CUADERNOS GITANOS

Instituto de Cultura Gitana | 2011 | *número ocho* | *nueve euros*

El flamenco
Patrimonio de la Humanidad

Somos Gitanos Somos Flamenco

CUADERNOS GITANOS

Instituto de Cultura Gitana | 2011 | *número ocho*

Sumario

Ilustración de La niña de los Peines de Javier Larrea. La calabaza producciones.

- *Baxtalipe*
  Diego Fernández Jiménez 5
- *Ser gitano, ser flamenco. Disertaciones sobre un manifiesto*
  María Jesús Castro 6
- *Retratos* 14
- *Las casas cantaoras. Las familias gitanas y su decisiva contribución en la transmisión oral del arte flamenco*
  Manuel Moraga 16
- *La edad de platino*
  Ricardo Pachón 20
- *Lebrija y Utrera. Cantes con denominación de origen*
  Tere Peña Fernández y Gonzalo Montaño Peña 26
- *El Lebrijano: Maestro inquieto.* 30
- *El fascinante mundo de la Fiesta. Cantes y voces de la Historia para la Historia* 32
- *Antonio Mairena: El Dogma clásico.* 36
- *La Niña de los Peines: Mujer del Cante.* 37
- *Triana pura, Triana viva*
  Manuel García Rondón 38
- *Camarón de la Isla: El mito contemporáneo.* 42
- *Manolo Caracol: Emocionante emperador del cante.* 43
- *Chocolate: Grito doliente.* 44
- *Manuela Carrasco: Empaque y majestad.* 45
- *Firma invitada: Isabel Muñoz. Fotografías* 46
- *Jerez, en mi mente*
  Sebastián Porras Soto 48
- *Los gitanos de Granada y el flamenco*
  Antón Carmona Fernández 54
- *Cante gitano extremeño*
  Agustín Vega Cortés 60
- *Sabicas. Guitarra de leyenda*
  Pablo Calatayud y Toni Sasal 64
- *La Chunga: Los pies descalzos y el pincel ingenuo.* 66
  Antonio el Rubio: Olor a flamenco. 67
- *Flamenco-Jazz: una atracción fatal. Historia de un género que nunca existió*
  Chema García Martínez 68
- *Números anteriores* 74
- *Repompa* 76

CUADERNOS **GITANOS**

| 2011 | *número ocho*

Director
Joaquín López Bustamante

Subdirector
Sebastián Porras Soto

Consejo de Redacción
Araceli Cañadas Ortega
José Manuel Flores Campos
Rodolfo González Villahoz
José Heredia Moreno
Nicolás Jiménez González
Isaac Motos Pérez
Joan Oleaque Moreno
Ricardo Pachón Capitán
Josefa Santiago Oliva
Juan Silva de los Reyes

Colaboran en este número
María Jesús Castro
Manuel Moraga
Ricardo Pachón
Tere Peña
Gonzalo Montaño Peña
Sebastián Porras Soto
Agustín Vega Cortés
Manuel García Rondón
Antón Carmona Fernández
Chema García Martínez
Amara Montoya Gabarri
Javier Larrea
Juan Manuel Suárez-Japón
Pablo Calatayud
Toni Sasal
Fidel Meneses
Jesús Salinas
Gracia Jiménez
Gonzalo Conradi
Gustavo Rico
Flamenco Project
Maque Falgás
Ricardo Alcalde
Javier Fernández de Molina
Ceferino López
Francisco Hinojosa

Firma invitada
Isabel Muñoz

Portada
Michel Dulzaide

Agradecimientos
Steve Kahn (Flamenco Project)

Edita
Instituto de Cultura Gitana
San Marcos, 39 - 1º A. 28004 Madrid
Teléfono: 91 522 54 61
Fax: 91 522 49 22
comunicacion@institutoculturagitana.es
www.institutoculturagitana.es
www.issuu.com/cuadernosgitanos

Estamos en

Diseño y maquetación
ädisseny i comunicació
www.adisseny.com

Impresión
EGRAF, S.A.
Madrid
www.egraf.es

Depósito Legal: V-4949-2007
ISSN: 1888-2862

CUADERNOS **GITANOS** no comparte necesariamente las opiniones expresadas en sus páginas por los colaboradores.

Baxtalipe

Diego Fernández Jiménez

Como director del Instituto Gitana me gustaría, en primer lugar, felicitar a todos los flamencos por la declaración por parte de la UNESCO de nuestro arte como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esta magnífica noticia nos ha llevado a promover el manifiesto **"Somos gitanos, somos Flamenco"** al que se han sumado ya centenares de artistas e intelectuales y que reivindica la decisiva aportación de los gitanos en la génesis y el desarrollo de este arte, y a publicar este número de *Cuadernos Gitanos*, dedicado de forma monográfica al flamenco. Ambas iniciativas han contado con el apoyo de muchas personas, gitanos y no gitanos, que han querido, de algún modo, compartir con nosotros esta filosofía musical y una posición intelectual comprometida con la defensa de la herencia cultural gitana en el flamenco.

Ya ha llegado el día en que los gitanos, además de ser grandes artistas del cante, el baile o la guitarra, también expliquemos con la palabra nuestra historia flamenca. El flamenco ha bebido del cántaro de agua de la fuente buena de Tío Luis el de la Juliana, de El Planeta, de la Andonda, de El Fillo, de Manuel Torre, Manolo Caracol, Antonio Mairena, de la Niña de los Peines, El Lebrijano o Camarón. El flamenco tiene el compás de la calle Pureza de la Triana mítica y mística o del barrio de Santiago o San Miguel, a cuatro palmos de la Calle Larga de Jerez de la Frontera, donde los gitanos lloraban por bulerías al nacer. El flamenco es la oración de los condenados a galeras que rezaban por seguiriyas o por tonás mientras eran humillados públicamente por el solo hecho de ser gitanos. El flamenco es el libro de la vida de los que no sabían escribir y expresaban sus sentimientos cantando en la Plaza de la Corredera de Córdoba o bajando desde el Albaicín hacia el cauce del Darro, haciendo que las palabras viajasen a lomos de gargantas quebradas y profundas.

El flamenco es el sonido del camino a la Feria de San Miguel a través de realengas en grupos de gitanos que salieron de la Plaza Alta de Badajoz y cantaron tangos de terciopelo hasta que la noche se les volvió mágica. El flamenco es un ritual de gestos elegantes y respetuosos en torno a la diosa Kali que se volvieron jondos cuando los siglos otorgaron permiso para viajar ligeros de equipaje. El flamenco es la respuesta a lenguajes extraños, la medicina que puede curar la enfermedad del odio, el tesoro de los que nada tienen, el regalo agradecido entre compañeros de persecuciones y fatigas, la declaración de amor o de lealtad más sentida, el compás de los sueños. El flamenco es la tradición familiar transmitida de generación en generación con el orgullo de quien ha guardado su herencia para que la disfruten los que vengan a la casa cuando los años no existan. El flamenco es tan gitano que basta nombrarlo para recordar a nuestros antepasados. El flamenco es tan gitano que ningún laboratorio encuentra su fórmula. Y no la encuentran porque está guardada en un lugar secreto de la Historia, de la historia de los gitanos.

Felicidades, *Baxtalipe.*

SER GITANO SER FLAMENCO

Disertaciones sobre un manifiesto

María Jesús Castro

La declaración del flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO ha generado reivindicaciones étnicas por parte de la comunidad gitana española expresadas en el manifiesto promovido por el Instituto de Cultura Gitana[1].

Los gobiernos de las comunidades autónomas de Andalucía, Extremadura y Murcia han realizado los trámites para dicha consecución y en el expediente presentado en la candidatura se ha defendido una postura, presumiblemente, en desacorde con la reclamación de la autoría gitana del flamenco, al considerar que esta manifestación musical tiene una presencia activa en todos los acontecimientos relevantes de la tradición cultural andaluza. A su vez, el manifiesto del Instituto de Cultura Gitana promulga un mayor reconocimiento de los gitanos en la creación del flamenco, ya que afirma la identificación del flamenco como música del pueblo gitano español.

Las demandas de ambos escritos son de índole identitaria: mientras que en el dossier de candidatura se designa al flamenco como configurador de la identidad nacional andaluza[2], en el manifiesto gitano se lleva a cabo una reivindicación étnica, no nacionalista. Ambos posicionamientos tienen su equivalencia en la defensa histórica por la patrimonialización del flamenco y, además, se corresponden con las distintas teorías existentes sobre el origen del flamenco:

1| Las teorías que afirman que los gitanos o *rroma* no trajeron el flamenco consigo, pues suponen que la cultura gitana no posee una tradición musical propia y, por tanto, el flamenco es producto exclusivo de la musicalidad del pueblo andaluz no gitano.

2| Aquellas teorías que consideran que los *rroma* trajeron el flamenco consigo o como mínimo las estructuras musicales favorecedoras de su posterior creación en Andalucía, etapa en la cual los no-gitanos participaron de una manera puntual.

3| Por último, las hipótesis que contemplan la simbiosis gitana-paya como el germen para el surgimiento del flamenco y, por consiguiente, se lleva a cabo una incidencia en la uniformidad cultural entre lo gitano y lo no-gitano.

La primera y segunda teoría han generado una dialéctica con dos planteamientos excluyentes: mientras que algunos estudiosos otorgaron capacidad creadora a los gitanos españoles o *kalós* bajo una aproximación en exceso primordialista al entender la cultura gitana en términos esencialistas, para otros el pueblo gitano no aportó nada culturalmente y, en consecuencia, el sustrato del que se alimentó pertenece en exclusivo a la tradición folclórica española. Según esta última proposición, el pueblo andaluz no-gitano, representado en un conjunto de distintos colectivos, fue quien creó el flamenco y los *kalós* sólo se convirtieron en intérpretes, no en forjadores de un nuevo sistema musical.

Si lo gitano se funde con lo payo, existe la posibilidad de que la identidad gitana no sea reconocida como distinta y, en relación con el flamenco, que la capacidad creadora y dinamizadora del gitano en el flamenco quede diluida bajo el genérico "andaluz".

Por su parte, la tercera teoría ofrece nuevas perspectivas de signo más culturalista al observar una relación de dependencia entre lo gitano y lo payo. La percepción de Andalucía como una fusión entre ambas culturas sin delimitar las mutuas influencias y según la integración sociocultural de las dos etnias, la gitana minoritaria y la paya mayoritaria, favorece esta simbiosis cultural que puede parecer positiva pero que, sin embargo, genera una visión folclórica del flamenco y niega la diferenciación cultural del pueblo gitano, ya que al considerar que lo gitano se funde en lo andaluz se oculta una de las singularidades principales que define la identidad romaní: la tendencia a la individualización y diferenciación respecto al resto de subgrupos gitanos (con los que establecen relaciones intraétnicas) y respecto al grupo mayoritario payo (con el que establecen relaciones interétnicas). Si lo gitano se funde con lo payo, existe la posibilidad de que la identidad gitana no sea reconocida como distinta y, en relación con el flamenco, que la capacidad creadora y dinamizadora del gitano en el flamenco quede diluida bajo el genérico "andaluz".

El expediente de candidatura presentado por los gobiernos autonómicos para el reconocimiento del flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO es una buena muestra de ello: lo gitano se encuentra incluido en lo andaluz, no se niega

1_ "Somos gitanos, somos flamencos" manifiesto en Cuadernos Gitanos nº7, 2010. www.institutoculturagitana.es El presente artículo analiza los puntos del manifiesto gitano y desarrolla sus teorías según las tesis más actuales de la gitanología con el objetivo de verificar o negar sus principales reclamaciones.

2_ La defensa del flamenco como marcador identitario andaluz ha generado una polémica en ciertos ámbitos intelectuales andaluces. Gerhard Steingress es el principal detractor de dicha afirmación, teoría ampliamente desarrollada en sus escritos y cuyas afirmaciones se corroboran en este artículo. Ver G. Steingress, "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza" en *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales.* Nº1/2002, pp. 43-64.

Grabado de Gustavo Doré

su aportación pero ésta se difumina en la participación colectiva al poner en el mismo estadio a todos los agentes activos de este proceso, andaluces payos y gitanos. Esta propuesta está en acorde con la política de inclusión de los viejos nacionalismos que pretenden asimilar a los diferentes grupos étnicos minoritarios (gitanos) inscritos en una sociedad mayoritaria (paya), como corresponde a una visión homogeneizadora contraria a la existencia de un territorio multicultural.

El manifiesto gitano, por su parte, evidencia la necesidad de la identidad romaní de diferenciarse, de distinguirse ante los "otros", conforme con la perspectiva de una sociedad multiétnica y multicultural en la que una cultura dominante convive con otros grupos culturales o étnicos diferenciados.

Ninguno de los dos escritos niega la participación del otro colectivo en el flamenco: ni en el expediente de candidatura se niega la del *kaló*, al contrario se afirma que la participación del gitano es esencial y la convivencia interétnica de Andalucía es modelo a imitar[3]; ni las asociaciones gitanas la del payo, quienes con su adhesión en apoyo a la candidatura y su colaboración en las medidas de protección propuestas por las diferentes instituciones avalan sus iniciativas.

La mayor evidencia de la política de inclusión del gobierno autonómico andaluz respecto a las minorías culturales no se encuentra en el reconocimiento de la existencia de éstas, como se ha expuesto sí que reconoce sus particularidades y en este sentido hace visible al gitano, sino que se lleva a cabo al configurar al flamenco como marcador cultural imprescindible en la creación de la identidad andaluza y, en consecuencia, lo gitano se hace invisible, confundido con lo andaluz.

Los marcadores o rasgos culturales que se adoptan como exclusivos de lo andaluz en relación al flamenco tienen una clara vinculación a lo gitano, pero en el expediente de candidatura se obvia hacer esa referencia étnica: se habla de "familias cantaoras", "ámbitos privados", "transmisión generacional" y "artistas andaluces" en términos genéricos. Igualmente, se hace uso de una imprecisión y distorsión en aquello concerniente al repertorio musical flamenco, ya que no se establece una diferenciación étnica ni al citar las funciones socio-culturales de los estilos musicales en ámbitos preferentemente gitanos, en rituales como "ceremonias sacramentales (bodas y bautizos), reuniones familiares y fiestas privadas", ni al nombrar tradiciones folclóricas de nivel local claramente de origen no-gitano alejados de los parámetros musicales flamencos, como las fiestas de verdiales en los Montes de Málaga o los fandangos populares. Este conjunto variado de expresiones musicales es catalogado en una misma categoría, con la etiqueta de "tradiciones andaluzas" como sinónimo de "flamenco" y de "cante jondo", según los nombres que se atribuyen al elemento en cuestión en el expediente de candidatura objeto de análisis por el comité intergubernamental de la UNESCO.

En definitiva, **la voluntad de folclorizar al flamenco obliga a la desgitanización del mismo** y permite afirmar, en el dossier de candidatura, en relación a los cantes sin acompañamiento instrumental de origen gitano, como las tonás y martinetes, que "la música andaluza está presente en los cantes a *capela*" o que la aportación gitana al flamenco es equivalente a la de otras tradiciones musicales, como la música árabe y hebraica, la liturgia bizantina, las canciones castellanas y las formas hindús y afroamericanas.

El negar la identidad gitana es desdeñar, asimismo, la importancia del gitano en la creación del flamenco, es aceptar su existencia pero como una tradición cultural andaluza entre muchas otras, sin otorgarle demasiado protagonismo. Sin embargo, no sólo la identidad gitana es importante para la cohesión de la sociedad gitana sino que es vital para el surgimiento del flamenco, ya que **fueron los parámetros culturales y musicales gitanos los que proporcionaron los condicionantes necesarios para que surgiera un sistema musical diferente del folclore andaluz.**

Las nuevas teorías que se plantean en este artículo se diferencian del resto de hipótesis anteriormente expuestas al otorgar a las manifestaciones musicales de los gitanos un papel relevante en su identidad, *basalipnasqo rromanipen* que se configura en base

3_ "La etnia gitana instalada en el sur de España ocupa un lugar privilegiado en el flamenco. Los gitanos juegan un rol esencial en la creación y la interpretación de la mayoría de expresiones del flamenco (en la esfera del flamenco, la utilización del término 'gitano' no es peyorativo sino testimonio del orgullo de una comunidad). Su establecimiento, desde hace siglos, en las zonas más meridionales de la Península Ibérica representan un ejemplo de integración cultural y social y de promoción al respeto mutuo entre las diferentes comunidades, grupos e individuos." Dossier de candidature nº 00363, pp. 7

a las relaciones que se generan entre la cultura musical traída por los gitanos y las expresiones musicales autóctonas de la población de acogida.

Esta identidad gitana diferencial expresada en su musicalidad se reivindica como principal factor de creación del flamenco sin que por ello, evidentemente, se niegue la importancia de lo andaluz en dicho proceso, pero defendiendo como factor fundamental la contribución del *kaló* y de lo gitano no sólo al aportar nuevas formas musicales, sino también nuevos constructos culturales.

La aportación de parámetros musicales junto a la reelaboración de las formas existentes en el folclore andaluz dieron lugar al nacimiento del flamenco y, por su parte, los nuevos constructos culturales favorecieron aquellos estereotipos sobre lo gitano que aportaron la variabilidad semántica al término "flamenco". Ambos aspectos se desarrollan en el manifiesto gitano por lo que a continuación se argumenta su base teórica para que ayude a corroborar las premisas principales de dicha declaración, que se basan por un lado en la identidad romaní y las manifestaciones musicales de los gitanos y, por otro, en una dualidad identificativa de lo flamenco.

LA IDENTIDAD ROMANÍ Y LAS MANIFESTACIONES MUSICALES DE LOS GITANOS

La primera premisa general del manifiesto trata sobre la aportación gitana al flamenco con una referencia a la diferenciación de las expresiones musicales gitanas del folclore andaluz, a las escuelas propias de cantaores gitanos y a la transmisión oral mediante el mantenimiento de los cantes en el seno de las familias gitanas[4].

Blanco y Negro, 18 de noviembre de 1899

La confirmación de esta premisa se encuentra en el tratamiento de la identidad romaní, cómo las distintas comunidades gitanas refuerzan su identidad mediante unos diacríticos culturales que les diferencia de la sociedad mayoritaria paya y son generadores, a su vez, de sistemas culturales propios y distintivos.

Los diferentes procesos creativos que los gitanos bajoandaluces llevaron a cabo y dieron lugar al surgimiento del flamenco transcurren por unas fases de desarrollo que tienen su equivalencia en otros procesos evolutivos similares realizados entre distintos subgrupos *rroma*[5] que dieron lugar al nacimiento y al mantenimiento de sus respectivas manifestaciones musicales. La necesaria comparación entre unos y otros demostrará las pautas culturales comunes de comportamiento de la sociedad romaní en relación con su musicalidad.

Efectivamente, los *rroma* comparten una identidad musical constatada hoy día por numerosos gitanólogos[6], una manera de entender la música definida por la función principal que ésta tiene en el seno de la comunidad gitana como diacrítico cultural que configura la universalidad de la identidad musical romaní, cada subgrupo con una manifestación musical distintiva pero homogéneo en su expresividad materializada en sus rituales colectivos.

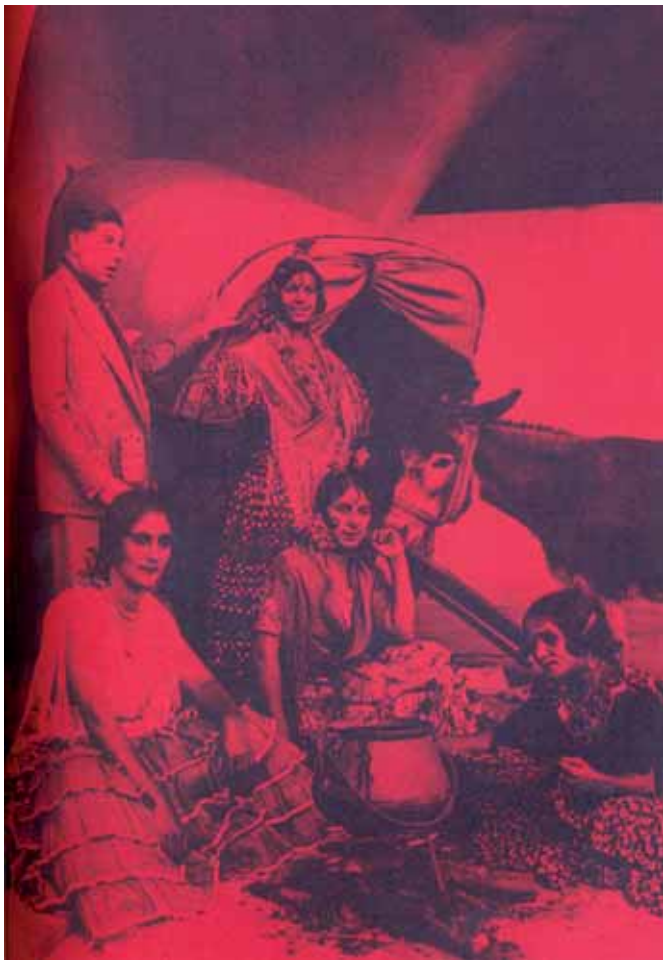
Estas expresiones musicales gitanas se distinguen por el valor que se otorga a la abstracción en el proceso creativo favorecedor de la idea de la variación como un modelo cultural gitano, expuesta por Pettan (2000), y cuya importancia en el seno de la comunidad gitana reside en la consideración de que todos los parámetros musicales son canjeables, al margen del origen melódico.

Junto a este rasgo distintivo, se evidencia otra singularidad vinculada a la interpretación de los estilos y relacionada con lo emocional, a un virtuosismo producto de una vivencia musical y una visión orgánica de la música, según una expresión corporal definida por la espontaneidad y la transmisión oral.

4_ (...) negar o minusvalorar la aportación gitana al flamenco es tan injusto como negar las aportaciones de las comunidades negras al jazz. (...) han sido los gitanos quienes han sustentado las raíces flamencas, y han sido las familias gitanas las principales depositarias de este arte y quienes lo han transmitido oralmente de generación en generación." cit. en el manifiesto, "Somos gitanos, somos flamencos", *op.cit.*

5_ Los *lovári* hungaros, los *kalderash* y los *lautaris* rumanos entre otros.

6_ Ver: Alain ANTONIETTO, "La musique tsigane mythe ou préjugés" en *Etudes Tsiganes* nº1/1986, pp. 23-27; Bernard FORMOSO, *Tsiganes et sédentaires: la reproduction culturelle d'une société*, 1986. Paris: L'Harmattan; Svanibor PETTAN, "Gypsies, music, and politics in the Balkans: a case study from Kosovo", Max Peter Baumann (ed.) *Music, language and literature of the roma and sinti*, 2000, pp. 263-292.



Estas características confirman que la música entre los *rroma* es un rasgo principal cultural, no un simple divertimento, y se ratifica porque sus expresiones musicales se corresponden con elementos de distinción cultural, especialmente con sus actividades económicas: para los gitanos la música es una actividad laboral adaptada a la vida itinerante, sin horarios, sin dependencias, tan sólo marcada por su ritmo interno y por los caprichos del mercado discográfico. Por ello, en la sociedad romaní la expresión musical, tanto en su nivel más íntimo como en el más profesional, es una ocupación laboral valorada muy positivamente al ser una actividad económica ligada íntimamente al concepto del nomadismo, el cual se sitúa en el centro mismo de sus principios de vida. La música permite a los *rroma* mantener su independencia respecto al sistema laboral payo así como favorecer la autonomía de los grupos familiares, quienes pueden llevar una vida social independiente del resto de la colectividad y transmitir una herencia mediante la creación de dinastías musicales como expresión de su dependencia afectiva[7].

Esta valoración positiva de las expresiones musicales en la comunidad gitana ha favorecido desde el inicio del flamenco la participación de los *kalós* en todos los ámbitos en los cuales se desarrolló dicho sistema musical, desde las reuniones privadas hasta los medios más mediáticos y comerciales. **A lo largo de toda la historia del flamenco se evidencia la importancia de la aportación gitana en los distintos espacios y ámbitos que marcan la historia de la evolución del cante flamenco:** en las primigenias reuniones de cabales así como en los rituales internos en las gitanerías (los hermanos Ortega Vargas, Paco la Luz, Enrique el Mellizo, Mercedes la Serneta o Joaquín el de la Paula); en los cafés cantantes de las primeras épocas (Tomás el Nitri, Joaquín la Cherna o María la Serrana); en los primeros registros sonoros (Manuel Torre); en el ámbito comercial (La Niña de los Peines, El Cojo de Málaga o Porrina de Badajoz); como estrellas mediáticas cinematográficas (Rafael Farina o El Príncipe Gitano); en las numerosas compañías de baile (Rafael el Gloria, Rafael Romero o José el Chaleco), en su contribución a las grandes antologías con su herencia musical (Juan Talega, Antonio Mairena o Manolo Caracol) o como figuras carismáticas que se convierten en referentes identitarios (Camarón de la Isla).

Por su parte, en el flamenco la mayoría de las grandes dinastías gitanas se perpetúan hoy día hasta llegar a los actuales representantes del cante: en sus orígenes fueron familias gitanas cantaoras bajoandaluzas, como los Cantorales, los Torre, los Ortega, los Pelaos, los Caganchos, los Pavón, los Fideíto y el linaje de Paco la Luz, quienes forjaron las formas antiguas del cante y las transmitieron a sus descendientes, herencia que se mantiene en las voces de, por citar sólo algunos de los grandes, Manolo Caracol con los cantes de Enrique Ortega "El gordo viejo"; Sernita de Jerez, con los cantes de Joaquín la Cherna; Manuel Soto, "El Sordera", con los cantes de Paco la Luz; Gregorio Manuel "El Borrico", con los cantes de José Valencia y, por último, los Agujetas, con los cantes de Manuel Torre.

Esta fuerte vinculación entre la identidad gitana y la música, conviene recordar que no se encuentra de una forma tan acentuada en la sociedad paya, va a originar modificaciones en las estructuras musicales que se ejecutan en las distintas *performances,* por lo cual es necesario ver la aportación que hicieron los gitanos en dichas estructuras para que se pudiera llevar a cabo una diferenciación cultural que diera lugar al surgimiento de nuevas formas musicales distintas del folclore andaluz y comprobar que, de la misma manera que existe una forma de "ser gitano" y de vivir la música "a lo gitano" compartida por todos los *rroma* del mundo, existen unos rasgos formales musicales comunes a la mayoría de expresiones musicales gitanas conocidas que moldearon la identidad de las nuevas culturas musicales.

Efectivamente, hay unos rasgos característicos formales que presuponen dan unidad a la música romaní al hallarse de una manera acentuada en la mayoría de manifestaciones musicales gitanas: el uso de una música modal[8], un singular virtuosismo instrumental semiprofesional, una orientalización musical y una rítmica acentuada.

Todas estas características se encuentran en el flamenco no de forma sesgada, sino configurando sus estructuras principales: la

7_ Por su parte, este rol de músico valorado por la sociedad gitana es, asimismo, muy aceptado por la sociedad paya, lo que permite a los gitanos alejar de sí otras imágenes estereotipadas que se han construido en torno a ellos, estereotipos negativos o degradados vinculados a la marginalidad.

8_ El uso de las escalas y los modos orientales es un rasgo formal que unifica a una gran parte de los sistemas musicales de los subgrupos gitanos: *râga* indios, *dastgah* persas, *mâqam* árabes y turcos.

música modal en el flamenco tiene su representatividad en el desarrollo de escalas orientales que una vez armonizadas configuran el Modo Flamenco, modo habitual en cantes como la toná, la soleá y la siguiriya, así como el uso del concepto funcional armónico distintivo del flamenco, ampliamente desarrollado por Granados (2004), basado en cuatro funciones principales en lugar de las tres representativas de la concepción occidental[9].

La rítmica acentuada es otra singularidad formal de la música romaní que se manifiesta en el flamenco: el gusto por los contratiempos, la acentuación sincopada y el contraste rítmico generan una preferencia por los cantes "a compás" en el ámbito gitano y una búsqueda de comunión rítmica entre cantaor y tocaor en el acompañamiento.

Por último en referencia a lo vocal, se prioriza la línea horizontal melódica a modo de homofonías con la utilización de tonos, semitonos y cuartos de tono, línea melódica adornada con diversos recursos vocales, como florituras, melismas y glosolalias. Todas estas peculiaridades se manifiestan en el cante flamenco, al igual que el uso de un lenguaje simbólico y un fuerte mensaje emocional mediante la expresión nostálgica de los sentimientos amorosos y la denuncia de las injusticias sociales.

