvarez, 1996: 201–202), en el que ha sobrevivido la indicación de un lugar concreto en la ciudad de Sevilla:

Ya los sacan e la carse
los sacan por el Baratiyo
e sentimiento yoraban
hombres, mujeres y niños.

Llama la atención que el hecho de sacar los detenidos de la cárcel no causa ninguna alegría sino todo lo contrario. Otro lugar concreto de Sevilla se encuentra en los martinetes de varias estrofas coherentes de los que habla el cantaor Naranjito de Triana –quien, aunque no pertenecía a la etnia gitana, conocía bien sus cantes– en la siguiente cita y que se transmitieron por tradición oral en su familia:

Solía hacer también que me gustaba mucho; lo había aprendido de mi padre. Era un martinete *romanceao*, o sea, que son tres letras que guardan relación, y son distintas melodías. Las dos primeras letras decían:

Estando yo en el Altozano
comiendo los míos piñones,
oí una voz que decía:
tira por los callejones.
Unos le tiraban piedras
y otros le pegaban palos,
oí una voz que decía:
No pegarle que es mi hermano.

Y después venía el martinete de remate:

Barquerito, barquerito,
páseme usted al otro *lao*
que me vienen persiguiendo
de marina los *sordaos*.

(citado en Navarro & Trigo 1993: 31, cursivas en el original)

La detención de unos individuos en el Altozano, en el lado trianero del río, se conecta con la solicitud de ayuda al barquero para refugiarse al otro lado, a la ciudad de Sevilla. Los lugares sevillanos, sobre todo La Cartuja, aparecen también en las coplas recogidas por Demófilo y pueden interpretarse como indicios para el hecho de que los gitanos que vivían en las chozas en las afueras de Triana intentaban salvarse del cerco de la ciudad, a pesar de que dos o tres –las cifras varían según los testimonios– fueron matados en sus fugas (Zoido, 1999: 155–159). Además, la fórmula de que al narrador le persiguen los soldados corresponde con la detención de los gitanos por los militares. De nuevo remito a la omnipresencia de los *sordaos* en los martinetes presentados por Demófilo. El Altozano es uno de estos lugares concretos que vuelven a aparecer en varias letras arquetípicas de los cantes a palo seco. Espejo Arrebola (2011: 29) presenta como modelo típico de letras de tonás una versión de tradición oral llamativamente híbrida, con su mescolanza de segmentos distintos:

Los sacaron en conducción
y a la honra de los gitanos,
y los maltratan sin razón
y en medio del Altozano.

En definitiva, no resulta arriesgado relacionar las múltiples coplas de tonás y martinetes sobre una conducción con la deportación realmente ocurrida de los gitanos detenidos en la Prisión General a sus destinos respectivos, de los que uno de los más importantes constituye La Carraca (Zoido, 2009: 140). Martínez (2014: 55–59) describe el trabajo en este arsenal marino en su primera fase de construcción desde 1717, en un terreno fangoso, inestable y de ninguna consistencia. Para los forzados, «metidos en agua hasta la cintura» (Zoido, 1999: 168), la principal tarea consistía primero en la reedificación del muelle, durante varios decenios tras una inundación en 1737 hasta que, después de la supresión del servicio de las galeras en 1748, pasarían todos a reforzar el estacado realizado. La construcción de cada astillero exigía más de cuatro mil estacas clavadas a través de aparatos denominados efectivamente martinetes, funcionando estos mediante las caídas repetidas de un peso alzado a fuerza de brazos de unos 20 peones. Del Campo y Cáceres (2013: 459–460), negando el uso frecuente del término para referirse a los martillos con que trabajan los herreros en las fraguas, declaran que «el martinete se refiere a los grandes martillos hidráulicos de las ferrerías preindustriales que empiezan a generalizarse en el siglo XVIII y, por extensión, a estos establecimientos industriales. Finalmente designa a una máquina empleada para clavar estacas». Las consecuencias de las connotaciones negativas del término martinetes se evidencian a nivel metafórico, según lo que en «La génesis de martinete I» opina Lefranc (sin año): «Para esos forzados encadenados el martinete fue el instrumento-símbolo de sus tormentos, como lo había sido el remo para los galeotes». En conclusión, tampoco resulta arriesgado relacionar la etimología de estos cantes con cierto tipo temático de romances narrativos sobre el trabajo forzado con los martinetes, textos peculiares que pueden ser compuestos incluso por los mismos gitanos afectados. Hay que tener en consideración que Del Campo y Cáceres (2013: 462) anotan: «La diferencia principal entre los romances tradicionales y los que dieron lugar a las tonás, es que en estos últimos los protagonistas son los propios gitanos y se narran acontecimientos concretos acaecidos a este pueblo». Estos acontecimientos concretos bien pueden ser los de la Prisión General, «una de las medidas sistemáticas más controvertidas que una monarquía europea proyectó contra un sector de sus propios súbditos» (Martínez, 2014: 5), que los afectados recordarían en romances narrativos y largos.

Suárez Ávila (2010: 292–299) proporciona múltiples ejemplos más de tonás y martinetes narrativos, cantados por sus informantes, sobre las detenciones, los trabajos

forzados en el Arsenal Marítimo gaditano como principal destino de los detenidos y la persecución en general que sufrieron los gitanos a mediados del siglo XVIII. Este investigador se muestra muy convencido de que, junto a aprovechar las partes seleccionadas de los romances existentes, los recitadores serían capaces de componer los textos, usando los elementos breves para componer nuevos textos largos y adaptados a su situación personal. Es decir, estos textos primitivos de tonás los construyeron los mismos gitanos, mediante la técnica de las fórmulas oral-formulaicas (véase Parry, 1928; Lord, 1960), ya que tendrían un conocimiento perfecto de las fórmulas del romancero medieval épico, del cual eran los más destacados transmisores:

Desde el XVII, he observado, además, que junto al cultivo de los romances y canciones, estos gitanos inauguran una etapa, llamémosle ‘aédica’. Al lado de Bernardo del Carpio, de Carlomagno, del Marqués de Mantua, del Conde Grifos Lombardo o del Cid, va naciendo una poesía narrativa que constituye una verdadera epopeya gitana. De su paso por las galeras van dejando, en las tonás, auténticos retazos líricos —¿mejor épicos?—, de sus desdichas. El repertorio conservado es amplísimo y más debió serlo en su tiempo. Constituyen esas coplas lo que Alonso el del Cepillo llamaba ‘la memoria de mi gente’, cuando, como un león herido, entonaba para sí las tonás que relatan las dramáticas vidas de sus antepasados.

(Suárez Ávila, 2010: 292)

Se puede resumir que los gitanos afectados por las medidas políticas han compuesto con estos romances narrativos sobre la situación en el siglo XVIII una memoria de su pueblo. Esta memoria hoy queda sólo latente en las connotaciones que evocan las melodías y los fragmentos textuales de los martinets, ya que el contenido textual se ha perdido en su totalidad. Una condición para poder explicar esta pérdida es ubicar la mencionada transformación de los romances preflamencos narrativos en cantes líricos en el contexto del romanticismo. Un objetivo principal de esta aportación, además de comprobar la procedencia romancística de los cantes a palo seco, es señalar que los textos narrativos sobre un hecho histórico concreto, como es la Prisión General de 1749, empezaban a transformarse y convertirse paulatinamente en letras líricas *a lo gitano*, según las modas de la época siguiente. Estas letras son las que se cantan todavía hoy.

En conclusión, se puede reafirmar que los cantes a palo seco, siguiendo la hipótesis aceptada de su derivación del romancero, son un género preflamenco que se ha transformado en una modalidad musical flamenca con la correspondiente fragmentación de sus letras en coplas breves y líricas. Así, se puede explicar la disminución de la conciencia sobre una narratividad de los textos completos en la memoria flamenca, durante los más de cien años que transcurrieron entre la mitad del siglo XVIII y los finales del siglo XIX en los que el flamenco se había establecido como cultura musical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar y Tejera, Agustín. 1998. *La Saeta*. 2.^a edición. Sevilla: Portada.
- Baltanás, Enrique. 2005. «Introducción». En *Cantos populares españoles: Recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, ed. Enrique Baltanás. Sevilla: Renacimiento, pp. IX–XXXIX.
- Baltanás, Enrique y Pérez Castellano, Antonio. 1989. «Cómo vive el romancero entre los gitanos de la provincia de Sevilla: Las familias Peña y Fernández». En *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 625–636.
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel. 1990. *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*. 2.^a edición. Madrid: Cinterco.

- Bonet, Soledad y Ruiz Fernández, María Jesús. 1989. «Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez». En *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 637–645.
- Cáceres Feria, Rafael y del Campo Tejedor, Alberto. 2013. «Herreros y Cantaores: El trabajo de los metales en la génesis del flamenco». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol. LXVIII, 2: 445–467.
- Cantos Casenave, Marieta. 1996. «Gitanofilia: de algunos rasgos costumbristas del género andaluz». En *Actas del VI Congreso: El costumbrismo romántico*, ed. VI Congreso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Roma: Bulzoni, pp. 65–70.
- Castaño Hervas, José. 2007. *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.
- Castro Buendía, Guillermo. 2010. «Los cantes sin guitarra en el flamenco: antecedentes musicales y modalidades». *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 2: 1–61.
- Cenizo Jiménez, José. 2009. *Poética y didáctica del flamenco: una visión interdisciplinaria*. Sevilla: Signatura.
- Cruces Roldán, Cristina. 2004. «Decir el cante: la lírica popular al servicio de la música flamenca». En *De la canción de amor medieval a las soleares*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 599–612.
- Díaz-Mas, Paloma. 2008. «El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular». *Destiempos*, 15: 115–129.
- Espejo Arrebola, Juan Antonio. 2011. «Las leyes y el flamenco». *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 4: 21–36.
- Fernández Bañuls, Juan Alberto y Pérez Orozco, José María. 2004. *La Poesía flamenca, lírica en Andalucía*. 2.^a edición. Sevilla: Signatura.
- Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. 2007. *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero: Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- García Lorca, Federico. 1984. «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo». En *Conferencias I*, ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza, pp. 43–83.
- Gómez, Agustín. 2003. *Cantes y Estilos del Flamenco*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Gómez Alfaro, Antonio. 1993. *La gran redada de gitanos: España, la prisión general de gitanos en 1749*. Madrid: Centro de Investigaciones Gitanas.
- Lefranc, Pierre. En línea. «La génesis de martinete: I». En *Jondoweb*. <https://www.jondoweb.com/contenido-la- genesis-de-martinete-i-746.html> [31.03.2020].
- Lord, Albert. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1996. *Colección de cantes flamencos: Recogidos y anotados por Demófilo*, ed. Enrique Baltanás. Sevilla: Portada.
- Martín García, María del Rosario. 2011. «Flamenco de papel». En *Investigación y flamenco*, ed. José Miguel Díaz-Báñez y Francisco Javier Escobar Borrego. Sevilla: Signatura, pp. 181–192.
- Martínez Martínez, Manuel. 2014. *Los gitanos y gitanas de España a mediados del siglo XVIII: El fracaso de un proyecto de 'exterminio' (1748-1765)*. Almería: Universidad de Almería.
- Mendoza García, Jorge. 2014. «La configuración de la memoria colectiva: los artefactos». *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 3: 103–119.

- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 2004. *Mundo y formas del cante flamenco*, ed. José Cenizo Jiménez. Sevilla: Giralda.
- Mora, Joaquín, Gómez, Francisco, Gómez, Emilia, Escobar Borrego, Francisco Javier y Díaz-Báñez, José Miguel. 2010. «Characterization and Melodic Similarity in A Cappella Flamenco Cantes». En *Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*, ed. J. Stephen Downie y Remco C. Veltkamp. Utrecht: International Society for Music Information Retrieval, pp. 351–356.
- Navarro, José Luis y Trigo, José Manuel. 1993. *Naranjito de Triana: fiel a sus sentimientos*. Sevilla: Castillejo.
- Núñez, Faustino. 2011. «Las letras del cante flamenco». En *Flamencopolis*. <http://www.flamencopolis.com/archives/1469> [30.03.2020].
- Parry, Milman. 1928. *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Paris: Société d'éditions Les belles lettres.
- Piñero Ramírez, Pedro. 2001. «Mozos codiciosos de honra, pero más enamorados: La floración última de la caballería medieval en el romancero fronterizo». En *La eterna agonía del romancero*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 97–116.
- Piñero Ramírez, Pedro, Agúndez García, José Luis, Flores Moreno, Dolores, López Sánchez, José Pedro y Pérez Castellanos, Antonio José. 2013. *Romancero de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Robertson, Sandra. 1989. «La canción de El prisionero en la tradición gitana-andaluza». En *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 609–616.
- Ruiz Fernández, María Jesús. 2019. «Luces y sombras del cancionero popular infantil». En *La voz de la memoria: nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil*, ed. César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejada. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 223–243.
- Steingress, Gerhard. 2005. *Sociología del cante flamenco*. 2.^a edición. Sevilla: Signatura.
- Suárez Ávila, Luis. 2010. «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco». *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38: 289–314.
- . 2008. «Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante». *Culturas Populares: Revista Electrónica*, 7: 1–26.
- . 2003. «Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena». *Revista de Flamencología*, 18: 63–92.
- . 1994. «De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces». *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, 567: 18–20.
- . 1989. «El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco». En *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 563–608.
- Vadillo Comesaña, Juan Manuel. 2015. *La poesía y el flamenco (de Augusto Ferrán a Luis Rius)*. Tesis Doctoral. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zoido Naranjo, Antonio. 2009. *La Ilustración contra los Gitanos: Antecedentes, historia y consecuencias de la Prisión General*. Sevilla: Signatura.
- . 2004. «Badulaques, soldados, negros, gitanos... y flamencos: la poesía popular y el origen del término flamenco». En *De la canción de amor medieval a las soleares*, ed. Pedro Piñero. Sevilla: Fundación Machado, pp. 649–656.
- . 1999. *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla: Portada.

Martín Sevillano, A.B. (2020): Son ilusiones: identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 105–121
ISSN 1697-7750 · e-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.6>

Son ilusiones: identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa¹

Son ilusiones: cultural identity in the Spanish blue-collar suburbs from Los Chichos to Estopa

ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO
UNIVERSIDAD DE MONTREAL

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-03-30
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-07-25

RESUMEN: La producción cultural de la clase obrera española ha recibido escaso reconocimiento histórico en España, país que presenta un modelo social que liga las prácticas artísticas a las clases media y alta. A partir de 2011, tras el movimiento político 15M, la crítica ha iniciado un tímido proceso de recuperación y revalorización de prácticas culturales que han sido consideradas de mal gusto o marginales en virtud del origen social de sus artífices y de su audiencia. La rumba suburbana de Los Chichos y Estopa es un ejemplo de cómo prácticas musicales de gran impacto y repercusión social han quedado relegadas en la reconstrucción de la memoria cultural e histórica de la España postfranquista. Este artículo documenta la falta de reconocimiento que la rumba suburbana ha recibido para reflexionar después, a través del análisis de la letra de temas representativos de los grupos antes mencionados, sobre el imaginario y la experiencia de la clase obrera.

Palabras clave: rumba suburbana, rumba flamenca, periferia, barrio, desarrollismo, transición, Los Chichos, Estopa.

ABSTRACT: The working-class cultural production has received little recognition in Spain, whose society places artistic practices in the domain of the middle and upper classes. After the 15M movement in 2011, cultural criticism has slowly started to retrace and value practices that had been previously considered tacky or marginal due to their blue-collar origins and audience. The suburban rumba of Los Chichos and Estopa is a clear example of how musical practices of extensive social impact have been left out of the historic and cultural reconstruction in post-Franco Spain. In this article we document the lack of recognition that suburban rumba has endured in order to analyse, through representative lyrics of the two abovementioned groups, how it represents the working-class values and experiences.

¹ A mi tío Carlos, que sabe de rumba y de tantas otras cosas.

Key words: rumba, flamenco, Spanish transition to democracy, Los Chichos, Estopa.

1. LA RUMBA SUBURBANA EN SU CONTEXTO

El último cuarto del siglo XX en España supuso un esfuerzo colectivo de transformación social que conllevó la revisión de las normas y valores implantados por la dictadura nacional-católica que dirigió el país entre 1939 y 1975. A pesar del carácter colectivo de este proceso de cambio, el papel desempeñado en él por la clase obrera ha sido frecuentemente obviado (Domènech Sampere, 2003: 91-92), así como ha sido ignorado el valor de su producción cultural. En el terreno musical, en concreto, la transición a la democracia española ha quedado representada por dos manifestaciones disímiles: por un lado, la producción de los cantautores, caracterizada por su tono político y contestatario, y, por otro, un conjunto de prácticas diversas que, en términos generales, celebraba la idea de modernidad inspirándose en la música pop y rock anglosajona e ignorando inicialmente la tradición musical española (Fouce, 2002: 211-225). Esta última manifestación, bautizada como *la Movida*, ha sido la más celebrada de la escena musical de los años setenta y ochenta, consagrándose como banda sonora del periodo histórico que conocemos como *la Transición* a la democracia. Jorge Marí señala que, más que un movimiento, *la Movida* fue un espacio en el que diferentes ideologías y prácticas culturales establecieron un diálogo hasta entonces inexistente en el campo cultural (Marí, 2009: 129). Pese a esta interlocución existente entre los agentes culturales, la reconstrucción histórica y sociocultural del último cuarto del siglo XX no ha sido inclusiva y plural, sino más bien monocorde. Específicamente, en lo que toca al registro musical, esta reconstrucción ha excluido grupos que tuvieron un éxito comparable al de aquellos que han recibido la mayor parte de la atención mediática, que son los que suelen rotular los numerosos estudios que existen sobre esa etapa de la historia reciente de España. Entre estos últimos grupos algunos de los más señalados serían *Mecano*, *Radio Futura* o *Alaska y los Pegamoides/Dinarama*, formaciones que emergen en la escena cultural de Madrid, auspiciada y financiada por el ayuntamiento de esta ciudad a principios de los años ochenta. No es casualidad que estos artistas provinieran en su mayor parte de estratos de la población acomodados, aspecto que marca la visión del mundo que subyace en la forma, interpretación y narrativa de sus temas musicales.

No es hasta bien entrado el siglo XXI cuando surge una crítica revisionista que considera los silencios y exclusiones de la producción académica y cultural española, así como la reconstrucción historiográfica que se ha hecho del último cuarto del siglo XX en el país. En el terreno musical, la exclusión habría afectado a un número de prácticas que no se han avenido con el concepto de modernidad alrededor del cual ha gravitado la narrativa promovida por los discursos institucionalizados. En 2012, y como coro del movimiento del 15M, Guillem Martínez coordinó la edición de una colección de artículos que revisitaban de manera crítica la producción, financiación e institucionalización de lo que este crítico denomina «CT» o Cultura de la Transición, entendida como «el paradigma cultural hegemónico» dominante desde el último cuarto del siglo XX (Martínez, 2016:11). Estudios recientes realizados sobre el campo sociocultural inglés, como el de Owen Jones (2011) o el de Selina Todd (2014), ofrecen un análisis crítico del maltrato y descrédito que sufre la clase obrera y su cultura en otra sociedad profundamente estratificada, la inglesa. En España ha sido sobre todo Vicenç Navarro

(2006) quien ha dedicado buena parte de su investigación a considerar los efectos del subdesarrollo social que ha sufrido nuestro país, entre los que destaca una acentuada división de clases que opera, sin embargo, de forma velada a fuerza de estar internalizada en los individuos y cristalizada en el sistema.

Anthony Giddens (1984) ha elaborado una teoría social que parte de la base de que, pese a que las sociedades no son sistemas homogéneos, los poderes fácticos obvian las diferencias de tiempo y espacio que se articulan en su seno para establecer una representación totalizadora que les beneficia. En ese sentido, la prevalente CT, presuntamente democratizadora e igualitaria, ha evitado cuestionar el clasismo institucional de una sociedad que no ha dedicado el suficiente esfuerzo a desmontar privilegios sociales patrimoniales. El campo cultural e intelectual español sigue dominado por discursos que están lejos de legitimar prácticas culturales que no sean las que considera propias, es decir, las que están alineadas con sus intereses materiales o simbólicos.

El presente artículo es una reflexión sobre una zona de la producción musical que ha sido considerada marginal a pesar de su éxito de audiencia y ventas: la rumba flamenca de los suburbios urbanos, también conocida como rumba gitana, rumba vallecana o rumba quinquí y que, en este trabajo, llamaremos rumba suburbana². Sería esta una de las expresiones musicales que aparece durante los últimos años del franquismo y los primeros de la transición a la democracia para reproducirse más tarde en grupos que hacen su aparición a finales de siglo XX. Inicialmente, esta producción verbaliza por primera vez la experiencia de la clase obrera y, por ello, tiene su origen en la zona periférica de las grandes ciudades españolas, zona construida precariamente al calor del desarrollismo industrial de los años sesenta y setenta, social y espacialmente segregada, que durante la crisis económica de los años setenta y ochenta sufre enormemente las dramáticas consecuencias de una alta tasa de desempleo y del consumo de drogas. La mayor parte de los habitantes de estos enclaves urbanos había llegado desde las zonas rurales, especialmente desde el Sur de España, y, entre otros muchos desafíos, se vio obligada a adaptar sus formas de vida tradicionales a nuevos espacios que frecuentemente carecían de infraestructura o de servicios básicos. El concepto de clase obrera es fluido y heterogéneo y, a los efectos de nuestro estudio, alude a los trabajadores asalariados o autónomos que dependen de su trabajo, manual o de servicio, para subsistir. Los barrios en los que se asienta la clase obrera son también espacios heterogéneos que en ocasiones contienen zonas depauperadas con mayores índices de desempleo o delincuencia.³ Pese a esta heterogeneidad, en la España tardo-franquista esta clase social comparte una experiencia del mundo similar en virtud de su cultura tradicional —de marcado carácter rural— y de su mermada capacidad adquisitiva, que se traduce en las particularidades de los espacios vividos, así como en su cultura material, horizonte de expectativas y relaciones sociales. El crecimiento exponencial de este grupo social en ese momento histórico origina el surgimiento de una conciencia sociopolítica que está en la base de las

² Creemos que este término es más inclusivo que los usados hasta ahora. La rumba flamenca es el género original o de base, pero no toda rumba flamenca es rumba suburbana. Por su parte, el término rumba gitana, quizá el menos utilizado, parece ser utilizado como sinónimo de rumba flamenca. Finalmente, rumba vallecana delimitaría el género a su producción en el Madrid de los años setenta y rumba quinquí alude también a la misma época, además de tener una connotación negativa que, como se verá más adelante en este artículo, está vinculada al uso que el denominado 'cine quinquí' hizo de la rumba suburbana.

