

# *La Musa y el Duende*

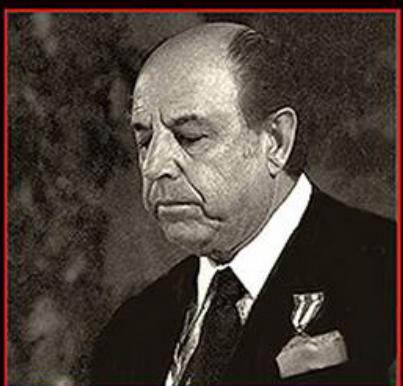
REVISTA INTERNACIONAL DE FLAMENCO



## FOTOGRAFÍAS ORIGINALES REALIZADAS POR PACO SÁNCHEZ

EN PAPEL, LIENZO, ALUMINIO, METRACRILATO Y FOREX  
UNA COLECCIÓN ÚNICA EN BLANCO/NEGRO Y COLOR

Paco Sánchez



Retratos del Flamenco

*un libro que reune 212  
fotografías de los grandes  
artistas del flamenco*

Precio 35 Euros

## *EL COLOR DEL BAILE FLAMENCO*



## *FLAMENCO DANCE COLOUR*

INFORMACIÓN:

[fotogaleria.bea@gmail.com](mailto:fotogaleria.bea@gmail.com)

LA MUSA Y EL DUENDE  
ISSN 2445-4214

Edición y maquetación:  
Libros con Duende, S. L.  
Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

Dirección  
José Luis Navarro

Vicedirección  
Eulalia Pablo Lozano

Consejo Asesor  
Alfonso Carmona González  
Agustín González Gallego  
Rafael Infante Macías  
Juan Manuel Suárez Japón

Secretaria  
Rocío Luna

MADRID  
José María Velázquez-Gaztelu  
Rocío Bernuz

ANDALUCÍA  
Marta Carrasco Benítez (Sevilla)  
José Manuel Castillo López (Sevilla)  
José Cenizo Jiménez (Sevilla)  
Cristina Cruces Roldán (Sevilla)  
Marcos Escámez (Almería)  
Rafael Hoces Ortega (Granada)  
Fermín Lobatón Sánchez (Jerez-Cádiz)  
Rocío Navarro Pablo (Sevilla)  
Guillermo Salinas Ayllón (Córdoba)  
Paco Sánchez (Sevilla)  
Norberto Torres Cortés (Almería)  
Rafael Valera Espinosa (Jaén)  
Paco Vargas (Málaga)

MURCIA  
Guillermo Castro Buendía  
José Martínez Hernández  
José Francisco Ortega Castejón

EXTREMADURA  
Antonio Alcántara Moral (Mérida-Badajoz)  
Raquel Cantero Díaz (Cáceres)

CATALUÑA  
Francisco Hidalgo Gómez

EUROPA  
Irene Álvarez Liaño (Bélgica-Alemania)  
Emilia Dowgialo (Polonia)  
Yinka Esi Graves (Inglaterra)  
Carmen González-Amor (Italia)  
Anastasia Krivoshanova (Rusia)  
Corinne Savy (Francia)

JAPÓN  
Akio Iino

USA  
Josh Brown  
Clara Mora Chinoy  
Loren Chuse  
Tony Dumas  
Theresa Goldbach  
K. Meira Goldberg  
Michelle Heffner Hayes  
Niurca Márquez  
Ryan Rockmore

## *Sumario*

### **Portada**

Salvador Távora. Fotografía: Paco Sánchez.

### **Solera**

9. Eulalia Pablo entrevista a Salvador Távora.

### **Grandes citas: XX Festival de Jerez**

16. Paco Vargas. Un espejo donde mirar. El arte flamenco como espectáculo.

28. Fermín Lobatón. Tres días de febrero en Jerez.

### **Desde Córdoba**

35. Guillermo Salinas. La noche más flamenca de España

4

### **Desde Estados Unidos**

37. Guillermo Castro. Hincando los codos desde la otra orilla. De congresos aquí y allá y alguna reflexión.

### **De libros**

43. José Cenizo: *Enrique Morente. Malgré la nuit* de Paco Vargas.

45. José Luis Navarro: *Flamenco on the Global Stage* editado por K. Meira Goldberg, Ninotchka D. Bennahum y Michelle H. Hayes y *Sinelo calorró: conversaciones con Manuel Morao* de Juan Manuel Suárez Japón.

### **De discos**

49. José Luis Navarro: *Bajo de guía* de Diego Villegas.

52. Eulalia Pablo: *Con pocas palabras* de José Manuel Castillo.

### **Una ventana abierta a la investigación**

55. Norberto Torres. La escuela de Francisco Tárrega: su relación con Paco de Lucena, Rafael Marín, Miguel Borrull y Ramón Montoya.

72. Irene Álvarez Riaño. El viaje de los gitanos.

### **Nuevos colaboradores**

82. Rocío Bernuz

## *Echamos a andar*

*La Musa y el Duende* quiere vivir el presente y explorar el pasado. Quiere ser una revista de actualidad y quiere también ser una ventana abierta a la investigación.

Como revista de actualidad intentará contarnos lo que ocurre en las grandes citas de lo jondo. En este número Paco Vargas y Fermín Lobatón nos hablan del XX Festival de Flamenco de Jerez de la Frontera. La revista viaja a Córdoba para que Guillermo Salinas nos dé un anticipo de lo que va a ser la Noche Blanca cordobesa y a los Estados Unidos para que Guillermo Castro nos ponga al corriente de lo que ha sido el Congreso dedicado al fandango titulado *Spaniards, Indians, Africans, and Gypsies. The Global Reach of the Fandango in Music, Song, and Dance* y el Encuentro *Flamenco and the Articulation of Identity*.

Uniendo presente y pasado *La Musa y el Duende* se va a acercar a la memoria de los que han sido referentes imprescindibles en el mundo del flamenco para que nos hablen de sus recuerdos y nos cuenten cómo ven el presente. Salvador Távora, retratado por Paco Sánchez y entrevistado por Eulalia Pablo, es el primero que acude a esta llamada.

Pero no solo vamos a mirar al pasado. Nos entusiasma el presente y aún más el futuro. Por eso, queremos que estas páginas sirvan también de carta de presentación de los más jóvenes, de los que luchan por abrirse camino en el entramado profesional de este arte nuestro. Dos recientes trabajos discográficos, *Bajo de guía* de Diego Villegas y *Con pocas palabras* de José Manuel Castillo, aquí reseñados respectivamente por José Luis Navarro y Eulalia Pablo, cumplen este objetivo.

5

En cada número nos acercaremos asimismo al mundo de los libros. Aquí José Cenizo reseña *Enrique Morente. Malgré la nuit* de Paco Vargas y José Luis Navarro *Sinelo calorró: conversaciones con Manuel Morao* de Juan Manuel Suárez Japón y *Flamenco on the global stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives* editado por K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes.

Como revista de investigación ponemos nuestras páginas a disposición de todos los que investigan el hecho flamenco, una inquietud compartida por nuestros colaboradores, la mayoría partícipes de esa aventura intelectual que ha sido el programa de doctorado “El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio” de la Universidad de Sevilla. Una sección que abrimos con un modélico trabajo de Norberto Torres sobre la influencia de un músico clásico, Francisco Tárrega, en los toques de Paco de Lucena, Rafael Marín, Miguel Borrull y Ramón Montoya y otro de Irene Álvarez Riaño sobre la peripécia de unos artistas gitanos en la Alemania de 1895, otro testimonio de la universalidad del Flamenco.

Presentamos también en este número a una nueva colaboradora, Rocío Bernuz, y nos alegra darle desde estas páginas nuestra enhorabuena a Cristina Cruces por su recién alcanzada Cátedra de Universidad.

## *Solera*

**Entrevista a Salvador Távora**



El número cero de esta revista ha estado dedicado a la entrañable figura de ese gran poeta, escritor, amigo y flamenco por los cuatro costaos que fue Félix Grande, glosada maravillosamente por el trío de ases formado por los tres Josés: José Mª Velázquez, José Martínez y José Cenizo.

Queremos abrir ahora este rincón para dejar hablar a todos los que de una forma u otra son protagonistas en el mundo de flamenco. Por derecho propio y méritos indiscutibles pensamos que le corresponde estrenarlo a Salvador Távora. Él es el innegable dramaturgo de Andalucía. Inauguró la década de los setenta del siglo pasado formando parte del efímero grupo Teatro Estudio Lebrijano con su única obra *Oratorio* y al año siguiente, 1972, con su propio grupo, La Cuadra, estrenó *Quejío*<sup>1</sup>, con la que sentó las bases del teatro flamenco.

Salvador, tú has dedicado tu obra, fundamentalmente a Andalucía, has desmontado los mitos de esa Andalucía de peineta y pandereta que había cuando tú empezaste, en la época de la dictadura. Has pintado toda esa Andalucía de opresión, de injusticia, de sufrimiento, has dibujado sus símbolos, la cruz, las cornetas, los tambores, los caballos, los toros, los toreros, la mujer —cigarreras, prostitutas—, emigración, desamparo... ¿Qué se te ha quedado en el tintero?, ¿Qué te queda por hacer?

**Pues yo creo que se me queda todo. Me queda por hacer un trabajo en profundidad de todo lo que se ha hecho. Lo que yo llamo la crónica popular oculta. La crónica del medio popular no se ha hecho, no se ha profundizado en la creatividad del medio popular. En flamenco, por ejemplo, están las grandes figuras, pero hay una gente magnífica y oculta sobre la que no se ha investigado. Antonio Ortega toca algo, pero, por ejemplo, hay un cantaor que teníamos aquí en el barrio, que era el Bizco Amate. Yo creo que no se ha profundizado en eso. Se ha profundizado en Marchena, en Mairena, en los que han estado en la máxima expresión para el pueblo, pero yo creo que por ahí deben haber quedado cosas que debemos contar a los andaluces.**

7

**Es muy complejo todo; pues hablar del flamenco es hablar de una expresión misteriosa, porque el día que el flamenco pierda el misterio, se perdió. El día en que el flamenco se academice, entonces pasará a ser como un estudio más.**

**Cuando empecé a hacer espectáculos contracorriente de todo lo que se hacía, yo tiraba de mi experiencia, mi experiencia como torero, mi experiencia como soldador de un taller mecánico, mi experiencia como un obrero de Hytasa, mi experiencia como cantaor....**

Y como poeta...

**Sí, también como poeta, todas las cosas que escribía. Yo empecé a tirar de todo eso.**

¿Tienes recogidas todas las letras que has creado para tus espectáculos?

**Mira sí, te digo una cosa, ayer estuve viendo todo esto. Están todas las letras.**

¿Y por qué no las publicas?

**Porque tendría que liarme a recoger todas esas cosas, mira ayer estuve viendo, por ejemplo este artículo en el ABC que dice: "Salvador Távora. Nació en Andalucía entre quejíos y nanas".**

Pues eso hay que hacerlo. Es cuestión de ponerse con ello.

**Lo que pasa es que hay muchas cosas que son tonos libres, que no pertenecen a ningún cante y no querría que lo mutilen los cantaores. Cada cantaor tenía que adaptarse a esa libertad del cante. Yo ponía el tono y el cantaor tenía que ajustarse al tono, es como un molde. Y cada cantaor empezaba por un cante y luego tenía la libertad de expresarse como quisiera. Tendría la libertad del cante.**

**Todas estas cosas las hemos entregado al Centro de Documentación Teatral, las cartas, los artículos, todo. Y también han comprado una nave que está muy bien. Un sitio para guardar todo. Cartas de García Márquez, de Felipe González, de Castillo... Ahí está todo. Son 33 años.**

¿Siguen funcionando el teatro de HYTASA?



**Sí, está funcionando con grupos independientes de gente joven, que no son profesionales, pero tampoco son aficionados, digamos semi-profesionales. Son gente que trabaja bien, tiene una gran tradición. Hemos conseguido que el teatro no aparezca como una cosa, las máquinas como otra, el cante o el baile como otra independiente. O sea, dramatizar todos los elementos posibles, todo lo que consideramos de comunicación.**

¿Y dónde se anuncian?

**En los bares, en la Guía del Ocio, en el periódico. También ha dicho el alcalde que va a potenciar este tipo de espectáculos.**

¿Están relacionados con el flamenco?

**No necesariamente.**

¿Tú lo supervisas, vas por allí?

**Sí. Lo que pasa es que ya me cансo mucho solo de ir andando de aquí a la nave<sup>2</sup>.**

Claro, es que han sido un montón de años y el cuerpo se quema.

**Sí, sí que es verdad, un montón de años, por todos sitios, por todo el mundo y sigo aquí, después de lo de mi mujer, que ya llevo un año y aún no me encuentro, que es muy fuerte.**

**El otro día estuve en Madrid, en el Reina Sofía, que había una especie de encuentro de todos los... no protagonistas, sino más o menos, componentes del teatro independiente, y había gente allí de más de 30 años y está haciendo el ministerio más o menos..., porque es que no se ha hecho nada de la transición, cosas de Gades, cosas nuestras, la historia del baile, que lo hizo el Ministerio de Cultura. Pero, bueno, ¿qué pasó en estos años?, ¿en estos 20 años?, ¿qué ha pasado en el teatro? Han llegado y han empezado a hacer cosas y fue una ponencia muy bonita, Luis Pascual y otros. Monleón está en la cama y no puede levantarse. Ese es el que más sabe de toda aquella época, porque fue quien la creó. Así y todo sigue escribiendo todavía. La cabeza la tiene perfecta, perfecta.**

9

Volviendo de nuevo a tu obra, ¿de cuáles estás tú más satisfecho?

**Hay un espectáculo que se me ocurrió, creo que en un momento justo, una vez que ya había pasado lo gordo de la transición, cuando todos pensaban que el compromiso en el cante y en el teatro no tenía sentido y yo pensé que tenía más sentido que nunca, pues ya se había abierto un camino.**

**Me tuve que ir a hacerlo fuera de España, ya que fue el gobierno de Bruselas quien lo financió, para ensayarla y montarla allí. Fue en una capilla no dedicada al culto. Entonces yo cogí a todos los emigrantes andaluces que cantaban o bailaban flamenco para montarlo. Me acuerdo que cogí a uno que apareció y me dijo: "Salvador, yo sé que estás buscando un bailaor y te digo que soy el mejor, simplemente porque soy el único que hay aquí, por tanto yo soy el mejor. Se llamaba Manolito.**

¿Y el espectáculo?

**Se llamó *Andalucía amarga*. Se estrenó allí, luego lo traje aquí. Este espectáculo nació para decirle a todos los que decían "el cante y el baile ya para divertir, dejémonos de ponerle al cante tema, dejémoslo como «variedades»" que eso no es así.**

**La primera vez que el baile se dramatizó fue en *Quejío*, donde el baile formaba parte de su contenido. Juan era un aparte, un hombre muy austero, dramático. Lo que bailaba era serio, aparecía entre**

candiles, era parte del drama del espectáculo, pues el flamenco hasta entonces formaba parte de las “variedades”. Y decían “Salvador está loco perdido, intentando mover unas piedras con esas cuerdas”. Teníamos que ponernos de acuerdo los tres físicamente para que el bidón se moviera. Era un argumento, claro.



10

Aquello fue una encrucijada política. Entonces sacaste a la luz lo que muchos pensábamos. ¿Qué piensas tú de lo de ahora? Si tuvieras que analizar este momento político, ¿cómo lo llamarías?

**Mira, es la primera vez que hablo de esto. No he hecho nada en este año pasado ni en el otro porque, la verdad, no había nada que hacer, ya había hecho la investigación sobre el caballo, un espectáculo muy bonito, y tampoco tengo la fuerza de antes. Fíjate, ahora tal como están las cosas en la política, lo social y en el arte, estoy pensando en hacer un espectáculo que se llame Marinaleda. Irme allí con Juan Manuel [Sánchez Gordillo], que es muy amigo mío, cuando él esté mejor, y hacer algo parecido a lo que hice en Bruselas. Montarlo con gente de allí. ¡Otra locura mía! Dicen que yo no pienso más que locuras. Porque pienso que él es como una especie del Che Guevara andaluz. Ver cómo él ha hecho todo eso y traducirlo, expresarlo con los elementos más auténticos que tenemos que son el cante y el baile. Esa es la idea. Veremos a ver si lo voy a conseguir pues Juan Manuel está bastante mal.**

¿Qué te parecen estas peleas políticas, esta situación en la que nadie quiere esforzarse y tirar de las cuerdas para levantar el país?, ¿cómo lo representarías tú?