Las particularidades vistas corresponden a los parámetros musicales principales generadores de un sistema musical propio, distinto del que se nutre pese a que puedan tener parámetros comunes, según la dinámica de la comunidad gitana de llevar a término una apropiación de préstamos culturales de las sociedades receptoras y la elaboración de una forma de expresión propia singularizada en la interpretación y la fusión. Estas nuevas creaciones son culturas musicales en si mismas, ya que una cultura musical generadora de un sistema musical propio, por ejemplo la cultura gitana creadora del flamenco, viene determinada tanto por elementos neutros compartidos con otros sistemas musicales (uso de la escala dórica griega o frigia gregoriana descendente en algunos cantes flamencos y en una gran parte de la música folclórica española); elementos representativos del nuevo sistema musical (concepto funcional armónico flamenco, características orientales referentes a lo vocal o el gusto por la acentuación sincopada), así como elementos rehusados significativos del sistema musical del cual se quiere diferenciar (sistema tonal con el uso de los modos mayor y menor o forma melódica vocal de tipo tonal y silábico).

Según una perspectiva instrumentalista, es el conjunto de elementos neutros, representativos y rehusados así como la consciencia por parte de los individuos de ejecutar unas expresiones musicales distintas del folclore lo que confirma la existencia de un sistema musical propio: con este significado se entiende que el flamenco y el folclore andaluz son dos sistemas musicales diferenciados.

Asimismo, junto a la característica principal de la música gitana española de expresar la identidad de una comunidad determinada, que como se ha expuesto tienen elementos comunes con las

Si el folclore andaluz no se filtra por el tamiz gitano y adopta su impronta no deja de ser folclore, ya que el gitano y lo gitano otorga identidad al flamenco.

músicas de otros subgrupos romaníes, se encuentra la función de establecer y mantener intercambios con los payos, es decir, propiciar la existencia de relaciones interétnicas entre los gitanos y la sociedad mayoritaria no-gitana.

Los dos fundamentos, rasgos musicales propios configuradores de un sistema musical distintivo y relaciones interétnicas, se aprecian en los procesos evolutivos de la historia del flamenco: los gitanos elaboraron un sistema musical propio, el flamenco, distinto del folclore andaluz como expresión de su identidad musical que emergió en las gitanerías suburbiales y en los barrios marginales de las ciudades bajoandaluzas. Los cambios sociales producidos por la industrialización y la proletarización dieron lugar a un mestizaje cultural entre *kalós* y payos, relaciones interétnicas mediante las cuales se originó un cambio de valoración hacia la música gitana. Esta nueva valoración positiva supuso un interés por las nuevas formas gitanas y, de esta manera, estos cantes pasaron de tener un uso específico en los rituales comunitarios gitanos a ser representativos de la progresiva plebeyización del público y, en consecuencia, se transformaron para adaptarse a los gustos del público urbano y se apropiaron de las mismas funciones y usos que el folclorismo popular andaluz.

Las transformaciones de las nuevas formas musicales gitanas como producto de las relaciones interétnicas gitanos-payos no se produjeron con una simple adaptación de las formas folclóricas andaluzas, el flamenco no son estilos folclóricos "aflamencados", sino que son estilos con identidad propia que acusaron unas fases de transformación gracias a un proceso de hibridación musical según la premisa de la musicalidad gitana, anteriormente expuesta, de la valoración de la abstracción en el proceso creativo del gitano por la cual todos los parámetros musicales son canjeables. El hecho de incorporar estilos folclóricos sin ninguna alteración en sus estructuras musicales no es suficiente para que éstos sean flamencos, necesariamente han de pasar por un proceso de agitanamiento en el sentido de modificar sus parámetros musicales según los parámetros gitanos. **Si el folclore andaluz no se filtra por el tamiz gitano y adopta su impronta no deja de ser folclore, ya que el gitano y lo gitano otorga identidad al flamenco.**

Así, la música tonal se incorporó al sistema modal pero modificando especialmente su estructura métrica-rítmica (los fandangos folclóricos de compás ternario, preferentemente de la Andalucía Oriental, se transformaron en palos sin estructura métrica determinada) y estilos como alegrías o tangos adoptaron la forma cíclica

9_ Estas cuatro funciones vienen determinadas por los acordes principales del modo en la progresión descendente característica, Inicio, Intermedia, Resolutiva y Tónica, que se han configurado por la reiteración continua de los cuatro acordes en progresión, IV, III, II, I Cfr. Manuel GRANADOS, *Armonía del flamenco*, 2004. Barcelona.

▼ Café Cantante "El burrero". Sevilla, 1887.

en su métrica como herencia oriental. Especialmente, esas transformaciones se llevaron a cabo a nivel vocal, mediante recursos orientales en la ejecución y una libertad melódica en relación a la letra que descompone, en mayor o menor medida, la estrofa.

En conclusión, las características antes señaladas configuraron el surgimiento de un sistema musical diferenciado del folclore andaluz como expresión de la identidad de la comunidad gitana bajoandaluza. El flamenco es un sistema musical que difiere formalmente de la música tradicional andaluza en sus aspectos melódico-armónicos y rítmico-métricos, en lo vocal y en su estética, y el surgimiento de los parámetros necesarios para que se produjera dicha creación sólo se pudo dar gracias a los rasgos musicales que aportaron los gitanos, según la uniformidad musical gitana que destaca por una cierta orientalización musical[10]. En este sentido, el gitano y lo gitano se convirtieron en el elemento primordial del nacimiento del flamenco.

DUALIDAD IDENTIFICATIVA

En otro orden de cosas, el segundo aspecto que el manifiesto del Instituto de Cultura Gitana expone es la dualidad identificativa entre gitano y flamenco, así como el reconocimiento del flamenco con una filosofía musical[11].

Esta identificación hace referencia a las distintas significaciones que se atribuyen a las manifestaciones musicales gitanas no sólo en el discurso dominante payo, sino también entre los propios gitanos y, en consecuencia, el "flamenco" presenta una variabilidad semántica que expresa diversos significados a la vez: un sistema musical, una forma de ser y de hacer, la identidad gitana y la identidad española, entre otros.

En efecto, el significado de "flamenco" como sistema musical se define por sus características musicales: un repertorio específico, unas escuelas de cantaores y tocaores concretas, una estética y una técnica guitarrística y vocal determinada. Este sistema musical está muy configurado por la singularidad gitana, según se ha expuesto en el apartado anterior.

Por su parte, el significado identitario de "flamenco" como música fuertemente etnicitada según sus referentes territoriales y étnicos define, asimismo, la identidad gitana y configura el constructo de "flamenco" en base a los estereotipos recreados de los gitanos españoles.

10_ La orientalización del folclore andaluz y español en general como producto de la convivencia árabe durante siglos no es suficiente por si sola para explicar el surgimiento de los cantes flamencos, y sí como elemento principal de los préstamos culturales que sirvieron de base para una posterior elaboración.

11_ "Gitanos, flamencos, calés, romaníes, en buena medida identifican el mismo grupo humano y sus manifestaciones culturales, obviamente, son las mismas. Es más, en diferentes ciudades españolas, se prefiere utilizar la denominación 'flamenco' para referirse a los ciudadanos gitanos porque, quizá, tiene un matiz más cultural que étnico e incluye a un sector social que ha elegido lo gitano porque su corazón late al compás de los gitanos, aun cuando su familia no fuese identificada como tal. El Flamenco es, por tanto, la filosofía musical de los *flamencos*, es decir, de los gitanos, sean de sangre o de sentimiento." Cit. en manifiesto "Somos gitanos, somos flamenco", *op. cit.*

La identidad de los *kalós* españoles se basó en el gitanismo, entendido como el sistema de ideas configurador del imaginario colectivo de la imagen del gitano, que se nutrió de personajes estereotipados extraídos de los prototipos romantizados andaluces y, en consecuencia, al personificar la imagen de lo español en Andalucía y lo andaluz se universalizó la imagen del *kaló* español en el gitano andaluz.

Estas imágenes estereotipadas del gitano español se extendieron a sus manifestaciones musicales según un fenómeno de transposición y, en consecuencia, a cualquier manifestación musical de los gitanos españoles se le otorgó la significación de "flamenco". La doble reapropiación identitaria del "flamenco", que lleva a adoptar como propia la identidad de todos los *kalós* españoles y a su vez de la nación española, se confunde en el inconsciente colectivo y, de esta manera, el "flamenco" se convierte en símbolo del país, en emblema de la identidad nacional.

Por último, el "flamenco" también tiene una significación vinculada a una forma de ser y de hacer, ya que representa una manera de vivir constatable entre los gitanos andaluces para quienes la designación de "flamenco" remite a lo esencial de su identidad. Estos estereotipos se personifican en la imagen del músico gitano definido mediante una forma de vida libre, alejado de toda norma social y, por consiguiente, "ser flamenco" equivale a realizar una forma de vida diferente del payo, pero también del resto de *kalós*. De esta manera, el "ser flamenco" y "hacer flamenco" que se hace uso presenta a su vez varias equivalencias: un primer significado se refiere a la voluntad de establecer puntos de inflexión en las fronteras intraétnicas erigidas entre los distintos subgrupos de gitanos que viven en España, con aquellos que han perdido alguna especificidad cultural por motivo de su asimilación, como el nomadismo o su vinculación con la naturaleza, y así el "ser flamenco" acentúa el "ser gitano"[12]. Asimismo, un segundo significado de "ser flamenco" equivale a una forma de vida que puede levantar o derribar las fronteras interétnicas entre payos y gitanos: las erige como modo de vida diferente de aquella de los no-gitanos sedentarios y, a su vez, las derriba al hermanarse en una manera de ser similar a pesar de su distinto origen, como apunta el manifiesto "gitanos de sangre o de sentimiento". Finalmente, un último significado es aquel que establece una equivalencia entre el "ser flamenco" y ser "gitano español", al formar parte de una misma cultura compartida por todos los gitanos de España que, consecuentemente, transmite un fuerte españolismo.

En definitiva, "lo flamenco" designa una manera de ser, como sinónimo de "ser gitano", es decir, que por ser gitano se tiene la capacidad de poder hacer flamenco[13] y establecer un vínculo cultural con la musicalidad del pueblo gitano. El término de flamenco, por lo tanto, equivale a gitano, a auténtico y a musical.

"Lo flamenco" designa una manera de ser, como sinónimo de "ser gitano".

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las reivindicaciones gitanas del manifiesto promulgado por el Instituto de Cultura Gitana son acertadas, ya que defienden unos principios cuyos argumentos se basan en hechos demostrables que tienen su interpretación bajo parámetros científicos: tanto la identidad musical gitana como la dualidad identificativa que menciona tienen su base teórica constatada por numerosos gitanólogos y flamencólogos y es por ello que sin la aportación esencial de los *kalós* andaluces no se hubieran producido los condicionantes necesarios para que el flamenco surgiera como sistema musical independiente. Las fuentes históricas y musicológicas así lo demuestran.

Sin embargo, para adecuar las investigaciones actuales sobre lo gitano y lo flamenco según las premisas anteriormente expuestas se han de superar las teorías de la gitanología tradicional que se basan en visiones en extremo primordialistas y configurar una nueva gitanología científica que tenga su base en las corrientes teóricas de la *gypsiology* o *tsiganology* internacional. Sólo de esta forma se podrá obtener el reconocimiento de lo gitano en la investigación del flamenco, ya que la actual flamencología científica niega la aportación gitana según unas políticas asimilacionistas con visiones en exceso homogeneizadoras.

En definitiva, quiero hacer pública mi adhesión al manifiesto gitano y espero que esta iniciativa sirva para otorgar al pueblo gitano, que tanto ha contribuido a configurar y a engrandecer el flamenco, el reconocimiento que les corresponde.

María Jesús Castro
es doctora en Antropología musical y flamencóloga

12_ El uso que se hace del constructo "flamenco" como equivalente a "gitano" se ha constatado entre otros subgrupos de *kalós* españoles, como los gitanos catalanes de Barcelona y Lleida, y entre los gitanos catalanes del sur de Francia. Ver, María Jesús CASTRO, *La rumba catalana* y el *flamenco como marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona.* Tesis doctoral, Barcelona, 2010.

13_ El constructo "ser flamenco" no necesariamente significa que las manifestaciones musicales que ejecutan los distintos subgrupos gitanos españoles pertenezcan al repertorio flamenco, eso dependerá del subgrupo étnico que las realice.

Rafael Romero, *El Gallina*

Fernanda de Utrera

Tía Anica, *La Piriñaca*

Perrate

FOTO: Fidel Meneses

"De pequeño jugaba a ser cantaor"
Manuel de Paula

LAS CASAS CANTAORAS

Las familias gitanas y su decisiva contribución en la transmisión oral del arte flamenco

Manuel Moraga

Al flamenco llegué casi por casualidad. En mi tocadiscos y en mi radio sonaban sobre todo blues, canción de autor, soul y rock and roll. Poco a poco me fui sumergiendo en aquella simbiosis que en su momento surgió entre las músicas étnicas, el jazz y la new age: Zakir Hussain, Jan Garbarek, Egberto Gismonti, Nana Vasconcelos... Así caí en el flamenco: el flamenco como una rareza más a explorar. Y ahí me quedé. Las emociones que me producía este arte eran especiales, aunque mirándolo con distancia muchas de aquellas músicas tenían algo en común: el alma. Alma que emanaba de aquellas voces negras que Jorge Muñoz programaba en su "Tren Tres" de Radio 3 y de los sonidos negros que José Ramón Ripoll y José María Velázquez-Gaztelu lanzaban al aire desde sus respectivos espacios en Radio 3 y Radio Clásica. Y de todo ese mundo sonoro que llegaba a mis oídos, que se filtraba entre mis neuronas y que se decantaba en mi depósito emocional, había un aspecto que comenzó especialmente a llamarme la atención: la facilidad que los negros afroamericanos y los gitanos españoles tenían para expresar sus sentimientos con música.

"De pequeño —comenta Manuel Valencia Carrasco, *Manuel de Paula— jugaba a ser cantaor"*. Este gran artista nacido en Lebrija es uno de los testigos más lúcidos y privilegiados de ese proceso de la transmisión oral y vivencial del flamenco en el seno familiar. En su árbol genealógico encontramos al Tío Chozas, a Antonia Pozo, a los Sordera de Jerez, a los Malena de Lebrija, e incluso su segundo apellido, el Carrasco, comparte origen con el Guerrero Carrasco de La Macanita, con Diego Carrasco, o con el Carrasco de la familia Jero. De hecho el guitarrista Periquín tiene sus raíces familiares en Lebrija. Y, por su parte, el apellido Valencia tiene vínculos también con los Valencia de Jerez, incluido Juan Mojama... Y eso, sin profundizar demasiado.

▼ Familia gitana extremeña.

FOTO: Jesús Salinas

"Hay personas con un gran oído musical y otras que no lo tienen. Ahí existe un componente genético y, de hecho, se puede dar en familias, como ocurrió en la saga de los Bach: el más conocido fue Juan Sebastián, pero cuando se reunían todos eran más de cien músicos. Pero además de la genética, en la irrupción del artista interviene también la formación familiar, el ambiente en que se vive, y, por supuesto, esa semilla tiene que caer en un campo abonado". Es la opinión del Dr. Cecilio Paniagua, prestigioso psiquiatra psicoanalista, amante y estudioso del arte y autor del libro *Visiones de España. Reflexiones de un psicoanalista*, donde dedica un capítulo a la lírica del flamenco. Estos interesantes pensamientos describen perfectamente ese fenómeno al que antes aludía y que en el flamenco hemos dado en denominar "casas cantaoras". Un fenómeno que —en mi opinión— en los últimos tiempos no está siendo reconocido como se merece.

Manuel de Paula me ha contado en infinidad de ocasiones cómo se vivía el flamenco en su casa. Y cómo el cante de su casa tenía detalles y sutilezas diferentes al cante que se hacía en otras casas gitanas de la misma Lebrija. Y me narraba también cómo su inquietud le llevaba a acudir a aquellas otras casas cantaoras de Lebrija para intentar empaparse de aquellas diferencias: *"Me dijo en Chache Bacán / siéntate, sobrino, aquí / que yo te voy a enseñar / los cantes de Juaniquí"* dice una letra por soleá de su último espectáculo "An cá Paula", que en cristiano viene a significar, precisamente, "En casa de los Paula".

Todos los que amamos el flamenco y nos hemos interesado por la historia de este arte sabemos de la existencia de este modelo de transferencia artística basado en factores genéticos, culturales y ambientales: las casas cantaoras. Estamos, por tanto, ante un fenómeno que no es un tópico, sino que tiene sus razones sociológicas, antropológicas y científicas. El profesor José María Poveda, Catedrático de Psiquiatría de la Universidad Autónoma de Madrid y autor del libro *Locura y creatividad*, me explicaba que *"en el momento inicial de la vida, los cinco sentidos se van a pulir para captar más. Parece que las personas creativas lo son en la medida en que tienen una capacidad de desarrollar uno de los cinco sentidos extraordinariamente y una capacidad también de constancia de focalización. Concretamente, para el sonido, en los seis primeros años de la vida se configura el sentido del sonido y el sentido de la música. Es parecido al aprendizaje de idiomas: los idiomas que se aprendan hasta los seis años van a entrar muy fácilmente en el niño".*

Esto revela por qué en las casas flamencas —fundamentalmente gitanas— aunque no todos los integrantes sean "artistas" (en el sentido profesional del término), sí que cualquiera de ellos —desde los más niños a los más ancianos—son capaces de compartir los mismos códigos estéticos, aun no participando como protagonistas, sino como observadores. Y en esos códigos estéticos se incluyen la forma de entender el compás, el disfrute de una voz, el giro de un cante o el desparpajo de una *pataíta*: dicho de otro modo, cualquier individuo que ha nacido en el seno de una de estas casas "sabe estar en una fiesta"... En definitiva, estamos hablando de ese "lo llevan en la sangre", expresión muy común y socorrida, pero que implica, como vemos, factores tan complejos como la genética o el desarrollo psico-afectivo-neuronal del individuo. Obviamente, no todos los miembros de una casa cantaora terminan siendo artistas, profesionalmente hablando: *"Además de ese vigor, hay que tener talento innato y perseverancia", afirma el psiquiatra Cecilio Paniagua, que añade "el mito de que Mozart tenía inspiraciones y escribía sus conciertos y sinfonías a vuelapluma no es cierto. Mozart trabajaba mucho. Hay que perseverar, hay que aprender mucho y hay que esperar el momento para demostrar su valía, además de contar con el factor suerte".*

Siguiendo con el ejemplo de Manuel de Paula —con quien mantengo una gran amistad y, por ese mismo interés mío hacia el fenómeno de las casas cantaoras, me embarqué con él en su *An Cá Paula*— me contaba cómo siendo un chaval se iba a Jerez haciendo autostop para poder escuchar a tío Gregorio, el Borrico: *"iba a buscarle a la venta de los Cuatro Caminos* —cuenta Manuel—, *y con mis ahorrillos le llevaba media botella de Tío Pepe y un paquete de Ducados, que es lo que fumaba él. Y yo me quedaba encantao de escuchar ese eco. Me iba para mi casa diciendo ¡Dios mío! ¿Cómo ha hecho eso este hombre?... Y cuando volvía otra vez a escucharlo ya no lo hacía igual. Y si un día te levantaba los vellos, otro día te rompías la camisa".* El Tío Borrico, Gregorio Fernández Vargas, pertenecía a otra insigne casa cantaora, esta vez jerezana, a su vez emparentada con otras casas fundamentales

en el desarrollo de la música jonda... Y así sucesivamente. Y además, como es bien sabido, las familias gitanas de Jerez y Lebrija tuvieron muchos vínculos, entre otras cosas porque compartían gañanías y faenas en el campo, y esa circunstancia daba pie al intercambio familiar, cultural y musical. De hecho el Tío Borrico era sobrino de Juanichi el Manijero, que a su vez fue familia de quien hoy es la esposa del propio Manuel de Paula... Una maraña complicada pero que explica muchos aspectos de la transmisión de la información flamenca.

Es verdad que una cosa son los vínculos familiares y otra las características estéticas de cada clan. Cuando hablamos del concepto de Casas Cantaoras parece que se deberían reunir las dos condiciones, pero prefiero acercarme a este hecho desde el punto de vista amplio de la "sencilla" transmisión de esa información flamenca, despojada del sello estético diferenciador. En este sentido, las casas cantaoras han cumplido un papel fundamental en la historia de este arte. Papel que los tiempos actuales —esa es mi opinión— parecen quedar relegados a un segundo plano. Y estas familias lo saben... y lo sufren. Los Pavón, los Torre, Paco La Luz y sus ramificaciones (Sordera, Juanichi, etcétera), los Pinini, los Perrate, los Mairena, los Parrilla, los Rubichi, los Agujetas, los Paula, los Peña, los Bacán, los Maya de Granada, Los Pelaos de Madrid, los descendientes de Diego del Gastor, los Salazar de Extremadura, los Fernández de Almería, los Amador, los Montoya, y un largo etcétera. Podríamos seguir, pero ya solo con estas referencias se podría componer una buena antología del cante, del toque y del baile flamenco.

Hoy cualquier persona con talento y facultades puede empaparse de cante, de guitarra o de baile a miles de kilómetros de España. Y eso es necesario. Y muchos artistas ajenos a las casas cantaoras han demostrado esfuerzo, capacidad y creatividad y han contribuido a hacer más grande el flamenco. Pero también es cierto que en los carteles de las grandes programaciones actuales se echa de menos la presencia de los apellidos a los que aludo. Y en los medios de comunicación generalistas tampoco se fomenta el acercamiento a este fenómeno, sino que se cae invariablemente en la reproducción del *star system* flamenco en torno a un reducido número de nombres que frecuentemente nada tienen que ver con el fenómeno del que hablamos en estas páginas. La balanza, a mi juicio, no está equilibrada.

Cabría pensar que artistas que no han participado de esa experiencia familiar lo tendrían más difícil... Pero me atrevería a decir que es justo lo contrario. Los cánones estéticos de las modas van por otros caminos y con demasiada frecuencia se confunde el talento con la capacidad de mímesis, eso sí, con una gran perfección técnica... aunque muchas veces, sin alma. Hay quien opina —lo he visto escrito en algún foro— que de las casas cantaoras ya solo salen "flamenquitos" que solo cantan por tangos, bulerías y algún fandanguillo. Para rebatir ese argumento me vienen a la cabeza algunos nombres: Rafael Jiménez *Falo*, José Valencia, Duquende, Marina Heredia, Jesús Méndez, Anabel Valencia, José Gálvez,

La declaración del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad no ha destacado el valor de este sistema de transmisión familiar, sino todo lo contrario: se ha pasado de puntillas por la puerta de las casas cantaoras cuando, paradójicamente, han sido estas familias las que han posibilitado en un alto porcentaje la transmisión "inmaterial" de este arte.

El Ingueta, Juanillorro, José Carpio "Mijita", el Tolo, Cristo Heredia, Toñi Fernández, Pedro Cintas, Moi de Morón, El Galli, Gabriel de la Tomasa... Y podríamos seguir... Claro que la mayoría de ellos no salen en los telediarios.

Por otro lado, tengo la sensación de que la declaración del flamenco como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad no ha destacado el valor de este sistema de transmisión familiar, sino todo lo contrario: se ha pasado de puntillas por la puerta de las casas cantaoras cuando, paradójicamente, han sido estas familias las que han posibilitado en un alto porcentaje la transmisión "inmaterial" de este arte.

El Tío Borrico —según Manuel de Paula— no hacía nunca igual el mismo cante. Y, estoy convencido, no lo hacía desde el raciocinio, sino desde la parte del cerebro más emocional e intuitiva. Esa forma de proceder —indispensable en el flamenco— es la que se mantiene en el seno de las casas cantaoras, quizá porque eso que llamamos "alma" tenga bastante que ver con la interiorización natural de los códigos musicales y estéticos desde la más tierna infancia.

Al flamenco, como a cualquier arte, no le sobra ninguna aportación. Todo lo contrario. Pero sí considero necesario —insisto— que se haga una valoración justa del camino recorrido. La tecnología facilita considerablemente la vida a los flamencos de nueva generación, pero el alma de un artista gana en riqueza cuando se ha impregnado no solo de notas musicales, sino de toda esa intranet vital, ese cúmulo de observaciones, sensaciones y aprendizajes que se da en las casas cantaoras. Si ellas, el flamenco que conocemos no sería igual. Sobra decir que un artista no nace donde quiere, sino donde le toca, pero los programadores no nacen: se hacen. Y los medios de comunicación se dejan arrastrar por la corriente de la actualidad y las prisas, lo que conduce inexorablemente a los lugares comunes del sota, caballo y rey. Entre unos y otros, percibo con tristeza una tendencia generalizada a esconder más aún ese rico engranaje de transmisión que ha sido y es para el flamenco la existencia de las casas cantaoras.

Manuel Moraga
es periodista, director del programa
"El Callejón del Cante" de Radio Exterior (RNE)

LA EDAD DE PLATINO

Ricardo Pachón

Tradicionalmente se viene denominando "Edad de Oro del Flamenco" al periodo comprendido entre las primeras grabaciones, en cilindros de cera, que se realizaron a finales del siglo XIX y la aparición de los discos de vinilo, a mediados del siglo XX. Realmente, sí pudo ser una edad de oro ya que por ese medio siglo transitaron los genios creadores que modelaron las formas actuales de los cantes básicos: Manuel Torre, La Niña de los Peines, Tomás Pavón, Ramón Montoya, Niño Ricardo, El Gloria, etcétera. Digo que este periodo pudo ser el más importante en la corta historia del arte flamenco, pero nadie puede demostrarlo ya que los soportes de audio (único documento fehaciente para formar un criterio) fueron los discos de pizarra, que tenían una duración máxima de tres minutos por cara, tiempo evidentemente insuficiente para desarrollar un cante. Los flamencos del primer tercio del siglo XX tenían que grabar en Barcelona, París o Berlín; hacer largos e incómodos viajes en tren, para cantar una soleá o una seguiriya de ¡tres minutos! El resultado no podía ser más frustrante para un estilo musical que no se basa en el patrón de "canción" sino en cantes a desarrollar a base de inspiración, complicidad con los músicos (guitarristas y palmeros) y un ambiente difícil de conseguir en tres minutos de grabación en estudio.

Por otro lado, está el tema de los contenidos. La llamada Edad de Oro coincide, también, con la época más superficial del flamenco y con la invasión de estilos folclóricos andaluces y americanos. En ese periodo del disco de pizarra (1900-1950) el análisis de porcentajes de los contenidos resulta abrumador. Sobre un total de 2.373 temas grabados, pertenecientes al archivo de la Diputación Provincial de Sevilla, 1.181 —el 50%— pertenecen al folclore andaluz: fandangos, granainas, malagueñas, verdiales, jaberas, fandanguillos, rondeñas, tarantas, cartageneras, mineras, murcianas y levanticas.

Otros 223 temas (9%) pertenecen al folclore americano: guajiras, rumbas, milongas, colombianas y tangos. Por el contrario, en el grupo de soleares y derivados (alegrías, cantiñas, bulerías, jaleos y mirabrás) se graban 386 temas (16%) y, por último, de los cantes matrices (tonás, debla, martinetes, carceleras, livianas y seguiriyas) se registraron solamente 133 temas (6%).

Ante la evidencia de estas cifras, y si vamos acotando lo esencialmente flamenco, la colección de registros sonoros grabados por los aficionados norteamericanos, en la década de los sesenta, bien se merece la calificación de la "Edad de Platino". A finales de los años cincuenta del pasado siglo, una serie de aficionados aparecen por la Baja Andalucía atraídos por el flamenco y los gitanos. La mayoría residían en Sevilla, pero los más artistas, los de la afición, descubrieron, pronto el cinturón gitano de Triana: Alcalá de Guadaíra, Utrera, Lebrija y Morón. Alquilaron viviendas y tomaron contacto con las comunidades gitanas de esos pueblos, ganándose su amistad y su confianza.

Hablaba antes del cinturón gitano de Triana porque en este arrabal sevillano existió, durante cinco siglos la gitanería más importante del país y, al parecer, la más implicada en el nacimiento del arte flamenco. En 1749 tuvo lugar una sangrienta persecución y expulsión de los gitanos de Triana, creándose nuevas gitanerías en los pueblos del entorno. Muchas familias, tras suavizarse las leyes represivas contra su pueblo, volvieron a Triana de donde fueron expulsados *manu militari*, definitivamente en 1957, en razón de la más miserable especulación urbanística.

Al comienzo de esta historia hay que situar a Diego del Gastor, probablemente el poderoso imán que atrajo, primero a los aficionados americanos, y después, a lo largo de casi dos décadas a decenas de aficionados extranjeros. En Morón, en el Cortijo Espartero, convertido por el escritor Don Phoren

© Flamenco Project

De izquierda a derecha, Pepe Priego, Farruco y El Bollo. Sevilla, 1967. ▲

© Flamenco Project

▲ Diego del Gastor (Diego Amaya Flores) en fiesta. El Gastor, 1970.

en un auténtico conservatorio flamenco, impartía sus lecciones Diego del Gastor. Periódicamente los alumnos tomaban contacto con la realidad flamenca compartiendo vino y alegría con un puñado de artistas, del entorno de Diego: Fernanda y Bernarda de Utrera, Juan Talega, Antonio Mairena, Perrate, Joselero, Fernandillo, Amparo y María Torre, Anzonini...