³ J. Vilagrasa señala que la carencia de vivienda urbana durante las primeras décadas del franquismo produjo asentamientos de autoconstrucción y barraquismo. No obstante, el cambio de legislación en materia de vivienda de 1958, que abrió la puerta al sector privado, y el Plan Nacional de Vivienda (1961-1976) dieron como resultado la creación de numerosos barrios de nueva planta que fueron donde mayoritariamente se asentó la clase obrera (1997: 16-17).

numerosas movilizaciones obreras que tuvieron lugar a mediados de los años setenta (Domènech Sampere 2011: 187-190). Es esta conciencia de pertenencia, expresada en reivindicaciones y acciones colectivas en pro del interés colectivo, la que legitima la existencia del grupo. Todos estos elementos, experiencia cultural, entorno material y conciencia social, operan en la génesis de la rumba suburbana.

La rumba suburbana es heredera de la rumba flamenca, que tiene su origen en ritmos cubanos que fueron aflamencados a su llegada a España en la segunda mitad del siglo XIX, haciéndose popular gracias a los espectáculos de variedades que cobraron auge a principios del siglo XX (Pérez Custodio, 2005: 96). Entra dentro de los cantos de ida y vuelta del flamenco, es decir, de aquellos géneros que tienen influencia u origen en formas musicales generadas en la América hispana (Núñez, 1998: 11, citado en Pérez Custodio 2005: 97). Su tono ligero la emparenta con la copla andaluza o la canción española y, al igual que estos géneros, fue instrumentalizada por el populismo franquista para promover la imagen de una España presuntamente auténtica: sureña (de un gitanismo idealizado y estético), preindustrial, tradicional y católica. El franquismo no fue original en ese sentido, pues la representación estereotipada del casticismo y del flamenquismo había sido habitual entre las élites del país desde hacía siglos. Este orientalismo ibérico contribuyó a reforzar la discriminación de los gitanos, que quedaron cosificados en su representación social. La rumba que emerge en la periferia urbana aprovecha esta conexión con formas musicales legitimadas y reproducidas institucionalmente para darle una vuelta de tuerca al género y cuestionar en sus letras la desigualdad social que afecta a un sector de la población, recuperando así el tono de denuncia social que ha caracterizado al flamenco tradicional (Ortiz Nuevo, 1985).

Por otro lado, la rumba suburbana tiene una estrecha conexión con la rumba catalana, variante de la rumba flamenca forjada en los barrios gitanos barceloneses a mediados del siglo XX y que se caracteriza por su tono festivo, así como por su particular forma de realizar la percusión y el rasgueo de la guitarra. La rumba suburbana, no obstante, está dominada por un *pathos* muy diferente, marcado por la expresión del desencanto y el lamento ante la adversidad. Además, la incorporación de aspectos propios de la música pop y rock le confiere una cierta modernidad que ni la rumba flamenca ni la catalana poseían. Estos elementos modernizantes respondieron a las estrategias mercadotécnicas de la emergente industria discográfica española, que vio en la rumba suburbana un género idóneo para llegar a un amplio sector de la población.⁴

Así, grupos como Los Chichos, Los Chunguitos o, más tarde, Los Calis⁵ expresaban y producían a través de este género la experiencia e identidad, tanto subjetiva como colectiva, de buena parte de la clase obrera que habitaba la periferia urbana española. La mayoría de estos músicos provenían de la comunidad gitana y, como tales, eran portadores de una rica tradición musical flamenca, compartida con payos de origen andaluz y extremeño. Con un bagaje cultural esencialmente rural y tradicional, los inmigrantes del Sur encuentran en la rumba el ritmo adecuado para verbalizar y hacer comprensible su precaria experiencia de la ciudad y de sus formas de interacción social. La producción que la industria discográfica hizo de este género dio una gran popularidad

⁴ Esta hibridación musical entre flamenco y pop-rock tiene su expresión más elaborada en el denominado “sonido Caño roto” que practicaron grupos como Los Chorbos o Las Grecas, ambos producidos por José Luis de Carlos. A pesar de ser valorados por la crítica, y citados repetidamente en los estudios musicales, no alcanzaron el sostenido éxito comercial de Los Chichos o Los Chunguitos.

⁵ Los nombres de estos grupos sugieren ya la extracción social de sus miembros, pues se forman con el artículo y el apodo, modo característico del habla popular para designar a personas del entorno familiar. Frente a estos, los nombres de los grupos de *la Movida* carecen de artículo y aluden a objetos y medios tecnológicos o industriales, como radio, mecano, pegamoide o dinarama.

a ciertos grupos y temas, contribuyendo a que la rumba se gestara y se consumiera en el barrio, en torno a una guitarra y una litrona —botella de litro de cerveza. En este sentido, son interesantes las apreciaciones que Gerhard Steingress hace a propósito de la rumba urbana de los años setenta:

Más que flamenco, estos sonidos de los 70 podrían ser clasificados como la manifestación de una nueva y más amplia estética musical del flamenco ante los nuevos y dramáticos retos de la vida de los sectores sociales marginados y desprotegidos de las grandes urbes como Madrid o Barcelona, con su miseria, la fascinación por las drogas, el estilo de la nueva bohemia y la sensación de “gran libertad” que ofrecía la España postfranquista. La música en general y el flamenco en particular se consideraron como expresiones manifiestas de un “nuevo sentir” (...)

(Steingress, 2004:s/p)

Peter Manuel arguye igualmente el carácter socioeconómico de formas musicales que emergen en el marco de la diáspora andaluza, motivada por la pobreza ancestral y la falta de oportunidades en su tierra. Manuel habla de un *continuum* musical entre estas nuevas formas urbanas y el flamenco o la tradición musical del Sur español (Manuel, 1989: 47–48). Ese «nuevo sentir» del que habla Steingress, expresado en la rumba, era el sentir del barrio obrero periférico, compartido por los habitantes de las zonas rurales del Sur peninsular, igualmente afectados por una brutal desigualdad social. El éxito de ventas de Los Chichos fue extraordinario; formado en Vallecas en 1973 por Juan Antonio Jiménez Muñoz, conocido como el Jero o Jeros, y los hermanos Emilio y Julio González, el grupo se mantuvo en activo durante casi cuatro décadas. No obstante, a partir de 1990, cuando Jeros, compositor de sus temas más celebrados, decidió proseguir su carrera en solitario, la formación se vio afectada permanentemente. Con todo, en 1999 el diario *El País* calculaba el volumen de ventas del grupo en más de quince millones de discos (Mora, 1999:s/p); por su parte, López Castellano habla de 22 millones de discos y de 20 millones de casetes (2018: 11), lo cual es muy importante si consideramos que el acceso que los habitantes de la zona suburbial tenían a productos musicales era a través de los estantes de las gasolineras, que vendían exclusivamente cintas de radiocasete. Sin embargo, en la reconstrucción de la historia cultural de la España del siglo XX, la narrativa hegemónica ha caracterizado a Los Chichos y a otros grupos similares como marginales, relegándolos a un lugar menor.

Una de las razones que contribuye a que la rumba suburbana haya quedado asociada en el imaginario colectivo a la marginalidad es que fue utilizada por el denominado cine quinqu como banda sonora. Significativamente, este tipo de cine tampoco ha recibido, pese a su éxito de audiencia, atención crítica hasta hace pocos años (Whittaker, 2012: 100)⁶. Caracterizado por su tono social —no exento de paternalismo— y por su efectismo (Imbert, 2015: 64), el cine quinqu generalmente presentaba como héroes a delincuentes, históricos o ficticios, de los suburbios urbanos. En varias de las películas realizadas por José Antonio de la Loma, uno de los directores más representativos de este tipo de cine, la banda sonora estuvo a cargo de Los Chichos y de Los Chunguitos, por lo que sus temas han quedado permanentemente asociados a las escenas de delincuencia que acompañaban. La música de las películas quinqu es uno de los elementos fundamentales de estas porque precisamente es una de las expresiones culturales con las que los

⁶ La exposición (y catálogo correspondiente) *Quinquis de los 80* ofreció un interesante compendio del contexto social en que se recrea la figura del quinqu (Cuesta y Cuesta 2009).

habitantes de estos nuevos espacios (que no son ni urbanos ni rurales) dan sentido a su medio y a su experiencia (Whittaker, 2012: 107).⁷

En términos étnicos, es interesante señalar aquí que la palabra “quinqui” aludía originalmente a los individuos pertenecientes a un grupo minoritario y nómada que solía recorrer las zonas rurales de Castilla y Extremadura. Los quinquis, también conocidos como mercheros, reparaban o comerciaban con quincalla —utensilios metálicos de carácter doméstico—, es decir, eran quincalleros o quinquilleros, y de ahí su denominación. Este oficio ha sido también tradicionalmente desempeñado por grupos de gitanos (tanto españoles como de otros lugares, como los *kalderash*⁸ de la Europa del Este). Aunque étnicamente quinquis y gitanos son diferentes, ambos grupos han coincidido y han sido asociados debido a que comparten formas de vida y de relación social ligadas a la itinerancia. En la sociedad española de mediados del siglo XX el término «quinqui» era utilizado generalmente de manera despectiva para designar a los mercheros, pero también para insultar a aquellos que, sin ser gitanos, lo parecían, es decir, era un insulto basado en los prejuicios raciales dominantes en la sociedad española. De ahí que se le aplicara a los delincuentes del barrio obrero que no eran ni quinquis/mercheros ni gitanos étnicamente. En ese mismo sentido también se utiliza todavía el término «calorro», que proviene de «calorró», palabra del caló con la que los gitanos se denominan a sí mismos. Puesto que la discriminación racial opera también a nivel socioeconómico, los prejuicios sobre los gitanos en España han afectado tanto a su fenotipo y a su cultura como a sus modos de vida, oficios y, en definitiva, a su posición social. De ahí que también hayan sido racializados y discriminados aquellos payos que han ocupado una posición social contigua o similar. Si desde los valores hegemónicos se percibe a los habitantes payos del barrio obrero y a los gitanos con cierta homogeneidad es porque, efectivamente, comparten un espacio sociocultural común que determina buena parte de sus prácticas culturales, entre las que se encuentra el flamenco, un género híbrido y esencialmente andaluz. Con todo, es de justicia señalar que este se reproduce y evoluciona de manera especial en el seno de la comunidad gitana, a pesar de que esta esté poco representada a nivel institucional, en particular en lo que toca a la administración de este bien cultural (Lenore, 2016: 118–119).

Volviendo al cine quinqui y a la etiqueta de marginalidad que la rumba suburbial recibió por su conexión con este, conviene explicitar que la vida de la mayoría de quienes se asientan o crecen en la periferia urbana durante los años sesenta y setenta poco tiene que ver con la de los delincuentes representados en los filmes de la época. En cierta medida el cine quinqui sirvió para reforzar la marginación de la clase obrera que habita la periferia urbana (Castelló Segarra, 2018). Ciertamente, el habitante del barrio pudo reconocer como familiares las circunstancias y los espacios que marcaron la trágica vida de los delincuentes representados en las películas, sintiendo una relativa identificación. No obstante, ni la precariedad laboral, ni el acecho de las drogas o las difíciles condiciones de vida llevaron a la mayoría de los jóvenes de la periferia a delinquir. La figura cinematográfica del quinqui recoge a un sujeto marginal incluso dentro del propio barrio obrero, sin embargo, su representación (superficial las más de las veces) cinematográfica supone una falsa sinécdoque entre este y el espacio social que habita. Esta extensión de la condición marginal a todos los habitantes de la periferia oculta que estos tuvieron una contribución sustancial al denominado cambio, contribuyendo al desarrollo industrial con duras jornadas laborales y alimentando el crecimiento económico. Si bien algunos de los

⁷ Para más información sobre el cine quinqui y su relación con la rumba flamenca *vide* Whittaker 2020.