**Con el cante se pueden decir muchas cosas y con el baile, con los gestos y con la estructura también. Es difícil porque los que están hablando ahora de todo por la unidad de España no entienden que unos trozos de España no están considerados como otros. No piensan en la desigualdad que hay. Hay una contradicción en lo que dicen cuando hablan por un lado de la unidad de España y por otro lado dicen: “España es un país plural”. Yo creo que los pueblos de España tienen una gran personalidad, facilidad y facultad para ser libres y unidos. Andalucía como Andalucía, Cataluña como Cataluña, Castilla como Castilla; cada una con sus particularidades y eso hace una unidad. Así hay montones de estados, como en Estados Unidos.**

Lo que no sirve es que se diga desde Madrid que la jornada laboral empieza a las ocho y termina a las diez de la noche. Pero, mire usted, hay sitios en los que a las ocho es de noche y en otros de día. Deje usted que uno lo ponga a las ocho y otro a las siete.

Un entendimiento de la identidad de los pueblos nunca, nunca, nunca, perjudicará a España, sino que la mejorará y España será mejor conocida que ahora. Por ejemplo, España ahora se conoce en todos los lugares del mundo por el flamenco y yo dije y ¿por qué no un baile castellano o vasco? Cuando se dice la danza española, ¿cuál es la danza española, la danza catalana, el baile flamenco andaluz, o la seguiríaya?

Hay una especie de confusión creada por no entender lo que expresan las palabras que se dicen. Hay que volver a leer a Blas Infante. Yo tenía un espectáculo, Identidades, donde se terminaba con un poema de este escritor catalán, Salvador Espriu, La pell de Brau<sup>3</sup>, que dice:

*Diversas son las hablas,  
Diversos los hombres,  
Y convendrán muchos nombres  
A un solo amor.*

Yo creo que hay para que la gente empezara a estudiar todo eso, sin rencores políticos, ser español sería ser todo eso, pero sin olvidar ser español.

11

Otro equívoco grande es cuando se habla de la gobernabilidad de España. Si es un partido de izquierda, se gobernará con la perspectiva de la izquierda, y si es de derecha, con la de la derecha, pero eso de que derecha e izquierda vayan unidas es una gran contradicción. Yo no sé lo que tiene que hacer el PSOE con Ciudadanos. A mí eso no me convence. Hay que decidirse de una vez.

Yo cuando veo todo lo que hay ahora, me harto de llorar y cuando empiezas a ver la mezquindad de aquí me da pena.

Tú no te has movido un ápice de tus planteamientos...

¡No, no! Recuerdo cuando estaba en los Gallos que yo cantaba una cosa solo, de cosas que yo le hacía a Bambino, en fin, y la gente decía "y este tío qué hace ahí cantando todas estas cosas".

Ahora lo que quiero es plasmar lo que es Marinaleda en un espectáculo. Este cambio que ha habido, lo que es el cambio de la gente, el vivir con menos dinero. El que nadie tenga frío por la noche. Yo hay muchas veces que me acuesto y pienso: habrá mucha gente que está pasando frío, ¡coño!, y me pongo inquieto. Soy antiguo, yo no sé, yo creo que la gente está como en otro lugar.

Si me hubiera ido a vivir a otro sitio, a Madrid, a Nueva York, o a Virginia, a lo mejor sería otro, pero

hay quien no puede dejar de ser lo que ha sido; yo paso por el puente donde murió el Bizco Amate y no puedo olvidar eso. Cuando veo ese grifo donde todos íbamos a coger agua, la única agua potable que había, y vi llevárselo cuando venía a coger agua con mi carrillo. Yo eso no puedo olvidarlo en la vida. Ahí vi yo sacarlo en una caja a las nueve de la mañana y llevárselo en el camión que recogía a los que se morían.



12

Yo cuando veo un cantaor flamenco lleno de oro por aquí y por allí, pienso “¿qué tiene que ver ese oro con lo que estás cantando? No se puede cantar flamenco lleno de oro. Manuel Vallejo era padrino de mi cuñado Hipólito, su padre y Vallejo eran compadres y yo recuerdo haber ido con él y con Vallejo y él nos daba el dinero que llevaba porque decía que no podía cantar con dinero en el bolsillo. ¡Fíjate si se lo creía! Esa autenticidad que se ha ido. Y, al irse, todas esas cosas se han ido. Un poco de la verdad. En esta sociedad de consumo, la gente “na” más que quiere dinero y más dinero, pero el dinero no da la felicidad ¡Esta sociedad de consumo!

He conocido tantas cosas que no entiendo la forma de entender el mundo ahora. Yo he visto una noche a unos cantaores que se venían desde la venta con un cantaor, solo para escucharle con la pena que cantaba.

También he ido a Colombia. He estado unas cuantas veces allí. Nos íbamos a los festivales internacionales hasta Luxemburgo en una furgoneta y de Luxemburgo nos pagaban el viaje a Miami y allí nos ponían otros aviones de esos chunguetas para Colombia. Y en Colombia he ido a comer a un restaurante y he visto la cristalería llena de niños con la cara “pegá” y, cuando terminábamos de comer, les

decía el camarero “Venga tres”, y entraban tres y rebañaban los platos.

O sea que después de tanta lucha, no ha mejorado la sociedad, no han cambiado las cosas...

**No, la sociedad ha cambiado de aspecto, pero es lo mismo que había antes.**

¿Y qué se puede hacer?

**Yo hago lo que puedo, desde el teatro, otros prefieren otras cosas. Ahora vas a Colombia y te encuentras que es igual. Y vas al Vacie y es igual, antes era el Cerro, y eso es así, queramos o no queramos. Y para cambiarlo hay que tener un sentido de la justicia muy grande, un sentido casi cristiano de la historia. La cosa, como tú has dicho antes está confusa. Y si confusa está la sociedad, lo peor es que esté confuso el arte.**

**Vas con una gran compañía a Nueva York y vas a comer, “tos” con unos trajes de aquí a allí y “toa” la gente comiendo... y diciendo que eso es España. Y eso sí que es malo: dar una visión de tu ciudad, a través del arte, y darla “equivocá”. Porque la gente tiene mucho poder de mimetismo y se contagia enseguida. Eso es lo peor y lo más triste, dar una imagen falsa. El cambio es más profundo de lo que parece.**

¿Cómo ves tú el arte ahora?

**Está enmascarado. Detrás de todo esto está la verdad. Pero no sale. Ahora mismo el cante y el baile están tirando de un virtuosismo. El que es más virtuoso con los pies es el mejor bailaor y el que es más virtuoso con la garganta es mejor cantaor y el que es más virtuoso con las palmas es el mejor palmero.**

Han perdido autenticidad...

**Eso, autenticidad. Se han olvidado las fuentes y el arte entonces ya no cumple su función social, porque el arte debe cumplir una función artística y una función social. Cumple, quizá, la función artística por el virtuosismo. El virtuosismo llega a ser como el circo, el más difícil todavía.**

¿Qué solución hay entonces para los jóvenes?, ¿qué modelos tienen?

**Yo no sé, porque la burguesía es lo que conduce a los pueblos. En el arte pasa igual. Uno de los valores que tienen las burguesías es la clasificación. En el teatro: esto es cante, esto es baile, esto es declamación, esto es música, estos son colores y colorido, esto es pintura... iban creando de cada cosa, una y evitando que el teatro fuera eso, un todo. Un cantaor cantaba un cante y decían “eso es flamenco, eso no es teatro”. Y así iban clasificándolo todo y, con todo clasificado, todos los mandatarios han podido mucho más que el que se sienta delante de un sillón para verlo. Hasta que llega gente como Peter Brook.**

Teatro es toda comunicación que tenga la capacidad de emocionar. Eso es teatro. Si me preguntan que qué teatro quiero, yo diría: Un teatro que tenga la magnitud de la ópera, la emoción del circo y la profundidad filosófica de la tragedia griega, porque los griegos decían lo que sentían de verdad. Un teatro con estas tres cosas, sería el teatro. Pero eso no les conviene, les conviene verlo por separado. El circo es así y a la gente le conviene ir al circo.



14

El teatro es emoción, el cante es emoción, el arte es emoción, la pintura es emoción y la gente se emociona al ver a Picasso, por ejemplo. Lo que emociona, como la pintura.... es arte.

Ahí lo tienen ustedes, genio y figura, buen conversador, afable y cercano, insobornable en sus convicciones, de imaginación y entusiasmo inagotables. ¡Ojalá convierta en realidad su sueño de ese Marinaleda que tiene en mente y nosotros que lo veamos!

Eulalia Pablo Lozano  
Fotografías: Paco Sánchez

## Notas

1. Ver Navarro García, J.L. 2009. *Histaria del Baile Flamenco III*, pp.13-30. Sevilla: Signatura.
2. Salvador vive en la Plaza del Juncal.
3. La piel de toro.

## *Grandes citas*

**XX Festival de Jerez**



### **Un espejo donde mirar o El arte flamenco como espectáculo**

Nada satisface más a los que amamos el arte flamenco, y luchamos por su reconocimiento definitivo, que encontrarnos con el trabajo bien hecho, con una organización que roza la perfección y con la rigurosidad artística de una programación diseñada con criterios profesionales, hecha con amplitud de miras, con respeto al pasado y con la pasión imprescindible que precisa esta música nuestra y, por eso, de todos los que la sienten como propia y encuentran en ella la emoción y la vida de un arte vivo y pujante, imperecedero e imperfecto. Uniquito y misterioso, como la Luna. Y oloroso, como el jerez. Muchos idiomas, pero un solo lenguaje: el del arte flamenco. Y así, da gusto. Quince días viviendo el Festival de Jerez (hacemos un paréntesis porque es de justicia señalar el trato dado, respetuoso y digno, a los más de setenta periodistas, españoles y extranjeros, acreditados) dan mucho de sí y una perspectiva lo suficientemente esclarecedora sobre el mismo; lo que nos lleva a la primera conclusión: cumplir veinte años un festival de las características del que nos ocupa es todo un hito. Este festival, es hoy una cita obligada a lo largo de dos semanas en las que Jerez se convierte en la capital del arte flamenco por mor de una organización que gestiona el evento con una metodología moderna y eficaz, lo cual que nos ofrece la primera clave del porqué del éxito del Festival de Jerez.

16

Después de veinte años, sigue siendo fiel a sí mismo: enfocado fundamentalmente al baile flamenco y a la danza española, que son sus señas de identidad, pero abierto a nuevas propuestas de danza contemporánea. Y, aunque se pudiera pensar lo contrario, por su elevado número de espectáculos, fuera parte la completa programación oficial de las Peñas Flamencas, que cada día abren sus puertas para que los que prefieren rematar la noche en la intimidad del cante, y escenarios alternativos de la ciudad, como el “off festival” de La Guarida del Ángel —que ha mantenido un excelente programa diario—, no es un festival sólo de espectáculos, sino que mima su área formativa y aumenta sus actividades complementarias. Esos son sus tres pilares fundamentales. El Festival es el escaparate donde se muestra el panorama actual del flamenco, donde tiene cabida el pasado y las apuestas más arriesgadas, donde es posible ver a las figuras consagradas y a los jóvenes, a los ortodoxos y a los que vienen con la intención de transgredir, sin olvidar que la transgresión nos llega desde lo clásico. Más de cincuenta espectáculos —con la aportación de un nuevo ciclo, “XX espacios, XX artistas, XX festivales”, que ha sido un éxito y quizá debiera tener identidad propia dentro de la programación de la próxima edición—, en los que el baile, de acuerdo con la línea programática del festival, tiene un protagonismo evidente, pero sin olvidar el cante y la guitarra, repartidos a lo largo de dos semanas y cinco escenarios (Teatro Villamarta, Sala Compañía, Sala Paúl, Palacio de Villavicencio y Bodega Los Apóstoles de González Byass), y agrupados en distintos ciclos que acogen a los que ya son artistas y a los que aspiran a serlo, propiciando el encuentro para que aprendan y enfrenten sus distintos conceptos del arte flamenco. Ésta es otra de las claves del conocido éxito del Festival de Jerez.

Artísticamente hablando, y ciñéndonos a los espectáculos en los que hemos visto de todo en cantidad y calidad, tanto en el Teatro Villamarta, el escenario principal del Festival, como en otros espacios escénicos, su calificación media es alta; sin que con esto queramos decir que la aprobación haya sido general para las muchas y variadas propuestas presentadas, bastante de ellas anunciadas como estrenos, unas divertidas, otras aburridas, unas modernas y otras clásicas, unas más acertadas y otras menos, pero todas hechas con seriedad y profesionalidad, evidenciando la creatividad de los artistas.



Jesús Méndez

Con todo, los espectáculos triunfadores en la edición que cumplía veinte años han sido los de flamenco clásico. En la bodega Los Apóstoles de González Byass, destacamos la presencia de Jesús Méndez, que triunfó para ser profeta en su tierra, y José Valencia, que dejó emocionantes muestras de su grandeza y su sabiduría. Y en la Sala Compañía, al jerezano David Lagos, ofreciendo una lección de flamenco clásico y personal, y Arcángel –no como en sus mejores noches, cargado de responsabilidad, pero saliendo airoso–, que agotaron el papel y realizaron dos actuaciones de gran nivel artístico. En cambio, el escenario acústico de El Palacio de Villavicencio, al contrario que otros años, no ha tenido un papel relevante en los días que ha abierto sus puertas: por su escenario pasaron en dos sesiones distintas Carmen Grilo con María de Terremoto y Maizenita con José Canela, pero todos esperaban el recital de José Enrique Morente, suspendido por el artista tras la presentación de un certificado médico por enfermedad.



**José Valencia**



**David Lagos y Belén Maya**

**Arcángel**

Dentro del ciclo “Toca Toque”, en su escenario de la Sala Paúl con lleno en cada espectáculo, destacamos el gran concierto de Alfredo Lagos, siempre un placer por su música bella y clara llena matices flamencos que solo a él pertenecen, una sinfonía de colores y sonidos compuesta por los temas de su disco en solitario grabado recientemente y que ya está a la venta con el nombre de “Punto de fuga”, y el que cerró el festival a cargo de Diego del Morao. Ambos estuvieron acompañados por figuras como David Lagos, Juana la del Pipa o Diego Carrasco.

19

**Alfredo Lagos**



**Diego del Morao**

20

De las obras vistas en el Teatro Villamarta, la protagonizada por Eva Yerbabuena con el título de “Apariencias”, que abría el festival, no gustó a pesar de que había levantado grandes expectativas —como todo lo que protagoniza la granadina—. Lo que expuso Eva sobre el escenario era complejo de entender. Pero, la emoción brotó cuando bailó la gran soleá que culmina el espectáculo salvándolo del aburrimiento y encendiendo los corazones.



**Apariencias**

Más decepcionante aún resultó “Bosque Ardora”, de Rocío Molina, un espectáculo de danza y música contemporánea confuso y aburrido, que ni entendimos ni nos gustó —igual que le ocurrió a la gran mayoría, aunque aplaudieran siguiendo la costumbre—, por la falta de coherencia estética, por su música repetitiva y a veces fea y casi siempre poco acogedora, por el cantaor que se acompaña con un bajo eléctrico, por la lentitud del ritmo narrativo... Aunque intuyamos que de todo esto, y de otros experimentos que hemos visto y que vemos, no quedará nada que agrande la música flamenca, que al fin es lo que debiera mover la creación de nuevas propuestas ¿O es que faltan nuevas ideas para enfrentarse a la grandeza del arte flamenco con talento? Que Rocío Molina hace tiempo que se aburre con el baile flamenco parece más claro cada vez que nos presenta una nueva obra. Yo creo que se le ha quedado pequeño, pero quizás le falte encontrar la idea alternativa para su novísimo concepto de la danza.



