

## *Culturas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa<sup>1</sup>.*

### **Los romaníes y la música**

[17] Si hay algún pueblo que está especialmente unido a la música, ése es el pueblo romaní. Allá donde se han asentado, desde el Rajastán hasta Persia, desde las llanuras moldavas hasta el Caúcaso, desde Grecia hasta Rumanía, Hungría, los Balkanes o España, las comunidades gitanas, aun viviendo dispersas -sin especiales contactos entre sí-, históricamente han sido y siguen siendo destacados protagonistas de música popular.

Los rom tienen en la música casi como un segundo oficio, y aunque esta habilidad tenga que ver fundamentalmente con la cultura, con el estilo de vida y la educación, a nadie le resulta exagerada la afirmación de que son músicos ‘por naturaleza’. En España lo refleja el dicho popular de que el cante y el baile *lo llevan en la sangre*.

Será interesante dar respuestas a algunos de los interrogantes que estos datos suscitan: ¿Desde cuándo otorgan esa importancia a la música? Y otro quizás más interesante: ¿Se pueden individuar rasgos comunes, característicos de la música gypsy, rasgos que sean virtualmente asignables a todos los romaníes, sea cual sea el lugar del mundo en el que habiten? Algunos datos históricos nos ayudarán a dar respuesta a estas preguntas.

### **Orígenes del pueblo gitano. Romaníes, cíngaros, gipsys, gitanos**

[18] *Rom* es el nombre con el que se autodesignan los que hablan la lengua romaní<sup>1</sup> la única lengua indo-aria hablada en Europa desde la Edad Media, resultado de la diáspora de comunidades nómadas procedente de la India<sup>2</sup> (*Romany* en inglés). La hablan los *Roma* (grupos que viven en el Este de Europa o que proceden de esa zona), los *Sinti* (grupos asentados en la zona germano-parlante o procedentes de allí) y los *Calé* (grupos asentados en la Península Ibérica, sobre todo en España). El romaní muestra afinidades con lenguas arias del centro de la India y del noroeste (Kashemira), datos que parecen estar indicándonos sus orígenes geográficos. En la misma India existen grupos conocidos como *Dom* que son castas de nómadas comerciantes, herreros y artistas populares.

Las comunidades romaníes comenzaron a emigrar desde el subcontinente indio a partir del siglo X. Según opinión admitida, en esas tempranas fechas eran considerados una casta inferior que ya entonces hacían música y baile como oficio alternativo, que animaban las fiestas de los demás grupos étnicos y que mostraban una especial predisposición para asimilar –a su manera- las tradiciones de los lugares por donde pasaban o donde asentaban su nueva residencia.

Los romaníes no constituyen ante todo un grupo racial homogéneo: más que lo genético, les unifican algunos *rasgos lingüísticos y culturales* comunes.

---

<sup>1</sup> Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008). Miguel Ángel Berlanga: colaboración con el *Festival Internacional de Santander. Marcos históricos*. Fundación Marcelino Botín. Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38.

### **La música *originaria* de los romaníes**

No es fácil dilucidar lo que los *romaníes* han conservado históricamente de las tradiciones musicales más ancestrales (en principio las de la India), porque siempre se han mostrado propensos a asimilar, reelaborándolas, las músicas de sus países anfitriones. Sí parece estar claro que desde siempre han mostrado un proverbial dominio de los ritmos. Para Bernard Leblon esto [19] constituye “un punto común con la India, cuyo arte rítmico es uno de los más complejos y sabios del mundo” (Leblon, 1991: 15).

Existen evidencias de una presencia importante de comunidades romaníes en Asia menor en los siglos XI y XII, en donde recibieron influencias iraníes y armenias, asimilando la música monódica persa cuyo paradigma son los *dastgah*, (modos o fórmulas melódicas que en algunos de sus rasgos muestran afinidad con los *ragas* indios). Allí habrían asimilado instrumentos desde entonces muy usados por ellos: entre los de cuerda punteada, los *laúdes*, como el ‘*ud* de cuello corto o la más popular *tampura* de cuello largo (*saz* en Turquía, *buzuki* en Grecia). Entre los de cuerda frotada, el *rebab* (el *rabel* europeo), y los de tipo cítara de cuerda percutida, como el *santur* persa (*qanun* árabe, *zimbaldón* húngaro). Entre los aerófonos, los oboes tipo *surmay* o *zurna*, muy usados en Persia, al igual que en la India. Y entre los de percusión, las percusiones metálicas en forma de aros con sonajas, e instrumentos de parche tipo panderos.

En torno a los siglos XIII-XIV comenzaron una emigración hacia Europa central y occidental. Entre el XIV y XV se les encuentra en Croacia, en Hungría, en Rumanía, en la corte del rey de Bohemia, en Transilvania... y llegan hasta la Península Ibérica.