⁸ Esta palabra significa «calderero» y designaba a los grupos que se dedicaban a reparar las calderas de lata y cobre, así como otros utensilios de uso doméstico.

jóvenes habitantes de los nuevos barrios obreros se quedaron en ellos cuando se emanciparon y adquirieron su vivienda «a letras»⁹, muchos se mudaron más allá del barrio, a barrios de nueva planta situados en pequeñas localidades que dieron en crecer y se convertirían en ciudades-dormitorio. Sus hijos, nacidos a partir de finales de los años sesenta, crecerán también con la rumba que sonaba en ciertas emisoras radiales, en sus reuniones familiares, fiestas del barrio o en el coche, y volverán con ellos al Sur en las vacaciones, percibiendo de soslayo la miseria que llevó a su familia a buscar una vida mejor en ciudades como Madrid o Barcelona. Gracias al enorme esfuerzo desarrollado por sus abuelos y sus padres, será esta la primera generación obrera que consiga llegar a la universidad, rompiendo parcialmente una barrera social que había demarcado la sociedad española durante siglos. El cine quinquí, concebido y realizado por personas que no pertenecían al entorno obrero, presenta al delincuente de barrio como víctima social y como héroe rebelde que hace frente con desparpajo a lastres de la época franquista, como la desigualdad, la segregación social, la corrupción y la violencia de las fuerzas del orden. No obstante, este tipo de cine se olvida de ampliar su enfoque y dirigir la cámara hacia la mayoría de jóvenes que crece en los barrios y lidia con los escollos de un entorno hostil sin caer en la criminalidad. Al centrarse en los aspectos más marginales del barrio y utilizar la rumba suburbana como coro, el cine quinquí ha contribuido a reforzar la etiqueta de marginalidad que ha quedado asociada a este género. Sin embargo, este tipo de música no era producida y consumida por delincuentes, sino por los habitantes del barrio obrero que, como acabamos de explicar, realizan una gran contribución social que ha quedado silenciada en la reconstrucción histórica.

Los estudios etnomusicológicos sobre esa época son aún escasos y solo ocasionalmente señalan la discriminación que opera en el campo cultural español. Así, por ejemplo, en el año 2013, la editorial Routledge publicaba el volumen *Made in Spain. Studies in Popular Music* como parte de una amplia colección, Global Popular Music Series, de distribución internacional y destinada a especialistas en la materia. La colección se precia de ofrecer obras editadas y escritas por expertos que viven y trabajan en los países o áreas estudiados (ii). *Made in Spain* está efectivamente realizado por destacados especialistas y se encarga de una zona de la cultura poco estudiada hasta ahora, cuestionando en ciertos pasajes el discurso institucional que produce y reproduce la cultura *mainstream* como la única cultura nacional (Fouce y del Val, 2013: 125–127)¹⁰. Sin embargo, la edición también incurre en silencios y olvidos. Los editores, Silvia Martínez y Héctor Fouce, señalan en la introducción de la obra que los inmigrantes que llegaron desde las zonas rurales a las grandes ciudades durante los años 60 y 70 se asentaron en barriadas subdesarrolladas que fueron focos de protesta política. A continuación, añaden que los migrantes llegados desde Andalucía a Madrid y Barcelona recrearon a su manera estilos de origen flamenco, como la rumba (Martínez y Fouce, 2013: 8–9). En principio, el lector esperaría algunas referencias específicas a la relación entre los suburbios urbanos y la rumba, tal y como ha sido anunciado en la introducción. Sin embargo, el primer capítulo, firmado por Enric Folch (2013) y dedicado a la rumba flamenca¹¹, no hace ninguna alusión a ello. Folch intenta realizar una difícil síntesis de la genealogía del flamenco y de la rumba, que queda en ocasiones reducida a un listado de nombres y conexiones. Llama la atención que cuando habla del rock gitano suburbano madrileño, el autor menciona a Las Grecas y a Los Chorbos, grupos efímeros y cuyos

⁹ Expresión que hacía referencia a las letras de cambio, la práctica de pago habitual en aquella época.

¹⁰ Fouce y del Val hablan del olvido que han sufrido grupos de rock duro que emergieron en el contexto de los barrios obreros, como Leño o Ñu.

¹¹ El capítulo se titula «At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop. The Case of Rumba» [Entre el flamenco, el nuevo flamenco y el pop español. El caso de la rumba].

temas tuvieron mucho menos impacto social que los de Los Chichos. La banda sonora de los suburbios obreros de Madrid durante los años setenta y ochenta está compuesta por una mezcla de sonidos ecléctica y transversal, que pasa por diversos estilos musicales y diferentes grupos, entre los que estarían Tequila, Loquillo, Radio Futura, Leño y otros, pero si hablamos de rumba flamenca Los Chichos son una mención obligada. El hecho de que Folch no los mencione inicialmente resulta llamativo, puesto que se alude a grupos que tuvieron un éxito menor, pero aún resulta más sorprendente que, unas páginas más adelante, se mencione a Los Chichos de soslayo: si bien se indica que, efectivamente, fueron un grupo de rumba de gran éxito en los años 70 y 80, se los menciona para explicar el éxito de la cantante Niña Pastori a finales del siglo XX que, según el crítico, se debía en parte a la aportación de su marido, Chaboli, hijo de Jeros.

En otra compilación aparecida en el mismo año, *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, se incluye un artículo dedicado al rock andaluz que se centra en explicar el surgimiento y la entrada en la escena musical de grupos como Triana, compuestos por «músicos de rock con pasión por el flamenco y gustos arabizantes» (Clemente, 2013: 140), señalando brevemente que existen otras formas de rock aflamencado, como el flamenco rock, el rock gitano y el gypsy rock (*ibid.* 139). En nota a pie de página, los editores explican que el flamenco rock estaría compuesto por grupos como Kiko Veneno o Navajita Plateá, entre otros, el rock gitano por grupos como Pata Negra, y el gypsy rock por Las Grecas, Los Chorbos, Manzanita, Los Chunguitos o Los Chichos, señalando que este último tipo de rock influye en grupos populares como Estopa (Mora y Viñuela, 2013: 139). Así pues, en un volumen dedicado al rock español de las últimas décadas solo figura una nota a pie de página para hablar de Los Chichos y de Estopa, dos de los grupos de mayor éxito de ventas de las últimas décadas. Efectivamente, se podría cuestionar la pertenencia de la rumba suburbana al «rock» —sobre todo en el caso de Los Chichos, no tanto en el de Estopa—, pero esto afectaría también a otras prácticas musicales que, sin embargo, sí figuran en el volumen. Creemos que esta mención, breve y secundaria a pie de página, es significativa del maltrato que la rumba suburbana ha sufrido a manos de buena parte de la crítica.

En este contexto, no resulta sorprendente que, cuando en el año 2014 Fernán del Val *et al.* propongan un canon del pop-rock español, ni Los Chichos ni Estopa estén incluidos, ya que no figuraban, a excepción de una mención a Estopa, en las fuentes utilizadas para la conformación del canon: los rankings establecidos por cuatro revistas musicales especializadas¹². En uno de los escasos artículos académicos dedicados a la rumba suburbana, López Castellano señala acertadamente que, como género verdaderamente subalterno, la rumba ha quedado fuera del canon y del discurso cultural hegemónico (2018: 11). Por su parte, Lenore señala que la discriminación que opera en las instituciones culturales españolas desde la Transición afecta a los géneros que incorporan crítica social, como la rumba o el rock duro, o a aquellos cuya estética es considerada de mal gusto, pues no se aviene con la pátina de modernidad y progresía de la narrativa cultural hegemónica. Así, por ejemplo, el grupo de rumba Camela, con un gran éxito de público, ha sido ignorado o subestimado sin ambages por todos los medios culturales (2016:116–117).

La rumba suburbana interpretada por grupos como Los Chichos¹³, Los Chunguitos, Los Calis o, ya entrando en el siglo XXI, por Estopa, entre otros grupos, posee una estética (formal y de contenido) que no ha sido ni es considerada Cultura, con énfasis

¹² En estas listas sí entraban, sin embargo, otros intérpretes de rock flamenco, como Kiko Veneno, Triana o Pata Negra, cuya producción no ha sido asociada con lo barrial.

¹³ Para los efectos de este estudio considero esta formación entre 1973 y 1990, cuando Juan Antonio Jiménez Muñoz forma parte de ella y cuando produce sus temas más representativos.

en la mayúscula. Por sus características formales y su éxito entre los grupos más humildes de la sociedad, se considera una producción de baja calidad y no ha sido tomada en cuenta en la narrativa cultural de la España de las últimas décadas, basada en la idea de modernidad y europeísmo. No solo es contradictorio, sino también perverso, que se ignore o califique de marginal la producción cultural de quienes conforman un extenso grupo social que ha cargado, literalmente, con el peso del esfuerzo económico y social realizado en la historia más reciente del país (Domènech Sampere 2011: 179–180).

2. LA ESTÉTICA SUBALTERNA DE LA RUMBA EN LOS CHICHOS Y ESTOPA

Los emigrantes que llegaron a las ciudades en vías de industrialización en los años cincuenta y sesenta procedían de medios rurales cuya pobreza secular se había visto agravada por la guerra civil y sus consecuencias. A pesar de que eran en gran medida analfabetos (Viñao, 2009: 9–13), contaban con una rica tradición oral transmitida a través de canciones, cuentos, leyendas, rituales y celebraciones que daban sentido a su posicionamiento en el tiempo y el espacio, y con ello a su identidad social. El proceso de migración hacia las grandes ciudades supuso una ruptura con sus formas de vida y sus formas de entender el mundo, obligándolos a adaptar sus saberes al nuevo contexto industrial y pseudourbano —o de un urbanismo liminal. La rumba suburbana es una práctica de agencia en tanto intenta dar sentido a la nueva experiencia de un sujeto dislocado que ha perdido sus puntos de referencia. Al igual que el flamenco tradicional, este género parte de un locus enunciativo periférico que la cultura hegemónica etiquetará como marginal. Vinculada a la tradición musical del Sur español, la rumba incorpora también elementos del pop y del rock con el objetivo de adaptarse, sobre todo en términos de mercado, a la pretendida modernidad de las urbes en vías de industrialización. A través de su ritmo rápido, su intensidad emocional y su visión desilusionada del presente, la rumba es un intento de dar sentido al descentramiento de un sujeto cuya experiencia no responde al sistema de relaciones de la modernidad urbana, pero tampoco ya al de la tradición rural. En su obra, Giddens enfatiza la idea del individuo como sujeto cuya agencia y saber están condicionados por el sistema de relaciones espacio-temporales en que se sitúa. El habitante del barrio tiene un capital cultural que resulta inadecuado para la modernidad urbana. Paradójicamente, su intento de adaptar ese capital al nuevo medio resulta fallido en tanto que la cultura hegemónica va a designar la rumba como una producción marginal.