*Bosque Ardora*

Tampoco gustó “Bailables”, de Rafael Estévez y Valeriano Paños, una obra anodina que no dejó al público indiferente pues coincidimos en el aburrimiento general que destila esta especie de performance sin pies ni cabeza que más parece una ocurrencia que se hubiera montado de prisa y corriendo para ir al Festival de Jerez y salir del paso. Algo que extraña, pues la pareja de bailarines ya han estado otras veces y conocen las exigencias artísticas del Festival si se quiere salir brillando del mismo. Provocar por provocar no tiene sentido ni añade mérito a quien lo hace. Más bien al contrario. Pero, ellos siempre se han distinguido por ser artistas rupturistas frente a los convencionalismos. Y la obra que nos presentaban es un ejemplo evidente. Todo el espectáculo es un batiburrillo de un ya voy y ya vengo, de sonidos que unas veces son músicas buscadas en los archivos y otras puro grito, adornado con juegos teatrales y luces tenues que añaden confusión a lo inexplicable. Eso debieron pensar los espectadores que fueron abandonando el patio de butacas a lo largo de la representación ante el sopor del espectáculo que ofrecían.

Sin embargo, la propuesta de Marco Flores, “Entrar al juego”, el reestreno de “Jerez Puro Esencia”, de María del Mar Moreno, “J.R.T. Sobre Julio Romero de Torres, pintor y flamenco”, el espectáculo de Leonor Leal, Úrsula López y Tamara López, o “La Gitanilla” de Miguel de Cervantes, un montaje de Carmen Cortés estrenado en el Festival de Teatro Clásico de Almagro de 2015, tuvieron dividida a la afición aunque en general se puede decir que no defraudaron. En este grupo incluimos “Impetu’s”, de Jesús Carmona, una obra coral en la que la danza española y el baile flamenco van de la mano, deslumbrantes en el baile de la caña, muy bien interpretada por Amador para que todo el cuerpo de baile, toda la compañía, brillara y se despidiera entre muestras de admiración y gratitud por el buen espectáculo que nos habían ofrecido, hecho con sinceridad y sin dar ojana ni gato por liebre, del que se pueden dar por satisfechos.



*De sepia y oro*

De lo que nos gustó más, y gozó de la aprobación general, destacamos el espectáculo “De sepia y oro”, de Andrés Peña y Pilar Ogalla, sencillo y grande, emocionante y muy flamenco, del que además hemos de destacar la sublime actuación del guitarrista Rafael Rodríguez que dio una clase magistral de acompañamiento al baile y al cante. Tal vez de lo mejor y más conmovedor que hemos visto. Pero, el momento más bello y de más pasión del festival lo protagonizó Eva Yerbabuena con un baile por soleá inolvidable dentro del espectáculo “A este chino no le canto”, una costosa producción propia del bailaor —y mecenas— japonés Shoji Kojima que triunfó con un espectáculo en el que brilla toda la compañía. Lo escrito entonces es válido ahora:

“Entonces aparece Eva Yerbabuena, vestida de negro, acudiendo a la llamada de la mejor música por soleá. Sale acompañada de los cinco hombres que me-

jor la entienden y que más la quieren. Son los mejores: Paco Jarana, Antonio Coronel, José Valencia, Juan José Amador y Enrique "El Extremeño" se entregan amorosamente al baile cautivador de la gran bailaora. Su baile por soleá es un monumento de aire construido con la belleza de sus manos, de sus brazos, de su cara, de su cuerpo todo. De su alma de artista única. De sus sueños de niña y de su admirable grandeza de mujer libre.

El tiempo parece negarse a correr. En realidad, nadie quiere que aquello acabe. La emoción inunda las cuerdas de la guitarra, las voces flamencas que halagan el oído, las manos que marcan el ritmo. Todo es quieto menos la pasión. Juan José Amador recuerda a Antonio Machín cantando "El compromiso". Muy flamenco. Eva es la dueña del proscenio. Entra en escena José Valencia para colocar un mantón rojo sobre los hombros de la bailora mientras le canta "Se nos rompió el amor de tanto usarlo...", la canción que compusiera Manuel Alejandro para Rocío Jurado, en clave de soleá, en la versión más flamenca y más personal y más dulce de un José Valencia inspirado y elegante. El teatro es un pozo de lágrimas derramadas por los ojos del respetable. Eva nos hace soñar y su baile dialoga con nuestros corazones. Nadie quiere despertarse de lo que parece irreal. Pero, aunque las apariencias a veces engañan, Eva Yerbabuena no miente nunca. Todo en ella es verdad. Ya lo decíamos. Y nos alegramos de no habernos equivocado. La soleá que nos regaló la gran bailora será un recuerdo imborrable en la historia del Festival de Jerez. Sin duda, ha sido el momento más emocionante que se ha vivido en esta edición que cumple veinte años."

23



*A este chino no le canto*

También hemos de señalar como otro de los triunfadores indiscutibles a Manuel Liñán, el bailaor granadino, que sorprendió con “Reversible”, una obra rompedora e irreverente en la que Miguel Ortega y David Carpio dieron una lección de cante y de profesionalidad artística que debiera tener un reconocimiento mayor. Como si de un juego de niños se tratara, José Maldonado, que estuvo incommensurable toda la obra, y él y Lucía Álvarez “La Piñona”, que bailó con esas formas elegantes y delicadas tanto en la guajira como en las alegrías, fueron echando mano de recursos sencillos para coreografías simples pero cargadas de simbolismo. A partir de entonces todo fue muy divertido, manteniendo la tensión narrativa siempre en alza, provocando la emoción, transgrediendo las normas clásicas pero sin olvidarse nunca de dónde vienen. Sabiendo a dónde van. Pero, quizá fue el baile por soleá de Manuel el que acabó de arrancarnos la emoción más palpitante. La bata de cola ya forma parte de su cuerpo. La maneja con tal soltura que ya quisieran muchas bailaoras ser tan flamencas. Las bulerías finales son un punto sin retorno para la emoción desbordada del respetable: lo que es bueno no hace falta explicarlo. Y este espectáculo es grande. Y muy flamenco. Y muy libre.



*Reversible*

Apoteósico fue el triunfo de Sara Baras en el Festival de Jerez. “Voces”, su nuevo espectáculo, es un musical flamenco lleno de luz y sonido en el que todo gira alrededor de la gran bailaora, que nos muestra un flamenco sin complejos. Ella no necesita de montajes incomprensibles y metafísicos para mostrarse en plenitud de facultades y con las ideas muy claras. Sus espectáculos son siempre vistosos, llenos de color y de luz, atractivos, divertidos y muy en la línea de lo que se conoce como un musical al estilo de los que se presentan en los grandes teatros de Nueva York. ¿Acaso el arte flamenco no tiene derecho a ser tratado con esa espectacularidad?



*Voces*



*Los pasos perdidos*

Ana Morales volvía al Festival de Jerez con “Los pasos perdidos”, una obra flamenca que reflexiona sobre el tiempo. Su merecido triunfo lo compartió con el bailaor y bailarín David Coria, cuyo nombre suena en los mentideros y se pronuncia con admiración —será uno de los grandes—, en un espectáculo en el que sobresale un cuadro de acompañamiento compuesto por los cantaores Juan José Amador y Miguel Ortega, los guitarristas Rafael

Rodríguez y Salvador Gutiérrez, el pianista Pablo Suárez y el percusionista Daniel Suárez y el palmero Roberto Jaén. Y ahora, cuando el festival cumple veinte años, ella volvía al escenario principal mucho más madura artísticamente y con las ideas muy claras acerca de por dónde ha de transitar su baile flamenco, que podríamos catalogar como elegante, íntimo, reflexivo y sincero. Y muy personal. Su concepto de la danza flamenca se sostiene sobre la conjunción de los recuerdos y una mirada moderna y actual: ayer y hoy del baile de mujer que la bailora y bailarina sabe resumir con humildad y talento, pero con una seguridad que no deja dudas ni apenas lugar para la improvisación, tan habitual entre flamencos, que añade frescura y espontaneidad. Pero, la catalana echa mano de otros recursos, propios y ajenos, para ofrecer sensibilidad y expresión sin caer en el aburrimiento. Y si a lo anterior escrito añadimos el acierto de salir acompañada de un elenco de primera, el éxito estaba asegurado. Y así fue.

Antonio El Pipa presentaba en el Festival de Jerez, "Gallardía", un espectáculo de baile flamenco clásico —estrenado en la pasada Bienal de Arte Flamenco de Málaga y producido por el festival malagueño—, que convenció y acabó triunfando. Él sólo quería gustar y a buen seguro que lo consiguió. Su estética, que siempre nos conduce a la nostalgia, es muy del gusto del público jerezano. Y el público es el que manda. La voz de Esperanza Fernández, con un gran cante por soleá, y el piano de Dorantes —soberbio en "Orobroy"—, pusieron un contrapunto de calidad y frescura.



*Gallardía*

Mercedes Ruiz se mostró en estado puro y triunfó en el Festival de Jerez con una gran gala de flamenco clásico en el Villamarta. La presencia de David Palomar, Jesús Méndez y Paco Cepero, que le tocó por alegrías, con gran maestría, para que ella bailara al rítmico compás

de la guitarra, contribuyó de manera especial al merecido éxito de la bailora jerezana con este nuevo espectáculo titulado “Déjame que te baile”.



*Déjame que te baile*

En fin, a modo de corolario, diremos que en la revolución del arte flamenco que viene sucediendo en los últimos veinticinco años, el baile está teniendo un protagonismo evidente, reivindicativo y consciente de su papel rupturista en pos de una estética nueva, que está suponiendo el nacimiento de un baile nuevo —distinto sería más preciso— en lo formal, con novedosas puestas en escena a la vez que enriquecido con las aportaciones de otras formas dancísticas, de tal modo que hoy no parece estar clara la diferenciación entre los términos bailaor y bailarín —valga la expresión en su género femenino—, por cuanto las formas más primitivas y las más delicadas han llegado a un punto de encuentro donde la danza flamenca surge esplendorosa. Por eso, hemos de reconocer —y alegrarnos— de estar asistiendo a un glorioso y magnífico resurgir de la danza flamenca de la mano de los jóvenes, pero sin perder de vista a los maestros, algunos aún en activo. Pero, ante la evidencia nos tapamos los ojos y nos ensimismamos en el error de la nostalgia, pues en ese estado del espíritu no estamos apelando a la evidente grandeza del pasado, sino que estamos negando el magnífico aroma de lo que es y será ¿Y el baile flamenco clásico? Pues ahí está: inalterable en su esencia, reviviendo los recuerdos, intacto y eterno. Y más vivo y actual que nunca. Mas, ante la confusión y la falta de ideas de la mayoría de las nuevas propuestas, ésta, la del Festival de Jerez, y otras importantes citas flamencas, en los escenarios más prestigiosos del mundo, son las que están ejerciendo de auténtico crisol para las distintos conceptos y variadas tendencias del baile flamenco.

27

**Paco Vargas**

Fotos: Javier Fergo

Festival de Jerez

## Tres días de febrero en Jerez

El 27 de febrero hacía una mañana fresca y soleada en el centro de Jerez. En torno al Mercado Central de Abastos se percibían visitantes no habituales que se sumaban a la ya numerosa y habitual afluencia de público de un sábado. Llegaron unas flamencas en coche de caballo y fueron directas al corazón de la Plaza, el espacio de los puestos de pescado, en donde son históricamente mayoría las familias gitanas y flamencas. La llegada de las bailaoras provocó un verdadero colapso en las instalaciones. Por momentos, *ni palante ni patrás*. Compradores confundidos se mezclaban con aficionados impotentes. Era difícil ver algo, pero valía la pena estar allí, y esperar apenas un cuarto de hora a que, tras la artística invasión, el grupo de chicas comandadas por la bailaora cordobesa Anamarga incendiase el aire de la calle con sus mantones multicolores y sus circulares movimientos. Después de 20 años, el Festival de Jerez salía de una manera efectiva a la calle con la disciplina que lo define, el baile. Me pareció que vivíamos un momento especial, un punto de inflexión en la historia del evento.



Anamarga

Este flamenco en la calle formaba parte de la programación **XX Espacios, XX Artistas, XX Festivales** con la que, durante los días 27, 28 y 29 de febrero, se celebró el vigésimo aniversario de la cita jerezana. Este ciclo especial reunió en realidad a muchos más de veinte artistas (pudieron ser unos setenta) y se esparció por diferentes enclaves del casco urbano que habían sido seleccionados por el arquitecto jerezano Jesús Orúe: los Claustros de Santo Domingo, el citado Mercado, El Alcázar y la Mezquita, el Convento de San Agustín, el Patio y las salas del Museo Arqueológico, diferentes bodegas (González Byass, Lustau, Díez Mérito, Tradición...) y, dentro de ellas, distintos espacios escogidos por los artistas para adecuar los proyectos que habían concebido. Entre esos artistas, por cierto, se encontraban tres Premios Nacionales de Danza (Rocío Molina, Isabel Bayón y Rubén Olmo), más otros nombres de mucho fuste: Belén Maya, Mercedes Ruiz, Antonio El Pipa, Rosario Toledo, María del Mar Moreno, Patricia Guerrero...

Ese aspecto de adecuación de proyectos a espacios es tan solo uno de los que se podrían destacar del ciclo. La forma en la que los artistas han comprendido y aprehendido esos lugares singulares, en ocasiones nada fáciles, y han adaptado a ellos su idea de espectáculo. Los tiempos, por contrato, se suponían breves, en torno a unos treinta minutos, y de pequeño formato, pero los más se fueron casi a la hora de duración y a presentaciones de muy diversa configuración. En extremos opuestos, el multitudinario desembarco del Laboratorio coreográfico de flamenco urbano, que acompañó a La Moneta en la Bodega La Constancia de González Byass, frente a la esculpida segurirya que una hora antes desarrolló cerca de allí (Claustro del Convento de San Agustín) Mercedes Ruiz.



La Moneta



Mercedes Ruiz

Fue en la tarde del sábado, que había arrancado con Isabel Bayón en otro casco de bodega, la de Diez-Mérito, donde la artista sevillana realizó un soberbio ejercicio de condensación de esencias: tres bailes enlazados, cambiando el vestuario y sin salir de un escuetísimo tablao. El cierre del día fue de excepción: a la medianoche y en la Bodega La Concha de González-Byass (lo más cercano a la intemperie), Rocío Molina volvió a dejar huella de su genialidad con una coreografía de las suyas,

arriesgada y rompedora, que cerró cambiando de registro en su encuentro con el cante viejo de Fernando de la Morena. Emociones fuertes para combatir un frío que pelaba.



Isabel Bayón



Rocío Molina

La enumeración de los días y sus actos podría alargar la narración en exceso. Cada una de las sesiones merecería una crónica propia, porque genialidad y originalidad no faltaron. Quedan en la retina y en el espacio reservado a las emociones multitud de imágenes y sensaciones. Rubén Olmo recibiendo al personal vestido de arlequín en el Patio del Arqueológico o Daniel Doña y Cristian Martín danzando entre los cuadros de Goya, Velázquez o Zurbarán que acoge la pinacoteca de Bodegas Tradición. Ángel Muñoz moviéndose entre viejos carroajes en la Bodega Lustau con la música electrónica de Artomático (Daniel M. Pantiga) y la percusión y canto de Nacho Arimany. Mª del Mar Moreno envuelta en el halo dramático de Gaspar Campuzano (La Zaranda) o Rosario Toledo bailando a la altura de la tercera andana de botas de la bodega La Campana de Lustau con el eco de Juan José Amador resonando entre las viejas paredes.