### **La ‘Gypsiness’ en las músicas populares actuales: Los Balcanes, Rusia y Hungría.**

Después de estos datos iniciales, volvamos a la pregunta: ¿Podemos definir algunos rasgos comunes en el hacer música de los romaníes de todos los lugares del mundo? Porque aunque la música siempre ha sido una de las actividades ‘profesionales’ más destacadas del pueblo romaní -casi como un segundo oficio que históricamente han desempeñado-, no obstante es evidente que sus circunstancias sociales e históricas han sido y son muy diversas, según época y lugar. Pues bien: no obstante, a pesar de esa diversidad de circunstancias, [20] sí cabe individuar algunas constantes en su música, y sobre todo *en su manera de hacer música*. Para confirmar esto, no sólo podemos tirar de datos históricos, sino también de la realidad actual: bastará con observar el papel que los romaníes juegan como protagonistas de muy diversas músicas populares en diversas partes del mundo. Vamos a detenernos en algunos datos actuales, que conjugaremos con algunos de los datos históricos a los que se ha aludido más arriba.

### **Adaptabilidad, estilo interpretativo, mestizaje, reinterpretación**

Una de las claves que explican el éxito de los romaníes como intérpretes de música es su *adaptabilidad*: los gitanos no hacen gala primariamente de un repertorio definido o exclusivo de ellos: no rechazan interpretar ningún tipo de repertorio, con tal de que tenga cierta representatividad social o popularidad. Así por ejemplo, si se les pregunta a los músicos rom de los Balcanes sobre si cabe individuar una ‘música gipsy’, inicialmente contestan que sí. Sin embargo no saben *especificar los rasgos musicales que los*

*diferencian de la música de otros grupos étnicos de la región* (Baumann, 2000: 272). En cuanto intérpretes, ni en la actualidad ni a lo largo de su historia los gitanos han buscado imponer géneros musicales propios al resto de la población. Más bien siempre han sido maestros en adaptarse a lo que resulta interesante y útil para las distintas ocasiones en que la música es demandada socialmente.

En Bulgaria por ejemplo, la música que hacen los rom se caracteriza por *una mezcla de rasgos*. A propósito del género *lambada* en Kosovo, un experto en música de los Balcanes como S. Pettan opina que la clave para entender la música cingara pudiera estar en sus *actitudes*: “Su meta no es tanto *imitar* una canción, sino *crear una versión personalizada*” (Baumann, 2000: 289).

Todos los estudiosos de música rom ponen el acento en una especial *libertad interpretativa* característica de los gitanos, en la *mezcla tan atractiva* [21] *como poco ortodoxa* de rasgos musicales, en la *adaptabilidad*. Francis Couvreur, estudioso y editor de músicas romaníes, considera que los gitanos de los Balcanes y países de Centro Europa han sido y son protagonistas de un significativo mestizaje musical, habiendo contribuido al *surgimiento de nuevas músicas a partir de folklores locales mezclados con influencias orientales*. A propósito de este particular tipo de mestizaje de la música romaní, Pettan transcribe la opinión de los propios músicos gitanos: ‘No nos fijamos en si [un repertorio] es turco, serbio o albanés. Nosotros tocamos con libertad’. Otro músico dijo: “Lo que tocamos es *música de bodas, biaveski muzika*. Mezclamos tonos serbios, albanos, rumanos, turcos, indios y griegos” (Baumann, 200: 272).

*Asimilación de repertorios locales*. Pero al mismo tiempo, los romaníes hace gala de una especial *apertura a las novedades*. Novedades que *integran y fusionan con lo tradicional*, reelaborándolo de una particular manera. Leblon ha estudiado este rasgo de la *reelaboración* de un repertorio previo, observando al respecto que si los cingaros rusos cantan polifonía, música coral, es porque han sabido *reelaborar un repertorio musical* previamente conocido y practicado por la población ‘autóctona’, que ya antes contaba con esa polifonía de tipo tradicional. Tal reelaboración *se observa principalmente en sus rasgos interpretativos*: un aspecto vehemente, a veces triste y otras veces espléndidamente alegre. Los coros cingaros de Rusia, sin alcanzar quizás la maestría de los eslavos, “tienen ese fuego salvaje (...) y una ternura que no pertenece a ningún otro pueblo” (Leblon, 1991: 30). El *estilo interpretativo* se hace tan importante como la forma, casi da una *nueva forma* a la música.

Son muchos los estudiosos que han reparado en la especial importancia que en la música gypsy tiene el estilo interpretativo, hasta casi definirlo como un rasgo distintivo de la música romaní: la música hecha por ellos tendría siempre un *color particular bien reconocible*, lleno de *exuberancia, melancolía y sentimiento*<sup>3</sup>.

[22] Así pues, cabe retener como un rasgo recurrente, como una de las tradiciones propias de este pueblo singular, la *capacidad de adaptación y transformación* de las músicas con las que se familiarizan, particularmente de las músicas *populares* de cada lugar: las aprenden reinterpretándolas y *transformándolas en algo nuevo*. Pero transformación ¿de qué tipo? Cabe responder que se trata de una transformación basada en la *reelaboración creativa de un repertorio previamente asimilado*.