En su extenso estudio sobre los procesos de la memoria, Maurice Halbwachs ([1925] 1994, [1950] 1997) afirma que el individuo solo puede estructurar sus recuerdos, y por ende conferir sentido a su existencia, en una base social organizada en torno al lenguaje y a las coordenadas de tiempo y espacio. El espacio está definido en función de las características geográficas, la organización urbana y la arquitectura, pero también, y sobre todo, se define como producto y proceso social, pues es un espacio de representación y un espacio vivido. (Lefebvre, 2000: 35–50) El espacio está hecho por el habla, origen y herencia cultural de quienes lo habitan, por sus ocupaciones laborales, sus modelos de familia y las relaciones que se desarrollan en su seno. De ahí que la rumba, en tanto incorpora todos estos elementos, resulte tan significativa para los obreros, pues no solo parte de una experiencia, sino que también la produce, es decir, expresa y da forma al mismo tiempo a una forma de estar en el mundo, integrando lo individual y lo social (Frith, 1996:187). La música de un grupo social, delimitado por el espacio y el tiempo que habita, es fundamental para entender no solo su identidad étnica, sino también la propia subjetividad de los individuos (*Ibid.* 185–6).

La Transición, como proyecto político y como construcción cultural e histórica, se ha elaborado con un lenguaje y unas coordenadas espacio-temporales poco representativas de la heterogeneidad social española. Los bloques de pisos diseminados en descampados, las ferias ambulantes que animaban las fiestas del barrio, la frustración del desempleo, los oficios manuales y el acento rural son un referente necesario de la historia española de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, estos elementos y las formas de vida que los acompañaban no han sido integrados, salvo contadas excepciones, en el imaginario oficial de ese momento, elaborado sobre una modernidad que era fragmentaria y burguesa. Sí forman parte esos elementos de la narrativa de las composiciones de Los Chichos¹⁴ y Estopa. Estos dos grupos son de los más representativos de la música del barrio suburbano y así lo demuestra el enorme éxito que ambos han alcanzado. Su representatividad se basa en que utilizan formas musicales que son significativas para la clase obrera, pues entroncan con su acervo cultural rural, al tiempo que se adaptan a su nuevo medio urbano. Además, se expresan con el habla propia de los barrios suburbanos y en sus temas se legitiman las experiencias de quienes los habitan. Las canciones de Los Chichos y de Estopa nos ubican en el barrio como espacio vivido tanto por su forma como por su contenido.

Tal y como hemos señalado anteriormente, la rumba flamenca, como forma musical, es desde sus orígenes un género eminentemente popular y popularizado, hasta tal punto que los puristas lo consideran un género menor del flamenco. Por otra parte, la entonación y el acento de la mayor parte de los intérpretes de la rumba suburbana deja ver un claro origen andaluz o extremeño, y está marcado por el deje propio del habla del barrio periférico. Su lenguaje es coloquial y hacen uso frecuente de términos procedentes del caló o de la jerga juvenil. Sus contenidos, por su parte, son un archivo elocuente de la experiencia del mundo de los habitantes del extrarradio en la España del cambio.

En 1985, José Antonio de la Loma dirigió una de las películas más distintivas del cine quinquí, *Yo, El Vaquilla*, encargándole la banda sonora completa a Los Chichos¹⁵. No es de ninguna manera casual que estos le dedicaran un tema al Campo de la Bota de Barcelona, el barrio en el que creció el protagonista de la cinta. En esta composición, Jeros le da voz a El Vaquilla para cifrar hábilmente una aparente paradoja: el apego que sienten por el barrio sus habitantes, a pesar de ser conscientes de su condición inhóspita. Los individuos solo pueden conferir sentido a su experiencia en el marco del espacio y del tiempo que viven, de ahí que el barrio sea un lugar hostil, marcado por la precariedad económica y la necesidad de supervivencia, pero querido al mismo tiempo.

Tú tienes la llave del corazón mío,
Campo de la Bota donde yo he vivió¹⁶.

Nadie quiere saber nada,
aquí tan solo se compra y se vende.
Cada persona es un mundo
y cada uno vive como puede.
Por eso nadie pregunta
que dónde vas o de dónde vienes.
Aquí mueren los chivatos,

¹⁴ Para los efectos de este estudio considero esta formación entre 1973 y 1990, cuando Juan Antonio Jiménez Muñoz forma parte de ella y cuando produce sus temas más representativos.

¹⁵ Esta cinta fue un biopic sobre Juan José Moreno Cuenca (1961-2003), delincuente mítico que ha quedado representado en temas musicales y obras literarias como una víctima del sistema. En el tema central de la película, «El Vaquilla», Los Chichos le caracterizan como un «alegre bandolero [...], de buenos sentimientos [...] porque lo que ganas repartes el dinero».

¹⁶ En la transcripción de las canciones se utiliza ocasionalmente el dialecto visual.

a los chivatos nadie los quiere. [...]

Tienen ginda los maderos
y no camelan entrar ni de día.¹⁷
Piensan que esto es un infierno
y no es tan fiero el león como lo pintan.
Aquí vive el bueno y [el] malo,
tenemos penas más que alegrías,
callamos si hay que callarse,
nos defendemos y damos la vida.

(Los Chichos, 1985)

El habitante del barrio tiene un código o saber que le permite sobrevivir en un espacio en el que gobiernan reglas de conducta (el silencio, la solidaridad) que garantizan un cierto orden. La policía encarna la autoridad y el poder, pero también lo ajeno, lo que no pertenece al barrio y no puede, por lo tanto, comprenderlo. Al utilizar el verbo «entrar», Los Chichos representan la realidad de los barrios suburbanos de la España tardo-franquista: espacios segregados que no tienen continuidad con el centro urbano. «Entrar» en el barrio no es solo una idea física, sino también cognoscitiva, pues este funciona con códigos propios.

Por su parte, los hermanos David y José Manuel Muñoz, que formaron Estopa en 1999, crecieron en uno de los barrios obreros más mentados de la España suburbana, Cornellá de Llobregat, en el cinturón industrial barcelonés. Este barrio es el lugar de enunciación de sus composiciones y el espacio en el que se contextualizan las historias que cuentan. De manera muy similar a lo que hicieron Los Chichos en «Campo de la Bota», en «El Blade» (*Destrangis*, 2001) Estopa presenta el barrio como un espacio hostil y familiar al mismo tiempo, regido por leyes propias:

Que en Cornellá dónde las dan las toman.
Siempre sabes dónde las dan y tú las tomas,
pero eso sí, aquí en Cornellá.
[...]
No pudiste elegir, entrar o salir.
Pudiste sobrevivir, vivir, vivir,
pero en el parque me llaman
y en Cornellá quien no llora no mama.
[...]
Y si los dioses supieran
que un tío de barrio les supera.
La eterna espera
porque en mi barrio siempre es primavera.

(Estopa, 2001)

El barrio de «El Blade» es un espacio no elegido, limitado y marcado por la necesidad, pero aceptado y reivindicado por los sujetos que son capaces de sobrevivir en él. Significativamente, en una reciente entrevista, los miembros de Estopa insistían en su identidad obrera y barrial: «[...] nos llaman garrulos, calorros, gente de barrio bajo... Lo dicen despectivamente sin saber que esos supuestos insultos a mí me enorgullecen. Aguantamos mucho clasismo por ser de clase obrera. Antes y ahora». (Díaz-Guerra, 2019)

¹⁷ El sustantivo «ginda» [miedo] y el verbo «camelar» [querer] son lengua caló, mientras que el término «maderos» [policías] pertenece al español jergal de ese momento histórico.

El barrio no necesita estar explícitamente mencionado en los temas de Los Chichos y de Estopa porque figura siempre como el lugar de enunciación, expresando la visión del mundo de sus habitantes, cifrada en un *pathos* que está claramente ilustrado por la canción de Los Chichos que da título a esta ponencia: «Son ilusiones» (*Son ilusiones*, 1977).

Hay veces que me pregunto,
pero no sé contestarme,
lo que hacemos en la vida
luego de nada nos vale.
Todo es una mentira,
todo se lo lleva el aire.
Hay veces que me pregunto,
pero no sé contestarme. [...]

(Los Chichos, 1977)

El tema expresa la estética del desencanto que domina la rumba suburbana y representa el sentir de los habitantes del barrio de extrarradio, sometidos a una vida de esfuerzos a la que no consiguen dar un sentido. Al musicalizar la frustración que produce la falta de oportunidades, la precariedad laboral o el desempleo, el trabajo físico, el refugio en la drogadicción, Los Chichos y Estopa legitiman esas experiencias. No es de extrañar que este tema fuera versionado por Estopa en el año 2000, es decir, más de veinte años después, ofreciendo una interpretación más roquera que volvió a ponerlo de moda, convirtiéndolo en un clásico de la música popular española del siglo XX. Ya en su primer disco, los de Cornellá habían hecho un elocuente homenaje a Jeros con el tema «El del medio de Los Chichos», que forma parte hoy de la memoria cultural de la clase obrera española. Es significativo que, para denominar al cantante, no se utilice su nombre, poco conocido entre el público, sino que se aluda a la posición habitual que ocupaba en las fotografías y en el escenario, imagen que los seguidores pueden evocar fácilmente. En esa composición Estopa declaraba la influencia que Jeros y el grupo de Vallecas habían tenido sobre su práctica musical.

El del medio de Los Chichos
se me ha apareció en sueños,
se me ha apareció y me ha dicho:
«de tu rumba soy el dueño».
El del medio de Los Chichos
me ha dicho que en la otra vida
se le han olvidado las penas,
se acuerda de la alegría,
pero me ha dicho que está muy sólo,
ya no tiene compañía.
[...]
Me ha dicho que en otra vida
Yo era un perro callejero.
[...]
El del medio de Los Chichos
me ha pedido dos favores:
que sea su mensajero
y una canción de colores.
Me ha dicho que abra las puertas,
que abra también los balcones
y que cante esta rumbita
p´ alegrar los corazones.
[...]

(Estopa, 1999)

El tema no solo rinde homenaje a Jeros, también establece una poética de la rumba suburbana —«una canción de colores (...) p' alegrar los corazones»— desde Los Chichos hasta Estopa. El yo lírico se reconoce, por mediación de Jeros, como «perro callejero», expresión despectiva utilizada para designar a los jóvenes de barrio que crecen en la calle sin supervisión constante. Además de apropiarse y resignificar una expresión normalmente utilizada como insulto, Estopa alude también a otro hito del cine quinquí, *Perros Callejeros* (1977), algunos de cuyos temas musicales fueron compuestos por Los Chunguitos. El tema de Estopa señalaba la contribución a la música española de Jeros, quien será conocido a partir de ese momento como «el del medio de Los Chichos».