Las fiestas se multiplicaban en otras casas, tabernas y ventas de los alrededores. Y la nómina de artistas se fue ampliando: La Perrata, Paco Valdepeñas, Miguel Funi, El Chozas, El Borrico...

Un grupo de aficionados americanos tomó plena conciencia de que aquello había que grabarlo y documentarlo gráficamente, ya que disponían de la tecnología adecuada que en España, prácticamente, se desconocía. Básicamente se utilizaron magnetófonos portátiles Uher Report (monofónicos de dos y cuatro pistas) y micrófonos dinámicos Senheisser. Un equipo muy profesional, del tamaño de un ordenador portátil, que cabía en cualquier bolso. Los protagonistas principales de esta actividad fueron Moreen Silver y Cristopher Carnes. Moreen Silver – "María la Marrurra" para los gitanos– realizó personalmente la mayoría de las grabaciones, pero también se dedicó a copiar en su magnetófono las grabaciones de otros aficionados.

El campo de acción de estos reporteros se redujo a la parte norte del territorio flamenco: Sevilla, Morón, Alcalá, Utrera y Lebrija, omitiendo, casi por completo, la actividad flamenca de la mitad sur: Jerez, Arcos, Chiclana, San Fernando, Cádiz y la Bahía de Algeciras. No obstante, la abundancia de grabaciones y el seguimiento del hilo conductor que supuso la narrativa de Juan Talega (recordemos que Tomás el Nitri pasó largas temporadas en Alcalá con el padre de Juan, Agustín Talega, al que transmitió los cantes de El Fillo) hacen de este archivo el documento más importante de la historia grabada del flamenco. Aquí están todas las tonás, deblas y martinetes de los Caganchos y Pelaos de Triana, en las versiones muy documentadas de Juan Talega; todas las variantes de la soleá de Alcalá interpretadas por Enrique de la Paula (hijo de Joaquín el de la Paula), Manolito el de María, o el propio Juan Talega; todos los cantes de la Andonda y la Serneta en las versiones de Fernanda de Utrera o el Perrate; todos los cantes de Lebrija y Utrera (de Juaniquín a Pinini) en las voces de María la Perrata, Bastián Bacán, el Legaña, el Funi o Juan el Lebrijano. Aquí se encuentran las mejores grabaciones en directo de Antonio Mairena, Chocolate, Borrico o Rosalía de Triana. Y todas en ambientes de fiestas interminables transitadas por el duende.

Pero tanta música carecía del poder evocador de la imagen, y aquí, una vez más, fueron los aficionados americanos los que retrataron a los personajes míticos de esta edad de platino: la postura de gentleman flamenco de Diego del Gastor, apoyado en la barra de la taberna Casa Pepe, recogida magistralmente por la cámara de Steve Kahn, y a la que no me resisto a poner un pie de foto en los versos del siempre añorado Carlos Lencero:

¡Sierra de Morón,...
de cal y mármol
el corazón!...

En la Taberna del Sueño
para Diego del Gastor;
habla solo,
bebe solo,
toca solo por amor.

Cinco japoneses corren
a locas por el bordón.
Diego les sonríe, comiendo
semillas de girasol.

El que hace el amor deprisa
no puede ser tocaor.
La guitarra es una niña
que nunca mira el reloj.

Con la sonrisa en los labios
se va Diego del Gastor,
la guitarra en una mano
y en la guitarra, Morón.

En estas fotos ha quedado plasmado para la eternidad, el aire burlón de Joselero, la tristeza del hambre reflejada en la cara de Manolito el de María, la picardía de El Chozas, el rostro impenetrable de Juan Talega, el protagonismo indiscutible y arrollador de Ansonini, la chaqueta bailaora de Paco Valdepeñas y el grito agridulce de Fernanda de Utrera traducido por nuestro poeta de guardia:

▲ Manolito de la María, cantaor. Alcalá de Guadaíra, 1963.

© Flamenco Project

Diego del Gastor en Casa Pepe. Morón de la Frontera, 1967.

© Flamenco Project

Canta para los hombres, solamente.
Y el dolor de su cante se convierte
en el dolor pasado,
en el dolor presente,
en el dolor que nadie ha imaginado.
En eso se convierte.
En eso y en amor desesperado.
Eterno.
Reluciente.
Fernanda es el futuro y el pasado
muriéndose de amor en el presente.

En aquellas fiestas interminables solo había vino de la tierra, aceitunas y pan blanco. Con suerte se hacía algún guiso para entonar los cuerpos. La motivación de los artistas era más artística que mercantil. Por supuesto que "los americanos de la afición" reunían unas pesetas que se repartían entre los cantaores y guitarristas pero, tanto en las fotos como en las grabaciones sonoras, está latente una carga de verdad, de autenticidad, que difícilmente podríamos encontrar en un espectáculo flamenco. "Música pagada no suena" dicen los llaneros venezolanos, y algo de esto había en todas las reuniones que reflejan estas fotos y estas cintas.

Pero quizás los documentos gráficos con más poder de evocación son las secuencias de fiestas en las casetas de buñoleras en la Feria del Prado de San Sebastián, en Sevilla. Así transcurrían las noches de aquella Feria. Pura voz y guitarra. Solo palmas y alguna pataíta de baile. Aún no habían llegado los tocadiscos a las casetas, y lo único que podía distraer al duende de una reunión flamenca era el sonido de un pianillo de manubrio. Ni siquiera el agreste tambor rociero había invadido aquel espacio litúrgico.

Al amanecer, cuando los trasnochadores sorteábamos las mangueras de la limpieza, una llamada telúrica nos dirigía a la tapia trasera del Pabellón de Portugal. En aquella calle estaban las casetas de las gitanas buñoleras. Volvías una esquina y la luz del alba blanqueaba las cortinas de encajes de un lechoso azulado que competía con las palomitas de aguardiente sobre las mesas. Era el momento de la verdad suprema: Caracol con los ojos velados lo intentaba por seguiriyas. Lo mismo hacía Chocolate, dos mesas más adentro. Y Antonio Mairena. Y María la Borrico. Y Pastora. Y Lola... Mientras un Camarón adolescente, pero ya cantaor de cantaores, esperaba su oportunidad en aquella liturgia de la verdad flamenca. Las grabaciones de estos años gloriosos, después de medio siglo en peligro de desaparición, debido a la caducidad de los soportes magnéticos, han sido digitalizadas por la Junta de Andalucía para su conservación y estudio en el Centro Andaluz de Flamenco.

Quisiera resaltar la certera puntería de estos reporteros venidos de tierras lejanas y que tuvieron la suerte de aterrizar

© Flamenco Project

▲ Anzonini y La Fernanda. Lebrija 1981. Fiesta en un bar el día después del bautizo de Sebastián Peña

en el centro del territorio flamenco. Estuvieron en el lugar exacto, en el tiempo de la madurez artística del flamenco y grabaron y fotografiaron a la nobleza de la comunidad gitana. No se equivocaron de sitio ni de personas y este acierto se lo van a agradecer siempre las familias flamencas de la Baja Andalucía, la afición mundial, en general, y la cultura de nuestro país, en particular.

El más clarividente investigador del flamenco, el poeta jerezano José Manuel Caballero Bonald, refrenda así mis modestas palabras:

"... como es obvio, los primeros grandes forjadores del flamenco nacieron en la misma limitada región gaditano-sevillana donde surgieron las muestras iniciales del arte gitano-andaluz. Podemos establecer a este respecto tres núcleos nativos básicos: Jerez, Triana y Cádiz; en torno a ellos giran los restantes y esenciales focos creadores del flamenco: Alcalá, Utrera, Lebrija, Morón, Los Puertos y Arcos, situados, con ligeras desviaciones en el camino real que unía Cádiz con Sevilla. Todos los cantaores de fines del siglo XVIII y de buena parte del XIX que forman el censo fundacional del flamenco, son oriundos, sin excepción, de alguna de las ciudades citadas, y todos ellos, también sin excepción, eran de raza gitana".

Caballero Bonald, José Manuel: *Luces y sombras del flamenco.* Algaida Editores S.A., 1988, p.125.

Manifiesto aquí mi más emocionado agradecimiento a este grupo de aficionados que en pleno periodo franquista, cuando la radio oficial solo transmitía como flamenco las coplas en falsete de los Valderrama, Molina o Marchena, salvaran, para la posteridad la verdad y la autenticidad de una música y una forma de vivir que los contemporáneos españoles desconocían por completo.

Ricardo Pachón
es compositor y productor discográfico

LEBRIJA Y UTRERA

CANTES CON DENOMINACIÓN DE ORIGEN

Tere Peña Fernández y
Gonzalo Montaño Peña

En Lebrija y Utrera —al igual que en todas las llamadas zonas de la baja Andalucía— las "familias cantaoras" o "casas cantaoras" forman clanes familiares que comparten un mismo lenguaje que no es sólo el cante, ni éste de una determinada manera, sino una liturgia compartida que acompaña al mismo como medio de expresión para ocasiones señaladas o por el simple hecho de encontrarse reunidos.

Hablar del cante de Lebrija y Utrera es, sobre todo, hablar de individualidades más que de pueblos en sí, ya que, en realidad, nos referimos al cante de tal o cual persona. Sin embargo, estas singularidades se enmarcan dentro de grupos que conforman las diferentes familias y que han mantenido la particularidad de sus músicas como elemento cultural diferenciador.

Estas familias o casas cantaoras fueron, y aún son, auténticos conservatorios musicales donde el magisterio pasa de padres a hijos, de tíos a sobrinos y de abuelos a nietos de forma natural.

De estos núcleos familiares surgen artistas que, a través de una marcada personalidad y la formación por propias vivencias en su entorno, van marcando cánones y creando nuevos paradigmas que luego se asientan configurando distintas escuelas y estilos. Estas familias o casas cantaoras fueron, y aún son, auténticos conservatorios musicales donde el magisterio pasa de padres a hijos, de tíos a sobrinos y de abuelos a nietos de forma natural, sin forzar el aprendizaje; y como consecuencia, en la mayoría de los casos, por la imitación de los más jóvenes de los conceptos musicales de sus mayores.

Estas casas cantaoras han sido de una importancia capital en la formación de los cantes y sus modos expresivos, ya que, dentro de cada una de éstas, se han seguido ejecutando melodías tal como las practicaban generaciones anteriores y por lo que se han podido recuperar, de forma más o menos fidedigna, dando por obvia la natural reinterpretación que cada persona hace de una melodía escuchada, cantes que de otro modo se hubieran perdido. Hemos de tener en cuenta que las primeras grabaciones datan de finales del siglo XIX.

Llegamos así, y como constatación de lo anteriormente expuesto, a las citadas poblaciones de Lebrija y Utrera y, más concretamente, a la casa de los Peña-Fernández, *Perrates* en la que, desde el pianista David Peña Dorantes, yendo hacia atrás en el tiempo, nos encontramos a su padre Pedro Peña y a su tíos El Lebrijano y Gaspar de Utrera. Antes a La Perrata y a su hermano Perrate, su abuela y tío abuelo, respectivamente y, antes de ellos, a Gaspar Fernández, padre de La Perrata que aprendió a su vez también de su padre.

Con lo cual tenemos ya, al menos, cinco generaciones de músicos en una misma dinastía que se enmarca directamente entre Lebrija y Utrera y que, según el propio Juan Peña, se remonta hasta "El Viejo de la Isla", de San Fernando, gran precursor del cante por siguiriyas, de clara influencia en nombres míticos como Paco la Luz, Joaquín Lacherna, Diego el Marrurro o Tío José de Paula.

Como vemos el círculo no se cierra, sino que se abre por todo el llamado triángulo del cante, a la vez que viene a demostrar que las bases de esta música se han movido, hasta hace no mucho, en entornos geográficos cercanos que estaban delimitados por las citadas casas cantaoras.

Volviendo al ámbito que nos ocupa —el binomio que forman Utrera y Lebrija— encontramos nexos musicales que unen estas localidades por lazos consanguíneos.

Aquí nos encontramos con el famoso cantaor Diego Peña *Pinini* nacido en Lebrija pero que se traslada de joven a Utrera, donde trabajó de matarife. Creador de las famosas cantiñas que llevan su nombre, da lugar a una gran estirpe de artistas —unos profesionales y otros no— como su hija Fernanda Peña que volvería a Lebrija para casarse con Funi. Esta gitana insigne guardaba en sí un tesoro musical de incalculable valor. Su magisterio en el cante nunca fue expuesto comercialmente, pero fue la piedra angular en el aprendizaje de sus hijos Bastián Bacán o El Lagaña y que luego pasarían a sus hijos Pedro Bacán o Inés Bacán, artistas ya reconocidos.

Igualmente, de Pinini nacerían otros hijos que aprenderían las formas y códigos del cante gitano heredados de su familia. Nombres como María Peña, con un irrepetible cante por soleá, o Chache Benito, admirado por el propio Juaniquín. De otra hija de Pinini, Inés, nacerían las admiradas Fernanda y Bernarda, auténticas revolucionarias dentro de las formas

Familia Peña Fernández ▲

Calís reales. Fernanda y Bernarda y Don Juan Carlos de Borbón

clásicas del cante y que impondrían modelos de expresión que han quedado para la posteridad.

Otro ejemplo de la importancia de las casas cantaoras de Utrera y Lebrija es el de la familia de los Carrasco y de los Valencia, que en Lebrija tienen como puntales a Curro Malena y a Manuel de Paula. Dos figuras que han llevado el cante de Lebrija como bandera durante su larga carrera y que descienden directamente de *La Rumbilla*, semiprofesional, famosa por sus cantes de bodas y requerida para las mismas por los gitanos de la zona, donde se rompían la camisa oyéndola por alboreás. Esta gitana nació en Utrera y por desgracia murió muy joven, sin embargo su legado musical ha llegado hasta sus nietos que ya lo transmiten a la siguiente generación.

Llegados a este punto es importante resaltar que, aun siendo primos hermanos y compartiendo zona geográfica y formas de vidas comunes, Utrera y Lebrija han cultivado y desarrollado formas distintas a la hora de interpretar los cantes, quedando patente, una vez más, la grandeza de sus artistas gitanos.

Es importante resaltar en Lebrija el peso histórico de la figura de Juaniquín, que marcaría la pauta a la hora de entender la soleá: reposada pero bravía, melódica y difícil de rematar. Si analizamos sus cantes veremos la gran influencia que La Serneta ejerció sobre estas melodías, por lo que de nuevo la relación entre Utrera y Lebrija e incluso Jerez se estrecha. También El Chozas será una pieza esencial en el modo de entender la Lebrija flamenca. Su anárquico modo de concebir el cante ha dejado huella no sólo en Lebrija sino también en Jerez. Igualmente, la convivencia en las gañanías será un medio de transmisión importante en esta zona.

La Serneta nació en Jerez, pero fue en Utrera donde dejó los cánones del cante por soleá que luego recogería Rosario "la del Colorao" para pasar el testigo a Fernanda de Utrera y a *Perrate*, quienes elevaron lo elevaron al grado de genialidad.

María La Perrata sería la mezcla perfecta de Utrera y Lebrija. Nacida en Utrera, se traslada muy joven a Lebrija donde se casa con Bernardo Peña. La Perrata recogió, por un lado, influencias de Rosario "la del Colorao" a la que llegó a escuchar en Utrera y, por otro, los aires de Lebrija. De ahí que el cante de La Perrata, aun recordando a Utrera, tiene los conceptos de tiempo y compás lebrijanos, pasado todo por ese tamiz musical tan personal y gitano que poseía.

Por otra parte, si nos centramos en las bulerías, un palo más reciente que la soleá y que se ha erigido como el puntal del cante gitano actual, veremos más nítidas las diferencias entre Lebrija y Utrera. Esta última, aun teniendo personalidad propia, recibe la influencia de Sevilla y Triana por un lado y de Morón por otro. El compás se entiende un poco más rápido que en Lebrija. Las letras cortas que *Perrate* bordaba con influencias arcaicas del mítico cantaor de Triana El Quino las hilvanaba con cuplés por bulerías. También Bernarda de Utrera es un punto culminante de este estilo que enlaza la tradición festera con las músicas que estaban de moda a mediados del siglo XX, metiendo por bulerías boleros, copla, rancheras y canciones.

En Lebrija el compás se hace lento, galopa a paso corto, se marca con los nudillos y se escucha con atención. El compás ternario descarga toda su fuerza en el primero de los tres tiempos, es decir, pisando fuerte la tierra (nombre que se le da al primero de los tiempos de un compás). Gitanas como Antonia Pozo o Luisa La Cabrillera dejaron sus dichas y desdichas impregnadas en estas melodías para que luego El Lebrijano, Pedro Peña, Curro Malena, Miguel Funi, Inés Bacán, Manuel de Paula y, más recientemente, José Valencia las recogieran y aportaran cada uno lo que su personalidad artística les dictara.

Otro estilo en el que Utrera ha dejado su sello propio es el fandango, cante que supo reinventar para acondicionarlo al tiempo y forma musical de la soleá, dando lugar así al fandango por soleá. Tanto las citadas Fernanda y Bernarda

▲ Perrate de Utrera

Pedro Peña ▲

como *Perrate* o incluso Pepa de Benito nos han dejado en este cante verdaderas joyas de la música gitana.

Evidentemente, no podíamos olvidarnos de Diego *El Lebrijano*, primer cantaor profesional de Lebrija, que legó al flamenco una maravillosa toná-liviana; o de Gaspar de Utrera, poseedor de uno de los más maravillosos timbres musicales del acervo gitano: cantando por tientos, siguiriyas o bulerías podía llevarte al séptimo cielo en cualquier momento. El Turronero, dominador e innovador en los estilos festeros; el gran Bambino, renovador en las rumbas y boleros; Pepa de Utrera, El Cuchara, Inés de Utrera, Mari Peña, Tomás de Perrate... ellos son el ayer y el hoy, además de otros que aunque no estén sus nombres reflejados en los libros de historia del flamenco, han sido quienes transmitieron los estilos peculiares de esta tierra a las siguientes generaciones.

En resumen, el cante de Lebrija y Utrera está marcado por los artistas que aquí nacieron y crearon unos estilos con denominación de origen. Compendiados quedan los aires desde Lebrija hasta Utrera con nombres varios y un apellido común. Primos hermanos que en el devenir de los tiempos se escucharon y aprendieron mutuamente, con personalidades diferentes pero vehiculados por la savia de un mismo tronco musical que cuenta con un más que reconocido prestigio en la historia del arte flamenco.

Tere Peña es periodista y productora artística.
Gonzalo Montaño es crítico musical y periodista.

El Lebrijano y Faiçal fotografiados por Maque Falgás ▲

MAESTRO INQUIETO

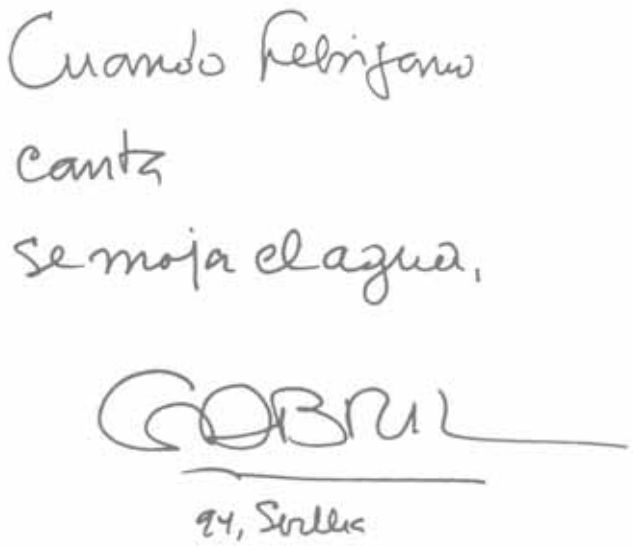
JUAN PEÑA FERNÁNDEZ EL LEBRIJANO

¿Cuántas veces nos vemos obligados a enmarcar los primeros balbuceos de un artista flamenco en el catón natural de la familia? El Lebrijano no es, en este sentido, ninguna excepción. Para entender el tronco esencial de Juan Peña Fernández hay que explicar que es hijo de Bernardo Peña, gitano tratante de bestias, y de María Fernández, *La Perrata*, cantaora dedicada al cultivo familiar del arte. Juan es sobrino, por lo tanto, de El Perrate de Utrera y, por otro lado, es hermano del tocaor Pedro Peña y tío del pianista David Peña Dorantes. La familia. En cuántas ocasiones nos sirve de guía la familia para entender la génesis de un fenómeno del arte flamenco. Juan Peña Fernández nació en la localidad sevillana de Lebrija en el año 1941. Es un niño de la dura posguerra que fue aprendiendo los rudimentos del toque de la guitarra flamenca y, quizá sin saberlo, fue asimilando, de forma cotidiana, el compás, la estructura y el ser de los cantes. Pisó las primeras tablas de los tablaos asiendo la sonanta y acompañando el cante y el baile con ese instrumento, pero después de ganar el concurso de cante de Mairena del Alcor en 1964 se centró en su faceta cantaora. Le cantó varios años al baile de Antonio Gades y, poco a poco, se fue ganando un sitio alante.

Con la compañía de los versos de Félix Grande, El Lebrijano marcó un auténtico hito con la grabación de *Persecución* (1976), donde narra la negra historia de los primeros gitanos que pisaron la península ibérica a partir de 1425. Su voz fue el primer rajo flamenco que escuchó el Teatro Real de Madrid en 1979. El Lebrijano es, sin duda, un cantaor criado en los cánones tradicionales del cante que invierte su conocimiento y su curiosidad en una apuesta inquieta en busca de un caudal de melismas de refresco. Encarna un paradigma aplastante en su lógica: soy lo que he sido. Y, a partir de ahí, imagina lo que será. Una de las vías de contagio gozoso es la que inauguró en 1985 con la grabación de *Encuentros* junto a la Orquesta Andalusí de Tánger y en la que profundizó con *Casablanca* y *Puertas abiertas*, junto al violinista Faiçal. Con *La palabra de Dios a un gitano* (1972) puso el flamenco en solfa sinfónica. Aunque, en alguna ocasión, el mismo Lebrijano ha reconocido a *Lágrimas de cera* (1999) como su mejor grabación.

El Ministerio de Cultura del gobierno de España le otorgó en el año 1997 la Medalla de Oro al Trabajo y el Instituto de Cultura Gitana le concedió, en la edición de 2010, el Premio de Cultura Gitana 8 de Abril en la modalidad de música. En el año 2009, fue nombrado Hijo Predilecto de la ciudad de Lebrija.

Cuadernos Gitanos



▲ El premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez definió así el cante de Juan Peña Fernández.

EL FASCINANTE MUNDO DE LA FIESTA: CANTES Y VOCES DE LA HISTORIA Y PARA LA HISTORIA

Juan Manuel Suárez-Japón

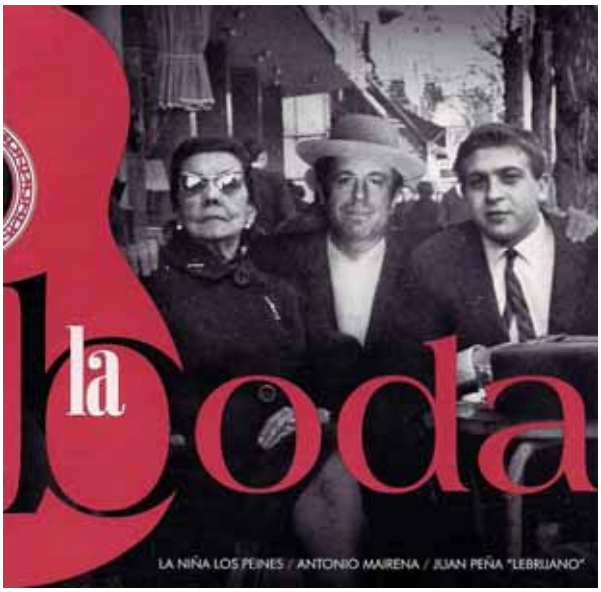
Cuando pensábamos que no había más, convencidos de haberlo oído todo y de que nada que no fuera ya conocido se nos reservaba en los viejos anaqueles, en los archivos o colecciones, capaces de ensanchar el horizonte de nuestros conocimientos sobre el flamenco y sobre los flamencos; cuando no alentábamos ya la esperanza de que algo pudiera hacernos vibrar frente a la emoción de un hallazgo inesperado, he aquí que ahora se ha obrado el prodigio. Así he de calificar lo que ahora y a través de esta grabación, se nos pone en nuestras manos: un prodigio inesperado y maravilloso. Lo afirmo desde la íntima convicción de que es así, de que estamos ante un hermoso milagro, el que hoy nos permite recuperar desde los abiertos cielos de Lebrija sonidos únicos que creíamos perdidos para siempre.

Lo que aquí ahora se ofrece, para el conocimiento y el disfrute del aficionado al flamenco y, —por qué no decirlo—, también para el del amante de la Cultura, no es sólo un inédito más, sino un material de riqueza metalúrgica, puro oro flamenco con todos los quilates que el caso reclama. Es bueno advertirlo: como suele suceder a veces cuando nos encontramos con hechos trascendentes, estamos ante una aportación cuya importancia quizá no seamos capaces de valorar en un primer momento, sino que nos exigirá su tiempo para dimensionarla y que demandará toda nuestra atención para ser oída con

sosiego, deslindando las voces que en ella se contienen, admirando los cantes y sus personales modos de hacerlos por intérpretes tan notables, en fin, disfrutando de cada uno de los sonidos aportados por esta grabación que ahora nos llega para mayor gloria de la historia flamenca. Por eso, nuestro encuentro con todo lo que aquí ahora se nos ofrece, será una experiencia que irá ganando su sitio en nuestras almas de aficionados en la medida en que la oigamos con detenimiento, en que, —una vez superado el disfrute inmediato—, la estudiemos con el rigor que exigiría a cualquier coleccionista una pieza única, desentrañando cada giro, cada una de las intervenciones que aquí se recogen y dejándonos llevar por las diversas formas con que en ellas se manifiesta la magia de un arte sin ataduras ni limitaciones.

Siendo notorio siempre el valor que debe otorgarse a un inédito que venga a añadirse al conocimiento de tradición y de la cultura flamenca, —como lo es para cualquier otra forma de manifestación cultural—, sin embargo, hemos de advertir de inmediato y con toda la claridad posible, que lo que en esta grabación se nos muestra no es sólo valioso porque sea un material inédito, porque sea algo nuevo, sino por otras más radicales y poderosas razones. Es cierto que el mundo del flamenco saluda siempre con especial alegría el encuentro con materiales inéditos porque su cultura está fundada en gran parte en las aportaciones de quienes han sido sus maestros, de aquellos cuya obra ha ido componiendo el corpus fundamental de su estructura. Por eso, disponer de algo nuevo que añada conocimiento sobre esas fuentes esenciales para la comprensión de las realidades flamencas actuales y que nos permitan precisar mejor las valoraciones de quienes de una forma tan decisiva han colaborado en la construcción de nuestro arte solo puede ser calificado como un regalo valiosísimo.

Naturalmente, todo eso es aplicable para este caso, pero también es innegable que ese júbilo que los aficionados compartimos cuando un inédito se cruza en nuestro camino podrá apoyarse ahora, además, en otros datos ligados a quienes lo protagonizan, a las voces que los componen y que aquí se nos rescatan de un olvido que parecía irreversible, todas ellas ubicadas en los lugares que la historia flamenca reserva para los elegidos. Si cualquier inédito flamenco debe ser saludado siempre, cómo habría de serlo si ese material novedoso nos trae las voces de un Antonio Mairena en plenitud, de un Juan Peña que llamaba a las puertas del flamenco reclamando el sitio que luego tuvo, de una María La Perrata, cuyas grabaciones escasas han sobrado para encumbrarla entre las grandes cantaoras de la historia, de un Pepe Pinto ganado por la magia de los sones festeros y muy especialmente por una Pastora Pavón, Niña de los Peines, arrancando fuerzas de donde ya no iban quedando para cantar con la dulzura irrepetible, el sentido sorprendente del compás y la gracia que estuvieron con ella hasta que, —solo cinco años después de estas grabaciones—, se exhaló su último aliento.