Ésa es la opinión, entre otros, de Alain Weber, director artístico del festival *Les Orientales* (Saint-Florent-le-Vieil). A propósito de esta transformación, observa que los rom han sido grandes precursores de fenómenos de ósmosis musical actual, desde el jazz a la World Music, porque la manera zingara de hacer música *va más allá de la simple imitación*: “entre los gitanos, tocar es sinónimo de crear”. Observa Weber la doble cualidad de los gitanos –sólo aparentemente contradictoria- de *conservar* las tradiciones musicales y de *transformarlas*, a través precisamente de la *profesionalización y el virtuosismo*. Así lo escribe<sup>4</sup>:

Algunos les reprochan haber *profesionalizado* en exceso ciertos estilos y *transformarlos en estilos de virtud de cara a la comercialización*. Pero ¿qué sería hoy el repertorio de las *czardas* húngaras sin los gitanos (...) o el flamenco en España (...)? No sería más que una música folklórica y académica apta para museos”. (La cursiva es nuestra).

Esto nos confirma que junto a la adaptabilidad aludida, se dibuja como una constante de la música gypsy el *tipo de interpretación, el estilo interpretativo*. Por ejemplo en Bulgaria Pettan comprobó que el término ‘música de bodas’ es algo que la gente identifica con ‘música zingara’. Pero ante la pregunta “¿y qué es para ti la música zingara?”, la gente lo asocia a *un particular estilo interpretativo*. Y sólo secundariamente al *repertorio específico*, o al tipo de *instrumentación*.

[23] Dando un paso más, David Malvini en *The Gypsy Caravan*<sup>5</sup> (a propósito de la *Gypsiness* en la música en países como Hungría), llega a afirmar que la *música zingara*, ni se puede definir como un estilo musical cerrado (no hay que centrarse por tanto en rasgos formales, en el objeto musical para definirla), ni como un simple exotismo desde el punto de vista de tradición germánica o centro-europea. Entonces, ¿cómo definirla?

Malvini observa que la clave para entender la música gypsy, toda música gypsy, estaría en una nueva *toma de conciencia de la esencia comunicativa de la música*. Tal actitud se centra en el modo de hacer música, más que en el objeto musical considerado en abstracto. Porque la esencia de la música gypsy se fundamentaría y manifestaría en una manera de *interpretar* la música que produce por lo común una *impresión de ‘pasión’* en el oyente. Malvini centra la *gypsiness* en las especiales *cualidades interpretativas* de los gitanos, individuando la fórmula: I + V = E: la *Improvisación* (percepción del estilo rapsódico) en el intérprete, unida al *Virtuosismo* de tipo ‘evocativo’, ‘sensual’, ‘fantasioso’, origina una *Emoción* espontánea en el oyente.

Así pues, la *Gypsiness* o gitaneidad se focalizaría, más que en el objeto o en la forma musical, *en la emotividad, que surge en la relación subjetiva entre músicos y audiencia*. Una vez más nos topamos con la importancia de *la interpretación* como una verdadera y propia tradición en el hacer música de los romaníes. ¿Y no es cierto que en música, más que en ningún otro arte, la interpretación es clave, tanto que puede llegar a *transformar* el objeto musical? Para entender bien este concepto, debemos considerar el objeto musical como algo dinámico, no como algo inerte. Debemos dejar entre paréntesis la visión objetivista que considera a la música como un producto acabado, escrito en partitura. Y considerarla más bien como un proceso dinámico, de interpretación creativa en el tiempo.

[24 fotografía]

[25] Tal consideración no siempre ha sido tomada en cuenta. A mitad del siglo XX, los enfoques del músico Béla Bartók -que minusvaloraban precisamente el rasgo de la

*reinterpretación* y se centraban en cuestiones exclusivamente formales o de objeto-, influyeron en la valoración negativa de la música de los zingáros de Hungría.

### **Una visión ‘complementaria’ de la música zingara. El enfoque de Béla Bartok**

Las investigaciones que sobre la música de los zingáros húngaros realizó el compositor y etnomusicólogo Béla Bartok, ayudan a entender el carácter de la música gypsy. Bartok encontró en la música de las bandas instrumentales de músicos zingáros (las *czardas*) muchos elementos ‘tomados en préstamo’ de la música tradicional de los campesinos húngaros: los músicos zingáros de Hungría habrían transformado este repertorio, hasta casi hacer irreconocibles sus orígenes.

En efecto, en Hungría, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, los cingáros ya eran los protagonistas de un repertorio musical de tipo instrumental (el *verbunkos*), que aunque contenía muchos elementos tomados en préstamo de las músicas tradicionales húngaras, las habían transformado hasta hacerlas casi irreconocibles. El propio Liszt retenía esa música como ‘puramente cingara’. Bartok por su parte negó a esa música cingara autenticidad. ¿Por qué?