La visión y experiencia del mundo expresada en los temas del grupo de Vallecas es revisitada frecuentemente por Estopa (Pàmies, 2001:s/p). Así, por ejemplo, si la adicción a la heroína, una epidemia que afectó a los barrios periféricos durante los años ochenta, fue denunciada en varios de los temas más representativos de Los Chichos —«¿Dónde vas?» (*Ni tú ni yo*, 1982) o «En vano piden ayuda» (*Ojos negros*, 1988)—, Estopa también dedica algunas de sus composiciones más celebradas a los efectos de la cocaína a finales de los años noventa en «Exiliado en el lavabo» (*Estopa*, 1999) o en «El yonki» (*Destrangis*, 2001). No obstante, en Los Chichos hay una aproximación a temas relacionados con fenómenos sociales marginales, como la delincuencia o la prostitución, que no se da en Estopa de la misma forma. En «La historia de Juan Castillo» (*Ni más ni menos*, 1974), Los Chichos dan voz a un preso que se lamenta del futuro que les espera a sus hijos ahora que él está en la cárcel por haber matado a quien delató sus planes de robo. Este fue uno de los temas de mayor impacto del grupo y ha sido versionado repetidamente, incluso a pesar de que en las estrofas centrales se hace uso de varios términos procedentes del caló, lo que dificulta la comprensión para la audiencia paya. Por su parte, la prostitución aparece mencionada en varios de sus temas, frecuentemente en relación con los sentimientos de amor o desamor del yo lírico, como es el caso de «Amor de compra y venta» (*Amor de compra y venta*, 1980). En Estopa, sin embargo, hay una vivencia del medio más normativa, pues no en vano ha transcurrido un cuarto de siglo en el que España se ha transformado sustancialmente. Con todo, sus temas están marcados por el desencanto, incluso cuando versan sobre los sentimientos o el deseo sexual, y están escritos con el lenguaje del barrio y desde su imaginario. Así lo expresa el tema «Fábricas de sueños»:

Fábricas de sueños,
vertederos de historias,
humos de recuerdo,
olvidos de memoria.
[...]
Y en la plaza del mercado,
ya no se cuentan cuentos,
han echado a los viejos.

(Estopa, 2005)

En ocasiones, Estopa retrata los aspectos conflictivos del barrio, como sucede en «Partiendo la pana» (*Destrangis*, 2001), pero sus temas no abundan en actividades delictivas ni marginales y, si lo hacen, como en «Cacho a cacho», es una marginalidad estética que les sirve para homenajear al cine quinquí¹⁸ y, por contigüidad, a los grupos que fueron su banda sonora:

¹⁸ Este homenaje es patente en el vídeo-clip realizado para este tema.

Salimos de la cárcel,
 metemos la primera,
 en el loro *Deep Purple*,
 chirrían las cuatro ruedas
 [...]
 Acelera un poco más
 porque me quedo tonto
 y vamos muy lento.
 Acelera un poco más,
 corre más que el veneno que llevo dentro.
 (Estopa, 1999)

Finalmente, y como se ha señalado anteriormente, Estopa se identifica repetida y abiertamente con la clase obrera; no es trivial que el propio nombre del grupo fuera elegido por los hermanos Muñoz para evocar su experiencia como obreros de una fábrica de coches en la que el encargado utilizaba la expresión jergal «dar estopa» —trabajar— para exhortar a los empleados. El tema «Pastillas de freno» (*¿La calle es tuya?*, 2004) es uno de los pocos ejemplos de la música española contemporánea que recoge con detalle el rigor del trabajo obrero:

Abro una puerta negra,
 retumban mis oídos.
 La calle queda muerta,
 el sol aún no ha salido.
 Saco de mi cartera una tarjeta y ficho.
 Y pienso que si se acaba el mundo ahí fuera...
 Son dos minutos tarde,
 vaya día que me espera.
 Me pongo un uniforme,
 de esos que no se nota la mierda.
 Comienzo a fusionarme
 con un robot que pega
 unos chispazos de miedo.
 Y si se acaba el mundo ahí fuera
 me la pela... [...]
 (Estopa, 2004)

Si bien se recupera ligeramente el tono festivo de la rumba catalana, la ironía de la letra de este tema es crítica, expresando el sacrificio y el hastío que produce el trabajo a destajo en condiciones de precariedad. La narrativa se centra en la cruda cotidianidad de muchos de los habitantes del barrio, trabajadores de los polígonos industriales que rodean las grandes ciudades españolas. En este sentido, resulta interesante recordar que ciertos palos tradicionales del flamenco, como la taranta o la minera, expresan con dramatismo la dureza del trabajo en la mina.

3. CONCLUSIONES

Si bien parcial y necesariamente limitado por razones de espacio, el análisis aquí realizado de la producción musical de Los Chichos y de Estopa sirve para ejemplificar la estética suburbana que presenta y la necesidad de reconfigurar la narrativa cultural de la España democrática, validando prácticas culturales no hegemónicas, de desarrollo urbano

periférico. El lazo que establece Estopa con Los Chichos, tanto en la forma de sus canciones como en el contenido, es precisamente un acto político de reivindicación de la memoria cultural de la clase obrera.

La rumba suburbana de los años setenta abrió el camino a realizaciones musicales que se hacen fuertes en la escena musical de la década posterior, como el Nuevo Flamenco. Esta última tendencia, consagrada por grupos como Ketama o Pata Negra, no será representada como marginal por no poseer el carácter barrial de la rumba suburbana. Además, sus intérpretes vienen de reconocidas familias flamencas y, en general, poseen un pedigrí musical con el que no contaban los grupos surgidos en el barrio.

Como expresión musical de una determinada forma de vivir el mundo, la rumba suburbana es una práctica racializada, como racializados están los sujetos que la producen y consumen. Estos no son solo personas de la comunidad gitana, sino también los payos que conviven con ellos en el barrio, y que son denostados con términos como «payos» (por su asociación con los gitanos), «calorros», «quiquis», «macarras» o, más recientemente, «chonis», «canis» o «poligoneros». Todas estas expresiones aluden a la percepción racializada que se tiene de esos sujetos desde los valores hegemónicos de diferencia (y discriminación) social. En varios de sus temas, Estopa resignifica el término «calorro», con el cual se identifica el yo lírico. Sin duda, el más conocido de estos temas es «Tu calorro» (*Estopa*, 1999), una composición que sintetiza lo mejor de la rumba suburbana de tema amoroso. En sus conciertos, el líder del grupo se dirige frecuentemente a la audiencia con ese mismo calificativo, reclamando así una identidad mestiza y obrera.

La recuperación de la memoria y del legado cultural de la clase obrera española es una tarea ardua y problemática porque las identidades sociales no son siempre evidentes. La reconstrucción de la memoria cultural obrera es una tarea necesaria para revelar la contribución de este colectivo al desarrollo del país durante la segunda mitad del siglo XX, así como para promover valores inclusivos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Castelló Segarra, Jorge. 2018. «Cine quinquí. La pobreza como espectáculo de masas». *Filmhistoria* 28 (1-2): 113–128.
- Clemente, Luis. 2013. «Rock andaluz en la viña peninsular. Un cierto movimiento con aroma flamenco». En *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, eds. Kiko Mora y Eduardo Viñuela. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. 139–153.
- Cuesta, A. y Cuesta, M. 2009. *Quinquis de los 80*. Barcelona: CCCB.
- Díaz-Guerra, Iñako. 2019. «Entrevista a Estopa». *El Mundo*, 17 de octubre. <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/10/17/5da71995fc6c8380068b4589.html>
- Domènech Sampere, Xavier. 2003. «La otra cara del milagro español. Clase obrera y movimiento obrero». *Historia Contemporánea* 26: 91–112.
- . 2011. «Movimiento obrero y cambio político en España (1956-1977)». En *Reevaluaciones. Historias locales y miradas globales. Actas del VII congreso de Historia local de Aragón*, eds. Carmen Frías et al. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza. 179–190.
- Folch, Enric. 2013. «At the Crossroads of Flamenco, New Flamenco and Spanish Pop. The Case of Rumba». En *Made in Spain. Studies in Popular Music*, eds. Silvia Martínez y Héctor Fouce. New York: Routledge. 17–27.
- Fouce, Héctor. 2002. *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Madrid: Universidad Complutense. [Tesis doctoral].

- y Fernán del Val. 2013. «Popular Music as the Discourse of Modernity in Democratic Spain». En *Made in Spain. Studies in Popular Music*, eds. Silvia Martínez y Héctor Fouce. New York: Routledge. 125–134.
- Frith, Simon. 1996. «Música e identidad». En *Cuestiones de identidad cultural*, comps. Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu. 182–213.
- Giddens, Anthony. 1984. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Halbwachs, Maurice. 1994 [1925]. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel.
- . 1997 [1950]. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- Imbert, Gérard. 2015. «Cine quinqué e imaginarios sociales. Cuerpo e identidades de género». *Área abierta* 15 (3): 56–67.
- Jones, Owen. 2011. *Chavs: the Demonization of the Working Class*. Londres: Verso.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lenore, Víctor. 2016. «Música en la CT: los sonidos del silencio». *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, coord. G. Martínez. Barcelona: Debolsillo. 115–123.
- López Castellano, Ramón. 2018. «El flamenco pop como tecnología del cambio social en España: del desarrollismo nacionalflamenquista al cuerpo biorrumbero de la Transición». *Trans. Revista Transcultural de música* 21-22: 1–18.
- Manuel, Peter. 1989. «Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex». *Ethnomusicology* 33 (1): 47–65.
- Mari, Jorge. 2009. «La Movida como debate». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13: 127–141.
- Martínez, Guillem (coord.). 2016 [2012]. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Martínez, Silvia y Héctor Fouce. 2013. «Avoiding Stereotypes: A Critical Map of Popular Music in Spain». En *Made in Spain. Studies in Popular Music*, eds. Silvia Martínez y Héctor Fouce. New York: Routledge. 1–13.
- y Héctor Fouce (eds.). 2013. *Made in Spain. Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Mora, Miguel. 1999. «Los Chichos cumplen 25 años de rumba y 15 millones de discos vendidos». *El País*, 13 de octubre.
https://elpais.com/diario/1999/10/13/cultura/939765610_850215.html
- Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.). 2013. *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Navarro López, Vicenç. 2006. *El subdesarrollo social de España: causas y consecuencias*. Barcelona: Anagrama.
- Núñez, Faustino. 1998. *Todo el flamenco. Cantes de ida y vuelta y del folclore*. Tudela: Edilibro.
- Ortiz Nuevo, José Luis. 1985. *Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Pàmies, Sergi. 2001. «En medio de Los Chichos». *El País*, 19 de mayo.
https://elpais.com/diario/2001/05/19/catalunya/990234443_850215.html
- Pérez Custodio, Diana. 2005. *Paco de Lucía. La evolución del flamenco a través de sus rumbas*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- SteinGress, Gerhard. 2004. «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricos, sociológicos, analíticos y comparativos)». *Revista transcultural de música* 8: s/p.

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>

- Todd, Selina. 2014. *The People. The Rise and Fall of the Working Class, 1910-2010*. Londres: John Murray.
- Val, Fernán del, Noya, Javier y Martín Pérez-Colman, C. 2014. «¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español». *Revista española de investigaciones sociológicas* 145: 147–180.
- Vilagrasa Ibarz, Joan. 1997. «Desarrollo urbano y promotores inmobiliarios en España. Una visión general». En *Vivienda y promoción inmobiliaria en España*, ed. Joan Vilagrasa. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida. 7–34.
- Viñao, Antonio. 2009. «La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme». *EFORA* 3 (1):5–19.
http://campus.usal.es/~efora/efora_03/articulos_efora_03/n3_01_vinao.pdf
- Whittaker, Tom. 2012. «Mobile soundscapes in the quinquí film». En *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, eds. Lisa Shaw y Rob Stone. Manchester: Manchester University Press. 98–113
- . 2020. *The Spanish Quinquí film. Delinquency, Sound, Sensation*. Manchester: Manchester University Press.