Por eso, no es solo su carácter inédito lo que da valor a cuanto aquí se nos muestra, sino que ese valor viene acrecentado porque quienes a través de él nos dejan sus cantes lo convierten en un material de especial interés, en una joya, destinada a instalarse en el aire libre de ese universo donde habitan las obras maestras del flamenco. Y todo ello por el golpe de afortunado azar que ahora se ha producido, conduciendo a la feliz concertación de las voluntades que lo podían hacer posible, a saber: de una parte, la generosidad y el compromiso de Juan Peña Lebrijano con el flamenco, entendido éste en su más amplio sentido, que incluye la conservación y perpetuación de su legado, su historia y la de los grandes maestros que nos han de seguir guiando en el inevitable camino por las nuevas sendas que el flamenco emprendió y en lo que el propia Lebrijano fue un adelantado y un precursor. Y de otra parte, la sagacidad previsora de Romualdo Molina y de Alfonso Eduardo Pérez Orozco, que decidieron poner el micrófono de su rústico magnetófono en el corazón del patio donde se oficiaba el ritual de la fiesta y lograron así atrapar sonidos irrepetibles, efímeros y eternos, como todos los que componen esos instante únicos de los que se alimenta en gran medida la historia flamenca y de los que todos, —aun sin saberlo—, somos herederos y beneficiarios.

II

El día señalado fue el 18 de junio de 1964. Lebrija amaneció con el aire ansioso que precede a los grandes día, mientras por las calles iba y venía la noticia: Juan Peña Fernández, el hijo cantaor de Bernardo y de María, el joven gitano rubio de los Peña, inquieto y simpático, a quien todos veían ya revestido con el aura de los que han sido tocados por la vara del que otorga y concede la diferencia que marca a los artistas, contraía matrimonio. Y ya es sabido como la buena gitanería del sur las entiende y las vive. El día, pues, anunciaba fiesta. Una boda de gitanos andaluces no fue nunca solo un ceremonial administrativo, jamás se entendió así, aunque

en este caso fueran cumplidos todos los trámites. Una boda entre jóvenes vástagos de familias gitano-andaluzas ha sido siempre una ocasión para el encuentro, para la reafirmación de los lazos y de las identidades, un tiempo para revitalizar la tradición y una de esas ocasiones en que, antes o después, cuando el momento llegue, todos podían dejar escapar sus emociones, sus sueños, sus amores y sus nostalgias a través de la maravillosa eclosión de la fiesta.

Para estas familias de gitanos cantaores del sur andaluz el cante era y es el destino final de todos los caminos del alma. El cante forma parte de sus vidas. No es ni fue nunca un añadido, ni una herramienta ligada al oficio, sobre todo a partir del momento en que los flamencos se hicieron profesionales. Pese a eso y aún después de eso, el gitano cantaor siempre se guarda un espacio recóndito, íntimo y propio en el que el cante asume toda su capacidad de sentir y de expresar. El cante está para ellos inseparablemente unido a las diversas liturgias en las que se despliega la vida. Y el cante por fiesta, de modo concreto, es el gesto común al que se acude cuando es la alegría, —y no el dolor o la pena— el origen del rito, la causa que los mueve, la razón compartida que les reúne y agrupa. De ahí la importancia de las bodas gitanas para el cante y la importancia del cante para las bodas gitanas, como lo era también para los bautizos o para cualquier otra ocasión en la que fuera posible la expansión que acompaña a los fugaces instantes de felicidad que la vida les deparaba.

Nadie quiso faltar a la boda del hijo de Bernardo y de María y estremecidos e ilusionados por la cita, un flujo de la mejor gitanería de Jerez y Lebrija, de Utrera y de Sevilla, de Cádiz y de los Alcores, en fin, partiendo desde todos los confines de la campiña de Andalucía la baja, recorrió los caminos y

El cante está para ellos inseparablemente unido a las diversas liturgias en las que se despliega la vida.

todos confluyeron en la casa nº 35 de la carretera que desde Lebrija iba hacia Trebujena (llamada también calle Dr. Fleming), donde vivían los Peña Fernández. Allí era la cita. Era allí la fiesta. A la vista de quienes lo contraían, de quienes iban a oficiar de honorarios padrinos, y de aquellos de quienes a causa de sus alianzas familiares se esperaba presencia y participación activa, nadie dudaba que aquella celebración solo podía concluir como lo hizo, revistiéndose de todos los ropajes hasta convertirse en una fiesta mayor del cante por bulerías, en una interminable sucesión de cantes festeros saltando de una a otra voz, desde una a otra sensibilidad, aunque todos ellos unidos por una común concepción, por una profunda semejanza estilística, por un aire de familia. Aquello no podía ser más que lo que fue: un momento mágico donde al calor de la alegría compartida fluyeron las voces de quienes ya eran figuras centrales del mejor flamenco gitano andaluz de todos los tiempos: Antonio Mairena, Pastora Pavón, el propio Juan Peña Lebrijano o su madre, María La Perrata, con algunas señaladas y atinadas incursiones de Pepe Pinto que se unió en diversos momentos a la suma prodigiosa de aquellas voces.

Saber que la fecha era junio de 1964 no es tampoco un dato menor para la valoración de lo que aquí se oye. Comenzaba entonces una nueva y más gozosa etapa para el cante gitano andaluz. Dos años antes había recibido Antonio Mairena la Llave de Oro y ese mismo año de su boda Lebrijano triunfaría en el concurso de Mairena del Alcor dejando atrás sus incipientes amoríos con la guitarra y entregándose en cuerpo y alma al cante. Pastora Pavón acudía llevando consigo su ingente caudal de arte y de historia, inevitablemente unidos a la pesada cargazón de los años. Tenía entonces 74 y solo cinco años después de aquella fiesta lebrijana se nos fue para siempre en su Sevilla. Estas que aquí oímos fueron, por tanto, —puede afirmarse casi con total certeza—, sus últimas grabaciones, aunque no su última actuación.

Esta referencia es fundamental para detectar los modos en que todos se producen a lo largo de esta grabación. Antonio está pletórico, sabiéndose ya en el centro de un reinado que duraría décadas, y es capaz de entrar y salir en el ritmo endiablado de la bulería sin el menor atisbo de duda, sin interferir jamás en el ritmo exacto que, al fondo y para toda la fiesta, aporta el magisterio guitarrístico de Pedro Peña, el hermano del contrayente y otro de los nombres a los que la historia flamenca debe más atención de la que le otorga. Por su parte, Pastora canta aquí una y otra vez, como impulsada por una fuerza superior a la posible prudencia impuesta por su edad; todo en ella rezuma una calidad sobrecogedora y una modernidad que cuesta creer, más aún cuando sabemos que estaba ya próxima a alcanzar la orilla donde empieza el lugar del no retorno. Ambos cantan y bailan. Todos cantan y bailan. Sabemos que bailan aunque no les veamos. Porque para quien alguna vez ha tenido la fortuna de asomarse siquiera a una de estas fiestas, no son precisas muchas más señales que las que afloran en sus tonos pícaros, en las risas al fondo, en los gritos de quienes les jalean, en fin, en todos esos ingredientes que hacen que un baile breve, un gesto efímero pero a tiempo, se pueda convertir en un prodigio recordado por siempre.

Junto a ellos Juan Peña Lebrijano nos deja aquí una muestra clara de aquella su extraña plenitud tan temprana y especialmente su sorprendente facilidad para dialogar con la bulería, para construirla y deconstruirla, para hacer y deshacer los tiempos sin que el compás jamás se pare ni perturbe. Durante muchos años después de esta fecha señera de su boda y de esta fiesta que ahora la recuerda, Juan Peña ha sido uno de los grandes dominadores del palo, un rey indiscutible de la bulería, ese palo que da y quita, que señala rayas que no todos están en condiciones de

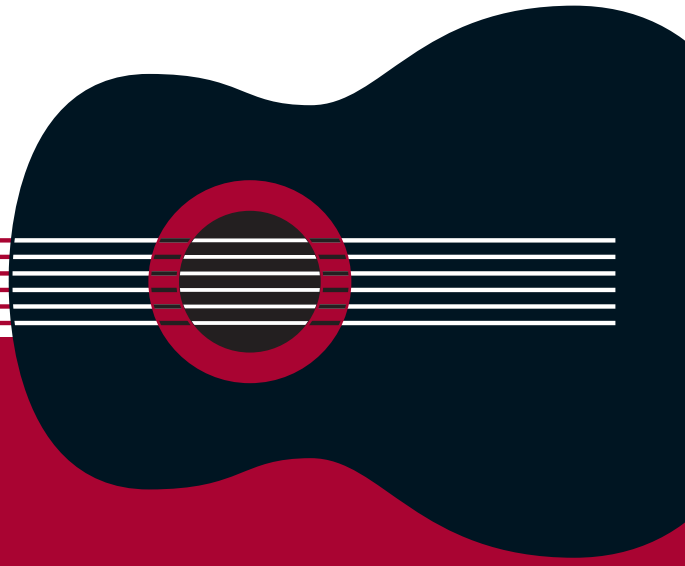
saltar. Por eso en esta grabación, como luego ha hecho tantas veces, envuelve en el son de la bulería todas las "músicas", incluidos los aires de levante, en lo que también Pepe Pinto nos deja aquí una bella muestra de su voz y de su sentido del compás.

Solo al final y de un modo que siempre nos sabrá a poco, podemos oír la voz de María Fernández "La Perrata", la madre del novio. Es fácil imaginarla ese día, feliz, llena con la compañía de los suyos, de sus gentes venidas de todas partes. Podemos entreverla atendiendo a todos, queriendo que nadie careciese de cuanto allí se daba y, en cuanto podía, metiéndose en el círculo mágico de la fiesta y dejándonos esbozos de ese modo peculiar, emocionante, profundo con el que María ejecutaba el eterno ritual del cante.

Todo ello se nos rescata ahora y se nos ofrece para nuestro disfrute y para el enriquecimiento de la tradición flamenca.

A los muchos motivos de admiración que la obra cantaora y creativa de Juan Peña Lebrijano nos ha ofrecido a lo largo de los años, todos los aficionados habremos de unir ahora este gesto de compromiso con el flamenco y yo, en particular, sus repetidos testimonios de amistad y este honor que ahora me ha brindado permitiendo unir mis palabras al acontecimiento cultural que esta grabación supone.

Juan Manuel Suárez-Japón
es Rector de la Universidad Internacional de Andalucía



Es una joya. Una emocionante e inesperada joya flamenca que engarza sentimientos y cantes de muchos quilates hasta ahora inéditos y que hoy, tantos años después, todos los amantes del flamenco vamos a poder disfrutar gracias a esta edición.

La Boda es una obra de arte imperecedera y tornasolada en la que se funden ritos y mitos gitanos. Lebrija, 1964: se casan Juan Peña *El Lebrijano* y Charo Cortés. Escuchar a La Niña de los Peines, y a Antonio Mairena en el mágico entorno de una boda gitana hace que nos sintamos en el *sancta santorum* del flamenco, en un terreno sagrado donde solo cabe abrir el corazón para que los latidos suenen a compás. Que nadie escuche estos cantes sin vestirse de fiesta, abriendo las ventanas de la noche de par en par, cuando con flores de calabaza la nueva luz se corona.

Diego Fernández Jiménez,
director del Instituto de Cultura Gitana

Juan Peña lleva con él la tradición, las maneras, las costumbres, la forma de ser y presentarse ante la vida de una gran familia. Una familia sensible y honesta con lo puro. Una familia gitana e integrada en nuestra (su) cultura andaluza, que lleva cosido a las entrañas el quejío profundo y vigoroso del cante jondo, aquel que se diferencia de los melismas arabescos y de los jipíos llorones.

Y fue en su propia boda cuando se dan cita los duendes de esta nueva forma de decir, de esta nueva manera de expresar, con cadencia, con compás, poderío, hondura, para transmitir a toda la sociedad el sentimiento, la alegría o el dolor. Oíd atentamente a Pastora, escuchad el poder de Mairena y embelesaos con la calidez y la calidad de El Lebrijano, este fue el principio.

Seguro que lo fue para Juan Peña, un hombre que sigue dándole vueltas a un tono, a una melodía, a un compás, que siempre quiere más y que a veces se evade, pulula entre el sueño y la melancolía, y se pierde como nos perdemos todos en esta sociedad hecha para la prisa, no para el trabajo minucioso; hecha para la competitividad, no para el arte. Una sociedad *light* no apta para lo puro.

Casto Márquez, poeta

EL DOGMA CLÁSICO

ANTONIO CRUZ CARCÍA

ANTONIO MAIRENA

Antonio Mairena invirtió su valioso capital de talento en el titánico empeño de investigar, catalogar y recrear al cante flamenco imbuido por el afán de sentar cátedra. Ganó la apuesta. Para muchos es el maestro insobornable de toda una época. Un caso único. Estaba convencido que era vital para la supervivencia del cante gitano-andaluz la recuperación del canon ortodoxo, el advenimiento del imperio de la razón incorpórea, condenar los desmanes mistificadores que habían empobrecido el caudal flamenco. La superación de la anterior etapa del llamado operismo flamenco dominada por fandanguillos y cantes de ida y vuelta en la que era cada vez más difícil escuchar en un tablao un martinete o una siguiiriya. Tradición y raíz. Perfección. Atesoró un conocimiento enciclopédico del cante. La figura de Mairena es principal como intérprete pero resulta esencial en la historia del arte flamenco como teórico del renacimiento de las esencias que aspiraban a lo absoluto. Mairena, con la ayuda del cantaor Juan Talega, rescata y recrea cantes en desuso como tonás, romances, livianas y los estilos arcaicos de Tomás el Nitri y El Fillo. La pureza del mairenismo.

Antonio Cruz García nació el 7 de septiembre de 1909 en la localidad sevillana de Mairena del Alcor. Fue el mayor de seis hermanos y sólo pisó la escuela durante escasos tres años porque tuvo que ayudarle a su padre en la fragua. Creció en el ambiente flamenco de su familia y entre sus principales referentes cantaores destacan Manuel Torre, Joaquín el de la Paula y los Pavón. Poco a poco entra en el circuito de cafés cantantes, cabarets y colmaos de Sevilla y Madrid donde va ganándose la vida, escuchando y aprendiendo. En la década de los años treinta empieza a trabajar con la guitarra de Melchor de Marchena, que se convertiría casi en inseparable. Cantó en las compañías de Pilar López y Carmen Amaya. En el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba de 1962, Antonio Mairena ganó la Tercera Llave de Oro del Cante y a partir de ese momento pasa a ser la primera figura de los festivales veraniegos que empiezan a poblar la Baja Andalucía. Acerca el flamenco a los intelectuales y en el año 1963 publica, en colaboración con Ricardo Molina, el libro *Mundo y formas del cante flamenco*, donde se encierra toda la mística de su filosofía y del dogma mairenista. Grabó la clásica antología del cante titulada *La gran historia del cante gitano-andaluz.* En 1963 es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Córdoba, fue tres veces Premio Nacional de Flamenco, en 1980 se le concede la Medalla al Mérito en el Trabajo y la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1983. Murió de un ataque al corazón el 5 de septiembre de 1983 en Sevilla.

Cuadernos Gitanos

MUJER DEL CANTE

PASTORA PAVÓN CRUZ

LA NIÑA DE LOS PEINES

Ha sido la voz femenina que ha dejado una huella más profunda en la historia del cante flamenco. Nació el 10 de febrero de 1890 en el número 19 de la calle Butrón del sevillano barrio de la Alameda de Hércules. La dinastía de los Pavón es una de las cuatro o cinco casas gitanas que han contribuido de manera fundamental y decisiva al nacimiento y desarrollo del arte flamenco. Sus dos hermanos, Arturo y Tomás, fueron flamencos de leyenda. Especialmente el cante de Tomás está considerado una de las cumbres de este arte. De esta manera, influenciada por el gran conocimiento y el toque del piano de Arturo y por el rajo de Tomás, Pastora empezó a aprender la base del compás, a engrandecer o rematar un tercio, cómo colocar la voz... empezó a aprender a cantar desde niña. Ya con ocho años hacía sus pinitos en un café cantante de Madrid. Con ocho años. Más tarde, la joven Pastora Pavón hizo popular una letra por tangos: *Péinate tú con mis peines/ mis peines son de canela/ la gachí que se peine con mis peines/ canela lleva de veras.* A partir de entonces Pastora se convirtió en La Niña de los Peines.

Fue una cantaora larga, enciclopédica, lo que no es una característica muy común entre las mujeres que se dedican al cante. Pero La Niña de los Peines cantó todos los estilos flamencos y los cantó con fundamento y genio a raudales conquistando el favor de públicos muy generales y triunfando como nadie en su época. Cantando por tangos dicen que no ha tenido parangón en la historia. Ella supo transmitir algunos estilos de siguiriyas, como los de Francisco la Perla o los del Marrurro, que quizá se hubieran perdido sin su intervención. Su petenera otorgó carta de naturaleza flamenca a este cante, de igual manera fue una saetera de tronío y supo transmitir la mejor versión de la soleá de Merced la Serreta. Suprema por bulerías. Aflamencó un aire folclórico asturiano llamado garrotín e incluso fue la creadora de dos cantes: la bamba o bambera y la lorqueña. En la etapa de la historia del cante flamenco que le tocó vivir y protagonizar a La Niña de los Peines, sólo dos figuras pueden colocarse a su altura, junto a las cuales formó una terna dominante y soberbia: Manuel Torre y Antonio Chacón.

"Voz de sombra, voz de estaño fundido, voz de musgo...". Así definió García Lorca a Pastora Pavón Cruz. Una voz que fue declarada, en el año 1996, "Bien de Interés Cultural" por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. La Niña de los Peines murió en el año 1969, un mes y veinte días después del fallecimiento de su esposo, el cantaor Pepe Pinto.

Cuadernos Gitanos

TRIANA PURA TRIANA VIVA

Manuel García Rondón

"El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la Zarabanda. 1781.
Portada del *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a1750 que escribió al Bachiller revoltoso para que no se imprimiera.*

"Con la expulsión de los gitanos, Triana perdió, quizás, uno de los rasgos que más carácter le confería. Los gitanos adobaban la vida cotidiana en Triana con un sabor castizo que lamentablemente es ya irrecuperable, pero Triana no solo perdió su color, su sabor y su gracia, perdió también su música. El arte flamenco es patrimonio gitano y en el pequeño universo flamenco, Triana era un faro que señalaba el camino".

Antonio Castro Carrasco

Cuando los gitanos arribamos a Triana, tierra de promisión, nos encontramos en un lugar especial, no solo por el carácter de su gente. Triana fue y es crisol de culturas, territorio de acogida y fueron varias las culturas que se asentaron en el arrabal. El hecho de su ubicación geográfica, la separación de Sevilla teniendo por linde el río, reviste a Triana de una personalidad colectiva muy particular y de una filosofía de la vida, alegre y extrovertida. Su población, a finales del siglo XV, estaba conformada por muy diversas clases de moradores, desde los hombres de mar, por la influencia del río con Sanlúcar de Barrameda; los moros conversos dedicados a la agricultura, dado el número importante de huertas existentes en la Vega; nuevos castellanos y los *morenos*, que es como se llamaba a los esclavos negros. Y llegan los gitanos. Al socaire del descubrimiento de América, Sevilla se convierte en una ciudad fácil para buscarse la vida debido al tránsito de barcos y de personas con motivo de la Carrera de la Indias.

Los gitanos vivieron un periodo idílico desde su llegada a la Península Ibérica hasta que los Reyes Católicos promulgan la pragmática de Medina del Campo en 1499. A partir de entonces los gitanos encontramos en Triana un lugar idóneo para vivir de manera discreta e inadvertida, dada la diversidad de población existente en el barrio. Por sus conocimientos y actividades los gitanos resultaban una mano de obra útil para los muelles de Triana y Sevilla.

Con respecto a la música que se daba en Triana antes de la llegada de los gitanos, el ilustre trianero D. José López Mohíno afirma que en las fiestas en honor de Santa Ana se celebraba la Velá, que era un punto de encuentro de personas llegadas de los más lejanos territorios ¿Qué música se daba en Triana, para que los gitanos la acogieran y la dotaran de su exotismo oriental? Deduzco, al igual que López Mohiño y Pineda Novo, que los romances tradicionales castellanos fueron popularizados por el pueblo llano y los gitanos les dieron una impronta muy particular y un aire diferente. A partir de este hecho, mediante la transmisión oral, se van fraguando el cante gitano andaluz y los estilos trianeros.

Ya tenemos los corridos y los romances y van apareciendo las tonás, cuyas letras venían de la Corte, Catedrales y ceremonias cívicas. Los gitanos trianeros recogen estas letras, las popularizan y crean estilos personales. De las tonás surgen, revestidas de exotismo oriental, la debla, de corte religioso, y las carceleras, manifestación de las *ducas* a las que estaban sometidos los gitanos por las pragmáticas y persecuciones. Nace el martinete, cante de fragua practicado por los gitanos ya asentados y que se dedicaban a esta actividad. Estos gitanos constituían la clase más pudiente de entre los diferentes grupos de gitanos que moraban en el arrabal. Ya tenemos la génesis: romances, tonás y sus derivaciones -carceleras, debla y martinete-. Sin lugar a dudas, nacidas todas en Triana. Nos quedan la seguiriya, la soleá y los cantes de fiesta, que no eran otros que los tangos.

La seguiriya aparece más tarde, una vez que los gitanos están totalmente insertados en el barrio, conviviendo con los *gaché*, manteniendo su peculiar comportamiento y siendo aceptados por todos. La seguiriya es fruto de esta convivencia. Al igual que los romances, la seguiriya popular castellana, es adaptada por los gitanos y la dotan de un sentimiento especial en el que aflora constantemente la persecución ancestral a la que estaban sometidos.

En las crónicas del Bachiller Revoltoso, recogidas en su *Libro de la gitanería de Triana*, prologado por Antonio Castro Carrasco, se habla de la integración de los gitanos de Triana y de la importancia de éstos en el sistema productivo y social del barrio en el siglo XVII. Diferentes autores narran, con todo lujo de detalles, los festejos celebrados en Triana. Estébanez Calderón, gobernador civil de Sevilla en 1837 y conocido con el seudónimo de El Solitario, publica una serie de artículos entre 1830 y 1840 relacionados con el flamenco en Triana titulados *El Bolero, Un Baile en Triana* y *Asamblea general.* En estos textos se describen escenas protagonizadas por El Planeta, Juan de Dios, María de las Nieves, La Perla, El Pilo, El Fillo, Francisco Ruiz, *El Jerezano*, pareja de baile de La Perla y amante de ésta. Demófilo también la cita a María Borrico, El Viejo de la Isla y La Andonda.

Cuando se produce el descubrimiento de América, en Sevilla, y en particular en Triana, existía una gran población negra. Hasta tal punto, que fundan la Hermandad de los Morenos de Triana, en la antigua calle del Rosario, en la actualidad calle Castilla. Se cree que

los tangos vinieron del Nuevo Mundo por existir allí una gran población de color, pero olvidamos que los primeros hombres de color que colonizaron América fueron los *Morenos de Triana*. Su música ancestral se recoge en Triana adaptándola y aflamencándola, procediendo de un baile de movimientos graciosos y con ágiles contorsiones. El Titi, gitano de la Cava trianera, creó un estilo muy personal. No obstante, tendremos que decir que los tangos son unos cantes de los más antiguos ya que como hemos dicho anteriormente procediera de los *morenos* asentados en Triana. En todas las fiestas que se celebraban en los corrales trianeros los protagonistas eran los tangos, rítmicos y pegadizos y más fáciles de bailar.

Romances, tonás, carceleras, deblas, martinetes, soleares y tangos. Estos cantes primitivos de Triana a los que se empezó a denominar cante *hondo* fueron el comienzo para determinar una cultura musical que vino forjándose lentamente. Tenemos crónicas que afirman todo lo expuesto: desde el mencionado Bachiller Revoltoso hasta Richard Ford, que vivió a caballo entre Granada y Sevilla en 1830 y que durante el carnaval de 1833 vio junto a su esposa un baile gitano en Triana. Ford define al barrio de Triana como el "Trastevere de la ciudad, cueva de toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos, cuyas mujeres son las primeras bailarinas en estas ocasiones".

A mediados del siglo XIX, contamos en Triana con la presencia de El Fillo, mítico cantaor de Puerto Real, nacido en el primer tercio del siglo y fallecido en Triana en 1878. En las populares *Escenas Andaluzas* (1847) del escritor malagueño Serafín Estébanez Calderón también aparece otro cantaor mítico, El Planeta, gaditano nacido a finales del siglo XVIII, cantaor gitano, maestro y amigo de El Fillo. El Planeta fue un autentico maestro y referente del cante flamenco y creó algunos de los más antiguos estilos -polos, tonás y seguiriyas que influyeron en gran manera en el cante de Triana.

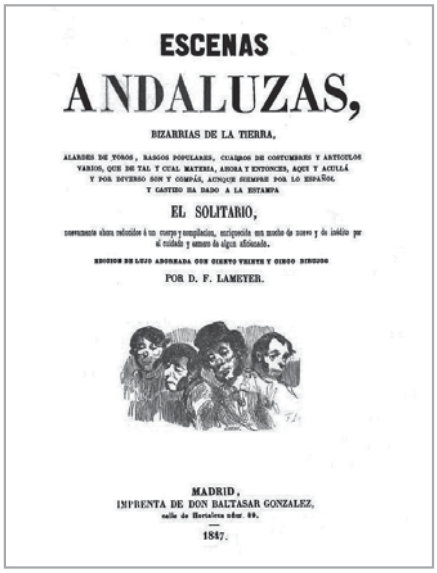
El curioso viajero francés Charles Davillier, acompañado por el genial dibujante Gustave Doré, en su libro *Viaje por España*, hace interesantes aportaciones, en ocasiones eruditas. Habla de las fiestas en colmaos y tabernas. Tuvo la suerte de conocer a Coliron, amigo de Silverio, que le llevo a la taberna del gitano trianero Tío Miñarro y allí conoció al cantaor El Barbero que interpreto el polo.

Seguidamente salieron unas gitanas "entre las que se encontraban las mejores bailaoras del barrio de Triana" que interpretaron el zarandeo y el zorongo. También visitaba frecuentemente el barrio Silverio Franconetti. El folclorista Antonio Machado Álvarez, popularmente conocido como *Demófilo*, nos habla de cuatros artistas trianeros: La Josefa, La Gómez, Frasco El Colorao y Curro Puya. Ricardo Molina y Antonio Mairena atribuyen a La Andonda las soleares más antiguas del barrio. Dignos de mención son los Caganchos "indudablemente soleareros al estilo de Triana". Quisiera hacer una referencia especial a El Titi. Siglos XIX-XX. Cantaor de cabales. Destacó de manera especial en los tangos de Triana, creando estilo. Sin olvidarnos de El Planeta, El Fillo, La Andonda, La Bilba, La Gómez, La Josefa, Frasco el Colorao, Maolillo el Maestro, Manuel Maera, Curro Paula, Juan Pelao, Juana la Arrenca, Juan Encuero, Manuel Cagancho, Joaquín Cagancho, el Tío Rubio Cagancho, El Mojigongo. El Mojoso, Noriega, Tío Martin, Mazaco y Manuel Torres.

El traslado de la Casa de la Contratación a Cádiz en 1717 trajo como consecuencia un declive económico y comercial de Triana, pero es curioso observar como en el camino hacia Cádiz aparecen comarcas cantaoras por excelencia: Utrera a la izquierda de la ruta, Lebrija a la derecha, Jerez en el centro, hasta desembocar en los Puertos. Todas estas comarcas ejecutan los cantes de Triana pero los dotan de peculiares características. En definitiva, al amparo del comercio aparecen comarcas cantaoras. ¿Y por qué Jerez y Cádiz con más influencia que las otras? Por una sencilla razón, por ser Jerez centro neurálgico de paso y Cádiz el fin de un viaje y el comienzo de otro hacia las Indias.

Una vez que Carlos III promulga la Pragmática en 1783, haciendo a los gitanos súbditos como a los demás, se liberan de las persecuciones y disfrutan de una libertad de movimientos hasta entonces no conocida, con lo cual la cultura musical que se estaba gestando iba siendo divulgada pero siempre reconociendo el lugar de origen.

No hemos nombrado a Alcalá porque aparece más tarde y no en razón del traslado de la Casa de Contratación a Cádiz sino por la toma de los franceses de Triana el 10 de febrero de 1812. Entonces, varias familias gitanas asustadas nuevamente por una persecución


ESCENAS
ANDALUZAS,
BIZARRIAS DE LA TIERRA,
ALARDES DE TONOS, RASGOS POPULARES, CUADROS DE COSTUMBRES Y ARTICULOS VARIOS, QUE DE TAL Y CUAL MATERIA, AHORA Y ENTONCES, AQUÍ Y ACULLÁ Y POR DIVERSO SON Y COMPÁS, AUNQUE SIEMPRE POR LO ESPAÑOL, Y CASTIZO HA DADO A LA ESTAMPA
EL SOLITARIO,
EDICION DE LUJO ADORNADA CON CIENTO VEINTE Y CINCO DIBUJOS
POR D. F. LAMEYER.
MADRID,
IMPRENTA DE DON BALTASAR GONZALEZ,
1847.