En su análisis, Bartok se centró en la forma musical, y *en los orígenes* de la música *gypsy* urbana. Para él, el valor de la música campesina húngara (en el estado previo a su reelaboración urbana por parte de los cingáros), estaba en su concisión, en esa brevedad tan característica de las líricas folklórico-tradicionales. Y puesto que ése no era un rasgo cultivado por los cingáros, sino que más bien cultivaban y cultivan la *expansión virtuosista*, -incluso originando transformaciones importantes en la forma musical-, Bartok [26] concluyó que la música cingara era una música *contaminada*, corrompida, apta para el turismo urbano y las audiencias masivas.

Esta visión es coherente con sus planteamientos teóricos *objetivistas* que le llevaron a minusvalorar la importancia de la interpretación, del evento musical, a centrarse más bien en el análisis de los valores formales de las piezas, en sus valores ‘intrínsecos’. Además, se traslucen sus gustos y opiniones personales: Bartok gustaba de lo tradicional húngaro, de lo campesino, de lo añejo... La consecuencia lógica de este planteamiento fue negarle el marchamo de ‘hungaridad’ a las músicas zingaras de Hungría, que tenían mucho de novedoso, de virtuosista, de exhibición, de profesionalización, rasgos todos ellos ajenos a la música folklórico-tradicional campesina, más conservadora.

También otros folkloristas, influidos por Bartok o imbuidos de ideas románticas, consideraron los repertorios locales campesinos como baluartes de la tradición, ‘en peligro de extinción’. Este criterio otorga una vez más marchamo de autenticidad a las músicas folklóricas antiguas y se lo niega a las más modernas. En realidad estos planteamientos nos son familiares: también hoy existen valoraciones nostálgicas de las antiguas músicas rurales.

Las posturas de Bartok han sido superadas. Ciertamente no en todos sus términos, porque Bartok tuvo el gran acierto de descubrir (y argumentar con datos musicales) que el repertorio gitano-húngaro estaba en buena parte inspirado en músicas tradicionales ‘campesinas’, de las que retomaba determinados rasgos formales. Pero hoy no se acepta su enfoque de conjunto, porque la tendencia es valorar el especial *poder comunicativo* de la música en general y de la música gypsy en particular. Por otra parte, nadie duda de que

ya en época de Bartók la música zíngara era uno de los símbolos musicales de Hungría, músicas ‘de raíz’ (por muy evolucionadas que estuvieran frente a las campesinas).

[27] Si hemos de retener un dato interesante de todo lo visto hasta aquí, es que los romaníes han estado ligados ‘desde siempre’ a un modo particular de hacer música, que tiene que ver mucho con un particular tipo de *interpretación creativa* que *reelabora y transforma* las músicas que practican los habitantes de las zonas en las que se asientan y con quienes, de una manera u otra, conviven.

### **El Gypsy Swing**

Y es que a despecho de las teorías conservadoras de Bartok, también en el pasado siglo XX surgieron géneros nuevos de la inspiración romaní. Por citar algunas de estas creaciones de músicas populares en otros lugares distintos de los Balcanes, de Rumanía, Hungría o España (los más conocidos), recordemos que de entre las muchas corrientes que renovaron al jazz, la música de los gitanos de Europa Central y Francia fue una de las más interesantes. El *Gypsy Swing* de los años 30, fue el resultado de la mezcla de la cultura manouche-romaní y el *Hot Jazz* afroamericano, aunque con raíces en otros estilos musicales populares a principios del siglo XX, como el tango y el vals-mussette. Su más conocido representante es el guitarrista de origen belga Django Reinhardt.

Hoy el *Gypsy Swing* es un característico dialecto europeo del jazz, conocido también como *Gypsy Jazz*, *Jazz Manouche* o *Hot Club Swing*. Y así podríamos seguir citando músicas que de vez en cuando son novedad y aspiran a renovar el panorama de la creatividad artística popular, particularmente en música instrumental<sup>6</sup>. Como botón de muestra de la constante aparición de novedades que la música gipsy ha seguido deparando (especialmente desde los años 80 del pasado siglo), citamos un disco que FM Records sacó a la luz en 1996. En él se muestra la música de los gitanos griegos, que mezcla de manera original y creativa, en este caso la tradición musical gitana y la griega, en los dos idiomas: el griego y el romaní.

### **Y en España, el flamenco**

[28] De entre todas las músicas romaníes que han llegado a adquirir personalidad propia, sin duda el flamenco es una de las más características y representativas. El flamenco es hoy día conocido y disfrutado internacionalmente.

Si hubiera que destacar algo del flamenco que lo diferencia de otras músicas gitanas a primer golpe de vista (o de oído), quizás haya que buscarlo, más aún que en el cante, en el toque de la guitarra flamenca y en el baile flamenco a solo.