Referencias discográficas

- Estopa. 1999. *Estopa*. Sony Music.
- . 2001. *Destrangis*. Sony Music
- . 2004. *¿La calle es tuya?* Sony Music.
- . 2005. *Voces de ultrarumba*. Sony Music.
- Los Chichos. 1974. *Ni más ni menos*. Phillips.
- . 1977. *Son ilusiones*. Phillips.
- . 1980. *Amor de compra y venta*. Phillips.
- . 1982. *Ni tú ni yo*. Phillips.
- . 1985. *Yo, El Vaquilla*. Phillips.
- . 1988. *Ojos negros*. Phillips.

Referencias audiovisuales

- Perros callejeros*. 1977. Dir. José Antonio de la Loma. Films Zodiaco, Profilmes S.A.
- Yo, El Vaquilla*. 1985. Dir. José Antonio de la Loma. Golden Sun S.A., Jet Films S.A., In-Cine S.A.

Reseñas / *Book reviews*

Flamenco y canción española (Inés María Luna), Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 303 págs. ISBN 978-84-472-2857-7. PRECIO 17€ Reseñado por José Cenizo Jiménez, I.E.S. Beatriz de Suabia. Miembro del grupo de investigación COFLA (*Computational Analysis of Flamenco Music*).

Reseña recibida el / *Review received*: 2020-04-08
Reseña aceptada el / *Review accepted*: 2020-05-03

Cuando nos acercamos al flamenco, al arte flamenco –arte literario, musical y dancístico–, observamos que aún persisten muchos tópicos y malentendidos sobre el mismo. No sólo entre la población que se supone más propicia a su deleite, e incluso conocimiento, dado su pretendido carácter popular por su extracción inicial entre las clases más humildes, sino, por desgracia, y aún en pleno siglo XXI, entre las esferas ilustradas y universitarias, salvo honrosas excepciones que, eso sí, cada vez son más y más sólidas. Por suerte, hace ya varias décadas, desde finales del siglo pasado, en que es estudiado desde un punto de vista científico, serio, documentado, y no sólo por universitarios, titulados en distintas áreas, sino por otras personas que, sin tener esa formación, sí buscan al detalle el documento fiable, el contraste de cuanto desde la tradición oral se ha venido aceptando casi como una biblia.

Desde el mundo de la Universidad se está realizando una labor importante en este sentido de aproximación al hecho flamenco desde una perspectiva científica, contrastada. Se viene realizando en algunas Universidades un esfuerzo que no siempre es recompensado con la publicación de los trabajos o ni siquiera con la difusión de éstos entre la población. Hay casos en que no, como ocurre con este libro de Inés Luna, profesora de Morón de la Frontera y poeta, que se nos ofrece a través de la joven colección de flamenco del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, dirigida por los expertos Francisco Javier Escobar Borrego (Paco Escobar en el mundo artístico, pues él mismo, aparte de fino investigador y profesor universitario es guitarrista y compositor de obras de flamenco) y Rocío Plaza Orellana, que tiene ya en su haber varios títulos novedosos de profunda investigación de lo flamenco.

Inés Luna, la autora de *Flamenco y*

canción española, es Licenciada en Filología Hispánica y ejerce de profesora de Lengua y Literatura Española de Enseñanza Secundaria. Doctora por el Programa de Doctorado “Estudios avanzados de Flamenco” de la Universidad de Sevilla con la tesis “La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española”, base del libro que comentamos. Como poeta ha publicado un libro, titulado *Día feriado* (2013).

Nos ofrece aquí la investigación sobre uno de los temas más interesantes y, sin embargo, poco estudiados, de la bibliografía flamenca: el de la relación entre el universo flamenco y el mundo de la canción española. Un objetivo necesario y todo un reto del que sale airoso. Ha sabido esclarecer conceptos, profundizar en semejanzas y diferenciar, explicar con detalle el mundo literario de cada tipo de música, todo con el uso de una abundante y precisa bibliografía y con una redacción llena de notas a pie de página que, sin caer en lo farragoso, nos orientan por las referencias necesarias de esta aportación personal. Como en todo trabajo científico, parte de estudios anteriores, pero es indudable el incremento sustancial que ha aportado al objeto de estudio.

La obra se divide en dos partes: “Flamenco y canción española I. Historia de ida y vuelta” y “Flamenco y canción española II. Claves para una poética”. En la primera, se acerca a los orígenes del andalucismo escénico, al nacimiento de la canción andaluza, al cine como ejemplo de mestizaje o a la revaloración del flamenco y de la copla española. Recorre todo el siglo XX y encuentra en la obra de Lorca y Rafael de León un hito en la renovación y estilización de lo andaluz. Comenta cómo desde el siglo XIX se intenta separar flamenco y canción española, el cuplé, más mayoritario frente al primero, minoritario. Analiza ejemplos claros de relación entre los dos apartados, como las creaciones de Caracol y Lola Flores, la

zambra caracolera, o el cuplé por bulerías que tanto arraigo encontró entre los artistas gitanos. En los años cincuenta, comenta, tiene lugar, sobre todo con la corriente del mairenismo propugnada por Antonio Mairena, una radical separación entre ambas formas de expresión, hasta llegar a los años ochenta en que se produce un revisionismo tanto del flamenco como de la canción española.

En la segunda parte, la profesora de Literatura que es la autora indaga en los temas y símbolos básicos, las claves de la poética de estas manifestaciones, centrándose en aspectos como las imágenes de oscuridad, la idea de caída y castigo, la muerte consentida, etc. Este estudio se manifiesta –dice– en “la expresión de la soledad como conciencia plenamente romántica”. Todo se estudia con un rigor encomiable, con una base bibliográfica amplia y significativa. Veamos algunos ejemplos de coplas flamencas que le sirven de apoyo:

De noche no duermo,
de día tampoco,
sólo en pensar en mi compañerita
me vuelvo yo loco.

Cuando yo más te quería
me precisó el olvidarte,
porque si no me moría.

Así pues, el libro cumple el objetivo que señala en la introducción, el estudio sistemático de dos mundos, dos géneros distintos, pero que se han relacionado en muchas ocasiones en una simbiosis a menudo digna de aprecio. Libro fundamental, en consecuencia, para, a partir de ahora, recorrer las interrelaciones entre el flamenco y la canción española, una riqueza que con esta curtida investigación Inés Luna pone a una altura de excelencia a la que siempre debe aspirar cualquier estudio universitario sobre flamenco y canción española.

Autores / *Authors*

JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

IES Beatriz de Suabia.
C/ Beatriz de Suabia, 115. 41005 Sevilla.
España.
jose.cenizo@beatrizdesuabia.es

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

Departamento de Antropología Social.
Universidad de Sevilla.
C/ María de Padilla, s/n. 41010 Sevilla.
España.
ccruces@us.es

FRANCISCO J. ESCOBAR BORREGO

Departamento de Literatura Española e
Hispanoamericana.
C/ Palos de la Frontera, s/n. 41004 Sevilla.
España.
fescobar@us.es

ELENA FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS

Universidad de Granada.
Departamento de Lengua Española.
Facultad de Filosofía y Letras.
Campus de Cartuja s/n. 18071 Granada.
España.
efortes@ugr.es

EMILIO J. GALLARDO SABORIDO

Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
Consejo Superior de Investigaciones
Científicas.
C/ Alfonso XII, 16. 41002 Sevilla.
España.
emilio.gallardo@csic.es

FLORIAN HOMANN

Romanisches Seminar.
Universität zu Köln.
Albertus-Magnus-Platz. 50923 Köln.
Alemania.
fhomann@uni-koeln.de
Romanisches Seminar.
Universität Münster.
Bispinghof 3, Haus A. 48143 Münster.
Alemania.
fhomann@uni-muenster.de

ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO

Département de littératures et de langues du
monde.
Université de Montréal.
C.P. 6128, succursale Centre-ville. H3C 3J7
Montréal (Québec).
Canada.
ab.martin.sevillano@umontreal.ca

Estadísticas / *Statistics*

Artículos recibidos / *Article submissions*: 15

Artículos aceptados / *Accepted articles*: 6

Artículos internacionales / *International submissions*: 7

Artículos internacionales aceptados / *International submissions accepted*: 2

Artículos nacionales / *Domestic submissions*: 8

Artículos nacionales aceptados / *Domestic submissions accepted*: 4

Reseñas nacionales / *Domestic Book Reviews*: 1

Reseñas internacionales / *International Book Reviews*: 0

Normas de publicación CLR

1. CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA GENERAL

Cultura, lenguaje y representación. CLR es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad bianual, dedicada a la investigación en el área de los estudios lingüísticos culturales. Cada número aborda alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones lingüísticas (social, política, educativa, artística, histórica, etc.), poniendo un especial énfasis en enfoques innovadores.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios lingüísticos culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en Cultura, Lenguaje y Representación quisiese ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

2. PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los originales se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

2.1. ARTÍCULOS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Se deberá incluir un título, un resumen de entre 150 y 250 palabras y entre 4 y 8 palabras clave. Toda esta información deber ser bilingüe en su integridad, necesariamente en inglés y otra de las lenguas de la revista, ya sea esta el castellano o el valenciano.

La estructura del resumen debe integrar la siguiente información: introducción, metodología, resultados, debate y/o conclusión.

La extensión de los artículos, a espacio simple, tiene que oscilar entre 7000 y 8000 palabras, incluyendo resumen y bibliografía.

En el caso de que existan apéndices (documentación adicional que ya existe independientemente del texto, y que no forma parte del mismo, en la que se incorporan datos o información estrictamente necesaria para la comprensión del artículo) si los hubiere se considerarán a parte y no podrán sobrepasar las cinco páginas.

2.2. RESEÑAS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).

La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).

3. INFORMACIÓN PERSONAL

La información personal y de contacto del autor se introducirá en la aplicación de la página web a la que se tiene acceso desde la dirección y edición de la revista, pero los evaluadores externos no tendrán información sobre la autoría de los artículos y reseñas. Se incluirá la siguiente información: a) título del artículo; b) nombre y apellidos del autor; c) institución de trabajo; d) dirección postal de contacto; teléfono; fax; dirección de correo electrónico.

4. FORMATO

Los originales deberán estar escritos en interlineado sencillo, justificados, con letra Times New Roman 12.

Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 10. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

La estructura deberá ser la siguiente:

Título del artículo en el idioma principal (Times New Roman, 16. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Título en inglés, o en castellano, si el idioma principal es inglés (Times New Roman, 13. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Nombre y apellidos del autor (en negrita y versalita. Times New Roman, 12. Alineación a la izquierda)

Universidad o Institución con la que está vinculado el autor (en negrita y versalita. Times New Roman, 12. Alineación a la izquierda. Seguido de una línea sin texto)

Resumen: la palabra «Resumen» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada.

Palabras clave: «Palabras clave» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada. (Seguido de una línea sin texto)

Abstract: la palabra «Abstract» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 12. Alineación justificada.

Keywords: «*Keywords*» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 12.
Alineación justificada

1. NOMBRES DE APARTADOS/CAPÍTULOS EN MAYÚSCULA

1.1 SUBAPARTADOS EN VERSALITA

1.1.1 Subapartado dentro de un subapartado en cursiva

La tipografía en **cursivas** está restringido. Se utilizan principalmente en el caso de palabras y expresiones extranjeras y si se debe resaltar un término. Del mismo modo, los títulos de libros y publicaciones periódicas (revistas, periódicos, etc.) también deben escribirse en cursiva.