▼ Familia Montoya

se establecen en Alcalá. Joaquín el de la Paula era descendiente de una de esas familias. Juan Talega, con su voz rotunda, decía en muchas ocasiones que los cantes son de Triana y esta afirmación nos ayuda a corroborar lo expuesto. Asimismo, parte de las familias que huyeron siguieron un poco más adelante estableciéndose en la comarca de Los Alcores, más concretamente, en Mairena del Alcor, llegándose a la conclusión de que el insigne don Antonio Mairena podría ser descendiente por línea materna de los gitanos de Triana.

En cuanto a los cafés cantantes, fue Silverio Franconetti el que jugó un papel relevante al llevar los cantes del barrio de Triana al escenario y sacándolos del círculo familiar. Contribuyó en este proceso, como factor decisivo, la desaparición del Puente de Barcas y la inauguración del Puente de Triana en 1852, facilitando que los cantaores trianeros se desplazaran a intramuros sin dificultad alguna.

No quiero entrar en el detalle de pormenorizar los diferentes estilos personales de los distintos cantes que se dieron en Triana ya que esta labor sería prácticamente interminable. Es evidente y fácilmente demostrable la influencia de Triana en el cante gitano andaluz.

Aun perdura en mi memoria, siendo muy pequeño a finales de los cincuenta y en los años sesenta, la presencia de Manolo Caracol y Antonio Mairena, entre otros, que venían a Triana a escuchar cantes y ver bailar. Los gitanos y gitanas del barrio a pesar de la escasez manteníamos la alegría de vivir. Las fiestas duraban varios días. Caracol normalmente venia siempre acompañado del Tío Gitanillo de Triana. Las fiestas en Villa Troya, El Morapio y La Cabaña, donde Dios me dio la gran suerte de ser testigo de la transmisión oral de un gran patrimonio no solo artístico sino también en cuanto a las formas y la filosofía de vida. Siendo un gitanillo de pocos años, en la fragua del Tío Moreno pude ver a Antonio Mairena, a Caracol, a Terremoto, al Titi Viejo y al oír a Cagancho el Rubio cantar por soleá y seguiriyas. Yo era incapaz de entender lo que estaba ocurriendo. Aquellas emociones me estaban marcando para el resto de mis días. De mayor lo entendí. La cultura de la sangre me la inyectaron en vena. A partir de ese momento comprendí que nosotros éramos diferentes. Ni mejor ni peor, simplemente diferentes. Recuerdo con añoranza los desayunos en mi casa. Pasaban las gitanas por la calle Cisne, a la que daban las ventanas de la casa, y le decían a la pobre de mi *mare*, que esté en gloria: "¡Prima, qué bien huele a café!" Y así ya estaban dentro. Eran siempre mi tía Pastora la del Pati, Dolores y María la del Tumba, La Calzona con su hermana Amparo... Lo normal era que el desayuno se juntara con la hora del almuerzo. Y empezaban: "¿Prima, cómo era eso que tú cantabas? ¡Hazme un bailecito!" Y así pasaban las horas de duende y *ange* que me alimentaban más que el propio desayuno que me tomaba.

A pesar del éxodo obligado de los trianeros a otros barrios, motivado por la especulación del suelo en la época del desarrollismo, resistimos: no han podido con nosotros. Cuando pensaban que la Triana gitana estaba muerta, surge, a principio de los años ochenta, el grupo Triana Pura con su gracia desbordante en las chuflillas trianeras y su *Probe Migué*, nuestros mayores representan de manera sublime nuestros orígenes y nuestra personalidad colectiva. Y nos dan a los gitanos más jóvenes un baño de gitanidad y autoestima.

Aunque nos sigan negando el aceite y la sal Triana seguirá estando viva. Aun quedamos muchos descendientes de todos los mencionados en estas líneas que vamos a defender y difundir nuestras vivencias, nuestra memoria histórica y nuestro arte. Es nuestro patrimonio cultural y la mejor herencia que nos han dejado nuestros mayores. Y sino, que se lo pregunten a los Titis, los Tumbas, los Patis, los Sacramentos, los Nicolases, los Tragapanes, los Perlos, a Paco Vega, a La Salu, a los Fernández, los Montoya, los Bengalas, los Lérida, a El Guaino, a los Pioja, a El Pantera, a los Coneja, a Patatero, a los Maera, los Juani, a la prole del Tío Triana, a Miguel de la Santos, a Antonio Vega de Gitanillo, a Manuel Molina, a los Rondones, los Guerras, a Tio Quini, a Escorti, a los Moreno, los Vega, los Cagancho, los Catenos, los Puyas, a Manolito Guiamo, a los Pavones, los Quinos, a La Bella, a Manolito Morapio, a El Herejía, a El Moli, a El Coco, a los Canales, a La Piruja, a La Pillina, a La Tani. Porque Triana es pura y está viva.

Manuel García Rondón,
es secretario general de Unión Romaní.

EL MITO CONTEMPORÁNEO

JOSÉ MONGE CRUZ

CAMARÓN DE LA ISLA

Camarón llegó al flamenco para ponerlo patas arriba. En un país que le iba cogiendo el gusto a las virtudes democráticas, Camarón de la Isla vino a abrir de par en par las puertas del flamenco a esa costumbre a la que muchos llaman libertad. Revolución más social que musical. Aunque existen precedentes aperturistas, como los de Silverio Franconetti o Antonio Chacón, José Monge Cruz llevó el reto aún más lejos a finales del siglo XX y conquistó la atención de grandes públicos heterogéneos en los que se mezclaban aficionados con pedigrí, recién llegados, familias gitanas enteras y modernos de diferentes pelajes. Mito universal. Fue un gran cantaor. Pero fue mucho más que eso. El salto definitivo, después de muchos años aprendiendo y recreando de manera ejemplar los modelos clásicos, lo dio Camarón con la grabación del disco *La leyenda del tiempo*, producido por Ricardo Pachón en 1979, que incluía una adaptación de La tarara y letras de García Lorca y Omar Kayan. En esa grabación, Camarón de la Isla había encerrado un trocito de cielo turquesa, limpio y rico enhebrando algunos de los cantes más lúcidos que nunca se habían grabado. Aunque para algunos, allí anidaba el germen de la discordia porque olía a fresco, a nuevo. Y *La leyenda del tiempo* supuso un verdadero hito en la historia del arte flamenco. Fue una obra ambiciosa, generosa y libre, porque descubría horizontes vírgenes, nuevos sabores y porque despertaba espíritus anestesiados.

José Monge Cruz nació en la villa gaditana de San Fernando el 5 de diciembre de 1950, era el penúltimo de ocho hermanos y estudió en el Colegio del Liceo hasta que abandonó las clases para ayudar a su padre en la fragua. El apodo se lo sacó un tío suyo al verlo tan rubillo como un *camarón* y le añadieron la coletilla de *la Isla* en homenaje a la Isla de León. Sintió flamenco desde niño y de los flamencos aprendió: La Perla de Cádiz, El Chaqueta. Ya a los siete años se buscaba la vida con el cante y en 1958 empezó a frecuentar la Venta Vargas. En la década de los sesenta ganó los concursos de cante de Montilla y de Mairena del Alcor y, junto al cantaor Rancapino, recorría las ferias andaluzas. En 1968, Camarón, acompañado por la guitarra de Paco Cerero, entra fijo en el tablao Torres Bermejas de Madrid donde estará doce años. En 1976 se casa con Dolores Montoya, *La Chispa*, con quien tendrá cuatro hijos. Con el guitarrista Paco de Lucía formó una pareja fundamental en el flamenco del siglo XX. Publica *Soy gitano*, en el año 1989, el disco más vendido de la historia del flamenco. La voz de Camarón se apagó en Barcelona en el año olímpico de 1992. Era el 2 de julio. Se le concedió la IV Llave de Oro del Cante, a título póstumo, la Medalla de Oro de la Junta de Andalucía y la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

EMOCIONANTE EMPERADOR DEL CANTE

MANUEL ORTEGA JUÁREZ

MANOLO CARACOL

Rastreando el frondoso árbol genealógico de este cantaor se puede pasar revista a buena parte de lo más granado del orbe flamenco y taurino de diferentes épocas. Era bisnieto de los cantaores Curro Dulce y de Enrique Ortega, *El Gordo*, sobrino del también cantaor Enrique el Mellizo y de los toreros Rafael el Gallo y Joselito. Su madre era bisnieta del legendario cantaor El Planeta. Fue el menor de tres hermanos criados en la calle de las Lumbreras, cerca de la famosa y sevillana Alameda de Hércules. Aprende a entonar, aprende el compás del cante al mismo ritmo que aprende a andar, que aprende a jugar al toro con los chiquillos de su barrio.

Con el sobrenombre de Niño Caracol, con apenas doce años, compartió con El Tenazas el primer premio del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Aquella competencia estuvo pensada, amparada y organizada por un grupo de intelectuales que pretendían el rescate del cante *auténtico*, libre de las impurezas de la profesionalización y de la degeneración impuesta por los usos modernos. Y precisamente del Concurso de Granada salió victorioso uno de los más grandes profesionales del cante. Entre los personajes implicados en el proyecto estaban Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ramón Menéndez Pidal, Ignacio Zuloaga, Juan Ramón Jiménez, Joaquín Turina y Santiago Rusiñol. A partir de ahí llegó la fama, las giras, el éxito y el dinero. La vida de hombre dominador.

Compaginó las reuniones privadas con los espectáculos confeccionados a partir de las estampas andalucistas escenificadas. La copla con el tronco del cante. El teatro con el cuarto. Compaginó la orquesta con la guitarra de Melchor de Marchena y el piano de su yerno Arturo Pavón. Le cantó a los señores más poderosos, como el mismo Miguel Primo de Rivera, y a sus camaradas de juerga. Se casó con Luisa Gómez Junquera y el padrino de su boda fue el matador de toros Cagancho. Tuvo descendencia: tres hembras y un varón. Luisa, Manuela, Lola y Enrique. Formó pareja artística, durante una etapa de su carrera, con la cantante Lola Flores y triunfaron con espectáculos como *Zambra 1944*, piezas míticas como La niña de fuego y películas como *La niña de la venta* o *Embrujo.*

La compañía Hispavox publicó, en 1958, la antología discográfica de Caracol bajo el título *Una historia del cante flamenco.* Después de una estancia en tierras americanas, a su vuelta a Madrid en 1962, Manolo Caracol recala en el Tablao Torres Bermejas. Al año siguiente, regenta su propio tablao, Los Canasteros. Por allí pasaron los mejores artistas flamencos del momento: Farruco, El Güito, Mario Maya, Manuela Carrasco, Sordera de Jerez, La Paquera, Paco Cepero y también Bambino o Rocío Jurado. Caracol muere en un accidente de tráfico el 24 de febrero de 1973.

Cuadernos Gitanos

GRITO DOLIENTE

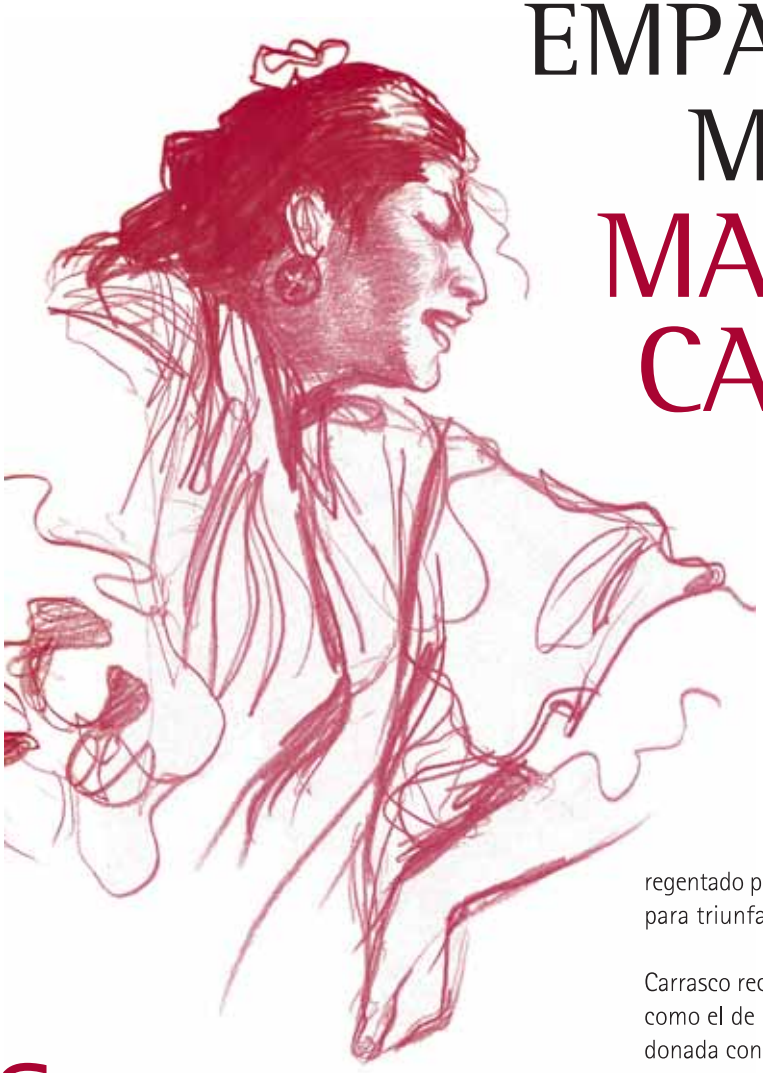
ANTONIO NÚÑEZ MONTOYA CHOCOLATE

Los habitantes del planeta flamenco, después de sentir el cante macho de Antonio Núñez Montoya, reconocen con diáfana decisión que a este cantaor no se le puede discutir personalidad y carácter por fanegas. Algunos dicen que fue un gitano raro. *Sui generis.* Nació el cuatro de mayo de 1931 en Jerez de la Frontera, aunque creció y pasó la mayor parte de su vida en Sevilla, y en su casa vivió el flamenco desde la cuna porque tanto su padre, Manuel, como su madre, Antonia, y sus hermanos frecuentaban cantes y bailes, entendidos como expresión natural, de la misma manera que ocurría con tantas familias gitanas del rincón gaditano. Aunque Antonio fue el único que se ganó la vida con el cante. Aquel niño consiguió sus primeras monedas cantando en los trenes de la época y pasando la gorrilla, confiando en la generosidad de los oidores viajeros. Pasó muchas fatigas y calamidades durante la primera posguerra. Hasta que el joven Chocolate descubrió el mítico ambiente flamenco de la Alameda de Hércules sevillana, donde campaban a sus anchas personalidades como El Gloria, Caracol, Tomás Pavón o Vallejo. Allí convivían artistas buscándose la vida que alquilaban su talento por cuatro duros, señoritos y jerarcas derrochadores o déspotas, mujeres alegres, aficionados cabales, juerguistas borrachos profesionales y gentes de peligro.

Su primer contrato llevó a Chocolate hasta el Teatro Zorrilla de Melilla, después cantó en el Casino de la Exposición de Sevilla y le llegó la oportunidad de irse al madrileño Corral de la Morería, acompañando el baile de su cuñado Farruco. Ya con el sitio ganado, se enroló en diferentes compañías —entre otras las de Manuel Morao y Lola Flores— con las que conoció medio mundo. Como les ha ocurrido a tantos grandes cantaores, primero tuvo que afianzarse profesionalmente entre los colegas que cantaban acompañando al cuadro de baile para después dar un paso adelante en solitario. Quizá la mejor época cantaora de Chocolate hay que datarla en las décadas de los cincuenta y sesenta, que coincidió, en parte, con la efervescencia de los festivales veraniegos andaluces. Antonio Núñez Montoya era un cantaor largo que gustaba frecuentar los estilos básicos, pero de la misma manera que sentaba cátedra por soleares o siguiriyas, dedicó buena parte de su aliento a los fandangos. De tan hiriente, a veces su relincho resultaba latigazo destemplado. Antonio Núñez Montoya fue premiado con el Yunque de Oro de la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla, el II Giraldillo del Cante y el Premio Nacional de Flamencología. Grabó muchos cantes y entre sus discos podemos citar *Mis 70 años con el cante* y *Si yo volviera a nacer*. Chocolate faltó el 20 de julio de 2005 en Sevilla.

Cuadernos Gitanos

EMPAQUE Y MAJESTAD MANUELA CARRASCO



Miguel Alcalá

Su esfinge serena y oscura guarda las esencias del baile gitano. Manuela Carrasco Salazar atesora el poder de mando de un desplante, el aroma y el sabor a canela en el braceo y el compás en el semblante y en el filo del tacón. La presencia antigua. Entrado ya el siglo XXI resulta tarea de titanes encontrar alguna flamenca que baile con ese aire. Ya no se acostumbra a bailar así. Manuela Carrasco Salazar nació en la vega del sevillano barrio de Triana en el año 1954 rodeada de artistas: su madre, Cipriana Salazar Heredia, está emparentada con la familia de los Camborios y su padre es el bailaor José Carrasco, *el Sordo*. En consecuencia, el aprendizaje flamenco de la niña Manuela se desarrolló de manera natural en el seno de la familia. Eso no significa que no tuviera maestros sino que sus profesores fueron sus padres, sus tías y sus primas y quizás otras gitanas del linaje. El espejo en el que mirarse. A los diez años debutó en el Tablao el Jaleo de Torremolinos y después bailó en La Cochera de Sevilla. A pesar de las reticencias de sus padres, con trece años se embarcó en una gira europea con la compañía del bailaor Curro Vélez y cuando volvió a Sevilla consiguió un contrato de un año en el Tablao los Gallos. Y llegó al Tablao los Canasteros, regentado por Manolo Caracol, y al Tablao Caripén de Madrid para triunfar como primera figura.

Carrasco recogió aplausos y vítores en festivales veraniegos como el de La Puebla de Cazalla y en el año 1974 es galardonada con el Premio Nacional de Baile Pastora Imperio en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba por su baile por bulerías. En 1976, acompañada por el cante de Juanito Villar, consiguió el Premio Internacional de Baile de San Remo. Trabajó en el espectáculo *Gitano* junto a su compadre Camarón de la Isla, El Lebrijano y Pansequito y en *Flamenco puro* con Farruco, Chocolate y Fernanda de Utrera. Regresó al Tablao los Canasteros donde conoció al que sería su marido, el guitarrista Joaquín Amador. Sobre el cante de José Mercé, Manuela Carrasco, bañada por la luz de Sttoraro, pintó su baile por soleá en la película Flamenco de Carlos Saura. Como líder de su propia compañía, creó espectáculos como *La Diosa, Así baila Sevilla, Jondo Adonai y Un sorbito de lo sublime.* Con el cante de El Chocolate y La Negra presentó el montaje Esencias en la Bienal de Sevilla de 2002 y, en la siguiente edición, estrenó *Tronío.* Consciente y orgullosa del origen indio del pueblo gitano, la sevillana indagó en la expresión de la danza *kathak* hindú en relación con el baile flamenco en el espectáculo *Romalí.* El Ministerio de Cultura del Gobierno de España concedió el Premio Nacional de Danza 2007, en su modalidad de interpretación, a la bailaora Manuela Carrasco Salazar.

Foto: Isabel Muñoz, de la serie *Flamenco*

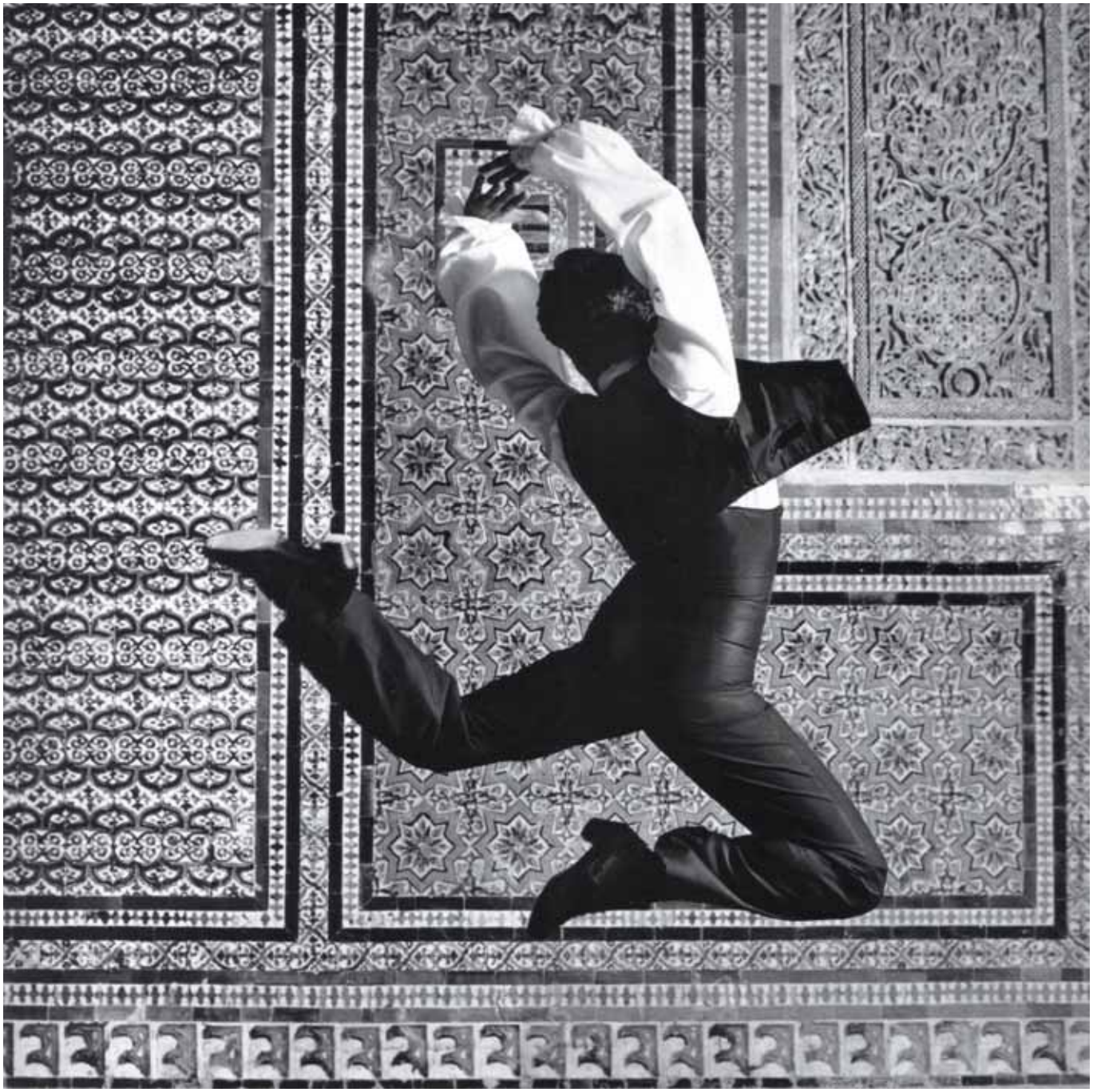
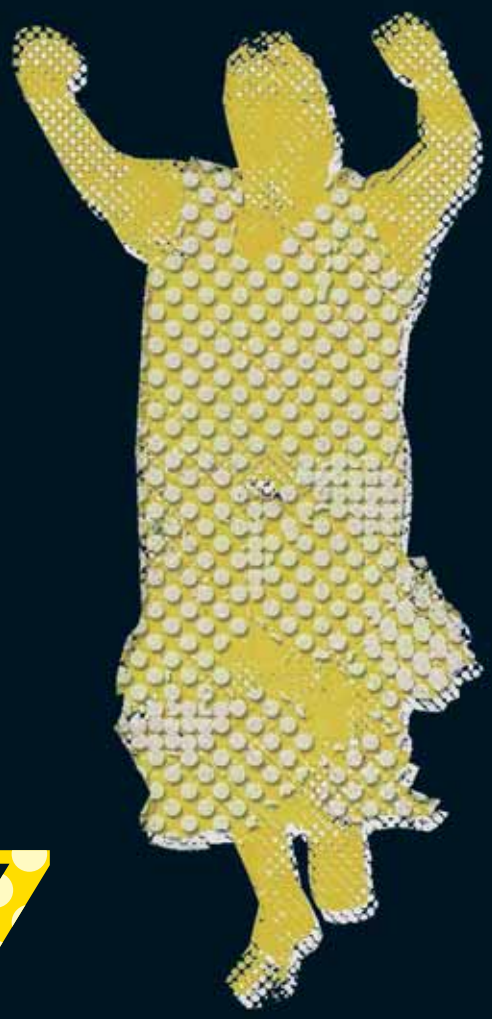


Foto: Isabel Muñoz, de la serie *Flamenco*



Los dichos, Pedro Pablo García

JEREZ
EN MI MENTE

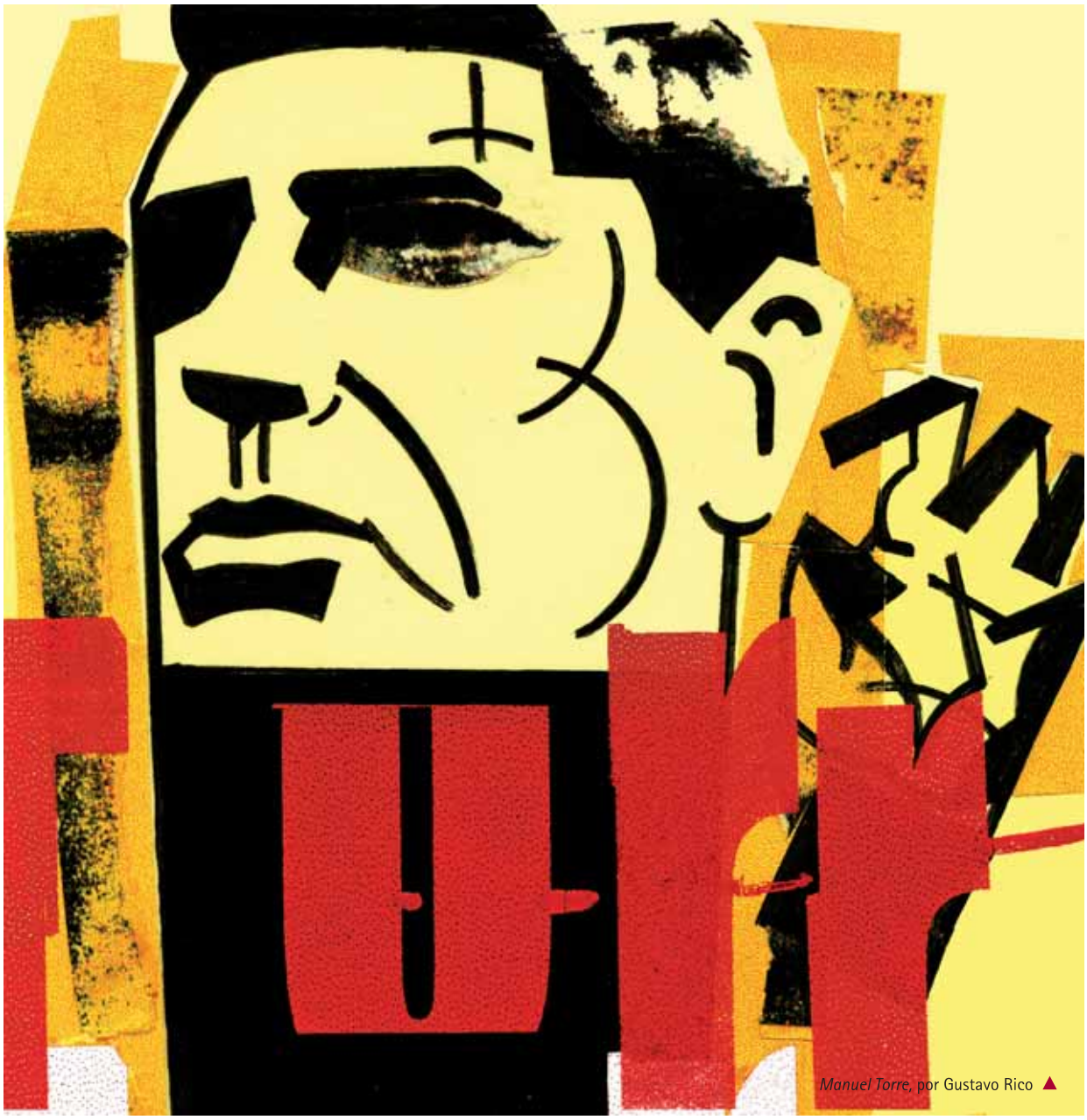
Sebastián Porras Soto

Dedicado a
Manuel Moreno Junquera,
Moraito. In memoriam.