El flamenco no se explica del todo afirmando que es un ‘arte gitano’: nosotros afirmamos que es al cincuenta por cien *gitano* y *andaluz*. Es una particular reelaboración gitana (o de estética ‘gitanista’ construida sobre la ‘andalucista’) de un patrimonio musical que es andaluz en su esencia. De lo que no cabe duda es de que sin los gitanos en Andalucía, hoy podríamos encontrarnos con el *baile bolero español* (que tiene una fuerte componente andaluza); con el género *canción española* o *copla* (también con una fuerte impronta andaluza); incluso contaríamos con los *bailes tradicionales* de tipo y origen andaluz: sevillanas, malagueñas, verdiales... Pero todo eso es *folklore*, y no arte flamenco. Sin la

fundamental aportación gitana, quizás tendríamos otro tipo de flamenco, más light, con menos duende, más cercano a la copla, al folklore o al baile bolero.

El estudio del papel jugado por los gitanos en la elaboración del flamenco, se está ampliando y replanteando en la actualidad, entre otras cosas con nuevas referencias al proceso de asimilación de *lo popular español* por parte de los gitanos, y de *lo gitano* por parte de la población no gitana.

### **Los gitanos llegan (bailando) a España**

Por lo que se refiere al baile y danza de los gitanos, las fuentes literarias de la primera época (siglos XV y XVI) son parcas. En ellas [29] aparecen referencias genéricas como ‘cantar a lo gitano’, ‘bailar a lo gitano’... Por ejemplo: “se ha de cantar con panderos y sonajas, al modo de los gitanos”. Pero esas referencias en realidad nos transmiten una interesante información: más que de un *repertorio específico*, los gitanos comenzaron a hacer gala desde el principio de un *estilo de canto y baile* que al resto de la población les resultaba al menos parcialmente familiar.

Lo cierto es que ya en esa época los gitanos comenzaron a gozar de aceptación como músicos en eventos festivos, bailando acompañados con tamboriles, panderos y sonajas. En las danzas del Corpus, se citan *danzas de gitanos* junto a otras de negros, españoles, turcos. En Granada, donde los moriscos bailaban en honor del Santísimo Sacramento, los gitanos primero compitieron con ellos y después de la expulsión de 1610, los sustituyeron definitivamente. Pronto surgió la moda y la imitación de los usos gitanos, llegando a convertirse en un tópico en la literatura menor (sainetes del siglo XVII, tonadillas del XVIII, teatro de tema andaluz del XIX).

### **Los primeros bailes de los gitanos españoles**

Lo que cabría designar como **bailes gitanos preflamencos** (siglos XVI y XVII), con frecuencia son *danzas solistas de gitanas*, o danzas de grupo en el que destaca una solista.

En esta época todavía hacen sólo *acto de presencia puntual con bailes de exhibición* en fiestas locales o ferias, en posadas o incluso en casas particulares, a donde *acuden* a cambio de dinero. Esto ya era así en época de Cervantes, y probablemente desde que llegaron. Prácticas similares son inmemoriales entre los gitanos.

Pero ya entonces, los gitanos exhiben bailes ‘nuevos’ para los españoles. Ahora bien: la novedad o atractivo parece haber estado en *la manera distinta, novedosa y exótica de interpretar bailes ya conocidos, formas tradicionales del folklore peninsular, de la música popular*. Los gitanos habrían [30] aprendido y transformado estas músicas y bailes muy tempranamente. Aplicando lo que sabemos de la práctica romaní en otros lugares, las interpretaban de una manera especial que en realidad es *reinterpretación*.

Como observa Leblon, lo que cantaba Preciosa no eran ni más ni menos que *villancicos, coplas, romances*. Y lo que bailaba eran *seguidillas, zarabandas...* pero interpretadas “a la manera gitana”. El mismo Cervantes escribió en *La Gitanilla* que los poetas profesionales solían escribir romances para venderlos a gitanos y a ciegos. Hugo Schuchardt observó lo siguiente (la cursiva es nuestra):

Cervantes llama a su Preciosa “la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo” (...) pero si ésta era rica en villancicos, coplas, seguidillas, zarabandas, otros cantos y sobre todo romances que se los procuró y buscó por todas las vías que pudo (...), *puede que esto mismo haya sucedido de igual modo en épocas posteriores* (Schuchardt, 1990: 22-23).

De lo que no hay duda es de que las danzas gitanas eran por lo general muy *aceptadas* por el pueblo.

Los *rom* han cultivado ‘desde siempre’ la *danza a sólo*, sobre todo (aunque no en exclusiva) de mujer. Leblon ha observado que las danzas cíngaras de otros países presentan ademanes muy *orientales* de los brazos, el zapateado y las palmas. Por otra parte, en Andalucía sabemos de una antigua práctica de danzas de *exhibición*, con protagonismo de los crócalos, palmas e incluso zapateado, aunque quizá no tanto del braceo sinuoso. Están ahí las referencias a las bailarinas gaditanas, famosas en la Roma del siglo I. También tenemos como referencia los bailes americanos de ascendencia española, como la *marinera*, la *cueca* o la *zamacueca*, bailes *de pareja* pero con una componente importante del *zapateado* de exhibición solista.