El uso de la **negrita**, solo debe emplearse en títulos o encabezados de sección, pero no dentro del cuerpo principal del texto. Del mismo modo, el uso del **subrayado** debe evitarse a lo largo del texto.

Los **guiones** (-) deben usarse en expresiones compuestas.

Se debe emplear la **raya** (–) para indicar los rangos entre las páginas de referencias bibliográficas y como sustituto de los corchetes, en cuyo caso, deben ir precedidos y seguidos de un espacio.

Si el autor emplea metáforas, deberán aparecer en versalita -según las convenciones internacionales-: la vida es el camino.

5. CITAS

Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación que recomienda la RAE (« “ ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.

Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá poner una sangría de 1,25 cm el texto, estará unido al párrafo anterior y separado del párrafo siguiente una línea.- Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.

Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

Del mismo modo, los corchetes también deben usarse para marcar cualquier digresión o adición por parte de la persona que cita: «La única evidencia empírica encontrada por los investigadores [antes de la década de 1950] es la que incluye...». Asimismo, los comentarios del autor dentro de una cita se incluirán entre corchetes.

Como regla general, las citas directas deben ir seguida de su referencia abreviada, lo que reducirá considerablemente el uso de las notas a pie de página. Sin embargo, las referencias a citas más extensas en un párrafo separado deben colocarse antes, o después, para que no puedan interpretarse como parte de la cita.

6. BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía debe presentarse al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores, y ajustada a los siguientes criterios APA:

6.1. LIBROS

Olaria, Carme. 2007. *Un passeig per la prehistòria*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Moro Ipola, Micaela y Laura Mezquita Guillamón. 2015. *Entrena't les neurones: programa de rehabilitació neurocognitiva per a pacients amb trastorn mental greu*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris y Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biografies rescatades del silenci. Experiències de guerra i postguerra a Castelló*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano e Isabel Ríos García Molina. 2010. *Situacions d'aula. Materials docents d'ús disciplinari*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.1.1 En caso de que sea necesario citar la colección a la que pertenece el libro

García Marzá, Domingo. 1999. *Teoria de la democràcia*. Colección Universitas, 3. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.1.2 Se incluye el número de edición (y, en su caso, el de reimpresión) después del título del libro

Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *Un país en gris i negre*. 2.^a edición. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.2. LIBROS ELECTRÓNICOS

Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and a New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

6.3. ARTÍCULOS EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

Igual Castelló, Cristina. 2017. «Solimán el Magnífico y Roxolana. El poder del turco en la cultura visual y escrita de Occidente». *Potestas*, 9: 233-260.

6.4. PARTES, CAPÍTULOS... DE UN LIBRO COLECTIVO

Solà, Joan. 2008. «Castelló 75». En *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

6.5. SI LA AUTORÍA SE ADJUDICA A UNA INSTITUCIÓN, SE LE DA EL MISMO TRATAMIENTO TIPOGRÁFICO

TERMCAT. 2008. *Diccionari d'infermeria*. Madrid: LID.

6.6. AÑO

Si hay más de una obra del mismo autor o autora publicada el mismo año, se indicará con una letra justo después del año, sin separación, de redonda:

López Cantos, Francisco José. 2016a. *Tecnología audiovisual*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

—. 2016b. *Tecnología de la comunicación*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

CLR style sheet

1. GENERAL CONSIDERATIONS. EDITORIAL POLICY

Culture, Language and Representation is a biannual scientific-academic publication devoted to research in the area of cultural, linguistic studies. Each issue addresses a spectrum of cultural representations in their diverse linguistic manifestations (social, political, educational, artistic, historical, and others), placing particular emphasis on innovative approaches.

Culture, Language and Representation aims to the spreading of relevant proposals for the international scientific community within the discipline of cultural, linguistic studies, for which it expresses its commitment to the publication of original contributions and high scientific content, following the global parameters of humanistic research.

Acceptance of articles for publication will be conditioned to the positive assessment of at least two external blind referees. The presentation of work for its evaluation implies that the material is not previously published and that it is not in the evaluation phase for another publication.

If an article already published in *Culture, Language and Representation* appears in another medium, it must mention *Culture, Language and Representation* as the original place of publication. For any questions about this matter, it is recommended to consult the publishing service at Universitat Jaume I.

2. MANUSCRIPT SUBMISSION

Contributions will be made electronically in WORD or RTF document.

2.1. ARTICLES

- Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.
- The proposal should include a title, an abstract of between 150 and 250 words and between four and eight keywords. All this information must be bilingual in its entirety, necessarily in English and in one of the other languages of the journal, i.e. Spanish or Catalan.
- The structure of the abstract should include the following information: motivation, theoretical approach, methodology, results, discussion and conclusion.
- The length of the manuscript should range between 7000 and 8000 words, including abstract and references.
- Appendices (additional documentation that already exists independently of the text, and that is not part of it, which incorporates data or information strictly necessary for the understanding of the article) if any, they will be considered separately, and they cannot exceed five pages.

2.2 REVIEWS

- Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.
- Reviews will have 3-5 pages (900-1500 words approx.).
- Reviews must include: full title of the book; the full names of the authors in the order in which they are cited in the book; Publication place; editorial; year of publication; total number of pages (e.g. XII + 234); ISBN; price (if known).

3. PERSONAL INFORMATION

Authors' personal and contact information will be introduced into the *Culture, Language and Representation* website application, but external referees will not have information on the authorship of articles and reviews. The following information is required: a) title; b) authors' name and surname; c) affiliation; d) postal address; phone; email address, fax (optional).

4. FORMAT

Manuscripts must be written in Times New Roman type, size 12, single-spaced and justified.

Headings must have the following format:

1. HEADING IN BOLD CAPITALIZED

1.1 SUBHEADING IN SMALL CAPITALS

1.1.1 Smaller subheading in italics

italics and **bold type**

The use of italics should be restricted, mainly to foreign words and expressions, and to highlighted terms. Likewise, titles of books and periodical publications (journals, newspapers, etc.) must appear in italics.

Bold type should only be used in titles or section headings, but not within the main body of the text. Similarly, the use of underlining should be avoided throughout the text.

Hyphens (-) and dashes (–)

Hyphens (-) should be used in compound expressions.

A closed-up en dash (–) should be used to indicate page ranges in bibliographical references and as a substitute for brackets, in which case they should be preceded and followed by a space.

Notes

References to notes should be inserted in the body of the text using the function provided for this purpose in the word processor. They should be superscript Arabic numerals, placed after any punctuation marks.

-For notes, the Times New Roman type size 10 will be used. In no case will footnotes be used to accommodate bibliographic citations.

5. QUOTATIONS

Quoted fragments should be included in the main text and set between double quotation marks (" "). When quotation marks are required within quotation marks, the former should be single quotation marks: "' '", when the quoted text does not exceed four lines.

Longer quotations (more than four lines) should be placed in a separate paragraph, without quotation marks or italics, but indented 1,25cm and with a smaller font size; alternatively, the passage should be clearly marked as a quotation. For quotations of four lines or higher, the text should be indented 1.25 cm, with no line separation from the previous paragraph, and a line separated from the next paragraph.

- The system of abbreviated quotations will be used, incorporated in the body of the text, using the following format: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

- References to more than one author within a parenthesis must be separated by a semicolon and ordered chronologically.

Omissions should be indicated by ellipses between square brackets: [...].

Likewise, square brackets should also be used to mark any digressions or additions by the author who quotes: "The only empirical evidence found by researchers [prior to the 1950s] is that included in ...". Likewise, the author's comments within a quotation will be enclosed in square brackets.

Direct quotes in the text must be followed by their abbreviated bibliographical reference. References to longer quotations in a separate paragraph, however, should be placed before rather than after it so that they cannot be interpreted as being part of the quotation.

6. REFERENCES

The list of full references must appear at the end of the work, ordered alphabetically, and adjusted to the following APA criteria:

6.1. BOOKS

Olaria, Carme. 2007. *A walk through prehistory*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Moro Ipola, Micaela and Laura Guillamón Mosque. 2015. *Train the neurons: neurocognitive rehabilitation program for patients with severe mental disorders*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Monlleó Peris, Rosa, Iván Medall Peris and Alfredo Fornas Pallarés. 2014. *Biographies rescued from silence. Experiences of war and post-war in Castellón*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

Altava Rubio, Vicenta, Francisco Gimeno Agost, Gil Lorenzo Valentí, Inmaculada Pérez Serrano and Isabel Ríos García Molina. 2010. *Classroom situations. Teaching materials for disciplinary use*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.1.1. In case it is necessary to cite the collection to which the book belongs:

García Marzá, Domingo. 1999. *Theory of democracy*. Collection Universitas, 3. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.1.2. The edition number (and, where appropriate, the reprint) is included after the title of the book:

Porcar Orihuela, Juan Luis. 2016. *A country in gray and black*. 2nd edition. Castelló de la Plana: Publications of the Jaume I University.

6.2. ELECTRONIC BOOKS

Welch, Kathleen E. 1999. *Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and New Literacy*. Cambridge: MIT Press. <http://www.netlibrary.com>.

6.3. ARTICLES IN JOURNALS

Igual Castelló, Cristina. 2017. "Solimán el Magnífico and Roxolana. The power of the Turkish in the visual and written culture of the West". *Potestas*, 9: 233-260.

6.4. PARTS, CHAPTERS ... OF A COLLECTIVE BOOK

Solà, Joan. 2008. "Castelló 75". In *Les Normes de Castelló fan 75 anys. Homenatge de la premsa*, ed. Vicent Pitarch. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

6.5. IF THE AUTHORSHIP IS AWARDED TO AN INSTITUTION

TERMCAT. 2008. *Dictionary of nursing*. Madrid: LID.

6.6 MORE THAN ONE WORK BY THE SAME AUTHOR PUBLISHED THE SAME YEAR

It will be indicated with a letter just after the year, without separation, round:

López Cantos, Francisco José. 2016a. *Audiovisual technology* Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

—. 2016b. *Communication technology*. Castelló de la Plana: Jaume I University Publications.

CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

MLA Directory of Periodicals

MLA International Bibliography

ABELL (Annual Bibliography of English Language and Literature)

ISOC (Centro de Información y Documentación Científica –CINDOC– del CSIC)

IBZ-IBR

LATINDEX

SCOPUS

EBSCO

ULRICH

ERIH (int. 2)

ANEP

DOAJ

FRANCIS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- 7 Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca
CRISTINA CRUCES ROLDÁN
- 25 Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera Bruno o el Teatro de la Memoria (con ecos de Morente)
FRANCISCO J. ESCOBAR
- 53 Los sonidos del flamenco: análisis fonético de «los orígenes» del cante
ELENA FERNÁNDEZ DE MOLINA ORTÉS
- 75 Narrativas de ida y vuelta: flamenco, tauromaquia, literatura y diálogos transatlánticos
EMILIO J. GALLARDO-SABORIDO
- 89 Las letras primitivas de los cantes a palo seco, tonás y martinets: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos
FLORIAN HOMANN
- 105 Son ilusiones: identidad cultural en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa
ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO

RESEÑAS / BOOK REVIEWS

- 125 *Flamenco y canción española*, de Inés María Luna. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019, 303 págs. ISBN: 978-84-472-2857-7; 17 €. JOSÉ CENIZO JIMÉNEZ

125 AUTORES / AUTHORS

127 ESTADÍSTICAS / STATISTICS

ISSN: 1697-7750



9 771697 775007