A oscuras. Las gafas oscuras. Pareciera aquel Porrina de fandango y guante brillante. Balanceándose de manera acompasada entona los tercios de una de sus piezas legendarias. Aquella letra que recuerda a su tierra: *Georgia on my mind*. Ray Charles se acuerda de Alabama. De las fatigas oscuras con las que los esclavos negros sembraron aquellos blancos campos algodoneros y del cante doloroso al que llamaron *blues*. Charles le canta a su tierra, que fue determinante a la hora de desbordarse cantando. Charles llevaba a su tierra en la mente. A oscuras. De igual manera son *rara avis* los flamencos salidos de Jerez de la Frontera en los que no resulta apreciable a simple vista el marchamo del terruño. Jerez siempre está *en su mente*. Jerez en el sentido, en el compás. Jerez en el eco. Es uno de los centros flamencos por excelencia y hoy sigue conservando su poder y su encanto. De allí han salido muchos de los grandes de la historia jonda y allí se han ahormado algunas especies cantaoras de las llamadas fundamentales.

Jerez es diferente. En Jerez de la Frontera se esconde gran parte del secreto del cante. En este primigenio útero flamenco las formas y expresiones todavía tienen personalidad propia. El cante de Jerez huele a romero y a potaje de hinojos. Jerez es una de las esquinas del cante. Las otras dos son Sevilla-Triana y Cádiz-Los Puertos. Alguien añadiría Lebrija y Utrera. En cualquier caso, no salimos de la Baja Andalucía. Eso se puede leer en los mastodónticos manuales de la flamencología

Ya en 1464 existe noticia de algunas familias gitanas asentadas en dos arrabales de la ciudad: Santiago y San Miguel.



Manuel Torre, por Gustavo Rico ▲

FOTO: Ricardo Alcalde

ilustrada. Pero estas eruditas afirmaciones cobran vida cuando se descubre en los barrios de Santiago o La Plazuela —San Miguel— a los descendientes de estrellas del firmamento jondo, la abultada nómina de artistas y la calidad suprema de algunos de ellos y, sobre todo, la particular personalidad de los estilos autóctonos y la forma de vivir el flamenco como algo intrínseco a la naturaleza humana.

Ya en 1464 existe noticia de algunas familias gitanas asentadas en dos arrabales de la ciudad: Santiago y San Miguel. Fragüeros, caldereros, canasteros. Estas familias están, en muchos casos, emparentadas y proceden de Lebrija, principalmente, los de Santiago y de Los Puertos, los de la Plazuela: Moraos, Paulas, Terremotos, Pauleras, Valencias, Antúnez, Ramos, Sotos, Méndez, Peñas, Monjes, Fernández, Parrillas, Junqueras, Pipas, Zambos, Jeros, Moneos, Rubichis, Agujetas. La historia de Jerez no puede entenderse sin el elemento gitano. Y el gitano, en Jerez, es flamenco. Hay estudios que confirman que uno de cada cuatro jerezanos lleva sangre gitana.

Tonás, siguiriyas y cantes festeros reinaron en el Jerez decimonónico. En Jerez de la Frontera nacieron Tío Luis el de la Juliana —primer cantaor de nombre conocido—, Juan Mojama, La Serneta, Loco y Loca Mateo, El Gloria, Paco la Luz, Tío Borrico, La Paquera, Sordera, Agujetas, Manuel Morao, Parrilla, Luis el de la Pica, Manuel Moneo o, más recientemente, José Mercé, La Macanita, Antonio el Pipa, Moraíto o Diego Carrasco.

Torre

Quizá la personalidad cantaora de Manuel Torre ha sido la más próxima a la leyenda de las gargantas nacidas en Jerez. Su nombre real era Manuel Soto Loreto (1878-1933), su grito cantaor fue uno de los más terribles de la historia conocida del arte flamenco y su personalidad una de las más extravagantes. Nació en el barrio de San Miguel el 5 de diciembre del año 1878 y murió el 23 de julio de 1933. Empezó profesionalmente en el café cantante jerezano Vera Cruz pero muy joven se asentó en Sevilla. Entre sus maestros destacan los Marrurros, Manuel Molina, el Loco y la Loca Mateo y, especialmente, Enrique el Mellizo. Manuel Torre fraguó la leyenda del artista taciturno, extraño, irregular y caprichoso. Fue un gitano raro al que no le preocupaban las convenciones y cortesías sociales. Los perros galgos, los pollos ingleses y los relojes de bolsillos eran su pasión.

Torre fue un cantaor que se desenvolvió con soltura por muchos y variados estilos aunque quizá fueron sus siguiriyas las que marcaron época. Se cuenta que nadie ha cantado por siguiriyas con más jondura que Manuel Torre, que provocaba, con su cante enlutado, las más extrañas reacciones en los que lo escuchaban en un día inspirado. Porque Torre es el prototipo del artista que puede hacer lo mejor pero también lo peor, todo depende de si esa noche había encontrado "el tronco negro del faraón". Ángel Álvarez Caballero recoge una historia contada por el cantaor Joaquín el de la

Paula, que recuerda una fiesta que dio el ganadero Felipe Murube a unos amigos gallegos. Los invitados se aburrieron toda la noche con el cante de lo más granado de la flamenquería de la comarca. A las diez de la mañana Murube mandó llamar a Manuel Torre. Manuel llegó. "Y se puso a cantar. Y cómo cantaría Manuel que al segundo o tercer cante por siguiriyas uno de los gallegos se emocionó tanto que tiró la mesa de un puntapié. Repusieron la mesa. Manuel siguió cantando y entonces fue el torero Ignacio Sánchez Mejías el que volvió a derribar la mesa y se partió la camisa. Parecía que Manuel había electrizado a todos los presentes, y la mayoría de ellos lloraba por los rincones. Después de él ya no había quien quisiera cantar".

Manuel Torre, a principios de siglo XX, acostumbraba a desplazarse por los alrededores de Cádiz montado en su borrico. La estampa parece que tenía su aquel: Torre, que era un hombre espigado, descansaba sus posaderas en los lomos del animal y las piernas le colgaban hasta casi arrastrarlas por el suelo. Pero el gitano, tocado con su sombrero de ala ancha, presentaba un rostro y una actitud tan gallarda como si montara una hermosa jaca torda. Lorca lo definió así: "El hombre con mayor cultura en la sangre".

Terremoto

Un año después de la muerte de Manuel Torre vio la luz un *terremoto*. Nació arropado por una de esas largas familias de la aristocracia gitana del flamenco. Fernando Fernández Monje, conocido después por Terremoto, vino a este mundo el 13 de marzo del año 1934 en el número 30 de la calle Nueva, en el célebre barrio de Santiago. Hijo de Juan Fernández Valencia y de Luisa Monje Valencia, sobrino del Tío Parrilla, del Tío Borrico y de la Tía Juana la del Pipa, cuñado de Paco Laberinto y Manuel Morao y hermano de Curro Terremoto y María Soleá. Todos ellos, flamencos de tronío y de postín.

Cuando apenas contaba seis años ya andaba cantando y bailando por esquinas y tabancos, como el del Muro o La Fábrica, acompañado por el también cantaor y bailaor Romerito, para buscarse la vida. En los patios y en las bodas y pedimentos iba desfogándose aquel chavea. Jesús Antonio Pulpón, representante de artistas flamencos, los contrató para un tablao de Sevilla y, a partir de entonces, Terremoto inició su carrera profesional que lo llevaría desde el mítico Charco de la Pava y los locales del Barrio Chino de Barcelona hasta los tablaos madrileños El Duende, Los Canasteros o Las Brujas pasando por El Guajiro de Sevilla. En cuanto pudo, volvió a su Jerez natal, al paisaje que le vio nacer y a la familia y los vecinos y amigos que poblaron su infancia y su adolescencia.

Al principio, en buena medida debido al afán por imitar a su hermano mayor Curro Terremoto, el joven Fernando despuntó como bailaor de mucha *jondura*. Pero sería con

Terremoto, bailándose: fotografiado por el maestro Lamarca ▲

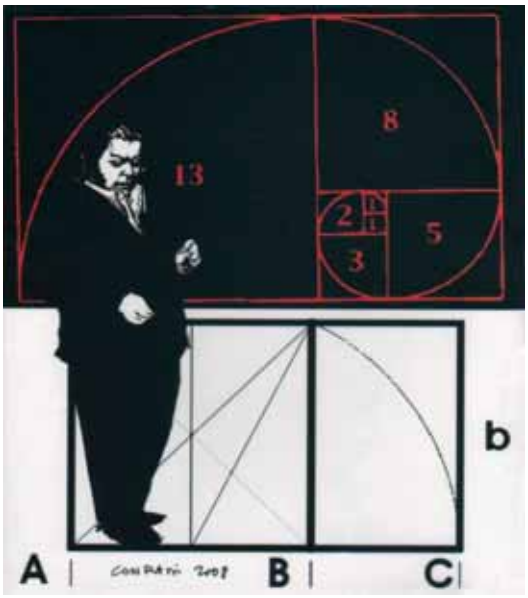
su cante negro como se ganó los galones, acompañado, casi siempre, por la guitarra también jerezana de Manuel Moreno Jiménez, *Morao*. Pasó de cantarle a la bailaora de turno a ocupar posición de privilegio en el elenco de los tablaos. Y en el inicio del mito cantaor tuvo mucho que ver la edición de su primer disco en 1958, un epé, que contenía únicamente tres cantes extraordinarios: *En la puerta con tu madre, Dos vereítas iguales* y *Siempre estoy soñando.* Bulerías, soleares y siguiriyas. Sus cantes. Continuó grabando su voz en el microsurco. Terremoto estaba en posesión de múltiples galardones, entre ellos el Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología, que le concedieron en 1965, la Copa Jerez de la edición de 1968 y el Premio El Gloria de 1972.

Terremoto murió a las nueve de la mañana del día seis de septiembre de 1981 en Jerez de la Frontera cuando regresaba de Ronda, donde había cantado por última vez la noche anterior. En el parte médico rezaba la causa del fallecimiento como un "fracaso cardiovascular agudo". A las once y media de la mañana del día siguiente fue enterrado en el Cementerio de Nuestra Señora de la Merced de Jerez. Sepultura 1.374.

Capullo

En el remanso jerezano, mora Miguel Flores, *El Capullo de Jerez*. Este hombre de rebosante personalidad y corazón indomable encarna la enjundia cantaora del rincón gaditano. Tangos y bulerías pasados de compás. Ése es el festín que

▲ Obra maestra de la discografía flamenca.



▲ Ilustración de Gonzalo Conrradi

sirve El Capullo, que intenta explicar con un ejemplo una de las mayores riquezas del tesoro de su tierra, la diversidad: "El otro día en la feria —la feria de Jerez se celebra todos los años a mediados del mes de mayo— por la noche me fui a dar un paseíto y si no vi bailar a 24 mocitas no vi a ninguna, y todas eran distintas. No había ni una igual. Eso es lo grande. En otros sitios *na* más saben dar muchos porrazos y *zapateaos*." El disfrute del menú servido por El Capullo es un espectáculo para todos los sentidos porque ofrece un goce entusiasta, una batería de estímulos vivificantes. Cuando canta hay que mirarle a la cara. Allí también está el espectáculo, porque Miguel Flores escenifica los tercios cortos y su puesta en escena es brillante y emocionante. También se echa una *pataíta* bailonga muy graciosa.

Zambos

En algunos rincones, como por ejemplo en Jerez, el arte flamenco, el cante, el toque y el baile se viven en el seno de la familia como algo natural y de esa forma espontánea se inician los más jóvenes en el aprendizaje de las formas flamencas. Porque el flamenco no es concebido como una profesión, sino como una forma de vida impregnada de valores culturales. Casi sin saberlo, las púberes generaciones van pasando de curso en el bachillerato *jondo* hasta licenciarse. Las clases magistrales, los profesores *honoris causa* y las prácticas becadas las viven en su casa y con su gente. Basándose en este proceso de socialización interna se forman y perduran las grandes sagas flamencas, que transmiten el legado legendario de generación en generación por vía oral. Éste es el caso de los Fernández Soto: los Zambos. Luis, Enrique, Juañares y Joaquín son los cuatro hombres de la casa que llevan la voz cantante. Cuando están a gusto regalan a los sentidos una catarsis orgiástica de juerga por bulerías a compás y con los tercios recortados, muestra emblemática del cante jerezano. Pero esta familia gusta de cultivar con igual sabor añejo otros estilos básicos: soleares y siguiriyas. Luis, el hermano mayor: "Nuestra familia entronca dos tradiciones muy grandes: la de los Sordera y la de los Rincones. Del apellido Fernández nos vienen los Rincones de los que llevamos el temperamento y la fuerza en el cante y de los Sordera —Soto de apellido— hemos *heredao* los matices en los tonos bajos, esos que duelen tanto, y el gusto por trabajar la melodía".

En tiempos de mundialización y globalización, uno parece que no existe si no es un iniciado navegante por internet y no tiene su propia página web, cada vez son más parecidas las vidas que llevan un malasio y un finlandés y la Coca-cola y el McDonals son los nuevos emperadores, que reinan en el planeta. En estas condiciones Jerez sigue siendo diferente, aunque es cierto, que cada vez lo es menos. Enrique, de los Zambos, sigue echándole flores a su tierra: "Jerez es distinta porque hay creadas unas bases milenarias que los niños de hoy en día llevan dentro cuando nacen. Jerez es cantidad y calidad. Sigue siendo la mina del cante, de donde sigue bebiendo la gente de la Baja Andalucía, que es donde está el cante. Y todo eso se ve en la procedencia de las letras, de las coplas flamencas."

Si se habla de Jerez hay que hablar de bulerías. Enrique el Zambo tiene claro que "la bulería nace en Jerez, y nace con un ritmo que todo el mundo trata de imitar". Efectivamente, parece que está consensuado entre los estudiosos el origen jerezano de esta especie flamenca, caracterizada por su compás ligero y su difícil ejecución. Uno de los que ha sido considerado como de los más grandes cantaores de la historia, Antonio Chacón —también jerezano—, a pesar de alcanzar el magisterio en otros cantes fue incapaz de cantar por bulerías. Puestos a buscar una explicación, algunos apuntan que Chacón no era gitano. Pero esa razón no es suficiente porque precisamente en Jerez las fronteras raciales

FOTO: Maque Falgás

▲ La Macanita

se diluyen, matizando las diferencias. También es cierto que a lo largo de la historia han surgido fuera de la provincia gaditana grandes intérpretes de bulerías. Para El Capullo las bulerías son "para escuchar" con sentido y no dejarse perder en una locura enajenadora porque en Jerez "hasta los jaleos son distintos". Jerez siempre está *on their mind*. Jerez en el sentido, en el compás. Jerez en el eco.

Sebastián Porras Soto
es periodista y escritor

◀ *Jerez noche*, foto de Gracia Jiménez

LOS GITANOS DE GRANADA Y EL FLAMENCO

Antón Carmona Fernández

Según los documentos históricos, tenemos constancia de la presencia gitana en Granada desde 1530. Asentados principalmente en el Sacromonte, se dedican al trato de ganado y a trabajos de herrería. En los libros de bautismo y desposorios de las Iglesias de Santa Escolástica y de San Ildefonso aparecen familias gitanas apellidadas Maya, Heredia, Cortés, Fernández y Maldonado. Desde muy pronto, tenemos noticias de las danzas gitanas organizadas por el Ayuntamiento granadino (1618). También, en el *Libro de Cabildos* de 1632, nos presentan a los caballeros comisarios para las fiestas del Corpus muy atareados con los diablillos, la tarasca, los gitanos y las danzas, aunque en 1633 se prohíbe que se nombren las danzas de gitanos y que éstos se pongan sus trajes tradicionales.

Teófilo Gautier visita Granada en 1840 y se duele de que en las casas granadinas no se baile, aunque, deambulando por el Albaicín, observa que ciertas casas estaban habitadas por gitanos que no eran nómadas y fue allí donde contempló el baile del *Zorongo Gitano*. Seis años más tarde, Alejandro Dumas nos relata cómo se preparaba un baile gitano para extranjeros. Carlos Davillier, en 1862, nos da cuenta de cómo se organizaba una sesión de danza gitana y añade que "no hay un solo extranjero que quiera abandonar Granada sin haber visto bailar a las gitanas". Los gitanos *autóctonos* del Sacromonte fueron los primeros en comercializar sus cantes y sus bailes, en definitiva, su arte, gracias a sus zambras, donde se conservaban cantes y bailes originales como la cachucha, la arboreá, la mosca, los tangos de *Graná*, los fandangos del Albaicín.

Los gitanos vivían en cuevas donde desarrollaron las zambras guiados por el mayor de la familia, ofreciendo su arte a unos viajeros extranjeros que visitaban Granada ansiosos de emociones fuertes y de exotismo. Cada zambra constaba de un *capitán ó capitana* que hacía de director, coreógrafo y que daba nombre al grupo, compuesto de cuatro a seis miembros e incluso a veces por toda la familia, llegando a reunir hasta tres generaciones. La primera zambra fue la de Antonio Torcuato Martín, *El Cojón,* abuelo de El Pillín, en la que participaba la familia al completo. Posteriormente, vendría la de Pepe y Juan Amaya, la de La Golondrina, de La Faraona, de La Rocío, de La Canastera y la de La Coja.

Dentro del arte flamenco granadino los tangos son el palo más arraigado, popular y con una mayor gama de estilos. Por ello, tenemos que establecer una diferencia entre los tangos del Camino y los tangos del Cerro. Los tangos del Camino, llamados también tangos de *Graná*, son cantes muy acompasados, y los que mejor presentan la alegría de los gitanos del Camino. Sus letras son variadas y de temática festera y sus melodías muy populares. Musicalmente la tonalidad-modalidad es la mayor, aunque la evolución posterior irá a otro centro tonal o bimodalidad.

Tiene mi madre un perol....
y empújale al columpio

▲ Gustave de Beaucorps. 1858

Si cruzamos la Verea de Enmedio nos encontramos con los gitanos del Cerro. Asentados después de la guerra civil, en 1940, procedentes de la zona de Guadix. Eran menos abiertos al turismo, pero también crearon unos tangos festeros, aunque más sentenciosos, reivindicativos y *picantes*. El baile es individual, suele cantarse a una sola voz acompañada de palmas y guitarras.

Por una mata de habas
que se comió mi pollina
me metieron en la cárcel,
¡Ay, qué noche tan divina!

Dentro de las zambras se desarrollaban los distintos estilos de tangos. Los de la flor y de la falseta, basados en la boda gitana, porque la novia entra en escena con una flor. Después se hacía la cachucha, donde dos mujeres mayores piden perdón por el rapto de la novia mientras los invitados cantan por tangos. La zambra finalizaba con los tangos del Albaicín, la mosca y, si aplaudían mucho, con unas bulerías *corrías* al final. También se bailaba por soleá, siguiriya, garrotín. También la farruca, en la que destacaban Juanele y La Chata la Jampona.

Los tangos de la Morería, más conocidos como los tangos de Tía Marina Habichuela, están en modo flamenco, también en tempo *parao* y camastrones. Acompañaba a su padre, Habichuela el Viejo, por las tabernas y por la Alhambra para ganarse la vida. Trabajó en las zambras de La Canastera, La Faraona y La Golondrina. Los tangos de El Petaco se interpretan en modo mayor, como si se tratase de unos tanguillos de Cádiz. De carácter picaresco, este estilo era bailado por las mujeres moviendo el vientre. Los tangos *paraos*, de modo frigio, son los más conocidos dentro de las variantes de tangos de Granada ya que se cantan para el baile o cuando se termina un baile por tientos o por tarantos. En los tangos del Río, en modalidad flamenca, suele hacerse habitualmente la letra *"El que quiera madroños"*, popularizada por la gran cantaora La Repompa de Málaga. Y los tangos de la Volaera, en tonalidad mayor, de tempo festero y con letras alusivas a la comida: *"Volaera volaera, rastrojera rastrojera"*.

Entre los numerosos profesionales que dominaban los tangos del Sacromonte se encuentran La Gazpacha, Las Cabreras, Maria Albayzín, Carmelilla del Monte, La Rochina, Tere Maya, La Conchilla, La Golondrina, El Niño de las Flores. También hay que hacer una mención especial a Juan Moreno Maya, *Juanillo el Gitano,* que cantaba muy bien por soleá y tangos, era hijo de Paco el Gitano, nieto de La Chata la Jampona y sobrino de El Cotorrero y La Jardín, figuras de la Zambra granadina. Enamorado de su *Sacromonte* no salió casi nunca de allí. Su cante se limitó a un núcleo muy limitado de aficionados y de profesionales que venían a escucharle, porque él huía de los escenarios. En Granada, a lo largo de la historia de la música flamenca, ha habido muy buenos artistas gitanos que han contribuido con su arte al desarrollo del flamenco y entre ellos cabe destacar, como cantaores, a José Maldonado, *Pepe Albaicín*, Manuel Torres, *Niño Osuna*, Manuel Torres, *Chiquito Osuna*, Luis Heredia, *El Polaco*; Antonio Gómez, *El Colorao*; Encarnación Amador, *La Nitra*; su tío Juan Antonio Amador, *Manzanita*; Jaime Heredia Maya, *El Parrón*. La lista sería muy larga.

Dentro de la guitarra flamenca en Granada, hay que mencionar a numerosos profesionales que resaltaron por su toque singular. Cabe resaltar a Juan Hidalgo Quero, *El Ovejilla*, nacido en Granada a finales del siglo XIX y fallecido en 1958, como uno de los mejores intérpretes de la guitarra granadina. Creó escuela y enseñó a grandes guitarristas como Juan Santiago Maya, *Marote,* y Juan Carmona, *Habichuela*. *El Ovejilla* trabajó en la Zambra de los Amaya y recorrió Europa y América. El cantaor Manuel Torre, cuando venía a Granada, solicitaba su intervención. Otras figuras a mencionar son Manuel el Ovejilla, El Morao de la familia los Mocancas, Antonio Solera y Chucales.

Dentro del baile, Granada también ha aportado su granito de arena. Manuel Santiago Maya, *Manolete,* nacido en el Sacromonte en 1945, creó escuela por su forma personal de bailar, como muchos de los grandes artistas del Sacromonte. Inició su vida artística muy joven, en las Zambras, aunque continuó posteriormente en los tablaos de Madrid y haciendo giras por todo el mundo. Como profesor, sus clases magistrales son muy solicitadas entre los bailaores y bailaoras, de ahí que haya sido nombrado recientemente Director de la Escuela Internacional de Flamenco del Sacromonte granadino. Entre sus herederos cabe destacar a Juan Andrés Maya.

Mario Maya Fajardo, aunque nació en Córdoba en 1937, con dos años estaba ya viviendo en el Sacromonte. De él podemos decir que fue uno de los bailaores más completos del arte flamenco, por sus conocimientos en danza, coreografía y su creatividad en la forma de bailar. En 1986, dirigió el Ballet

David Carmona

Nacional y le fue concedido el Premio Nacional de Danza y la Medalla de Oro de la ciudad de Granada. Dentro de su amplio repertorio de obras tenemos que mencionar *Ceremonial, ¡Ay!...Jondo, El Amargo, Amor Brujo* y, sobre todo, su obra *Camelamos Naquerar*, donde escenifica las reivindicaciones socioculturales del pueblo gitano a partir de los textos del inolvidable, querido y admirado poeta granadino José Heredia Maya.

Granada es también famosa por sus granaínas y sus fandangos del Albaicín, de ahí que sea menester recordar a algunos artistas gitanos que han destacado en estos palos. Maria la Gazpacho cantaba la granaína de una manera personalísima y Curro Albaicín hacía aquellas letras de *Barcelona por su puerto* y *Soy más fuerte que la Alhambra*. En los fandangos del Albaicín destaca una de las cantaoras más significativas de las zambras del Camino, Maria Gómez, *Carajarapa,* quien confiesa haber aprendido estos cantes de Francisco Gálvez Gómez, *Frasquito Yerbabuena.*

Son numerosas las publicaciones bibliográficas y videográficas existentes sobre los tangos del Sacromonte, lo cual ha contribuido a su difusión y conocimiento. Por el contrario, los tangos de la Comarca de los Montes Occidentales y de la Vega Granadina, son menos conocidos, aunque no dejan de tener su valor y calidad. De ahí, que a continuación analicemos el estilo original de estos cantes de los pueblos de Íllora, Montefrío, Loja y de los municipios de la Vega Granadina, Santa Fe, Pinos Puente, Lachar.

Geográficamente, Íllora es un pueblo situado en la zona de los montes occidentales, a unos 30 kilómetros de la

▲ Enrique Morente y Pepe Habichuela

capital. Dentro de las diferentes familias existentes en Íllora, cabe mencionar a *los Fernández*, por su originalidad en el cante de tangos. Profesionalmente no se dedicaron al flamenco porque se trataba de una familia de tradiciones y costumbres arraigadas para quienes interpretar el arte en público no estaba bien visto y solamente lo hacían en el ámbito familiar. Sus mujeres eran cantaoras de palos secos, roncos en las gargantas, estremecedoras en sentimientos (siguiriya y soleá) y de los tangos autóctonos. El primer cantaor profesional de esta familia fue Ramón de Loja, cantaor de atrás de la bailaora Pilar López y Conchita Piquer. Posteriormente ha habido otros artistas flamencos, como su sobrino el cantaor El Moreno y otros con gran repercusión en el ámbito flamenco como son Diego el Cigala y Morenito de Íllora. De ambos podemos añadir que son grandes cantaores, con una dilatada trayectoria artística y numerosas grabaciones. Los diferentes estilos de tangos de Íllora, los podemos escuchar en la grabación del cd *Los Fernández. Fuente Apolo.* De esta misma familia es menester citar el cante de Isabel Fernández, el de su hija Carmen Carmona, el de Carmen Fernández y también el de Evangelino Fernández. El joven guitarrista David Carmona, galardonado en 2011 por el Instituto de Cultura Gitana con el Premio 8 de Abril de Cultura Gitana en la modalidad de Jóvenes Creadores, es según el maestro Manolo Sanlúcar el referente del toque flamenco en el futuro próximo.

De entre los municipios de la Comarca de la Vega Granadina, en Atarfe hay que destacar a Antonio Campos, por tangos. En el pueblo de Santa Fe tenemos que mencionar, sobre todo, a la familia Carmona, los Habichuela, asentados allí a mediados del siglo XVIII, residiendo la mayoría en Santa Fe y localidades limítrofes como Lachar, Fuente Vaqueros, Dilar, Las Gabias. Se dedicaban a los oficios tradicionales de los gitanos, como la fragua y la herrería. Entre los artistas antiguos oriundos de este municipio tenemos a José Carmona Carmona, *Habichuela el Viejo*, nacido en 1879, padre de Marina Carmona Fernández, *Tía Marina Habichuela*, y de José Carmona Fernández, *Tío José Habichuela*, padre de los famosos guitarristas Juan, Pepe, Luis y Carlos y abuelo de Antonio, Juan y Josemi Carmona, ex componentes del grupo Ketama. También son naturales de Santa Fe los cantaores José Carmona, *Chocolate de Santa Fe*, Manuel Carmona, *Nene de Santa Fe*, y Juan Ángel Tirado. En el baile tenemos que hablar de Luis de Luis. En la localidad de Pinos Puente, debemos destacar al cantaor Victorino Campos Fernández, *Victorino de Pinos.*

En la historia del flamenco en esta ciudad de la Alhambra, hay que mencionar a otros profesionales y artistas, que no siendo gitanos están dejando un sello muy personal en la música flamenca y, entre ellos, voy a citar al maestro de maestros, Enrique Morente, uno de los cantaores más importantes del flamenco. No vamos a descubrir a Enrique

▲ *Enrique Morente*. Óleo sobre lienzo. Francisco Hinojosa

ni a su hija Estrella como artistas de sobra conocidos, pero si deseo destacar a Enrique como persona, en el que siempre reconoceremos su modestia y su cariño. En el baile hay que hablar de Eva la Yerbabuena, artista de reconocido prestigio internacional. Al mencionar a estos artistas, aunque no son gitanos, se reconoce esa aportación que están haciendo al flamenco y, por supuesto, no deseo caer en los mismos defectos y prejuicios en los que cae cierta crítica flamenca negando o minusvalorando la aportación fundamental de los gitanos en el nacimiento y desarrollo del flamenco.