Rubén Olmo



Daniel Doña



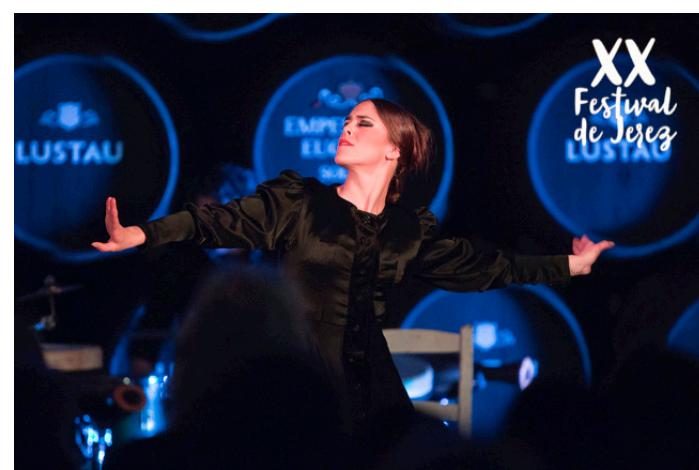
Artomático



**María del Mar Moreno**



**Rosario Toledo**



**Patricia Guerrero**



Antonio el Pipa



Belén Maya

Este cronista no acudió a todas las citas (faltaron muy pocas, la verdad), pero llegó al espectacular homenaje que brindó Belén Maya a las mujeres gitanas el lunes dentro del Alcázar jerezano. Del alto aljibe a la mezquita para terminar celebrando una boda imaginaria entre los jardines y cayendo ebria a una de sus fuentes. No se lo pierdan.

De todas estas actuaciones, la organización ofrece en la siguiente dirección web ([http://www.jerez.es/webs\\_municipales/festival\\_jerez/multimedia/videos\\_xx\\_festival\\_de\\_jerez](http://www.jerez.es/webs_municipales/festival_jerez/multimedia/videos_xx_festival_de_jerez)) unos buenos resúmenes que dan para formarse una idea del derroche de creatividad de los artistas participantes. Copien esa dirección en su navegador o váyanse al apartado 'multimedia' en la barra del menú de la página del festival y regálense unos minutos para pasear por esos tres días de magia. Lo agradecerán.

En otro orden de cosas, no se puede menos que destacar el esfuerzo logístico que esta programación supuso y que la organización, como en tantas ocasiones, aprobó con nota. Y no es ojana. Es que en cada uno de los espacios seleccionados había su instalación, su tablao, su sonido y la iluminación que era necesaria, y todo funcionó a las mil maravillas.

Por otra parte, y como creo haber dicho, la apertura del festival a la ciudad, más allá de sus marcos escénicos habituales, esparciéndose por lugares singulares muy característicos y representativos, supone de antemano un refuerzo de la marca que asocia a Jerez con el baile y la convierte en referente mundial. Ni que decir tiene que el público que colmó esta oferta provino de ese amplio colectivo de población foránea y flotante del festival. Cursillistas en su mayoría, pero también programadores atentos, porque los locales, la verdad, fuimos franca minoría. Ese público, en el que se reúnen personas de decenas de países distintos a la vez que seguían las soberbias propuestas danísticas ofrecidas, pudo también conocer aspectos patrimoniales de la ciudad que, de otra forma, le habrían pasado totalmente desapercibidos.

No cabe duda de que esta programación especial ha constituido un valor añadido al ya reconocido atractivo turístico de un festival que se define por ser un escaparate de las tendencias del baile y la danza. Con su ciclo de aniversario, se ha convertido, además, en una suerte de laboratorio de ideas y muestra excepcional de la creatividad de nuestros artistas. Uno piensa que se ha abierto una nueva vía en la cita jerezana. Sabemos que es complejo de reeditar el ciclo en la forma y con la extensión que se ha hecho este año, pero es una puerta que no se debiera cerrar para próximas ediciones.

**Fermín Lobatón**

Fotos: Javier Fergo

Festival de Jerez

*Desde Córdoba*



## **“LA NOCHE MÁS FLAMENCA DE ESPAÑA...**

por lo menos”, así espataba un aficionado cabal hace unos días cuando vislumbraba en un diario local el cartel de la Noche Blanca del Flamenco en Córdoba. Si observamos la nómina de los artistas que intervendrán, la imagen tópica del cordobés exagerado quizás se atenúa. A saber: Juan Valderrama, José Antonio Rodríguez, Pastora Galván, Argentina, David Palomar, La Lupi, Marina Heredia y Tomatito que representan respectivamente a las provincias de Jaén (aunque Valderrama nació en Madrid), Córdoba, Sevilla, Huelva, Cádiz, Málaga, Granada y Almería, ya que esta edición va a estar dedicada a Andalucía.

Sin duda el elenco se encuentra a la altura de un evento que cumple su novena edición y en el que han intervenido artistas de la talla de Israel Galván, Miguel Poveda, Manolo Sanlúcar, Dorantes, el Pele, Eva Yerbabuena o Enrique Morente, entre otros. Además el evento se completa con un “previo” el día 17 de junio con la participación de artistas cordobeses en diferentes barrios de la ciudad.

Esta edición mantiene el diseño en cuanto a horarios y lugares emblemáticos del centro histórico, incorporando la remodelada Plaza de San Agustín. Sin embargo, el formato no acaba de gustar a un sector del público debido al escaso intervalo de tiempo entre espectáculos (la Lupi baila a las 00:00h en el entorno de la Torre de la Calahorra y Pastora Galván a las 00:30h en el Compás de San Francisco) e incluso a la simultaneidad de algunos conciertos (Tomatito toca en la Plaza de la Corredera a la 01:00 y José Antonio Rodríguez hace lo propio en el Patio de los Naranjos de la Mezquita-Catedral a la misma hora), lo cual hace imposible asistir a todos ellos de principio a fin. En cualquier caso, siempre es posible confeccionar una ruta propia seleccionando al artista y lugar deseado pues este año las distancias entre los escenarios no son demasiado amplias, y probablemente se podrá contemplar el amanecer por el puente romano mientras canta David Palomar acompañado de UHF. Para la organización, los retos principales serán, una vez más, garantizar un sonido de calidad y la seguridad, debido a las aglomeraciones que suelen producirse en torno a las plazas del casco histórico donde se ubican los escenarios.

Hay que reconocer la decidida apuesta por el flamenco que, desde hace una década, llevan haciendo las distintas corporaciones municipales con el apoyo de los patrocinadores. Córdoba ya no cuenta tan sólo con la organización del Concurso Nacional de Arte Flamenco, sino que aumenta su peso con la Noche Blanca, el Centro Flamenco Fosforito (antigua Posada del Potro), la Ruta del Flamenco por las tabernas, el Cordobán flamenco, los actos programados por las Peñas, las tertulias, las conferencias y conciertos en la Cátedra de Flamencología de la Universidad. Córdoba, cada vez más flamenca. La cita, el sábado 18 de junio en Córdoba: abre Argentina a las 22:30h en la Plaza de las Tendillas.

**Guillermo Salinas**

## Desde Estados Unidos



**THE FOUNDATION FOR IBERIAN MUSIC**

AT THE  
**BARRY S. BROOK CENTER FOR MUSIC RESEARCH AND DOCUMENTATION**

PRESENTS

***Spaniards, Indians, Africans, and Gypsies***

*The Global Reach of the Fandango in Music, Song, and Dance*

37

### **Hincando los codos desde la otra orilla. De congresos aquí y allá y alguna reflexión**

Estados Unidos ha sido siempre un país muy atento al flamenco. Desde los comienzos del género, cuando los escenarios americanos fueron lugar de paso de importantes artistas boleras y luego flamencas, como fue La Cuenca, pasando por Edison, tanto en las grabaciones de fonógrafo, como en la primera filmación de un baile a cargo de Carmencita, y siguiendo con Lee Dee Forest, quien realizó la primera filmación sonora de la historia con Concha Piquer, España, lo andaluz, y el flamenco han sido objeto de atención y mimo hasta la actualidad. En lo que se refiere a su estudio, que es de lo que hablaré hoy aquí, dan pasos importantes desde diferentes instituciones y universidades.

En la ciudad de Nueva York, tuvo lugar los días 17 y 18 de abril de 2015 un importante congreso sobre el alcance del fandango a nivel global: *Spaniards, Indians, Africans and Gypsies: The Global Reach of the Fandango in Music, Song, and Dance*, algo así como “Españoles, indios, africanos y gitanos: El alcance global del fandango en música, canto y danza”. Y este año 2016, en Riverside, California, el día 25 de febrero se realizó otro interesante encuentro: *Flamenco and the Articulation of Identity*, o sea, “Flamenco y la articulación de su identidad”. En ambos congresos tuve la suerte de participar como ponente y vivir importantes experiencias, tanto en lo académico como en lo personal. Os cuento...

I

Mi apartamento de Manhattan se encontraba entre Broadway y la 32, a tan solo cinco minutos

del The Graduate Center CUNY, edificio que alberga entre otras instituciones, la Fundación para la música Ibérica, que organizaba este congreso en torno al fandango. Entiéndase fandango como reunión festiva en la que se baila y se canta, tal y como hasta hace muy poco aún se utilizaba en nuestro país, no únicamente como estilo musical. Dejando a un lado lo fascinante de esta ciudad que nunca duerme, comentaré que me sorprendió con gratitud la amabilidad y cercanía de los neoyorquinos y el poco ruido que producen los coches, tanto con sus motores, que casi no se oyen, como el roce de los neumáticos en el asfalto. Tomemos nota los españoles, tan dados al ruido y a levantar la voz. Pasemos entonces al tema que nos ocupa: el fandango.

Meira Goldberg y Antoni Pizà se encargaron de organizar este congreso maratoniano de dos días, en el cual tuvieron cabida todas las manifestaciones que del fandango podemos encontrar entre la Península y el Nuevo Mundo. Las intervenciones cubrieron prácticamente todo el abanico de posibilidades. Desde el Fandango histórico, el primero en surgir a finales del siglo XVII en México hasta las últimas tendencias dentro del flamenco de vanguardia, donde el fandango también encuentra su sitio. Por supuesto, las diversas variantes del fandango actual en México, donde desde hace más de 30 años se viene recuperando la *fiesta de tarima*, en las que las diferentes formas musicales de zapateado se intercalan con los cantos tradicionales en una reunión festiva que de nuevo llena de alegría muchas celebraciones señaladas en este país, devolviendo al pueblo una identidad cultural que casi se había perdido.



**Fiesta de tarima con Son Jarocho para cerrar el primer día de congreso**

Brasil tuvo igualmente cabida, así como Venezuela y Colombia, con variantes locales conocidas como joropos. Y más: rondeñas, malagueñas, fandangos republicanos y política, perfor-

mances, fines de fiesta con tarima incluida y son jarocho, proyección de películas, reconstrucción de coreografías de fandangos dieciochescos, ritmo, mucho ritmo, rasgueos y jarana, trovos, libertad, migración, castañuelas, candil y corral, tonadillas, África, Europa y América, el Caribe... y ¡cómo no! una actuación de un cuadro flamenco como cierre del congreso.

El amplio número de participantes obligó a un programa doble paralelo el primero de los días, algo que suponía escoger alguna de las dos conferencias que tenían lugar a la misma hora en dos salas diferentes, por lo que tuve que elegir muy a pesar mío. De entre todas las ponencias a las que pude asistir disfruté en general con todas, aunque destaco la de María Luisa Martínez y Peter Manuel, donde salió a la luz un manuscrito de la Rondeña de Granada de Francisco Rodríguez Murciano que permanecía inédita en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. También gustó el trabajo de Kiko Mora sobre la llegada de las primeras bailarinas de escuela bolera y las flamencas, los primeros guitarristas y cantaores flamencos, y las primeras grabaciones de artistas españoles para la *National Phonograph Company* de Edison. Walter Aaron Clark nos ilustró con un repaso sobre la malagueña desde Juan Breva a Ernesto Lecuona. Thomas Baird, Meira Goldberg y Paul Jared Newman intentaron reconstruir el baile del Fandango del siglo XVIII a través de los documentos que conservamos sobre sus movimientos, coreografías y ritmos. Similar fue el trabajo de María José Ruiz Mayordomo y Aurèlia Pessarrodona a partir de una fuente de fandango de teatro de finales de siglo XVIII compuesto por Bernardo Álvarez Acero. Claudia Calderón Sánchez nos explicó la relación del Joropo venezolano y colombiano con las músicas ibéricas llegadas desde el siglo XVII y XVIII, como el Fandango, las Folías, Peteneras, Jotas y las Malagueñas andaluzas. Yo participé con una exposición sobre los ritmos binarios y ternarios en el género del fandango.

El resultado global se puede calificar de excelente. La organización y el trato a los asistentes fue magnífico. Las amistades creadas allí, inolvidables, y los contactos profesionales muy productivos. Y luego, Nueva York, con tanta oferta cultural. Pudimos asistir a un concierto de Jordi Savall en el Carnegie Hall y, los que quisimos, disfrutamos de mucho jazz hasta altas horas de la madrugada en los famosos clubes del barrio de Greenwich Village, como el *Village Vanguard, Smalls, el Blue Note o el 55 Bar*. Todavía lo hecho de menos<sup>1</sup>.

Para más información. Página oficial del congreso aquí:

<http://brookcenter.gc.cuny.edu/the-global-reach-of-the-fandango>

Todas las ponencias y el programa del congreso aquí:

[http://brookcenter.gc.cuny.edu/wp-content/uploads/preliminary-program\\_FINAL-plantilla-3.17.15.pdf](http://brookcenter.gc.cuny.edu/wp-content/uploads/preliminary-program_FINAL-plantilla-3.17.15.pdf)

---

1. Ya disponemos de fechas y título para el próximo congreso: 6-7 abril de 2017 en la Universidad de California en Riverside (UCR). Se titula *Spaniards, Indians, Africans, and Gypsies: Transatlantic Malagueñas and Zapateados in Music, Song, and Dance*.

Parte de las actas se publicaron en enero en la revista *Música Oral del Sur*, aunque con errores de edición sin corregir durante más de 3 meses. Parece que ya se ha solucionado.

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revis-tas/revistas-mos/musica-oral-del-sur-n12.html>

Las actas completas, todas en inglés, estarán disponibles este 2016 en el próximo número de Cambridge Scholars

<http://www.cambridgescholars.com/>



**Algunos de los participantes del Congreso de NY. De izquierda a derecha: atrás, Peter Manuel y Miguel Ángel Berlanga. Delante, Guillermo Castro, Elisabeth Le Guin, Craig Russell, Jessica Gottfried y María Luisa Martínez.**

## II

Saltamos a Riverside, ciudad donde la Universidad de California celebró un interesante *Encounters* en el que la articulación de la identidad del flamenco fue el núcleo temático. Con menos intervenciones que en el otro congreso, pero no menos sabrosas, Walter Aaron Clark dirigió este entrañable encuentro donde repitieron algunas de las caras que el año anterior se dejaron caer por Nueva York y por donde pasó también gente nueva. A destacar la disertación de Ninotchka D. Bennahum sobre la influencia de la modernidad y las guerras acontecidas en Europa entre 1913 y 1945 en artistas como La Argentina y La Argentinita. También el análisis

de Loren Chuse sobre el papel marginal de la mujer en el campo de la guitarra flamenca. Por la parte española, Kiko Mora nos hizo disfrutar con sus últimas investigaciones sobre el paso de La Cuenca en América y Cristina Cruces hizo lo propio con un análisis sobre el lenguaje contemporáneo del baile flamenco y el riesgo de un excesivo alejamiento formal de las formas tradicionales flamencas. Yo me encargué de la parte más técnica en lo musical, guitarra en mano, con una exposición sobre la identidad musical del toque flamenco.

El encuentro tuvo su colofón con un espectáculo flamenco donde destacó la voz y la guitarra de Salvadora Galán, artista gaditana afincada en El Paso. También fue magnífico esta vez el trato y la organización del evento, las actividades paralelas y la convivencia con el resto de compañeros. Se respiraba un aire muy español en California. Todo parecía muy cercano, hasta los paisajes recordaban a Murcia y Alicante, con sus montes pelados y palmeras por doquier, temperaturas que sobrepasaban los 25 grados a mediodía y un luminoso sol semejante al que podemos encontrar en el Levante español. Los que ampliamos nuestro viaje un día más pudimos disfrutar de la ciudad de Los Ángeles, con una fantástica comida en *Little Tokio*, paseo por *El Pueblo* y remate en el *Tablao El Cid*, el más antiguo de L.A., actuación flamenca incluida, claro. La vuelta a España, terrible, con retrasos de vuelos de 9 horas, que sumados a las 10 horas de avión, ya os podéis imaginar como se nos quedó el cuerpo, pero, ¡que te quiten lo bailao!