[31] Si la exhibición solista y el zapateado en el baile eran conocidos en Andalucía antes de la llegada de los gitanos (posiblemente *dentro de* los bailes de pareja, como sucede en diversos lugares de América), no es menos cierto que desde el siglo XVI en adelante las referencias a danza *solista* (no integrada, como el zapateado, en un baile de pareja) son prácticamente siempre referidas a los gitanos. Por tanto si la componente de *baile a sólo* de exhibición artística no fue aportación exclusiva de los gitanos, sí que habrían sido ellos quienes le imprimieron un nuevo y definitivo impulso en época moderna, al tiempo que un particular estilo. Impulso y renovación estilística que ha heredado el baile flamenco.

### **Evolución en los bailes gitanos: asimilación de elementos *andaluces***

En Andalucía, conforme avanza el siglo XVIII, las *danzas solistas* de gitanos las encontramos cada vez más dentro de un particular tipo de reunión festiva muy andaluza y *sedentaria*: los tradicionales *bailes de candil*, cuyo elemento más característico era el baile de pareja, de galanteo. Pero justo allí donde la presencia gitana va siendo significativa, nos encontramos con una mayor presencia de danzas *solistas* (más de exhibición artística que de galanteo). Esto comienza a observarse sobre todo a partir del último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX. Viene a ser como una **segunda fase** de la evolución del baile gitano, consecuencia de un mayor grado de sedentarización e integración social de los gitanos en Andalucía. El cambio sin duda que no fue radical sino progresivo, como puede comprobarse en algunos textos (p.e. el *Libro de la gitanería de Triana en los años 1740...*, por el que sabemos que la gente buscaba a los gitanos de Triana -lugar cardinal de la gestación del flamenco- para distraer el ocio con bailes de gitanos). Un siglo después contamos ya con la primera fiesta *propia y flamenca* de la que tenemos cumplida [32] referencia en *Un baile en Triana*, del escritor constumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón.

### **Los gitanos en Andalucía**

Andalucía es la región de España donde más gitanos se han asentado y donde más se han integrado con el resto de la población. Entre los siglos XVI y XVIII experimentaron un intenso proceso de inculturación especialmente en Andalucía occidental, y más en determinadas localidades de las provincias de Sevilla y Cádiz. Sobre esta especial



identificación entre gitanos y andaluces, Hugo Schuchardt escribió en 1880 que además de haber adoptado un sinfín de oficios sedentarios, “se acomodaron tanto a las tradiciones populares andaluzas que (...) han *conservado el traje de los andaluces más tiempo que estos mismos*”. Cabe afirmar que aunque no supiéramos mucho de las circunstancias históricas de este proceso, el ‘resultado final’ está ahí: un grado de sedentarización e inculturación significativo, reseñado con frecuencia por viajeros, desde el siglo XVIII. (Se pueden leer testimonios en Krauel, 1986).

Esta sedentarización vino propiciada por una particular aceptación de la población –en comparación con la de otras zonas de Europa y aun de España-, por la complicidad de las autoridades locales, y por la protección que –bien es cierto que como a leales *sirvientes*- les brindó la nobleza, particularmente en tierras de Andalucía Occidental (Zoido, 1999).

### **La importancia de Andalucía Occidental.**

Los censos de gitanos de 1784 y 1785, muestran que las localidades que más número de gitanos albergaban eran Sevilla y su provincia y Cádiz y localidades de su provincia como Jerez, Arcos, Sanlúcar, San Fernando y los Puertos. Todas ellas, localidades con especial tradición flamenca. [33: fotografía]

[34] Pero siendo éste un dato importante, lo es más saber los lugares donde su integración fue más efectiva. Da que pensar lo sucedido a propósito del *Prendimiento General* de 1749, por el que todos los gitanos fueron confinados a la fuerza en grandes establecimientos públicos y empleados en trabajos forzados. La tremenda disposición regia, contenía no obstante una cláusula *humanitaria* por la que se permitía que, una vez apresados los gitanos, podrían ser liberados todos los que fueran reclamados por las autoridades locales (alegando ser de utilidad pública). Del porcentaje de *gitanos reclamados* por sus lugares de origen, el 79% de los que salieron del Arsenal de la Carraca fueron de las provincias de Sevilla y Cádiz (Leblon, 1991: 116). Más de las tres cuartas partes de los gitanos sevillanos apresados en 1749 habrían sido liberados mediante un certificado de buenas costumbres y utilidad pública, entretanto que en provincias como Granada fueron en torno al 20%, y en Córdoba el 30%. Se concluye que una buena parte de la población gitana de Andalucía Occidental, volvió a su anterior situación gracias a la complicidad de la población y de las autoridades locales.