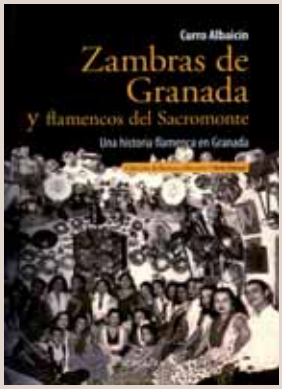
Al igual que cualquier música, la flamenca está en proceso de transformación. Ya no es suficiente simplemente con la herencia de los genes flamencos, metales con duende, en estos tiempos que corren. También se necesita adquirir nuevos conocimientos. En conclusión: el flamenco que surgió de familias gitano-andaluzas, supone uno de los valores culturales más importantes en la cultura gitana y en la española por lo que hoy, desde esta Granada tan gitana, también celebramos que la UNESCO haya declarado el flamenco como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Antón Carmona Fernández
es licenciado en Historia

Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte

Una historia flamenca en Granada

Curro Albaicín Ed. Almuzara, 2011



Con este libro, un personaje central del flamenco en Granada, como es Curro Albaicín, realiza un inventario y homenaje a tantos artistas del mundo de la zambra, las cuevas del Sacromonte y el flamenco granaíno que no han tenido el reconocimiento que merecían. La historia de los gitanos del Sacromonte hace surgir un caudal de información que demuestra la influencia y la importancia que han tenido en el flamenco y en otras expresiones artísticas para grandes músicos, poetas, escultores o pintores y, sobre todo, refleja el esfuerzo de ese mundo artístico por mantener sus tradiciones, su folclore y su barrio. En gran parte esta obra trata sobre los artistas que han actuado en las zambras desde 1850 hasta las inundaciones de 1963, cuando el Sacromonte quedó deshabitado y sus moradores tuvieron que dejarlo para vivir en otros barrios granadinos. Curro Albaicín realiza un rastreo, no exento de accidentes, ya que la mayoría de los gitanos tenían los mismos apellidos y era tan grande la mezcla entre familias que se hizo una maraña muy difícil de desentrañar. Los apellidos gitanos por excelencia en el Sacromonte son de sobra hoy conocidos: Heredia, Maya, Cortés, Fernández, Fajardo, Bustamante o Carmona. De casi todos ellos podemos sacar grandes figuras del cante: Mario Maya, Manolete, la saga de los Carmona (cuyos últimos miembros protagonizaron el fenómeno Ketama), los hermanos Cortés, Marina Heredia... Y siguen naciendo nuevas figuras de este verdadero núcleo del flamenco granaíno.

CANTE GITANO EXTREMEÑO

Agustín Vega Cortés

Javier Fernández de Molina

"Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La música no se hace, ni debe jamás hacerse para que se comprenda, sino para que se sienta".

Manuel de Falla

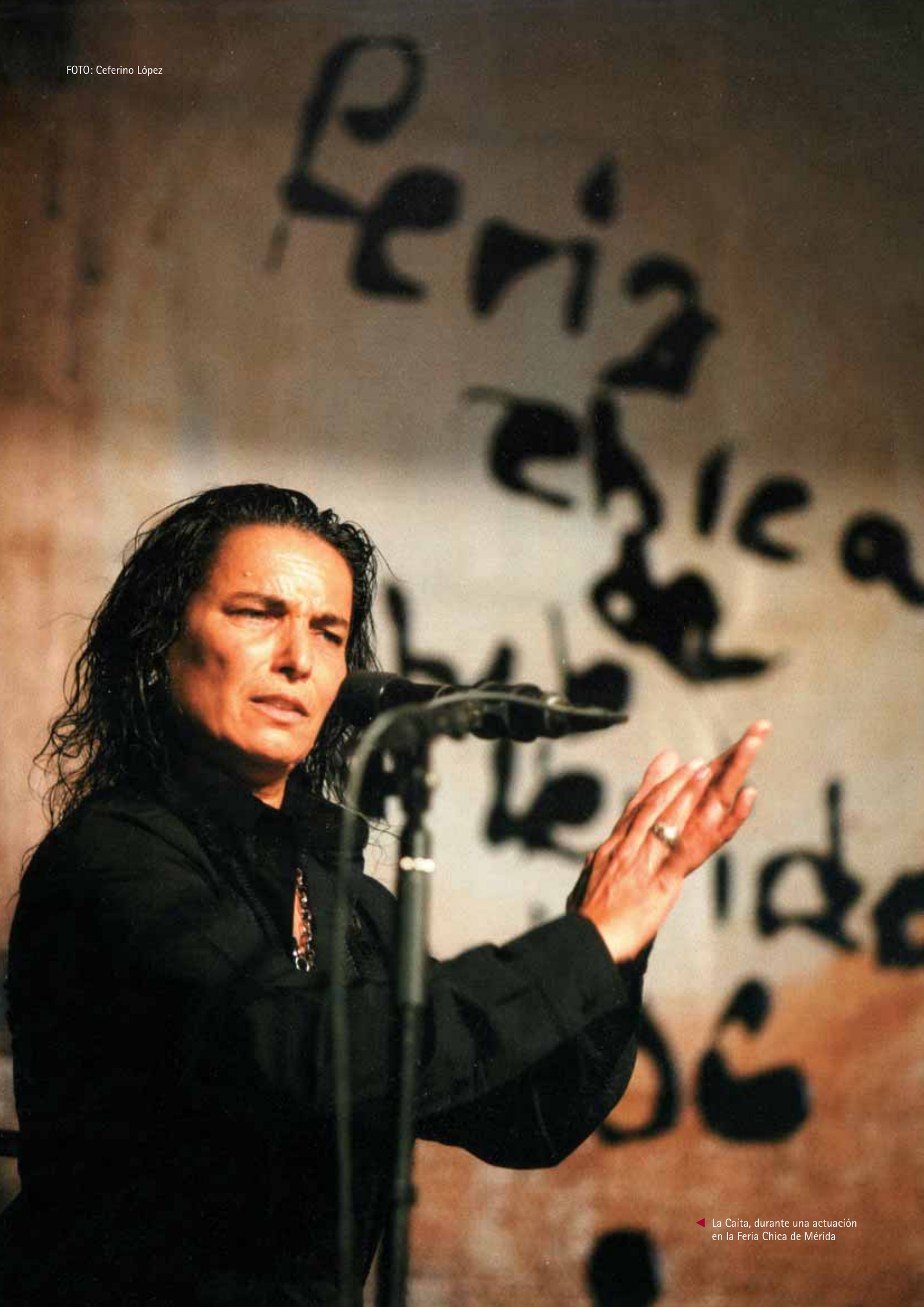
La UNESCO ha declarado al flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Más allá de la inevitable parafernalia política que frivoliza y pervierte casi todo lo que toca, creo que esa declaración tiene una gran importancia simbólica en cuanto al reconocimiento del valor cultural de una música que es diferente a cualquier otra y que, posiblemente, solo pueda ser comparable, en cuanto a su enorme carga espiritual, a la de los negros americanos, el jazz, al ser ambas la expresión colectiva de dos grupos humanos que cristalizan en la música una vida de penurias y desamparos, pero que también expresan un irreductible deseo de gozar de la vida, de sobreponerse al dolor, y de reafirmarse en torno a una identidad colectiva más espiritual que política o geográfica, pero tejida con sentimientos tan fuertes, que han sido capaces de sobrevivir a todo tipo de injusticias y persecuciones.

El jazz y el flamenco fueron en su origen, y son aun, en su interpretación más verdadera, la liturgia de esa comunión espiritual. El jazz es la de los negros americanos, que la heredaron de sus antepasados, esclavos en las plantaciones de algodón de Louisiana, en el sur de los EE.UU. El flamenco, la de los gitanos andaluces, que la crearon, casi coincidiendo en el tiempo, en un rincón de Andalucía, en ese triángulo que forman, en el espacio y en la memoria, el barrio de Triana, en Sevilla; el barrio de Santiago, en Jerez, y el barrio de Santa María, en Cádiz, y dentro de él, Alcalá de Guadaira, Dos Hermanas, Utrera, Lebrija, Sanlúcar, con su barrio alto, Trebujena, y muchos otros pueblos llenos de familias gitanas que hacían rejas y alcayatas en fraguas de Vulcano, o recogían uvas y aceitunas por poco más que la comida, y que por las noches dormían en los cortijos para aprovechar las claras del día siguiente. Ellos moldearon los sones y las formas que constituyen la esencialidad de los cantes.

Pero los ecos de los gitanos andaluces llegaron a los de Extremadura, que vivían en la Plaza Alta de Badajoz, en Mérida, en Almendralejo, en Zafra, o en Villafranca de los Barros, y los convirtieron en jaleos y tangos extremeños, creando los cantes de aquí, que son ya una parte fundamental y esencial del flamenco, y que con toda propiedad, podemos llamar cante gitano-extremeño, en el mismo sentido en el que Antonio Mairena utiliza el término de cante gitano-andaluz. Su patrimonialidad se fundamenta en esa pléyade de familias gitanas, de la más impenetrable casta pura, que, en palabras de García Lorca, guardaron con avaricia la gloriosa tradición del flamenco. Estas palabras son, principalmente, un homenaje a esos gitanos y gitanas de Extremadura, que son los verdaderos depositarios, junto con los gitanos andaluces y españoles en general, de ese patrimonio cultural que ahora se universaliza. Ellos fueron los que le dieron la vida y lo cuidaron, muchas veces en medio de la pobreza, la indiferencia y el desprecio de aquellos que lo consideraban cosa de "gente de mal vivir", mientras genios de la talla de

▼ Plaza alta. Badajoz

FOTO: Ceferino López



La Caíta, durante una actuación en la Feria Chica de Mérida

FOTO: Archivo familia Borrull Bustamante

▲ Porrina de Badajoz en la peña flamenca que llevaba su nombre en Catarroja, Valencia. 1959.

Porrina de Badajoz, tenían que divertir a los señoritos ociosos, por cuatro duros con los que alimentar a su familia.

Para José Salazar Molina, *Porrina de Badajoz,* la voz más preciosa de todo el cante gitano extremeño, es nuestro primer recuerdo, y con él, para toda su familia; para su hijo, Juan Salazar, uno de los guitarristas con el son más puro; a su hermano Gonzalo, quizá el que mejor cantaba de todos ellos, a su cuñado el Musiquina y a Eugenio de Badajoz; a sus sobrinos Ramón el Portugués y Guadiana. De su familia son los grupos Azúcar Moreno y Los Chunguitos. También de Badajoz son El Peregrino, símbolo vivo del verdadero baile gitano masculino, La Marelu, Remedios Amaya y Manuela Carrasco, de las que no hace falta decir nada más que sus nombres, y también Alejandro Vega (en el recuerdo, su hermano, el Romillero) y la Caita, las voces más verdaderas. David y el Nene, guitarristas extraordinarios, y de Badajoz son o fueron otros muchos que no podemos citar aquí, pero que merecen igualmente ese reconocimiento.

Recordemos a la familia de los Verdinos, de Mérida, verdaderos guardianes del nuestro compás, y a Juan Cantero, profesional y maestro en todos los cantes. A los Fatigas, de Almendralejo, cuyas mujeres cantan a coro por tango como nadie puede cantar en el mundo. En Villafranca, al gran Antonio el Camborio, artista genial y completísimo, y a la Tía Tijeras, legitima representante de aquellas gitanas que de forma intuitiva dominaban los recónditos secretos de la guitarra. Ahora están los hijos de Rafael Vargas, que vienen empujando con fuerza. En Miajadas, a Bernardo Silva Carrasco, *El Indio Gitano*, increíble cantaor por soleá y siguiriyas. En Zafra, Inés Salazar, de la familia de Los Tovalos, que canta mejor que nadie por jaleos y por bulerías. También en Zafra nació Juan Antonio Santiago Salazar, aunque todo el mundo lo conoce como Enrique El Extremeño, y que lleva años cantando por medio mundo. En Zafra vive Paco Suárez Saavedra, profesor de música, director de orquesta e incansable divulgador del flamenco. Su esposa, Ana Montaño, posee una de las voces más verdaderas del cante en Extremadura. Y cerrando esta lista en la que solo aparece una pequeña muestra de estos artistas geniales, la mayoría no profesionales, pero que representan lo que realmente es y ha sido el flamenco en nuestra región, rindamos homenaje a Miguel Vargas, de Mérida, sin duda, el guitarrista flamenco más genial que ha dado Extremadura, y el mas genuino representante de los toques de nuestra tierra. Para todos ellos nuestro homenaje, porque ellos son los verdaderos protagonistas de ese reconocimiento de la UNESCO, aunque los prejuicios y el populismo de los políticos, quiera ocultarlos. Sin esos artistas, casi todo lo que se hace hoy en Extremadura bajo el nombre de flamenco no sería más que insustancialidad y fingimiento.

Agustín Vega Cortés
es presidente de Opinión Romaní

AGUSTÍN CASTELLÓN CAMPOS, SABICAS

GUITARRA DE LEYENDA

Pablo Calatayud y Toni Sasal

Vino al mundo en la popular calle Mañueta de la capital navarra. Por la ventana de su casa escuchaba el sonido de una guitarra que ya desde niño le enamoró. Su insistencia infantil provocó que sus padres le comprasen una. Y ese mismo día la hizo sonar. Pronto se corrió la voz por Pamplona: un gitanico tocaba la guitarra maravillosamente. Le vinieron a buscar para un acto en el Teatro Gayarre. Nadie sabía que aquella sería la primera actuación de una leyenda.

Sabicas es un artista clave en la evolución de la guitarra flamenca. Un genio. Uno de esos pirviligiados artistas en los que convive un inmenso talento innato con una capacidad creadora excepcional. La carrera artística de Sabicas contiene multitud de pasajes que por diferentes motivos quedarán para siempre escritos en la historia del flamenco. *"Soy del norte, de Pamplona, y el flamenco es un arte andaluz por excelencia. Soy consciente de que mi caso es insólito"*, diría.

A los diez años, este niño al que le gustaban tanto las habas *(las habicas)* que comía crudas, llega a Madrid, y en el ambiente flamenco de aquellos años perfecciona su técnica. En el teatro El Dorado, hoy Muñoz Seca, inicia su carrera como concertista y acompaña a La Chelito, una de las primeras figuras del cuplé; pero fue en Los Gabrieles y en el Villa Rosa donde se hace grande, junto a enormes figuras como Ramón Montoya. Durante esos años recorre España junto a Estrellita Castro y la Niña de los Peines entre otros artistas.

Estalla la guerra civil y Sabicas se marcha de España como muchos artistas. En Buenos Aires se junta con la compañía de Carmen Amaya, de quien ya conocía su magia, y juntos escriben algunas de las páginas más brillantes de la historia flamenca. La perfecta combinación de la maestría al toque y de la pasión y el genio al baile, amplían los horizontes de sus espectáculos, llenando los teatros de todo Hispanoamérica, abriéndoles las puertas de Hollywood, de Nueva York, y hasta las de la Casa Blanca, donde actuó ante el presidente Roosevelt. Las carreras de Sabicas y Carmen se separan, y él fija su residencia en Nueva York. Allí es donde encuentra su gran espíritu creador y donde se forja la leyenda de uno de los mitos del arte flamenco. Sabicas en Nueva York marca el camino de todo lo que vendría después. Tuvo la valentía de salir solo, con su guitarra, a dar el primer recital de guitarra en concierto. Experimentó por primera vez la fusión del flamenco con otras músicas. Compuso obras para guitarra flamenca. Para guitarra y orquesta. Desarrolló el toque a dúo. Expandió el flamenco por el mundo como nadie antes había hecho. La claridad del sonido de la guitarra del maestro, su velocidad, ha influido desde entonces a todos los guitarristas. Pasarán treinta y un años antes de que volviera a tierras españolas, y cuando lo hizo, fue principalmente para recibir honores. El Teatro Real, entre otros, le abrió sus puertas. A su ciudad de origen no regresó hasta 1982, después de 60 años de ausencia, y lo haría actuando de nuevo en el Teatro Gayarre. Su última visita la hizo en 1989.

Se le echó de menos. Artistas y devotos de este arte debieron de acusar la ausencia de actuaciones y colaboraciones que hubiesen sido sin duda memorables. Como muestra nos dejó la grabación *Nueva York-Granada*, junto al desaparecido Enrique Morente. Fueron muchos años fuera de España, y el mundo del flamenco aquí, saboreó su compañía en contadas ocasiones. En cualquier caso, quedémonos con lo más importante de su legado, su música, que sin duda tiene su parte de reflejo en la declaración del flamenco por parte de la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Sabicas muere en 1990 en un hospital del Bronx neoyorkino. Un año antes, acompañado por Enrique Morente, Paco de Lucía y un muy joven todavía Jerónimo Maya, participa en el homenaje que le brindaron en el emblemático Carnegie Hall. Por expreso deseo, sus restos son repatriados a Pamplona.

Gitano que en todo lugar y en todo momento se enorgulleció de serlo. Del artista no siempre interesa la persona, el lado más humano, pero en este caso sí. Quienes le conocieron siempre se han referido a él como un hombre cercano, amable, con el semblante sonriente. Una persona generosa y orgullosa de sus orígenes que consiguió que su guitarra sonara como ninguna. En 2012 se conmemora el primer centenario de su nacimiento. Con tal motivo se presentará al público una película documental sobre su dimensión humana y su trayectoria artística.

Pablo Calatayud y Toni Sasal,
realizadores audiovisuales, son los productores y guionistas
de *Sabicas*, el documental que será estrenado en 2012,
año del centenario del maestro.

LOS PIES DESCALZOS Y EL PINCEL INGENUO

MICAELA FLORES AMAYA

LA CHUNGA

Acostumbra a darse por buena como fecha de su nacimiento el año 1938. Su familia, oriunda de Andalucía, recaló en tierras francesas, concretamente en Marsella, y ese fue el paisaje que visitaron los primeros ojos de la pequeña niña morena. No tuvo demasiado tiempo para aprehender las luces y los acentos de aquellas tierras galas porque cuando apenas contaba un año de edad la familia puso rumbo a Barcelona y allí es donde creció y se formó Micaela Flores Amaya. Era *La Chunga* porque así la llamaban en la casa y también los demás gitanos. Con escasos seis años, ya recorre tabernas y colmados con sus negros pies descalzos, braceando y apuntando desplantes, aspirando a recaudar alguna moneda en aquella dura Barcelona de la posguerra. El pintor Francisco Rebés se fijó en la joven bailaora, decidió terciar para conseguir su presentación en el cabaret El Emporium y, a partir de entonces, *La Chunga* congrega a su alrededor las filias de aficionados y de un grupo de artistas e intelectuales que se convertirían en seguidores y avalistas.

En el año 1957, Pastora Imperio la contrata para que baile en el tablao flamenco que posee en la localidad gerundense de Palamós y, a continuación, llega al tablao El Corral de la Morería de Madrid. Y de la capital de España da el salto a América: Las Vegas, Nueva York, México. En los Estados Unidos, por recomendación de Ava Gardner, trabaja en dos producciones cinematográficas en Hollywood. Vuelve a España, en 1958, para actuar en el Gran Teatre del Liceu y después baila en el Maxim's de París, en Argentina, Cuba, Venezuela, Chile, Líbano, Sudáfrica, Japón, Australia, Italia. El mundo a sus pies descalzos. La Chunga fue la artista elegida para la inauguración del tablao El Cordobés de Barcelona y, después de unos años sin bailar en público, regresa en el madrileño Café de Chinitas.

Por otra parte, Micaela descubre los lienzos y los pinceles en el estudio del pintor Rebés, lo que, a la postre, desembocaría en una carrera pictórica destacada. Su estilo naïf recibe elogios de Dalí y de Picasso y sus obras han estado expuestas en ciudades como Madrid o París. Entre los admiradores de la personalidad artística de *La Chunga* cabe destacar a personalidades de las letras como Rafael Alberti, León Felipe o José Manuel Caballero Bonald. En España ha trabajado en algunas películas: *De espaldas a la muerte*, de José María Forqué, o *Ley de raza*, que dirigió su esposo José Luis Gonzalvo.

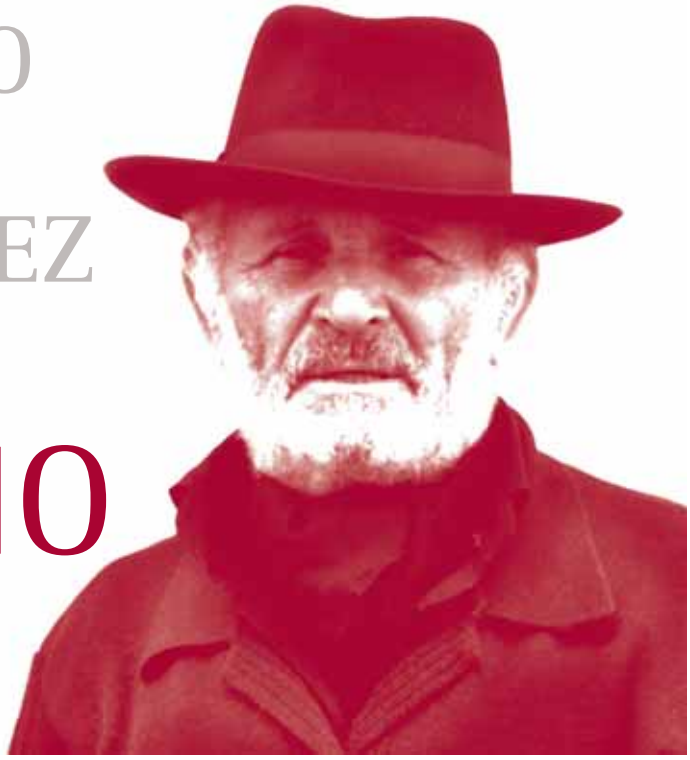
La Chunga ha sido galardonada con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Medalla de Oro de la Asociación de la Prensa de Sevilla y el Premio de Cultura Gitana 8 de Abril en la modalidad de Pintura y Artes Plásticas, que le otorgó el Instituto de Cultura Gitana en la edición de 2009.

Cuadernos Gitanos

OLOR A FLAMENCO

ANTONIO CARMONA GÓMEZ

ANTONIO EL RUBIO



Creó escuela hizo un patrón del fandango y de los cantes rítmicos que han sido guía para muchos cantaores. Nació hace ochenta y tres años en La Línea de la Concepción. Nos cuenta que su madre "cantaba *mejor que la mar*". La casa de Antonio El Rubio es una de las sagas más consagradas del flamenco.

Las letras, su aire y sus tonos son personales, inconfundibles. Él fue la verdadera fuente de muchos cantaores como Camarón. En su casa se gozaba con las juergas: cantaba su hija Charo, su hijo Miguel y les tocaba la guitarra el más chico de la casa, Camarón de Pitita, que fue bautizado por el de La Isla. Su hermano Joaquín El Canastero aunque nunca fue al colegio, fue uno de los mejores compositores de letras gitanas que ha dado el flamenco. Leía filosofía y a los grandes poetas: en ellos se inspiraba... y en sus vivencias por las calles, los bares, las fiestas. Bebió de lo puro, de lo rancio, vivió en los caminos en los ríos. Su familia fue perseguida por la Guardia Civil y hasta fueron azotados por ser gitanos. Sus letras estaban impregnadas de dolor, de tristeza, de amor, de coraje... Joaquín El Canastero era flamenco, era la quintaesencia de la gitaneidad. Era... Joaquín.

Aunque técnica y conocimientos siempre son necesarios, para cantar o tocar flamenco hay que llevarlo dentro, porque hay sentimientos que se maman desde la cuna. El flamenco es una filosofía de vida, se aprende de generación en generación en las bodas, en los *pedíos*, en las Pascuas... En el barrio madrileño de Orcasitas, donde Antonio El Rubio vive actualmente, se juntan muchos jóvenes y mayores a cantar y bailar. Su casa se abre para escuchar y vivir el flamenco. Y allí acude su nieto *El Ingueta*, con su compadre Joselillo Romero. Y las fiestas duran dos días... En la *casa* de El Rubio se sigue sintiendo lo gitano.

Camarón de Pitita es el más pequeño de los seis hermanos. Empezó tocando la guitarra a los cinco años, una infancia marcada por los cantes y los bailes de su familia. Tuvo el privilegio de tocar a Camarón, a Fosforito, a Diego el Cigala, a la *Susi*, a Rafael Amargo, y junto a Sabicas, Enrique de Melchor, Tomatito, Gerardo Núñez, Vicente Amigo. Su guitarra ha acompañado al cante y al baile y sus composiciones brillan en sus interpretaciones como guitarra solista. Ha tenido la posibilidad de viajar mucho, explorar nuevos ritmos, nuevos estilos donde mezclar lo tradicional con lo moderno, aunque suponga un atrevimiento. Pero en ello está la valentía. Su reto, seguir creciendo sin dejar de ser lo que somos. Sus cuerdas tocan el alma y te mece su sonido, se recrea en sus intenciones y en sus pensamientos. Toca con sencillez. Quien le ha escuchado dice que toca a Camarón. Adora todos los palos, especialmente la bulería y es ahí donde crea un propio estilo, de fuerte expresividad compensada con la dulzura de sus tonos. La forma de transmitir y expresar el flamenco de Camarón de Pitita sigue la estela del arte de su casa.

Amara Montoya Gabarri

Historia de un género que nunca existió

FLAMENCO JAZZ UNA ATRACCIÓN FATAL

Chema García Martínez

◄ Willie Márquez y Susan Archie

Sevilla les reunió. El uno, un flamenco de tronío. El otro, un jazzista de leyenda. Pepe Habichuela (Granada, 1944) y Dave Holland (Wolverhampton, Inglaterra, 1946) se entienden entre sí de algún modo inescrutable. Ninguno de los dos habla el idioma del otro, "ni falta que hace", apunta Habichuela, "tenemos nuestros instrumentos y con eso nos basta". Lo mejor: que ni Dave Holland pretende pasar por lo que no es, ni Pepe Habichuela intenta en ningún modo tocar jazz, "y aunque lo intentara", sentencia. La música de ambos viaja más allá de las fronteras de género. Las definiciones no están hechas para ella: "me gusta pensar que somos dos seres humanos que hemos coincidido en un momento de nuestras vidas", apunta el inglés. "Nuestra música no es ni flamenco ni jazz ni "Flamenco-Jazz" sino Pepe Habichuela y Dave Holland. Y punto".

PERSIGUIENDO UN SUEÑO. *GITANITOS Y JAZZEROS* SON LOS ASES DEL COMPÁS.

Flamencos y jazzistas; tan diferentes, tan iguales. Si, como parece, "por mucho que digan, el jazz no tiene nada que ver con el flamenco" (Jorge Pardo), cabe preguntarse el motivo que ha llevado a tantos a perderse en "ese intento tan terco y tan español" de unirlos, del que hablaba Ebbe Traberg. Un ilustre pionero de la escritura jazzística en nuestro país, Luis Araque, sentenciaba en 1946: "¿lo flamenco llevado al jazz?: no. ¿El jazz llevado al flamenco?: sí". De más está decir que la historia le ha dado la razón.

Entre los que primero dieron en abrir la muralla erigida por quienes buscaban de preservar las artes flamencas confinadas en la ortodoxia y a quienes las practicaban sujetos a su control, se hallaron no pocos músicos de jazz. Contaban a su favor con un arma cargada de futuro: la improvisación. "Gracias a que soy capaz de improvisar puedo moverme por dónde quiero y tocar con quien me da la gana. Me siento como un *Superman* de la música" (Charlie Mariano).

Ya en los veinte, anduvo por Sevilla un tal Fernando Vilches, conocido como "El Negro Aquilino", saxofonista cubano, que llegó a acompañar a Ramón Montoya. Las grabaciones que dejó a su paso por tierras españoles fueron editadas Dios sabe cómo en disco de pizarra y reeditadas más tarde, en casete (en las mejores gasolineras). También hubo un Nicolás Reynoso, alias "El Negro Flamenco", que tocaba el saxofón en un cabaret habanero de nombre El Colmao y algo tuvo que ver en la venida de la rumba desde Cuba a Barcelona. De entonces, las fotos muy habituales en las publicaciones de la época, en las que se contempla al elenco flamenco de turno compartiendo tablao con un conjunto de jazz o "jazz-band". Algo que no que no sucedía en el sentido inverso.

En 1929, García Lorca —tan poeta, tan flamenco— llevó a cabo su safari jazzístico por Harlem, de donde su *Poeta en Nueva York*. Un poemario sublime y una abrumadora acumulación de tópicos, desde el punto de vista jazzístico; de las marismas del Guadalquivir al delta del Mississippi, todos iguales. Sí, pero no.

▼ Una insólita jam-session con flamencos en un cabaret de los años 30

▼ Tomatito

FOTO: Maque Falgás

Si Lorca, o cualquier otro, hubiera afinado el tiro, se hubiera topado con quien fue capaz de aunar lo gitano y el jazz de forma orgánica y perfectamente natural. Y sin necesidad de viajar a Nueva York.

Django Reindhart, el primer astro global en la historia de la música gitana, fue muchas cosas: un intérprete genial, el inventor del jazz gitano (que no flamenco), el primer improvisador de fuste que vio la luz en la vieja Europa. En enero de 1936, Django viajó a Barcelona junto con el Quinteto del Hot-Club de Francia, del que también formaba parte el violinista Stéphane Grappelli. La estancia del guitarrista y sus allegados en la ciudad condal fue todo lo convulsa que podía esperarse de semejante troupe: conciertos organizados sobre la marcha, deserciones de última hora entre los propios intérpretes, y, como colofón, un vivales que nunca falta, que coge la maleta y escapa con la recaudación en dirección a la frontera. No faltó de nada.