41



**Algunos de los participantes del Congreso de Riverside. De izquierda a derecha: Avila Reese, Ninotchka Bennahum, Michelle Heffner Hayes, Meira Goldberg, Cristina Cruces, Joshua Brown, Theresa Goldbach, William Washabaugh (detrás), Walter Clark (detrás) Loren Chuse, Guillermo Castro, Kiko Mora y Brook Zern.**

Información sobre el congreso:

[http://chass.ucr.edu/calendar.html?option=event&comp\\_id=43414%3A20160225090000&unit=12&dtemplate=daily.tpl&etemplate=event.tpl&calid=cal\\_main&destid=cal\\_main](http://chass.ucr.edu/calendar.html?option=event&comp_id=43414%3A20160225090000&unit=12&dtemplate=daily.tpl&etemplate=event.tpl&calid=cal_main&destid=cal_main)

### III

Se hace necesaria en España una reflexión entorno a nuestras propuestas de realización en algunos congresos de investigación sobre flamenco. Más allá de las etiquetas sobre Internacionalidad, y demás alardes de protagonismo, pompa y aparato, un efectismo que se queda finalmente en humo y en un localismo que podríamos llamar de pandereta, lo que debe primar es la calidad de las ponencias y el aporte científico de los investigadores que participan. Los congresos de investigación deben de formarlo personas cualificadas y estar dirigidos por expertos en la materia, no por los colegas o el enchufado de turno. Con frecuencia encontramos a disertadores diletantes que nada aportan de nuevo a lo que ya conocemos sobre el flamenco, al igual que el voto a determinados investigadores, por lo general, los que más avanzan en el conocimiento de lo flamenco. La envidia, ese deporte nacional que supera en afición al fútbol o los toros.

A su vez, desde lo que hasta ahora se ha denominado “música culta” todavía hay un cierto rechazo hacia la consideración de las músicas populares, tradicionales y el flamenco como una manifestación cultural con la misma importancia histórica que las músicas académicas, lo que es un gran error. Afortunadamente la cosa va cambiando, pero queda mucho por hacer. Se ha avanzado tanto en los últimos treinta años sobre el conocimiento de este arte nuestro, el flamenco, que gran parte de lo desempolvado muestra datos sobre la historia de toda la música española, la que algunos denominan “culto”. Se ha producido una inversión, en mi opinión, en la balanza del conocimiento, por lo que pensamos que es necesaria la puesta al día de la musicología española en tanto que las músicas populares y tradicionales y, también el flamenco, fueron fuente de inspiración, copia y refrito por parte de los llamados músicos “cultos”; diremos mejor “académicos”. No hay más que ver el repertorio del siglo XIX español: apabullante en cuanto a la importancia de “lo popular” y el flamenco en músicos como Sebastián Iradier, Emilio Arrieta, Federico Chueca, Francisco Asenjo Barbieri, Gerónimo Giménez, Tomás Bretón o Ruperto Chapí, por citar unos pocos.

Desde el entorno académico, en algún sector, se desconoce aún las características de músicas tan fundamentales para nuestra historia como son las seguidillas, los boleros, el fandango o la jota. Y no digamos de lo que es una soleá, una seguiriyá o el compás flamenco en sí. Se desconoce por desinterés, unas veces; otras, por falta de información, o porque se piensa que no existen estudios serios sobre estas músicas. Conocer la naturaleza de la música tradicional y el flamenco ayuda a entender la historia de nuestra música, y ésta quedará coja si no comprendemos que todos remamos en el mismo barco.



Asistentes a las Jornadas de Estudio de la II Bienal de Música Isabelina

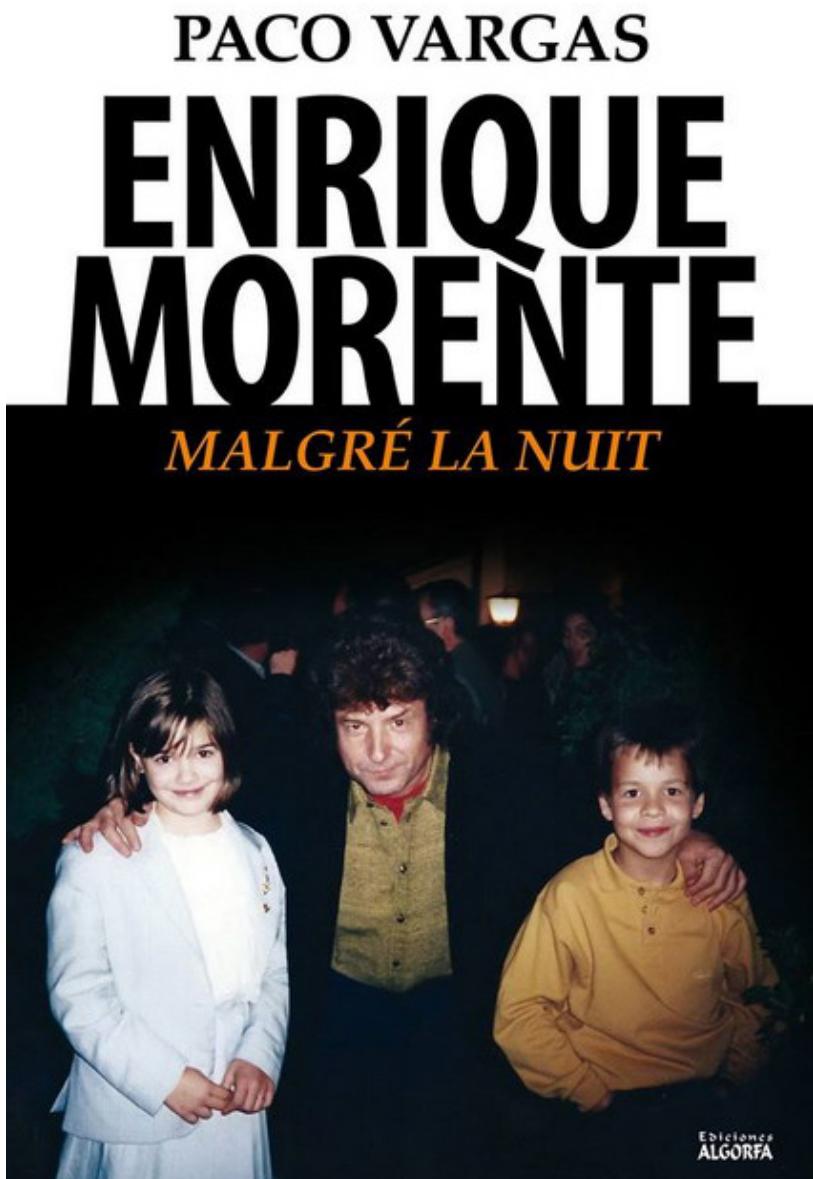
43

En el reciente congreso *Fronteras y definiciones en la música isabelina* realizado en Madrid los días 1 y 2 de abril de 2016 he podido observar parte de esto último que comenté. La organización incluyó una mesa sobre “lo popular”, lo que indica ya, y es de agradecer, una importante apertura de ideas y un deseo de ampliar su campo de investigación. No obstante, quedó en evidencia en algunas mesas esa falta de conocimiento de lo flamenco dentro del sector académico a la hora de analizar y comprender la música del siglo XIX en España y, más concretamente, en el Reinado de Isabel II (1833-1868), época más que flamenca. También la importancia de Cuba, una provincia española más en aquel periodo, parece quedar fuera de nuestra historia musical, como bien se encargó Cecilio Tieles de señalar en su intervención y en la mesa redonda. Es bueno acercarse al conocimiento de todas las músicas, y no debiera el sector académico permanecer impasible antes los últimos avances en investigación flamenca, porque entonces vendrán de fuera a enseñarnos sobre nuestras músicas mejor de lo que lo hacemos nosotros.

**Guillermo Castro**

## *De libros*

Paco Vargas, *Enrique Morente. Malgré la nuit*, Algorfa, Málaga, 2015.



Paco Vargas aporta a la bibliografía flamenca un nuevo libro. Antes, nos había dejado otros dedicados a la creación flamenca, a la historia del flamenco en Málaga, a la didáctica del flamenco, etc. Un hombre inquieto y siempre activo a la hora de dedicar su tiempo al flamenco no sólo desde este plano de creación e investigación sino también desde la experiencia en peñas, congresos, reuniones, etc. Además lleva a sus espaldas desde hace varios años en la web el

blog "Ático izquierdo", en la dirección <http://aticoizquierdaflamenco.blogspot.com.es/>

Sobre Morente tenemos ya varios libros y muchos artículos, vídeos, documentales, etc. El morentismo, por decirlo así, ha sido en los últimos años del siglo XX y principios del XXI un rayo que no cesa, una especie de tendencia o escuela que tiene muchos y acreditados seguidores en la música flamenca y, también, entre la crítica y los aficionados. Desaparecido Morente, sigue su recuerdo, su obra, su familia, sus admiradores dejando su antorcha bien encendida. No en vano la trayectoria de Morente, en conjunto, es amplia, antológica, encomiable desde el punto artístico en general y flamenco en particular.

Como nos dice el autor de *Enrique Morente. Malgré la nuit*, este libro dedicado a Morente está destinado a hablar, desde un plano absolutamente íntimo y personal, del Enrique Morente que él conoció: "Es mi sincero y sencillo, particular y sentido homenaje". En esta sucesión de adjetivos está resumida la naturaleza, intención y desarrollo de las 220 páginas que lo conforman. Así pues, para los que no hayan tenido la oportunidad de conocer desde la amistad y la cercanía a Morente, como es nuestro caso, es una ocasión de lujo para descubrir matices de su personalidad y, a la vez, de su obra, siempre teniendo en cuenta lo dicho, que se trata de la visión subjetiva de Paco Vargas.

La obra se divide en cuatro capítulos: "Fulgur y muerte", centrado en los días funestos de su enfermedad y pérdida, con los ecos familiares y periodísticos del momento y años siguientes; "Cosas que pensaba y decía", donde cobra más valor la relación personal de Vargas y Morente en múltiples vivencias, no exentas de fulgor pero también de desencanto y enfriamiento, así como el ideario artístico y personal del granaíno universal; "Poemas y textos en prosa", repaso por lo que el autor ha dedicado al cantaor; y "Producción audiovisual: discografía, documentales y montajes teatrales", relación de datos de lo que el epígrafe sugiere, útil para los aficionados e investigadores.

45

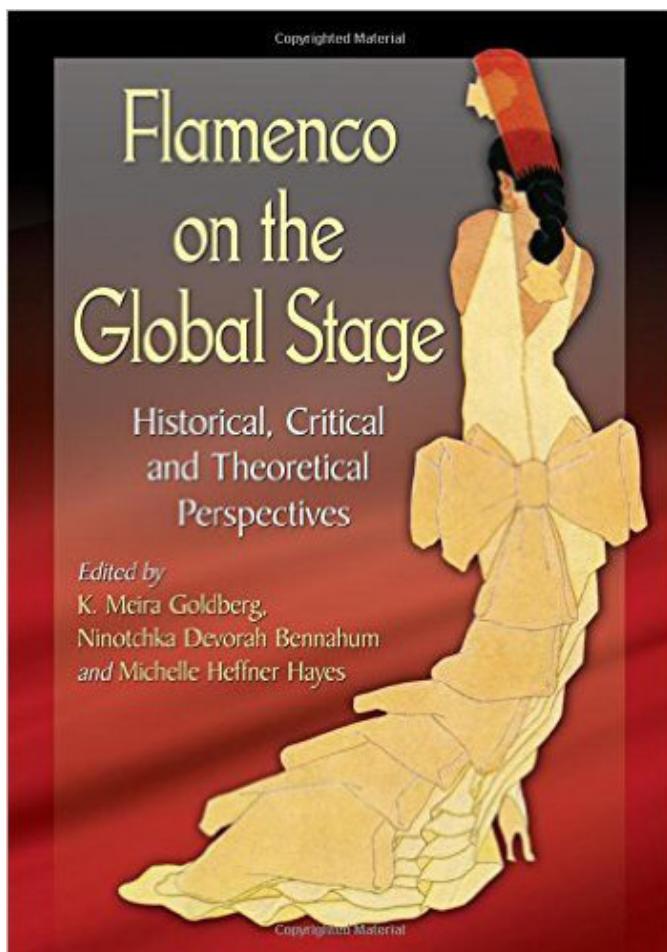
La aportación de la obra, pues, está en todo lo dicho, las anécdotas y detalles que sólo el autor y amigos pueden conocer, intimidades que nos acercan al hombre y al artista. Paco Vargas destaca aspectos relevantes de Morente, como haber cantado al Lorca menos popular, al surrealista; o la grandeza solidaria del cantaor. Se lamenta de la poca estima en que lo tuvo Sevilla, al menos durante mucho tiempo, cuando el mairenismo reinaba. Luego y hasta ahora las tornas van cambiando, quizá por interés, quizá porque se le atiende con menos prejuicio.

Algunos pasajes que reproduce el autor pueden resultar hasta desagradables, como las palabras que se dirigen Manuel Martín Martín y Morente en una polémica que, por su tono, es de todo menos positiva para el flamenco y los flamencos. Es la parte más odiosa de este mundillo del flamenco y no sabemos si hubiera sido mejor obviarla incluso, aunque mejor así, pues el mismo Morente tampoco queda muy bien: todo no ha de ser hagiografía.

Ahí queda la obra de Morente, como la de los grandes del flamenco, en una lista de maestros que sí han marcado algo en una época. El cuánto ya es más subjetivo, claro. Lo demás, es literatura... Como dice Paco Vargas en las palabras de contraportada: "Y en sus páginas hay una historia que siempre estará inacabada, porque, aunque es de noche, la luz de Morente sigue viva en la memoria y en el corazón de quienes lo admiramos y recordamos".

**José Cenizo Jiménez**

K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes (eds.), *Flamenco on the global stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives*, McFarland, Jefferson (North Carolina), 2015.



*Flamenco on the global stage. Historical, Critical and Theoretical Perspectives* es un fruto del amor al flamenco y del amor a la historia. Un ambicioso proyecto que revisa la llamada protohistoria e historia del baile flamenco y que profundiza en los temas que hoy preocupan a la investigación. Una propuesta que se nutre de muchas plumas, españolas y norteamericanas y que, en muchos casos, aporta una nueva visión con ojos limpios de los prejuicios que tanto han deformado los hechos históricos en la bibliografía de las décadas centrales del XX.

Editado por K. Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum y Michelle Heffner Hayes y publicado por la prestigiosa editorial McFarland, especializada en libros de carácter académico, consta de 24 artículos divididos en tres partes, “El baile español en el escenario internacional”, “El flamenco: raíces gitanas y modernismo” y “Flamenco en un mundo nuevo”.

En la primera parte, Marta Carrasco describe con precisas y ajustadas pinceladas el devenir histórico del cante y del baile flamencos. Kathy Milazzo, al explorar algunas de las posibles fuentes del baile, analiza el papel y el significado que han tenido las famosas puellae gaditanae (bailarinas gaditanas) en distintos autores de la historiografía flamenca. Miriam Phillips se asoma al kathak y a las recientes fórmulas de colaboración coreográfica con el flamenco. Ana Yepes ofrece jugosos apuntes sobre las coreografías de la jácara y la zarabanda, dos antecedentes de la danza española. Rocío Plaza recuerda el papel que jugaron en la danza española las grandes boleras del XIX. Kiko Mora profundiza y aporta nueva documentación sobre los bailes que se hacían en los escenarios españoles, europeos y americanos en las primeras décadas del XIX, así como en el trabajo de los coreógrafos de la época. Y Gerhard Steingress elucubra sobre la imagen y el significado de *Carmen*.

En la segunda, K. Meira Goldberg abre caminos hasta ahora poco trillados, alumbrando nuevos escenarios para la investigación con su aportación sobre la influencia del cakewalk en el baile flamenco de principios del XX. Clara Mora Chinoy nos habla de la enseñanza y las academias de baile en su bien documentado e interesante artículo sobre Frasquillo. John C. Moore reflexiona, a partir de Pericón y El Chato de la Isla, sobre uno de los temas más recurrentes en el flamenco: la pureza. Brook Zern abunda en similares temas: orígenes y tradición vs. renovación. Montse Madridejos cuenta con todo detalle la llegada a España de Carmen Amaya en 1947. Y Ninotchka Devorah Bennahum estudia la danza de La Argentina y a La Argentinita a la luz de las corrientes modernistas.