Aunque algunos hayan querido explicar el flamenco como la expresión patética del dolor de un pueblo perseguido, parece que le debe mucho más a este encuentro histórico entre andaluces y gitanos. La reivindicación del flamenco en su conjunto como patrimonio exclusivo de la comunidad gitana de la región andaluza, tiene tan poco sentido histórico como la reciente reivindicación (política) en orden a que el flamenco sea considerado patrimonio exclusivo de Andalucía. En la actualidad podemos afirmar con satisfacción que tanto el flamenco en particular como la *música gypsy* en general, es un patrimonio musical de la Humanidad, aunque tan cierto como esto es que existe una gran diversidad de tradiciones musicales a las que podemos calificar de *gypsies*, y que cada una de ellas entronca a su vez con las diversas tradiciones musicales de países o regiones singulares.

Miguel Ángel Berlanga  
Universidad de Granada

### **Músicas y artistas de este festival.**

[35] Tanto los grupos que actúan en este festival como los músicos que los componen y el repertorio elegido, se nos ofrecen como una excelente muestra de la riqueza y potencia comunicativa de la música gypsy considerada en su conjunto, y una evidencia de que el elenco de estilos y tendencias representados en este festival no se ha elegido al azar. Los seis grupos que forman parte de este ciclo son una magnífica muestra, en vivo, de la variedad y riqueza de las distintas construcciones musicales realizadas por los romaníes a lo largo de su diáspora mundial. También se podrá comprobar – particularmente a través de las *Canciones gitanas* de diversos autores de época romántica y postromántica-, que esas músicas han servido de inspiración a compositores músicos no gitanos que se han dejado seducir por la *gypsiness*. Estas canciones serán interpretadas por la destacadísima soprano que es Raquel Lojendio y acompañadas al piano por Aurelio Viribay, uno de nuestros mejores pianistas de acompañamiento al canto. Ambos músicos cuentan con una amplia trayectoria nacional e internacional de recitales y conciertos, así como de grabaciones discográficas.

Un rasgo que también se podrá constatar a lo largo de estos conciertos y que salta a la vista con la simple lectura del programa, es la especial fuerza aglutinadora del *estilo gypsy* en música, que tiende a la integración de conceptos sólo aparentemente contrapuestos, como son el de *tradición* y el de *innovación* e incluso *fusión*. La música romaní suena a nueva y a antigua, es a la vez de raíz y de vanguardia, y suscita siempre en la audiencia sentimientos de melancolía y de alegría, pasa casi sin solución de continuidad de melodías rapsódicas que transmiten nostalgia, a otras que avanzan a ritmo frenético y apasionado.

Es el caso de Dil Mastana, grupo perteneciente a la casta gitana “Lhanga”, casta de músicos sufíes procedente del foco originario de la etnia romaní, el Norte de la India. Ellos mismos son los que nos proponen reparar en [36] la capacidad de melancolía y de alegría a un tiempo, de elegancia y magestuosidad que tiene la música que interpretan. También este grupo es un buen ejemplo de la actitud vital de apertura y fusión de la música romaní, que huye de los academicismos.

Igualmente con el grupo Lafra, la fusión y la raíz vuelven a ser parte de su historia: cinco músicos procedentes de tres países (Croacia, Hungría y Bulgaria) que se encontraron en España y cuyos instrumentos son la voz acompañada por el acordeón, el clarinete, el violín y la percusión. Sus bases son balcánicas pero en su repertorio caben arreglos de música clásica y klezmer, música de cine, composiciones propias con aires folclóricos, reminiscencias de jazz y grandes dosis de virtuosismo instrumental. Todo un elenco concentrado de la más pura *gypsiness* en música.

Por su parte en Mahala RaÔ Banda Banda Noble del Ghetto encontramos una fantŠstica confluencia: de musica tradicional campesina, reinterpretada al estilo urbano de Bucarest, con ornamentaciones orientales, ritmos complejos de los Balcanes, sonoridades de Moldavia, Bulgaria, Serbia, Albania y Turquía.

El nombre alude a un estilo de vida tradicional de los gitanos de RumanŪa, a sus raŪces tradicionales y distinguidas de una aldea de las afueras de Bucarest, a las que se han unido un grupo de mķsicos profesionales de viento, de Moldavia pero formados en las bandas musicales de la Armada Rumana. Y hace referencia a la agrupaciũn, compuesta

de varios instrumentos (violín, trompeta, saxofón, tambalo, percusión, acordeones), que ni es fanfarria ni banda de folk, pero podría ser cualquiera de estas.

También será todo un evento oír a uno de los mejores violinistas del panorama actual, como es Ara Malikian, de formación clásica pero desde siempre tremendamente abierto a las músicas populares (desde las del próximo Oriente hasta el rock y el flamenco), junto a José Luis Montón, un gran guitarrista y compositor de formación [37] flamenca y que cuenta igualmente con una amplia formación y sensibilidad musical abierta a otros códigos musicales.