La cosa es, que tras el concierto del 29 de enero en el cine Coliseum, Django acudió a la sala de fiestas Casa Llibre, en la Gran Vía, para un alocado resopón, *jam session* incluida. Y lo que siguió. El ilustre visitante terminó la noche bajo el puente de Marina, tocando junto a unos gitanos que habitaban el lugar y, como aquel que dice, le salieron al paso. Cada uno con lo suyo: Django, con su jazz manouche; los flamencos, con la música que les era propia. Con esto que el primer intento de fusión entre el jazz y el flamenco nació allá donde la ciudad pierde su ilustre nombre, bajo un puente y entre chozas. Apúntese el dato.

LOS "GITANOS DEL SWING"

Años de posguerra y del "swing"[1]. En Barcelona, un grupo de acróbatas-bailarines conocidos como "Los Gitanos del Swing", dirigidos por "El Sardeneta", impone su ley en las pistas de bailes. Los amantes de las emociones fuertes acuden en masa a la sala Amaya, en el Paralelo, para contemplar el espectáculo; cuanto más complicadas eran las coreografías y más alta la probabilidad de descalabrarse los bailarines, mayor era el furor que causaban.

El "estilo Amaya" constaba de su miaja de mambo y su miaja de swing, el ritmo de moda por entonces, a lo que se añadía un toque de bebop y otro de "bugui", como escribían los gacetilleros para referirse al *boogie woogie*. El local contaba con su propia banda de música: la Orquesta Internacional Los Gitanos, popularmente referida como "Los Estripats". Por cierto, que la actividad desenfrenada de la gitanería no tardó en encontrar la oposición de los "pollos-pera" barceloneses (llamábase de tal guisa a los aficionados al jazz), y la de los directivos del Hot-Club barcelonés, de donde el bando por el que se conminaba a los socios a bailar "dentro de la corrección debida, a ver si los vecinos van a creer que la sala Amaya y sus gitanos se les han venido encima".

Semejante transfusión de géneros puesta en práctica en locales como el Amaya por los *gitanets* adinerados de las calles Nou y de la Cera y el barrio de Gràcia, no fue sino la expresión pública de una realidad cuya sustentación social más profunda prueba el inserto, apenas una nota a pie de página, publicado en diciembre de 1949 en la revista *Ritmo y Melodía*. En el mismo se describe una zambra improvisada en el mismo puente de La Marina, en la que se bailaba indistintamente el garrotín y la música swing de Jimmy Lunceford, Trumbauer y Fats Waller. Sintomático: en unos tiempos en que pasaba por jazz casi cualquier cosa, a los gitanos, en Barcelona, no les daban gato por liebre, ni "sweet" por "hot"[2].

Por las mismas fechas, una emprendedora "hot-fan" vecina de la ciudad condal, Teresita Carmona, ideó un imaginativo sistema para acompañar con castañuelas a las orquestas de jazz. De aquí, a Paco de Lucía o Chano Domínguez, un paso.

CONDENADOS A ENTENDERSE

En 1956, Lionel Hampton visitó Madrid a instancias de la embajada norteamericana. Por vez primera, un jazzman de postín recababa la primera plana informativa tocando jazz y sólo jazz. Sus conciertos constituyeron un acontecimiento de trascendencia más allá de lo musical en un Madrid que despertaba a duras penas del sueño de la posguerra.

1_ Popular estilo de jazz orquestal propio de los años treinta y cuarenta.

2_ En los años veinte y treinta, se entendía por "jazz hot" la interpretación caracterizada por su temple rítmico y su entonación "dirty", por oposición al estilo edulcorado del jazz comercial de las grandes orquestas ("Sweet" o "Micky Mouse").

Lionel Hampton por entonces tenía energía para dar y tirar. Tras los cuatro recitales —a dos sesiones por día— en el teatro Carlos III, el vibrafonista, que "repitió la paella con la misma abundancia que repite sus números ante la lluvia de silbidos de sus admiradores", se sumó a la *jam session* organizada en su honor en la Parrilla del Rex con los músicos de la orquesta del local. Y lo que te rondaré, morena.

La cosa terminó a eso de las once de la mañana subsiguiente, tras un recorrido por el Madrid la nuit que, a juzgar por las facturas que ha podido cotejar el autor de estas líneas, debió ser de lo más entretenido. De todo lo cual nos queda el testimonio de un microsurco ciertamente singular, resultado de la visita a un local flamenco de la capital, con la que, supuestamente, se puso punto final a la nochecita de marras. Su título lo dice todo: "Jazz Flamenco", "una inspiración española del famoso Lionel Hampton". El disco —que cuenta con títulos escalofriantes como *La espada de Toledo, El torero de Madrid, Bop City Flamenco* o *Flamenco choo-choo"*— tiene su anécdota. En él puede escucharse no sólo a Hampton y su orquesta sino también a la "one & only" "Lady Castañuelas", versus María Angélica, transgresora ejecutante del instrumento que llegó a grabar sendas versiones aflamencadas de *Tiger Rag* y *Rock around the clock* (!) para el sello Sideral. A mayor abundamiento, el disco sirvió —más bien pretendió servir— como supuesto lanzamiento internacional para el entonces jovencísimo Tete Montoliu, por más que el susodicho siempre negó su participación en el mismo, lo que se entiende. Digamos que ese *Jazz Flamenco* no es, precisamente, el mejor disco que grabó Hampton. Eso sí: como disparate, no tiene precio. No. Definitivamente esa no era la vía. Si jazzistas y flamencos estaban condenados a entenderse, debía existir otra manera de hacer las cosas.

PERSIGUIENDO LOS "SONIDOS NEGROS"

Se dice que Miles Davis vio bailar a Carmen Amaya en Nueva York y que salió Quinta Avenida abajo dando vivas a Sevilla, que es mi pueblo. Sea cierto o no, lo visto y comprobado es que, en 1959, el genio del jazz escuchó por vez primera, en casa de un amigo, una grabación del *Concierto de Aranjuez,* de Joaquín Rodrigo: "aquella

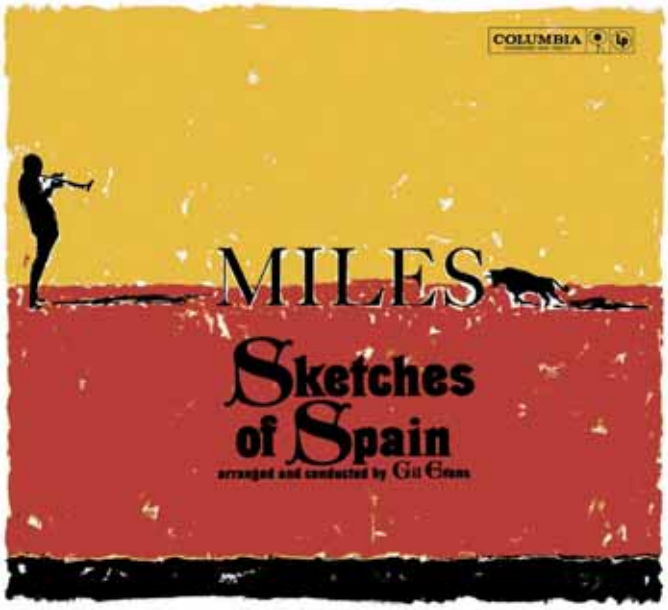


FOTO: Jesús Salinas

▲ Raimundo Amador y B.B. King

melodía se me quedó atrapada. No podía quitármela de encima". Su cerebro se puso en marcha. Tenía que hacer algo con todo aquello. Una llamada a Gil Evans, su arreglista de cabecera: "escucha esto a ver qué te parece". Fiel a su fama de trabajador meticuloso, Evans revolvió entre viejos legajos en busca de información en torno al pueblo gitano. Su idea, para entonces, pasaba más por la

"Vuestro flamenco es nuestro blues".

música "españolizante" de Falla y Ravel que por el cante jondo. De sus ulteriores visitas a los comercios de discos neoyorquinos sacó el resto del repertorio: la *Canción del fuego fatuo* de *El amor brujo* (en el disco *Will o´the wisp*); una saeta que escuchó cantar en disco a la Niña de los Peines, una soleá presuntamente anónima... y un tema folclórico del Perú (rebautizado como *The pan piper*). Todos los cuales aparecen en el disco —excepto las dos primeras— firmados por el propio Evans.

Sketches of Spain (Apuntes de España) se grabó en el transcurso de tres maratonianas sesiones entre noviembre de 1959 y marzo de 1960. Para su máximo responsable, "lo más trabajoso fue convencer a los músicos de la orquesta de que no tenían que tocar a la perfección, que lo que contaba era el sentimiento. No necesitas tener el papel delante, es más: mejor no tenerlo" decía Miles.

A Miles no le interesa especialmente el flamenco y mucho menos fusionar nada, sino el sentimiento que hay detrás de todo ello: "vuestro flamenco es nuestro blues". Por vez primera, un músico de jazz, y no uno cualquiera, se ha despojado de su hábito para salir en la persecución de los "sonidos negros" situados más allá de ningún lugar. Su voz, la de su trompeta, es un lamento profundo y doloroso, como un eco doliente. Su trompeta no es su trompeta sino la voz del cantaor, la del bluesman, que habla a través de ella.

▼ Chano Domínguez FOTO: Maque Falgás

"soy un autodidacta
que creció bebiendo Coca-Cola
y escuchando a La Niña de los Peines.
Después de todo, soy cuchichí,
tengo sangre paya y gitana.
Lo mío son las aleaciones"

Declaraciones a Diego A. Manrique
en el nº 661 de Babelia, *El País*, 2004

Al término de la grabación, Miles Davis se confiesa al entrevistador: "cuando terminamos sentí que me había vaciado de emociones. No quedaba nada dentro de mí". Fiel a su costumbre, nunca quiso volver a escuchar la grabación.

El impacto inmediato de *Sketches...* en el mundo del jazz fue comparable, si no mayor, al de su precedente, *Kind of blue,* considerado por muchos como el mejor disco de jazz de la historia. Ahora los músicos sabían lo que hay que hacer: *Sketches of Spain* nos convenció de que la fusión no sólo era posible sino hermosa" (Pedro Iturralde). Los flamencos, por el momento, se mantienen a la expectativa. No todos.

En 1967, un joven tocaor nacido en Algeciras es invitado a participar en una sesión de grabación junto a un abigarrado conjunto de ejecutantes llegados de diferentes partes del mundo. Todos son músicos de jazz, excepto él. Su mentor es Pedro Iturralde, navarro, como Sabicas, saxofonista de jazz, y de los mejores.

Siendo un músico de jazz, Iturralde sabe todo lo que puede aprenderse del arte jondo por los libros (muy especialmente la *Teoría del cante jondo,* de Hipólito Rossy). Su amplio conocimiento de la materia, lo aplica a su primera aventura en el género de la fusión con el título, no muy original, de Jazz Flamenco (1967). Una experiencia bienintencionada aunque frágil en su compromiso de fundir en un único idioma el Coltrane de *Giant Steps* con la música y los músicos flamencos. Paco de Lucía -en el disco "Paco de Algeciras"- participa como atónito invitado en un festín en el que los demás comensales se llevan la mejor parte. Para él apenas quedan las sobras: "él (Iturralde) me decía: cuando te dé la entrada tocas en este tono y ya está. Salí de la grabación sin haber entendido nada". Dos décadas más tarde, Paco de Lucía recorrería los escenarios del jazz en la compañía de algunos insignes especialistas de las seis cuerdas, Larry Coryell y John McLaughlin entre ellos. En un tiempo en que eran contados los que se atrevían a levantar la voz, Paco hizo oídos sordos a los agoreros y a los fundamentalistas, siempre prestos a firmar su defunción como artista flamenco[3]. Con un gesto, enlazó dos mundos hasta entonces enfrentados, el de los tocaores flamencos y el de los guitarristas de jazz, deudores de un concepto de improvisación tanto más amplio y profundo. El mundo del flamenco -y el del jazz- se conmocionó.

POR LA PUERTA GRANDE

Jorge Pardo tocaba jazz con el grupo Dolores cuando Paco de Lucía se fijó en él. De ahí, a grabar con el maestro y acompañarle en sus conciertos, lo que "es como decir que, hay una lista interminable de músicos que están a la espera de poder trabajar con Miles Davis y, de repente, ficha a uno que toca el clarinete en Estambul, que no tiene nada que ver a priori con el jazz. Lo que ha pasado es que todos los flamencos me han mirado, y me han admirado, y de no ser nada en ese mundo a ser, está fea la palabra, prácticamente un mito. Yo soy el primer interesado en trabajar con gente de flamenco, y muchas veces me dicen, "es que no sé si llamarte, me da corte".

Los "hijos" de Paco de Lucía-Camarón no le tienen miedo a nada ni a nada, mucho menos a los flamencólogos cuya influencia irá decayendo con el tiempo hasta quedarse en nada y menos. Tiempos del "Nuevo Flamenco", sonidos de la Transición, con Camarón presentando *La Leyenda del tiempo* en la plaza de toros Monumental de Barcelona, en el mismo cartel que Weather Report y Stanley Clarke & Jeff Beck. Un despojarse de los prejuicios; un rascar entre lo que le sale al paso al creador sin importar de dónde venga. Los "nuevos flamencos" han escuchado otras cosas, además de flamenco. También jazz.

Con el "Nuevo Flamenco", lo imposible se hace posible, y es Enrique Morente —¿quién más "flamenco" y quién más "nuevo" que Morente?— compartiendo escenario, el del Palacio de los Deportes

3_ Tiende a olvidarse cuánto tuvo que soportar el tocaor en sus primeros escarceos como solista por parte de la ortodoxia. Así, la crítica que le dirige "en tono de amigo" Fernando López y L. de Tejada, del diario *El Alcázar,* a tenor de la cual el algecireño está "mal aconsejado al dejarse llevar por improvisadores del momento: pudiendo ser el primero", le advierte, "quedará el último". Proféticas palabras, por cierto.

madrileño, con un trompetista de jazz *avant garde* (Manfred Schoof) y un José Antonio Galicia, que ya no se sabía lo que era, porque lo era todo a un tiempo[4]. "Nuevo Flamenco" es, también, Joaquín Cortés descubriendo la saeta de Miles Davis a los suyos. "La saeta de Davis", declaraba Morente por entonces, "está a la altura de las de Caracol, Vallejo o la Niña de los Peines". Y con eso está dicho todo.

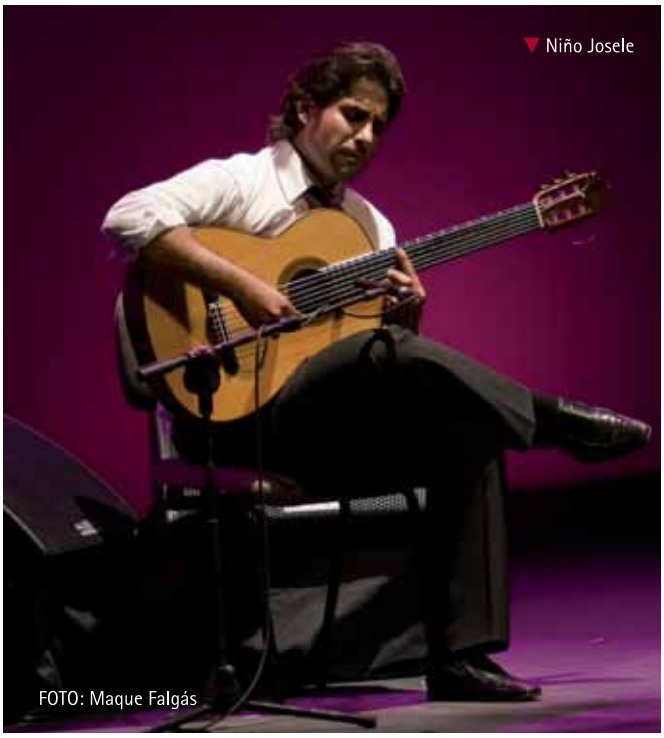
Más prodigios surgidos en estos nuevos tiempos. En 1989, Cecil Taylor visitó la localidad de Bagur, en el Bajo Ampurdán, para participar en un homenaje a Carmen Amaya. Como Miles, el pianista, representante ejemplar de la vanguardia menos autocomplaciente, vio bailar a la susodicha en Nueva York y la experiencia le afectó al punto de trastocar su ideario estético. José Manuel Gómez estuvo presente en aquella velada histórica: "saltó al escenario vestido de blanco y poseído por el recuerdo de la bailaora, tras unos minutos de una danza-trance indescriptible cayó sobre el piano convocando los pies y la furia de Carmen, como un volcán abrasador que lo engullía todo, el swing y el compás. Luego acarició el piano... pero eso debía ser el recuerdo de las sardinas que asaban Carmen y su troupe en el somier de la suite del hotel Waldorf Astoria".

El nuevo flamenco abre sensibilidades allá donde antes no llegaban los sonidos de la modernidad. Y lo que salga. Ejemplo de lo que se dice es la música ingobernable/irreductible del ingobernable Jerry González, a quien la pasión por lo/s flamenco/s ha llevado a fijar su residencia en la capital de la nación: "los primeros días me iba a los sitios de flamenco con la trompeta. Nadie me conocía pero, al final, todo el mundo se ponía a vacilar y yo gozaba mucho. Esa fue mi entrada en la onda flamenca".

¿Flamenco, jazz o "Flamenco-Jazz"?: "El flamenco es aún tan subsidiario del pasado, de sus raíces, que difícilmente va a poder dar, en algún momento, el salto hacia una verdadera fusión con otra música" (Ángel Álvarez Caballero). El "Nuevo Flamenco" convence en la medida en que se apropia de la materia jazzística con premeditación y alevosía y sin pretender extraer ninguna consecuencia de ello. El caso de Raimundo Amador, arrebatador cuando va a su bola, y menos cuando pretende inscribir su nombre en los anaqueles de un amenazador "Jazz-Rock Gitano". Raimundo toca a Jimi Hendrix y al Niño Ricardo y a Django Reindhart sin tocarlos, y hay que ver lo que le sale, que no es blues, ni es jazz, ni flamenco ni rock, sino todo lo contrario. Como cuando se reúne con B.B. King.

De vuelta con el "Nuevo Flamenco", conviene recordar a quienes, desde el jazz, trabajan en el asunto: Perico Sambeat y su "Flamenco Big Band", y Guillermo McGill; Carles Benavent y Javier Colina. Y Dave Thomas, malogrado genio del contrabajo nacido en Detroit y radicado en Madrid, quien estableció las normas a seguir para el correcto mestizaje entre flamenco y jazz en el memorable disco de Manzanita, *Poco ruido y mucho duende*. Y Chano Domínguez, de Cádiz, crecido entre la calle y el pick-up, que es decir el flamenco y el jazz, capaz de improvisar en ambas direcciones. Que Chano, la fusión, la lleva incorporada de serie.

"En nuestro país, ya no hay músico de jazz que no sepa tocar por bulerías".



▼ Niño Josele

FOTO: Maque Falgás

Nuevo Flamenco es Habichuela con Dave Holand (y, antes, con Don Cherry); y Jerry González con Los Piratas del Flamenco; y Marc Miralta sentado sobre el cajón, metiendo por bulerías una interpretación de jazz inspirada en la música tradicional húngara. Constatación: hoy, en nuestro país, ya no hay músico de jazz que no sepa tocar por bulerías.

Del lado flamenco quedan Diego Carrasco, Gerardo Núñez y Tomatito (en sus duetos con el dominicano Michel Camilo), Cañizares y, claro está, Martirio (con Chano). Y los que no caben por falta de espacio que son muchos.

Que el flamenco ya no es lo que era lo demuestra a cada paso que da Niño Josele, capaz de reinventar la guitarra flamenca para tocar a Bill Evans, el pianista de jazz. Y Diego Amador, creador del "Free-Flamenco" sin haber pasado por Berklee, o precisamente por ello mismo[5]. Su concierto de marzo del 2010, en el Teatro Central de Sevilla, a dúo con el contrabajista Charlie Haden, ha marcado un antes y un después en este tipo de encuentros trans-genéricos.

Chema García Martínez,
periodista y escritor, es crítico de jazz del diario *El País*.
También opina y critica desde su blog *Jazz y otras hierbas*

4_ En el momento de su muerte, Morente abrazaba el proyecto de introducirse en el mundo del jazz a partir de su experiencia cantando junto al baterista Max Roach, en 1992; un proyecto en el que estuvo involucrado quien suscribe. Más información en "Se puede vivir sin Morente" (José Manuel Gómez, *Tiempo*. 29 de abril al 5 de mayo, 2011).

5_ Fundado en el año 1945 en Boston, Massachusetts, el Berklee College of Music es la principal escuela de música contemporánea del mundo. En ella se han formado muchas de las actuales estrellas del jazz.

Casi todas las citas, y no pocos de los datos, provienen de *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España (1919-1996),* libro de mi autoría que vio la luz en 1996 y publicó Alianza Editorial.

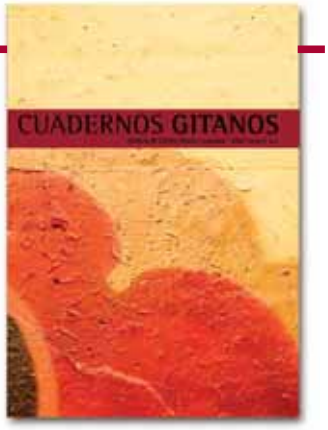
CUADERNOS **GITANOS** 2007 | *número uno*

César Antonio Molina Cuadernos Gitanos
Diego Fernández Jiménez Un cuaderno de bitácora para la cultura gitana
Antonio Gómez Alfaro La misión del historiador
Valentín Suárez Saavedra Etnicidad, identidad y cultura
Joan M. Oleaque La imagen de los gitanos en los medios de comunicación
Javier Pérez Senz La fascinación por la música en libertad
Eugenio Cobo Gitanos y Flamenco
Sebastián Porras Soto Terremoto: Un grito que todavía retumba
Francisco Suárez Hacia una dramaturgia gitana
Isaac Motos Pérez Helios Gómez, inquieto rebelde de infinito
Joaquín Albaicín Gitanos en el ruedo

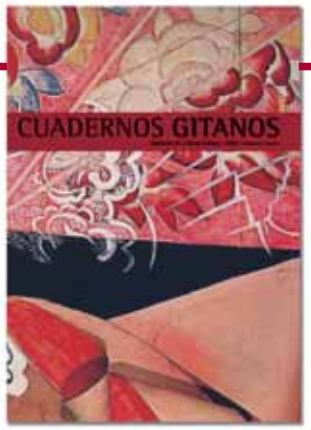
CUADERNOS **GITANOS** 2008 | *número dos*

Marcel Courthiade *Samudaripen* o la paz como estrategia de guerra
Nicolás Jiménez González Agitanando el DRAE
Araceli Cañadas Ortega De objeto a sujeto: estudios filológicos gitanos
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía La noche española
Mercedes Porras Soto Los gitanos en la pintura catalana:
Fortuny, Nonell y Anglada-Camarasa
Trinidad Muñoz Vacas En las entrañas del cante gitano: Fernanda y Bernarda
Agustín Vega Cortés Quién pudiera reir como llora Fernanda
Juan Silva de los Reyes Los gitanos y la Semana Santa en Andalucía
Joan Francesc Mira Vírgenes, imágenes e identidad
Joan M. Oleaque Del flamenco-house al Gipsy minimal

CUADERNOS **GITANOS** 2008 | *número tres*



Mari Carmen Carrillo Losada El Condestable Lucas de Iranzo
Manuel Moraga Mario Maya, el sueño inacabado
José Heredia Moreno Mario Maya
Alfonso Eduardo Pérez Orozco El jazz y el flamenco
Lucho Aguilar El encuentro entre el jazz y el flamenco: una vía fértil en constante evolución
Sebastián Porras Soto Bambino: con la urgencia de lo prohibido
Gonzalo Montaño Peña Huracán Bambino
Antonio Méndez Rubio La doble revancha del rap gitano
Joan Oleaque Moreno Entrevista a Gitano Antón, cantante de La Excepción:
"Somos gitanos, no flamencos"
Isaac Motos Mala Rodríguez: desmesura en armonía
Jesús Salinas Catalá Viñetas y prejuicios. Una visión de los gitanos en los cómics
Alexander Serrano Cómic gitano: un imaginario aún por inventar
Mayte Heredia La cultura gitana a través de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación
Juan Ramón Flores La lengua gitana en la blogosfera



CUADERNOS **GITANOS** 2009 | *número cuatro*

Antonio Carmona Fernández Antonio Mairena en el horizonte: voluntad intelectual y pasión creadora
Manuel Martín Ramírez Al calor del recuerdo de don Antonio Mairena
Tere Peña Mairena *on my mind*
Félix Rodríguez Lozano Antonio Mairena: un gitano universal
Alexandre Serrano En torno a un futuro cine gitano
Emilio Israel Cortés Cine gitano en España: antes y después de Los Tarantos
José Ángel Garrido Lo que no se ha contado en el cine sobre el pueblo gitano: carencias y excesos
José María Esteban ...y el flamenco se encontró con el rock
Sebastián Porras Soto Lole y Manuel en Canet Rock
Mario Pacheco *La Leyenda del tiempo:* Un reportaje de hace ya treinta años
Manolo García Retales de mi vida, fotos a contraluz: El rock y el flamenco como fondo
Araceli Cañadas Ortega Un gitano en Macondo. Melquíades, metáfora sublime
José Heredia Moreno El doble vínculo del gitano Melquíades y Úrsula Iguanarán

CUADERNOS **GITANOS** 2009 | *número cinco*

Joaquín Albaicín Manolo Caracol y las columnas de Hércules
Teo Sánchez El matadero, la Alameda y el *todo* Madrid
Sebastián Porras Soto Emocionante emperador del fuego. Manuel Ortega Juárez, Manolo *Caracol*
Javier Pérez Senz El mundo gitano en la ópera
José Manuel Flores Campos La casa gitana de Bernarda Alba. Un trozo de vida y verdad en escena
Pepa Gamboa De puntillas y descalzas
José Manuel Gómez Peret: de los cobardes nunca se ha escrito nada
Joaquín López Bustamante Las valentías de Peret
Chema García Martínez En torno al libro *Mujeres solas* de Marino Gómez Santos
Trinidad Muñoz Vacas Mujeres gitanas, ahora protagonistas
Alexandrina da Fonseca Gitanas del siglo XXI
Adriana Jaramillo I Foro Universitario Gitano
Premios de Cultura Gitana 8 de Abril
O Dikhipen. **Gitanos en el cine**

CUADERNOS **GITANOS** 2010 | *número seis*

Carmen Parrilla La mujer gitana en la obra literaria de Emilia Pardo Bazán
José Heredia Moreno La voz silente.
Sobre los discursos dominantes en el movimiento asociativo gitano
Gabriel Gómez y Caroline Mignot El romancero gitano de Helios Gómez
Joaquín Albaicín Tríptico. En torno a Camarón, Miles Davis y Ravi Shankar
Félix Grande Firma invitada. Por un instante.
Chema García Martínez Pasión y muerte de Django Reinhardt
Gracia Jiménez Las gitanas de Julio Romero de Torres
Luis Clemente Gypsy Kitsch. El relámpago oliváceo
Premios de Cultura Gitana 8 de Abril
Gustavo Rico y Álex Serrano Cómic. Esto no es una historieta

Críticas y recensiones
Nicolás Jiménez González Los Gitanos del Profesor Doppelbauer
Sebastián Porras Soto Tierra y sangre. Homenaje flamenco a Miguel Hernández

CUADERNOS **GITANOS** 2010 | *número siete*

El Flamenco, Patrimonio Cultural de la Humanidad. Manifiesto del Instituto de Cultura Gitana
Roberto Mendes El demonio ilustrado. La Iglesia y los gitanos en el Siglo de las Luces
Franz Rozenbach Holocausto / Samudaripen
Isaac Motos El triángulo invertido: el Holocausto olvidado
Nicolás Jiménez Ma bister!
Firma invitada:
José María Ridao El gitano que quiso tatuarse un ángel
Sebastián Porras Soto Carmen Amaya: ciclón moreno
Vicente Rodríguez y Joan M. Oleaque Superhéroes gitanos. Los Roma y Sinti en la novela gráfica americana
Joaquín Albaicín Filatelia: gitanos en el reino de la filigrana

Críticas y recensiones:
Camarón: la révolution du flamenco
Historia social del flamenco
Joves amb futur
Contes rromane
Antonio Gómez Alfaro: Escritos sobre gitanos
Alrededor de Teresa San Román

RROMANE STARTORRE