47

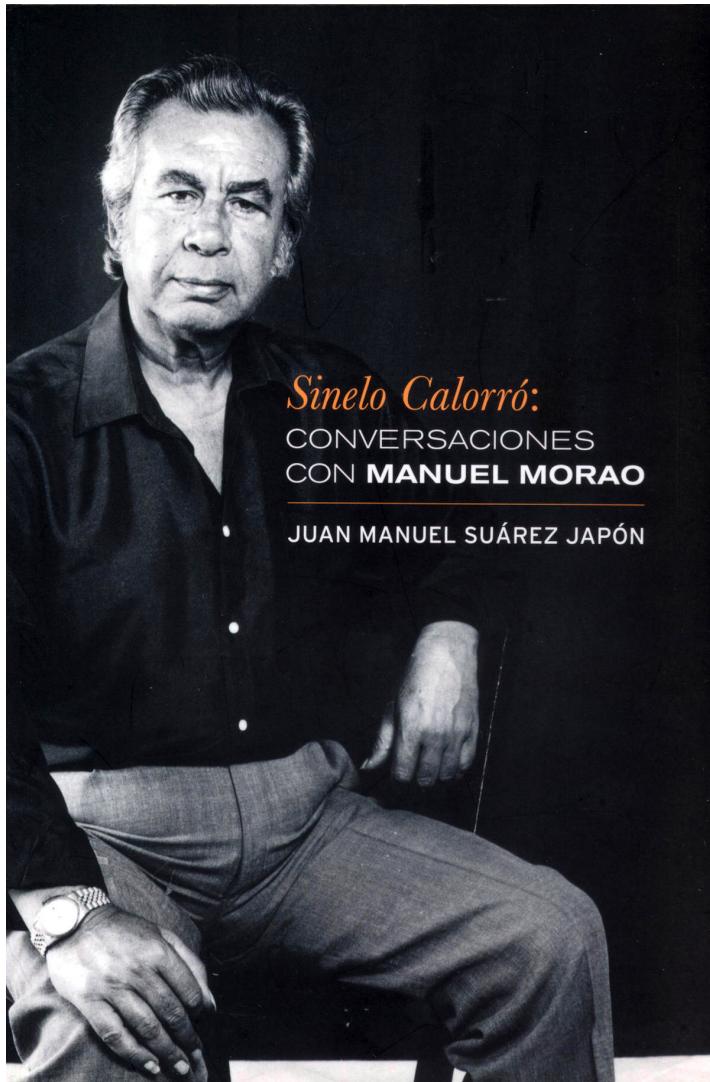
En la tercera, Cristina Cruces reflexiona sobre género y etnicidad en el baile. Loren Chuse da noticia de las mujeres guitarristas. Ryan Rockmore analiza la relación entre masculinidad y la dictadura franquista en el baile flamenco. Nancy G. Heller estudia la soleá que protagonizan Manuela Vargas y Joaquín Cortés en *La flor de mi secreto* de Pedro Almodóvar. Jorge Pérez profundiza en el papel de vehículo de denuncia y protesta a nivel global que impregna a los grupos que fusionan flamenco y música electrónica. Niurca Márquez medita sobre lo que hoy es y se entiende por experimentación, innovación y contemporaneidad. William Washabaugh propone, a propósito de *Blancanieves* de Pablo Berger, una forzada interpretación de Carmen como imagen de España. Y Michelle Heffner Hayes repasa recientes propuestas coreográficas y muestra la naturaleza cambiante de la tradición flamenca.

El libro se completa con otros artículos que aportan menos al conocimiento del flamenco, así como con un glosario de términos españoles, una bibliografía muy completa y un siempre útil índice onomástico.

*Flamenco on the global stage* se presentará el próximo 16 de septiembre en el 92Y (92nd Street Y), un emblemático centro cultural neoyorquino vinculado a la danza, con la participación de Belén Maya.

José Luis Navarro

Juan Manuel Suárez Japón. *Sinelo calorró: conversaciones con Manuel Morao*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2014.



*Sinelo calorró: Conversaciones con Manuel Morao\** es mucho más que una biografía al uso. Es un libro denso que, gracias a la memoria de Morao, convierte al lector en un espectador privilegiado de la historia del flamenco jerezano. Una biografía que es, en realidad, toda una enciclopedia de cuantos nacieron en Jerez con el don del arte flamenco. Se asemeja además a lo que en cine se conoce como “road-movie”, un viaje en el tiempo en el que asistimos a cuanto de relevancia ha sucedido en Jerez desde 1929 —de hecho, el capítulo 2 es un auténtico paseo por las calles de Santiago—.

Morao nos habla, por supuesto, de su primer “guitarro” y sus primeras “fiestecitas”. Después, irán desfilando por las páginas del libro los principales protagonistas con los que el jerezano compartió tablas e ilusiones (Antonio Mairena, Manolo Caracol, Antonio Ruiz Soler, La Paquera, Terremoto, Juan Talega...) y con ellos sus proyectos, desde aquellos “Jueves Flamencos” en donde dieron sus primeros pasos más de una futura figura del cante, hasta ese inolvidable Flamenco, esa forma de vivir con el que asombró a parisinos y a norteamericanos —yo tuve la fortuna de verlo en el mismísimo Jerez, con ocasión de la I Conferencia Internacional “Dos siglos de flamenco”, celebrada en 1988—.

Pero Juan Manuel Suárez Japón no solo nos cuenta la vida de Manuel Morao, sino que va mucho más allá. Lleva al texto su pensamiento. Porque, además de la aventura artística de Morao, recoge sus opiniones, sus ideas, sus reflexiones e incluso alguna que otra contradicción. Morao es muy sincero y además de professar un gitanismo militante —“la nuestra era una música propia de una etnia”, dice—, tiene muy pocos pelos en la lengua. Por eso, pisa a veces terrenos más que resbaladizos, entre otros, el papel de los intelectuales en la revalorización del flamenco, por citar probablemente el más polémico. Entonces, Juan Manuel hace gala de una extraordinaria empatía. Se implica e intenta explicar cada una de sus palabras, en ocasiones extremadamente duras.

Y ya, casi para terminar, Juan Manuel le pregunta: «¿Manuel, ahora no tocas nunca la guitarra?» y Manuel, en un rasgo más de sinceridad, le contesta: «Sí, la toco. No tengo más remedio. Es algo que necesito para vivir. De vez en cuando la cojo y la toco un poco. Sólo cuando estoy solo. Con ella en mis manos me evado de las preocupaciones y problemas de la vida. Me relajo mucho tocando. Pero llega un momento en que la tengo que dejar, porque todavía tengo en mi cabeza materia prima para seguir creando, ideas nuevas, impulsos creativos y me entristezco porque veo que las facultades ya no me acompañan y que mis manos no me dejan hacer lo que me está pidiendo el espíritu».

Todo esto es Sinelo calorró, un libro apasionado y apasionante.

49

**José Luis Navarro**

\* “Sinelo calorró” corresponde al castellano “Soy gitano”.

## *De discos*

**Diego Villegas, *Bajo de guía*, 2016.**

Diego Villegas (Sanlúcar de Barrameda, 1987) es ante todo un músico. Un músico con formación clásica. Un músico con dos pasiones: el flamenco y el jazz. El flamenco lo ha vivido desde bien chico, gracias a tantos y tantos sanluqueños con los que él ha crecido y de los que lo ha bebido y que siguen siendo sus referentes en este mundo de lo jondo: su tío Villegas, Encarnación la Sayago, su hermana Raquel, el Gori... El jazz lo conoció después y también le subyugó. Nombres como Miles Davis, Thielemans, Coltrane, Diego Serrano y, por supuesto, Jorge Pardo, su ídolo, forman parte de su aprendizaje y de sus vivencias.



Y, por fin, un sueño hecho realidad: su primer disco, *Bajo de guía*. Un disco dedicado a su tierra, a su barrio, a los suyos. Nueve piezas sinfónicas a lo flamenco a base de una orquesta de voces, redobles de pies, nudillos, palmas, cajón, guitarras, bouzouki, bajo eléctrico, contrabajo, batería y fliscorno. Una orquesta que él dirige con la armónica, la flauta, el saxo soprano o el saxo tenor. Unos instrumentos con los que él va componiendo, como si de una voz flamenca se tratase, nuevas melodías inspiradas en la música de los palos flamencos.

Un disco que, tras unos versos recitados por José Luis Ortiz Nuevo, empieza retozón con flautas por mirabrás (Bajo de guía) recordando ese barrio pegado a la playa donde se come buen pescado. Sigue con aires de romería por fandangos (Calzada de la Duquesa) con una armónica pastoril. Se acuerda travieso con un saxo soprano por tanguillos (Calle Bretones) de los mercados y de los mariscos del callejón del Turco. Evoca aromas de jazmín con el saxo tenor, guitarra y flauta por soleá con aire de jazz (Ramillete de jazmín). Se vuelve festivo en unas bulerías con saxo soprano para festejar a su familia con melodías incluso de Concha Piquer (A los "Pescaílla"). Revive con la armónica y los versos de Ruibal nostalgias juveniles, castillos de arena, briñas marineras y gaviotas (Mi niña Blanca). Alude —no podía faltar en una imaginación criada a la vera del Atlántico— a un navegante legendario (Magallanes) en un viaje de flauta y armónica del tango a la vidalita americana. Festeja con el saxo tenor por rumbas la salida de Colón desde Sanlúcar (1498) en su tercer viaje a las Américas. Y cierra dialogando con Jorge Pardo por bulerías con su armónica (Mi Torerita).



51

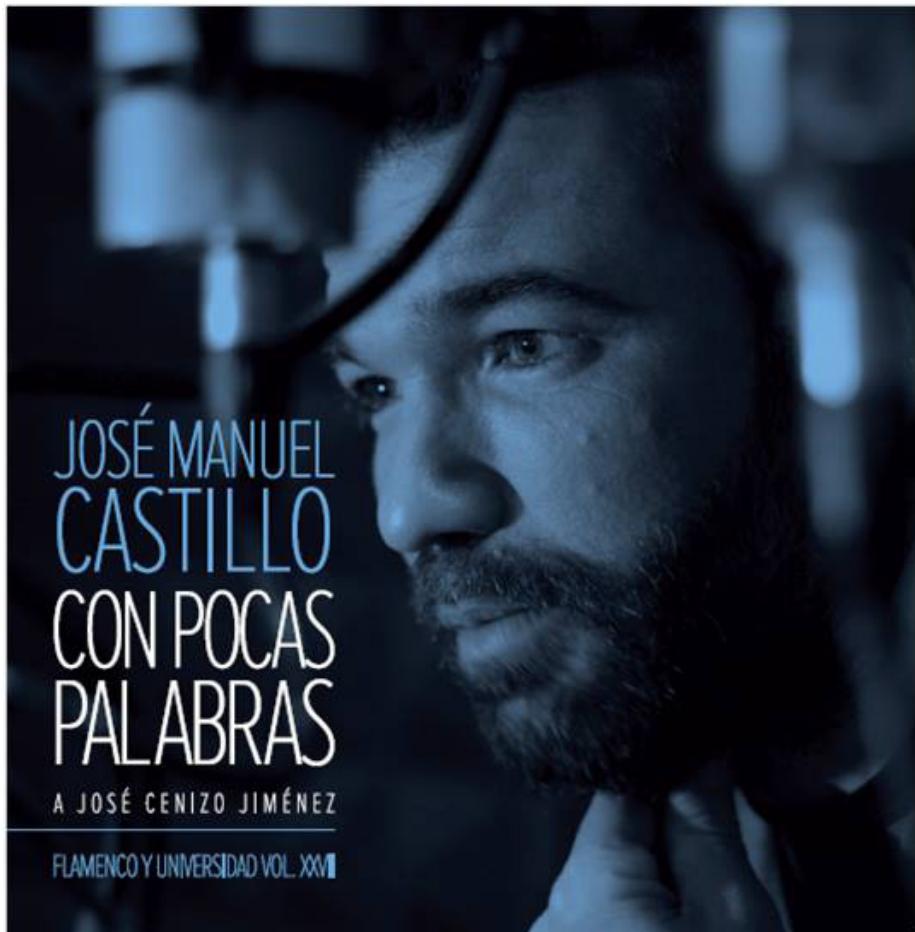
*Bajo de guía* es el trabajo sincero de un músico que tiene las cosas muy claras —«Me encanta la música, pero por encima de todo me encanta la vida», suele decir—. Una obra que respira Sanlúcar por los cuatro costados, porque se inspira en lo cercano —como él suele decir “en lo que Sanlúcar significa para mí, en mi familia y en algunos hechos históricos que han ocurrido en Sanlúcar”—. Una creación que impresiona por la madurez y maestría con la que desde la juventud hace que instrumentos de viento suenen flamencos, sometiéndolos a un compás matemáticamente jondo —lo aprendió precisamente tocando para baile en el bodegón-tablao “A contratiempo” de su hermana Raquel—. Una sorprendente opera prima que presagia y promete a gritos un futuro de realidades a cual más genial.



Con él participan las voces de Laura Vital, Naike Ponce, Cintia Merino, Caridad Vega, Amara Román, Salmarina, Fran Oliveros, Isabel Galán, Marí Alfonseca, Toni Díaz, María Jesús González, Daniel González, Toni González, Juan Debel, Javier Ruibal y Ana Gómez, el baile de Abel Harana, las palmas y la percusión de Alejandro Fernández, Cepillo, Juan Diego Mateos, Noelia Vicente, Julio Alcocer, Ricardo Mendoza y Abel Harana, las guitarras de Manuel Valencia, Javier Patino, Juan Diego Mateos, Tino Van Der Sman, Paco Vidal, Pedro Pimentel y Ricardo Moreno, el bouzouki de Pedro Pimentel, el bajo eléctrico de Daniel Arjona, Ricardo Mendoza y Josué Ronkio, el contrabajo de Yelsy Heredia, la batería de Javier Ruibal, el fliscorno de Luis "Papo" Márquez y la flauta de Jorge Pardo.

**José Luis Navarro**

José Manuel Castillo, *Con pocas palabras. A José Cenizo Jiménez, Flamenco y Universidad*, Vol. XVII, Sevilla, 2015.



53

Con pocas, pero bien dichas palabras, es el título de este segundo disco del compacto grupo nacido en el contexto de la Universidad de Sevilla. Al cante, José Manuel Castillo, las guitarras de Antonio Bonilla, Paco Escobar y Rafael Hoces, Doctores en flamenco por dicha universidad y con la colaboración de una cuarta guitarra, la de Sergio Fernández, y el violín de Elisa Prenda.

Todos ellos dan vida y entidad flamenca a las letras que bien podríamos llamar populares, porque gozan de idénticas características: claridad, espontaneidad, carga emotiva y fuerza expresiva. Letras que describen sentimientos hondos, expresados mediante un léxico preciso, sencillo y cotidiano; como las describiría, también hoy, el mismísimo Rodríguez Marín.

Pepe Cenizo, el autor de estas letras, a quien merecidamente va dedicado el disco, no ha hecho nada más y nada menos que remozar y ampliar este legado.

El resultado final del disco es pues una suma de aportaciones, sin duda enriquecedoras, que van aflorando en cada uno de los cortes que lo componen.



La introducción musical de la petenera con guitarra y violín, también incorporado no hace mucho por Carmen Linares y Maite Martín, subraya, muy afortunadamente, ese aire misterioso y furtivo asociado a este cante. El personalísimo final y el metidillo que le añade a media voz José Manuel, “alma mía, qué dolor” en vez de el ya conocido “madre de mi corazón” son acertadas novedades que han venido siendo frecuentes en la configuración de los cantes y que, sin duda, le aportan variedad. La sentida farruca, también, con violín, está dedicada a Manolo Franco y a Miguel Vargas.

Los tientos son de corte tradicional. Sus letras van en la línea de las exitosas denuncias del Cabrero contra los males que aquejan nuestra sociedad: la mentira, la guerra y la insolidaridad, en el remate por tangos. Sin embargo, la segunda de ellas es un recuerdo a la conocidísima letra que cantaba Tomás Pavón por soleá, archirrepetida y siempre bien recibida: “Acuérdate cuando entonces, bajabas descalza a abrirmé y ahora ya no me conoces”, José Manuel la ha convertido en esta otra: “Acuérdate cuando entonces, jugábamos en la calle y ahora tú no me conoces, compañero, compañero”.