Ara Milikian, es un virtuoso del violín, concertista desde los 12 años. Aunque nacido en Líbano, es de familia armenia, en cuyas raíces musicales ha profundizado al igual que en las músicas de otras culturas: del Medio Oriente (árabe y judía), de Centro Europa (gitana y kletzmer), de Argentina (tango) y de España (flamenco), todo ello dentro de un lenguaje muy personal en el que se dan la mano la fuerza rítmica y emocional de estas músicas con el virtuosismo y la expresividad de la gran tradición clásica europea.

Con un amplísimo repertorio de grandes obras escritas para violín, conciertos con orquesta, sonatas y piezas con piano y música de cámara, y con numerosos premios internacionales de interpretación, Malikian es uno de los pocos violinistas que realiza recitales para violín solo (también con grandes orquestas de todo el mundo) con programas dedicados a integrales como los "24 Caprichos de Paganini", las "6 sonatas de Eugene Ysaÿe" y las "Sonatas y partitas de J.S. Bach". En su discografía se incluyen éstas y otras obras, como las "Cuatro Estaciones", la integral de las sonatas para violín y piano de Robert Schumann...

Por su parte José Luis Montón también cuenta con una amplia experiencia como intérprete y compositor de músicas de inspiración flamenca para concierto y espectáculos de baile y cante, interpretadas en importantes escenarios de Europa, América y Asia. Además de contar con un amplio elenco de conciertos, montajes artísticos y producciones discográficas, está terminando de componer la música para el nuevo espectáculo del *Ballet Nacional de España*, donde interviene como intérprete y compositor, y preparando su próximo álbum, donde contará con las colaboraciones especiales de Carmen Linares, Jorge Pardo y Ara Malikian entre otros.

[38] El ensamble Cifra consta de cuatro miembros bajo la dirección de Dezso Rontó, descendiente de una famosa familia de músicos de Hungría. En 2001 Deszo ganó el primer premio en un concurso de primeros violines que tuvo lugar en Budapest. Gyula Kiss interpreta el zimbalo, uno de los instrumentos de cuerda percutida que más personalidad otorga a la música húngara. Agoston BARTHA interpreta la viola y zanfona de Budapest, y procede del movimiento de revival de la música folclórica húngara de finales de los 70. Vilmos Berki es el contrabajista.

Este grupo húngaro, genial representante de la más tradicional y fascinante música para cuerdas de Hungría, realiza tanto la interpretación que ellos llaman rústica (al más puro estilo tradicional), como el estilo que llaman 'refinado', cabe decir más académico. Sus instrumentos incluyen el violín, viola, zimbalo, contrabajo, zanfona, y dos antiguos instrumentos, la tambura y el violin saxsa.

Cuentan con un amplio repertorio que incluye música tradicional gitana húngara, csardas, canciones de taberna, música folclórica húngara y rumana, solos de virtuosismo instrumental, vales, tangos, evergreens, y su propia interpretación de la música clásica. Su actividad profesional en su país, que incluye conciertos, funciones privadas, bodas y recepciones... nos hacen estar en presencia de un auténtico grupo de cuerdas húngaro al más puro estilo tradicional.

Miguel Ángel Berlanga  
Universidad de Granada

#### BIBLIOGRAFÍA sobre música y romaníes y otros libros citados

BAUMANN, Max Peter (Ed.) *Music, Languages and Literature of the Roma and Sinti*. Berlín, Otto-Friedrich University, 2000.

KRAUEL HEREDIA, Blanca. *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. Málaga, Universidad, 1986.

LEBLON, Bernard. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid, Cinterco, 1991.

---

MALVINI, David. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London, 2004.

ZOIDO, Antonio. *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla, Portada Editorial, 1999.

---

---

<sup>1</sup> También se usa el término para otras comunidades con lenguas originarias de la zona de la India, como los *Lom* del Cáucaso y Anatolia y los *Dom* del cercano oriente.

<sup>2</sup> Sobre los orígenes de las lenguas romaníes y del pueblo gitano, sitios web interesantes son la del *Manchester Romani Project*, de la *School of Languages, Linguistics and Cultures* (En [http://www.llc.manchester.ac.uk/Research/Projects/romani/files/11\\_origins.shtml](http://www.llc.manchester.ac.uk/Research/Projects/romani/files/11_origins.shtml)) y la página de ROMLEX, una base de datos sobre léxico en todos los dialectos romaníes, proyecto sustentado por el *Open Society Institute, Next Page Foundation* y el Gobierno Federal de Austria (<http://romani.uni-graz.at/romlex/whatisromani.xml>).

<sup>3</sup> Así por ej. Francis Couvreur, en <http://www.etudestsiganes.asso.fr/musique.html>.

<sup>4</sup> <http://www.lespommesdemadouche.com/tsiganes.html>

<sup>5</sup> MALVINI, David. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London, 2004.

<sup>6</sup> En DiarioVasco.com:

<http://canales.diariovasco.com/heineken-jazzaldia/artistas/gypsy-swing-07.htm>