La malagueña del Mellizo, principiada por la granaína, como es de rigor, es un tierno y hondo homenaje a la madre. El novedoso toque de la guitarra, está lleno de musicalidad, y se acopla a la perfección a los contenidos de las letras. Es realmente precioso.

Las sevillanas son un claro recuerdo a Rafael del Estad. Para ello, ritmo, estética y entonación se acercan al modelo hasta conseguir ese cante sosegado, con gusto y arte que le caracterizaba. Los estribillos parecen recuerdos autobiográficos personales. La última de ellas es un sentido homenaje a Camarón y su cante. Serían, también hoy, muy bien recibidas en una feria, como lo fueron en su día las de Rafael.

La liviana-serrana va rematada por el cambio de María Borrico, en su formato tradicional. Sin embargo la novedad de las letras, muy buenas por cierto, le proporcionan la variedad de la que estos cantes estaban necesitados. Son como un remedio al anquilosamiento que amenazaba su supervivencia, pero mantienen, como norte, retazos de cantes por seguiría ya clásicos: "vores yo daba", "como un loco". Los suspiritos de la tropa a la muerte de Riego, se convierten por obra y arte de Pepe Cenizo en "suspiritos de muerte, suspiritos negros, de la boca, niña, de mi mare, cómo salieron".

La soleares apolás a ritmo de soleá por bulería, por las que desfila, ¿cómo no?, la referencia a la de Charamusco son la guinda final del disco.

José Manuel está estupendo, buen decir, buena vocalización, cálidos bajos, poderío en los altos. Buenas guitarras todas la que le acompañan y la dosificación de los cantes es perfecta. Para quedarte con ganas, ivaya! En definitiva, un disco para recordar el pasado desde el presente.

**Eulalia Pablo Lozano**

## *Una ventana abierta a la investigación*

### **La escuela de Francisco Tárrega: su relación con Paco de Lucena, Rafael Marín, Miguel Borrull y Ramón Montoya\***

**Dr. Norberto Torres Cortés**

De la misma manera que los flamencos solían referirse a Julián Arcas<sup>1</sup> como sinónimo de prestigio en el toque de principios del siglo XX<sup>2</sup>, una vez difundida y prestigiada la llamada “escuela de Tárrega” en la primera mitad del siglo XX, los artistas y aficionados del flamenco harán lo mismo con Francisco Tárrega. Entre las variadas citas que podríamos traer aquí en este sentido, aportamos la del cantaor Antonio Mairena, por el significado e impacto de su magisterio en la llamada “flamencología tradicional” de los años 50 a 80 del siglo XX. En sus *Confesiones*, fija claramente la diferencia entre dos escuelas de toque, la “primitiva” de Javier Molina vía el Maestro Patiño, y la de Montoya, clásico-flamenca, vía préstamo de la técnica de arpegios de la escuela de Francisco Tárrega. Establece también la diferencia entre dos repertorios flamencos, los estilos “libres” y los demás, la especialización de Montoya en los primeros, especialmente los levantinos<sup>3</sup>, y su incipiente emancipación como concertista. Lo hace después de relatar una velada compartida en la venta *Samba* de Madrid en 1947 con Manolo de Huelva, Montoya y guitarristas “montoyistas” como Luis Maravilla y los hermanos de Badajoz:

*A decir verdad ya antes de aquella noche yo había tenido ocasión de valorar a Ramón Montoya como el gran guitarrista que era. Este gitano, que había nacido en Madrid, aunque su familia creo que procedía de la parte de Linares, fue el primero que empezó a tremolar, y en este sentido se puede decir que enriqueció los toques de guitarra, pero no los toques gitanos, ya que él imitaba y se basaba en la escuela de Tárrega, clásica y no flamenca<sup>4</sup>. Lo que enriqueció con sus trémolos fueron los toques libres, o sea por malagueñas, granaínas y toques de levante. En esto se diferenciaba Ramón Montoya de otro gran guitarrista, Javier Molina, el cual, basándose en los toques del maestro Patiño, también había enriquecido la guitarra flamenca, pero desarrollando los toques gitanos desde dentro. Por eso la especialidad de Montoya eran esos toques libres y por ese motivo casi siempre acompañaba a cantaores como Chacón, o, luego, al Niño de Marchena, y pocas veces a Manuel Torre o a Pastora, pongo por caso. (...). En el caso de Ramón Montoya, lo que pasaba era que se había ido especializando en los toques levantinos, acompañando casi exclusivamente a los cantaores que interpretaban este tipo de cante. Además, Montoya tenía tendencia a ejecutar solos de guitarra, sin someterse al cante, al igual que Sabicas y otros guitarristas, que ya se pueden considerar concertistas, aunque algunos de ellos demuestren que son también magníficos acompañantes del cante cuando se presenta la ocasión (García Ulecia, 1976: 119-121).*

Cabe en este sentido preguntarnos cuándo, cómo, quién y de qué manera se establece esta conexión entre Tárrega, su escuela y la guitarra flamenca. Es precisamente por su residencia y actividad guitarrística en Barcelona que la primera hipótesis que podemos establecer, a falta de más investigaciones sobre este tema, sea una conexión Tárrega/ Paco de Lucena (Lucena, 1859-1898). No faltan motivos para ello.

\* Artículo tomado de nuestro libro *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*, Ediciones Carena, Barcelona (Torres y Trepot, 2014).

**Francisco José de Jesús Díaz Fernández, Paco de Lucena (Lucena, 1859-1898)**

Sabemos por Fernando de Triana que Paco de Lucena estuvo en varias ocasiones en la ciudad condal, donde tenía varios amigos y admiradores, y que su toque como concertista era muy apreciado<sup>5</sup>. Es precisamente gracias a este hecho y contratado por el propio Paco de Lucena, que Fernando de Triana actúa en 1893 en el Edén Concert durante tres meses, consiguiendo un clamoroso éxito entre el público con su “Tango a Barcelona”<sup>6</sup>. Como bien apunta Rioja, este dato pone a las claras la popularidad de Paco de Lucena entre los aficionados catalanes<sup>7</sup>. Más que su actividad como *tocaor*, lo que reclamaban eran sus solos que interpretaba después de sus acompañamientos. En 1893, año de esta estancia de tres meses, Tárrega está en plena dedicación como enseñante, con Miguel Llobet entre otros discípulos, quien inició sus clases con el maestro en 1892. Después de un paréntesis de tres años (1888-1891), Tárrega había vuelto a fijar su residencia en Barcelona desde 1891. A falta de más investigación sobre este periodo, no es azaroso avanzar que Tárrega y Paco de Lucena coincidieran en cualquiera situación informal de tipo guitarrístico: con el magisterio de Tárrega en pleno esplendor, Barcelona seguía siendo la “Meca” de la guitarra en España<sup>8</sup>.

**Rafael Marín (El Pedroso de la Sierra, Sevilla, 1862-?)**

La conexión Rafael Marín /Tárrega ha sido anotada por Domingo Prat, que no suele mostrarse generoso en datos y apreciaciones favorables hacia los *tocaores*. Le dedica sintomáticamente una larga reseña en la que escribe, entre otras cualidades, que “Como maestro, puede decirse que fue punto de partida de la mayoría de los contemporáneos”. Sobre su relación con Tárrega, nos dice que:

*Fue éste un distinguido ejecutante en el género [andaluz, o sea flamenco], llamado Robles, con quien estudió durante un año; más tarde lo hizo con el glorioso “Paco de Lucena”, siendo también admirador y amigo de Tárrega en sus buenos tiempos de ejecutante, o sea en el año 1885. En vista del entusiasmo de Marín por su “Carnaval de Venecia”, “Rapsodia de Aires españoles” y “Variaciones de Jota”, le ofreció el gran maestro estos originales, consiguiendo ejecutarlos con cierta brillantez, que le valieron la sincera felicitación del guitarrista valenciano* (Prat, 1934: 193).

57

En 1885, Tárrega lleva un año instalado en Barcelona, después de haber conseguido el reconocimiento de la prensa y de los aficionados, interviniendo en varios conciertos, uno de ellos documentado nada menos que con su amigo Isaac Albéniz. Por otra parte, es sintomático que Tárrega le regalara tres originales, entre ellos dos con obras sobre motivos populares nacionales.

Encontramos a Marín después en 1900 en la Exposición Universal de París, regresando a Madrid y formando parte del profesorado de la activa “Sociedad Guitarrística Española”, fundada por el guitarrista almeriense Luis Soria Iribarne (1851-1935)<sup>9</sup>. Publicará poco tiempo después, en 1902, su famoso método de guitarra flamenca, el primero en su género. Diremos para concluir estos datos sobre Rafael Marín que el mero hecho de haber sido, con este método, uno de los principales informantes de Manuel de Falla sobre música flamenca, es ya lo suficientemente relevante como para ocuparse más profundamente de su personalidad y obra<sup>10</sup>. Si Rafael Marín no ha pasado a la historia del flamenco como intérprete destacado, su labor pedagógica y de difusión del toque clásico-flamenco cobra cada día más relieve. Eusebio Rioja ha recogido los diferentes testimonios que nos permiten seguir la pista de la recepción de las técnicas clásicas de arpegios en los tocaores a principios del siglo XX (Rioja y Torres: 2006), destacando el papel fundamental que ejerció Rafael Marín, discípulo de Francisco Tárrega y de Paco de Lucena, en esta renovación del toque flamenco. En este sentido, recordando a Ramón Montoya, Pepe de la Matrona comentaba que:

Aquí en Madrid estaba Canito, uno que murió muy joven y que dicen que hubiera sido una eminencia. Luego vino Rafael Marín y Ángel Baeza, y luego empezaron a tocar la guitarra Montoya y Luis Molina, que se reunían en la calle Arlabán en el taller de guitarras de Manuel Ramírez, y allí por las tardes se reunían estos tocadores y el uno del otro iban practicando y estudiando esa escuela, cogiendo el mecanismo de la forma de tocar nueva, arpegiando y picando.

En la época anterior, del maestro Patiño y de Lucena, no se conocían esas cosas, porque entonces lo que se utilizaba era el rasgueo y el deo pulgar, hasta que ya después de Rafael Marín se empezó a utilizar la escuela clásica, arpegiando, tremolando (Ortiz Nuevo, 1975).

## Miguel Borrull Castelló (Castellón de la Plana, ¿1866?-Barcelona, 1926)

Si la primera recepción de las nuevas técnicas de arpegios de Tárrega llega a Montoya vía Rafael Marín, Miguel Borrull será la segunda fuente.

Quizás por haber sido eclipsado por la gigantesca figura de Ramón Montoya, por no haber grabado en discos de pizarra<sup>11</sup>, desgraciadamente confundido a menudo con su hijo Miguelito Borrull quien sí grabó con profusión, Miguel Borrull (padre) es un “fantasma” incómodo en la historiografía flamenca. Por tradición oral, entre profesionales y aficionados circula cierta aureola de prestigio en torno a su figura<sup>12</sup>.

En una entrevista concedida a Luis Bagaría (1882-1940) el 28 de junio de 1922 para el periódico *La Voz*, el célebre cantaor Antonio Chacón lo refiere como líder de una segunda generación de tocaores<sup>13</sup>:

*De los antiguos, el maestro Patiño para acompañar el “cante”, y después, Paco el “Barbero”, que fue de los buenos también. Pero superó a todos en ejecutar Paco el de “Lucena”, que, si no fue tan clásico como los otros, los superó en ejecución y armonía. Después vino otra etapa, que empezó por Borrull y Javier Molina, también excelentes acompañantes, que recordaban a los tres maestros que he nombrado antes. Últimamente, “Habichuela”, el “Niño de Huelva” y Montoya. De los dos primeros le digo que valen mucho, y al último no soy yo el llamado a alabarle, porque es mi “tocaor”.*

Hace ya más de veinte años, el guitarrista Luis Maravilla, discípulo de Ramón Montoya y de Miguel Llobet, señaló a Miguel Espín y a Juan Manuel Gamboa la tesis que retomamos ahora:

*La incomparable altura alcanzada por Montoya nos hacía sospechar un aprendizaje previo aún no del todo explicado. El esplendor de la escuela de guitarra flamenca madrileña, ¿casualidad?, coincide con la llegada de Borrull padre a Madrid. (Frente a la andaluza, esta se caracterizó por un superior refinamiento técnico-musical, más propio, en ese momento, de las clásicas). ¿No sería Miguel Borrull quien “inspiró los duendes” a Montoya? Sabemos, Luis Maravilla nos lo ha dicho, que mientras Borrull estuvo en Madrid se proclamó “capitán general” con mando en plaza, y lo cierto es que hasta su partida a Barcelona nadie le discutió el puesto<sup>14</sup>, quedando entonces en la capital un auténtico vivero de virtuosos del instrumento: Luis Molina, Teodoro Castro<sup>15</sup>—ese sabía de toque más que Montoya, nos dice Maravilla— ... y el propio Montoya (Espín y Gamboa, 1990: 38-39).*

En esta biografía dedicada a Luis Maravilla, los autores indican otra fuente oral que relaciona Borrull con Tárrega, la de Sabicas, quien en una entrevista comentó una relación de maestro/discípulo entre

ambos (Espín y Gamboa, 1990: 39). Otros dos autores inciden en ello, José Blas Vega<sup>16</sup> y Manuel Granados<sup>17</sup>. La relación entre Tárrega y Borrull fue establecida en su momento por Domingo Prat en su diccionario, siendo una de las escasas fuentes escritas que se tiene sobre este enigmático tocaor<sup>18</sup>. Sin embargo, no dejaba claro la relación de discípulo/ maestro, sino la de devoto admirador y seguidor:

*Célebre guitarrista en el género andaluz. Nació en la provincia de Castellón de la Plana, del reino de Valencia, España, en el año 1866. Gitano que sentía su arte con el corazón, concibió la belleza árabe y bohemia a la vez; sus charlas guitarreras surgidas en el vaho de una dilatada “juerga”, eran arabescos de pedrería multicolor. Sus ágiles dedos, como sabias arañas, tejían en la guitarra “falcetas”, preludios, bordoneos y rasgidos que producían admiración y entusiasmo, dando la sensación de oír soñando. Esta rama del folklore tuvo en Borrull Castelló un alto exponente: si eximio era ejecutando, irremplazable fue para acompañar a los “cantaores” que junto con él cosecharon grandes triunfos [...] Durante muchos años residió en la ciudad de Barcelona, donde con su arte ganó fama y provecho. Fue un devoto admirador de su paisano F. Tárrega, del cual tocaba buen número de obras. Su repertorio en el género musical era vasto, siendo muchos los autores que abarcaba, aunque “ese toque” lo cultivaba en la intimidad. Miguel Borrull Castelló falleció en Barcelona el 1 de marzo del año 1926<sup>19</sup> (Prat, 1934: 62).*

La reseña de Prat nos permite deducir varias cosas.

Si Borrull era admirador de Tárrega, Prat lo fue de Borrull. La descripción detallada que nos hace de su toque no presta a confusión: Prat ha escuchado varias veces al guitarrista valenciano, en público y en la intimidad. ¿Cuándo, dónde, cómo lo escucha? El periodo barcelonés por excelencia de Borrull es su llegada a la ciudad condal en 1915, proveniente de Madrid, y la apertura de su célebre café cantante Villa Rosa poco tiempo después, lugar de reunión “desenfadada” de la bohemia catalana, por lo que podríamos pensar que lo escucha en este espacio y tiempo. Sin embargo, consultando la Enciclopedia de la Guitarra de Francisco Herrera, aprendemos que nacido en Barcelona en 1886, hijo de Tomás Prat Puig (1859-1923), guitarrista aficionado amigo de Arcas y Tárrega entre otros<sup>20</sup>, Prat realizó sus estudios musicales en la Escuela Municipal de Música de Barcelona y fue alumno de Miguel Llobet de 1898 a 1904, “teniendo ocasión en su infancia de escuchar a Tárrega y a los guitarristas de su época”. En 1907 se afincó en Buenos Aires y se le considera desde entonces, junto con Josefina Robledo y otros, como uno de los introductores más activos de la “escuela de Tárrega” en América Latina (Herrera, 2001: 1614). Podemos deducir por consiguiente que, al calor de la afición y amistades de su padre, Borrull fue uno de los guitarristas “eclécticos” (según expresión de Eusebio Rioja) o “bilingües” según nueva expresión en los foros guitarrísticos, es decir flamencos y clásicos-nacionalistas de la época de Tárrega, que Prat escuchó durante la infancia y que, según se desprende de la poética descripción, quedó impactado por su toque. En este caso se entiende la predisposición favorable que tiene Prat hacia este tipo de guitarristas “bilingües”, sin prejuicio de separación de géneros como ocurrirá más tarde, con la figura emblemática y ambigua de Andrés Segovia<sup>21</sup>. Por otra parte, si el repertorio clásico de Borrull era “vasto” y abarcaba a Tárrega y a varios autores, entendemos que leía música.

¿En qué circunstancias pudo Borrull entrar en contacto con Tárrega?

La proximidad geográfica (ambos eran de la provincia de Castellón de la Plana) orienta lógicamente a este espacio. Por proximidad, tenemos la estancia de Tárrega en Novelda (Castellón) entre 1881 y

1884, y en Valencia y alrededores entre 1888 y 1891. Borrull nació en ¿1864-1866?, por consiguiente tenía entre 13/15 y 16/18 años cuando Tárrega residía en Novelda, 20/22 y 23/25 años durante su estancia valenciana.

Blas Vega sigue la pista del cantaor Antonio Chacón por Anda-lucía oriental escuchando a cantaores locales como El Ciego de la Playa, y anota su presencia en Almería en 1891<sup>22</sup>, acompañado por Borrull. Todavía en 1902 Chacón sigue actuando con Borrull en el Levante español, concretamente en la región de Murcia, como lo documenta José Gelardo<sup>23</sup>. En 1899 Borrull interviene junto con Amalio Cuenca<sup>24</sup> en un homenaje a la bailaora la Mejorana organizado en el Salón Variedades por Antonio Chacón<sup>25</sup>. José Luis Ortiz Nuevo rastrea la presencia de Chacón en los primeros años del siglo XX (1905-1909) y nos informa de una “gira” de Chacón con Borrull en 1905 que pasa por Sevilla, Valdepeñas, Córdoba, Granada, Valencia, Cádiz, para volver después a Madrid donde tienen contrato para el otoño y el invierno<sup>26</sup>. La reciente biografía del guitarrista segoviano Amalio Cuenca González, otro “ecléctico” de primera línea<sup>27</sup>, nos describe a Borrull dando conciertos a dúo con Cuenca en la primera década del siglo XX. Este guitarrista, que había fijado su residencia en París en 1908, abre en 1912 el restaurante “La Feria” en la zona más “chic” de la capital francesa y contrata a su amigo Miguel Borrull y a sus hijas<sup>28</sup>. Si hasta este momento los datos que tenemos sobre Miguel Borrull aluden a su doble actividad como tocaor, con la figura central de Antonio Chacón, y concertista, a dúo con Amalio Cuenca<sup>29</sup>, en la segunda década del siglo XX parece cambiar de rumbo artístico y dedicarse a la promoción de sus hijas e hijo, formando una empresa artística familiar. Anunciadas como las “Egipcias”, está documentado la labor artística de las hermanas Borrull acompañadas por los dos Borrull, padre e hijo, desde 1911<sup>30</sup>. Borrull ha preparado a sus hijas y, en base a su experiencia del flamenco, de la “variété” y de la vida nocturna de la bohemia modernista, se encarga de su promoción. A partir de este momento, parece que su guitarra pasa a un segundo plano, focalizando el interés en los rasgos orientales que ofrecen sus hijas, con una hábil gestión de “lo gitano” como polo atractivo. José Luis Navarro<sup>31</sup> comenta que Conchita da sus primeros pasos junto a su hermana Julia en el Villa Rosa barcelonés. Luego, acompañada por su padre y hermano actúa en el Monte Carlo y Eldorado de Barcelona, en el Romea y Teatro de la Comedia de Madrid y visita Valladolid (Teatro Zorrilla), Toledo (Teatro Rojas), Santander (Gran Casino) y Palma de Mallorca (Teatro Lírico).

Las reseñas que aporta el historiador del baile flamenco no prestan a confusión e inciden en esta promoción iconográfica de “lo gitano” como principal atractivo, con un cuidado especial en la vestimenta<sup>32</sup>, recordando en este sentido la promoción que hará Carmen Amaya sobre su figura. Nos ofrece además una imagen impagable de Miguel Borrull acompañando a su hija.

*Café Villa-Rosa.—Continúan triunfando, Julia y Conchita Borrull, verdaderos genios del baile gitano y también gitanas por sus hechizos.*  
*Eco Artístico, 25 de marzo de 1917.*

*En este teatro [Teatro Eldorado] se ha presentado Conchita Borrull, hermana de la célebre bailarina Julia. Conchita Borrull es una bailarina de cuerpo entero, que con su primera actuación ha recibido ya el bautismo del éxito.*

*Conchita es una bailarina españolísima: sus contorsiones gitanas del propio Albaicín y Sacro Monte, sus gestos, su presentación, su arte, todo eso unido a su figura, joven y graciosa, la harán conquistar muy pronto —antes que muchos se figuran— un puesto entre las bailarinas clásicas, entre las buenas, entre las mejores. Los trajes de esta criatura, preciosos y llamando la atención de todo el público, y siendo así, huelga hacer constar que están confeccionados por*

*Pepe Valero, ese tío tan feo que ustedes ven por ahí siempre buscando antigüedades, con los dedos llenos de brillantes, y que si no lo expulsan de Barcelona pronto no habrá dinero nada más que en su casa.*

*Eco Artístico, 15 de septiembre de 1917.*

El *Eco Artístico* del 21 de septiembre de 1917 nos informa de que el primer contrato serio de Conchita ha sido el de Eldorado, cosechando la aprobación de público y prensa, y señala a Miguel Borrull como el principal promotor del “variété”:

*Miguel Borrull, ese mago de la guitarra, a la que arranca alegrías y sentimientos con sus mágicas manos, ha educado a su hija artísticamente, de tal forma, que no hará nunca el ridículo en ningún teatro que se presente, por importante que éste sea. Miguel Borrull ha seleccionado para su hija un repertorio de músicas divinas, entre las que descuellan una preciosa serenata de Malatz (sic), que Conchita Borrull borda cuando ejecuta.*

*De presentación está la niña como la mejor; ha presentado una colección de trajes de un efecto grande, que el público ha admirado por su confección y gusto.*

La serenata española del pianista-compositor Joaquín Malats i Miarons (Barcelona, 1872-1912) confirma la orientación del amplio repertorio musical de Borrull aludida por Domingo Prat, a la vez que la variedad del vestuario subraya la importancia iconográfica<sup>33</sup> del número de variété que la familia Borrull presentará después en el Teatro Romea de Madrid, calificado como “catedral del género de varietés” en el artículo.

61

El *Eco Artístico* del 15 de octubre de 1917 vuelve a incidir en este repertorio, que Miguel Borrull parece interpretar a dúo con su hijo Miguelito<sup>34</sup>, adaptando por consiguiente para la empresa familiar su anterior actividad concertística con Amalio Cuenca:

*Acompañan a la guitarra a la notable artista su padre y hermano, guitarristas eminentes que poseen un repertorio de los más celebrados maestros<sup>35</sup>.*

Trini Borrull comenta que su madre Lola Borrull, una de las cuatro hijas de Miguel, fue guitarrista, discípula directa de Francisco Tárrega (Borrull, 2000: 95), información que suele aparecer cuando se reseña la familia Borrull<sup>36</sup>. Sin embargo, quizás por no haber sido profesional, no aparece esta guitarrista en la lista de discípulos/as del “Chopín de la guitarra”. Entre ellos figuran los “internacionales” como Daniel Fortea, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Josefina Robledo y Domingo Prat, otros del entorno valenciano como Pascual Roch, Manuel Loscos, Estanislao Marco y Pepita Roca, otros de Castellón y Alicante como Joaquín Barrachina, Elvira Mingot, Salvador García, Vicente Moya<sup>37</sup>. Este dato incidiría en la relación de cercanía que existió entre Miguel Borrull y Tárrega referida por Prat, y la recepción indirecta de los consejos de su escuela no escrita.

Pero hay un dato más que puede confirmar el magisterio de Tárrega en la familia Borrull. En 2009 la investigadora Eulalia Pablo Lozano publicó una monografía sobre mujeres guitarristas. Dedica unas breves líneas a Isabel Borrull, quien durante un tiempo formó pareja como guitarrista con su hermana Julia. Incluye nuestra amiga Lali una foto de las dos hermanas: observando la mano derecha de Isabel, podemos reconocer la posición vertical preconizada por Tárrega durante su primer periodo, cuando tocaba con uñas:



(Pablo Lozano, 2009: 80)

Sea por proximidad geográfica (ambos eran de la provincia de Castellón de la Plana y pudieron, por edad, haber coincidido en tiempo y espacio) o por relación de admiración y amistad referidas en diferentes fuentes, el contacto entre Borrull y Tárrega, con la recepción de sus técnicas, tuvo que ocurrir, lo que explicaría la categoría indiscutida entre los *tocaores* de “capitán con mando en plaza” conseguida por Borrull a su llegada a Madrid. El impacto de su presencia, junto a la de la flamante Sociedad Guitarrística Española con figuras como Rafael Marín, Amalio Cuenca o Luis Soria Iribarne, supondrá el inicio de la llamada “escuela madrileña clásico-flamenca”. Confluirá en un mismo espacio los avances de la llamada “escuela de Tárrega”, movimiento que se estaba prodigando desde Barcelona, el incipiente toque flamenco de acompañamiento del “género andaluz” y concertistas-compositores de aires nacionales, continuadores de la vía abierta por Huerta, Arcas y Damas. Ramón Montoya asimiló todo este caldo de cultivo guitarrístico de principios de siglo. Pocos años más tarde será otro discípulo de Tárrega el que abrirá su mente a las armonías vanguardistas del momento, el catalán Miguel Llobet.

### **Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1879-1949)**

El impacto de Miguel Llobet sobre Ramón Montoya es otro de los temas recurrentes en la historiografía flamenca. Forma parte de la narrativa construida con datos orales que circulan desde siempre en la tradición de los aficionados y que se repiten de generación en generación sin que se haya realmente investigado sobre ello. Pero cuando el río suena... por algo será.

La primera fuente escrita podría ser la del musicólogo francés Georges Hilaire<sup>38</sup>, uno de los intelectuales que propició la grabación de la primera antología de cante flamenco, la famosa colección de Ducretet-Thomson, conocida como “antología de Hispavox”. De forma paralela a la edición de los tres microsurcos, se edita en París en 1954 un librito de divulgación titulado “Iniciación flamen-ca” (Hilaire, 1954). Reconocido hispanista y estudioso de las tradiciones españolas anteriores a la guerra civil, Hilaire tuvo la suerte de viajar en España entre los años 20 y 40 y escuchar a los mejores “tocaores”. Sobre ello, comenta:

*He escuchado, entre las dos guerras, a algunas de las “figuras máximas”, como se dice en España, de la guitarra flamenca, y se puede aún comparar su talento en los discos que escasean cada vez más.*

*El Habichuela, discípulo de Patiño de Cádiz era todo chispa, presteza, preciosismo. Miguel Borrull, de Valencia, destacaba por su fogosidad, sobriedad, claridad de ataque y legibilidad del mecanismo. Amalio Cuenca, de Segovia, manifestaba predilección por las combinaciones sonoras y su guitarra vibraba y acariciaba con exactitud. Pero el que reunía todas las cualidades de los demás y, según la opinión de los más viejos aficionados superaba a todos los guitarristas del siglo, era el madrileño Ramón Montoya (Hilaire, 1954: 18. Traducción nuestra).*

63

Hilaire, que era amigo íntimo de Ramón Montoya, añade:

*“Je retrouvai Montoya, à Paris, en 1936, au “Burladero”, peña taurina fondé par Roger Wild; il me raconta comment, à l’âge de douze ans, il avait suivi, dans les rues de Madrid, les mendians aveugles joueurs de guitare afin d’étudier la position de leurs mains sur l’instrument; puis, comment il avait visité chaque année, pendant vingt ans, les villages les plus reculés d’Andalousie pour s’y instruire de mélodies caduques ou inconnue<sup>39</sup>.*

***Miguel Llobet, le premier en date des guitaristes de concert, révéla à Ramon Montoya les ressources harmoniques de la guita-re et c'est le fameux Cañito, dont il devint le remplaçant, par la suite, au Café de la Marine, à Madrid, qu'il apprit la série complète des inimitables rythmes flamencos<sup>40</sup>.***

Más adelante, el guitarrista norteamericano Don Pohren retoma el tema y lo une con Tárrega, señalando el impacto de Ramón Montoya en la guitarra flamenca y la constitución definitiva de dos grandes escuelas del toque, la tradicional o “flamenca” de los tocaores y la nueva “clásico-flamenca” de los concertistas, cuando escribe en 1970:

*En un pasado no lejano la guitarra flamenca era fundamentalmente un instrumento de acompañamiento. Al guitarrista que sabía acompañar bien no se le pedía que fuese un técnico; de hecho, el concepto de las últimas técnicas no se había imaginado siquiera. El guitarrista de entonces se preocupaba únicamente del ritmo y del acompañamiento, utilizando casi exclusivamente las técnicas básicas de la mano derecha, el rasgueado, pulgar y simple picado. La mano izquierda reunía sólo los principales acordes de cada toque en particular, en combinación con muchos ligados. Pero un muchacho que empezó su carrera de guitarrista como acompañante durante el periodo del café cantante en el siglo pasado, revolucionó hasta la médula las técnicas de la guitarra flamenca. Este muchacho, Ramón Montoya, estaba dotado de un genio creador no superado en toda la historia conocida del flamenco. Admiraba mucho el estilo clásico y estaba fuertemente influenciado por los famosos compositores y guitarristas clásicos Tárrega y Llobet<sup>41</sup>. Más tarde adaptó ciertas técnicas de guitarra clásica a la flamenca, a saber: el trémolo, el arpegio, una fuerte valoración del picado y un uso de la mano izquierda más intenso y difícil. También contribuyó, a lo largo de sus sesenta y pico de años como guitarrista profesional, a un enriquecimiento de materiales, estilos y toques que han sido integrados en el flamenco. Todo guitarrista flamenco ha sido influenciado, directa o indirectamente, por el genio de Ramón Montoya. Este murió en 1949, maestro indiscutible de la guitarra flamenca (Pohren, 1970: 68-69).*

Otro testimonio asocia esta vez a Marín y a Llobet como transmisores de las técnicas clásicas de arpe-gios y trémolos, el del musicólogo Rodrigo de Zayas, hijo de Marius de Zayas, el mecenas amigo-protector de Montoya, productor de sus famosas grabaciones históricas parisinas de 1936:

*Lo que iba a ser la prodigiosa técnica de Montoya, fue algo bastante atípico, en el sentido de que la inquietud inusual de Ramón le llevaría por senderos que, hasta entonces nadie había hollado. El tocaor sevillano Rafael Marín fue quien le enseñó cómo se podía pulsar todas las notas de una escala en lugar de ligarlas como lo hacían "los antiguos". Este detalle le daba más brillantez al toque y le indujo a Montoya a que se alejase cada vez más de las técnicas un tanto básicas de dichos "antiguos". Ramón Montoya se estaba creando una técnica propia, sintetizando todo lo que veía con su genio creador.*

*La revelación vino cuando vio tocar al guitarrista más notable de aquella época: Miguel Llobet, cuyas manos producían en su guitarra del almeriense Antonio Torres, unos sonidos de una des-garradora belleza. Con sólo verlo y escucharlo una vez, Montoya supo adaptar esta técnica, derivada de la escuela de Francisco Tárrega (Zayas, 1989).*

Para Eusebio Rioja, estos encuentros debieron de producirse en un lugar señalado para los guitarristas residentes o de paso por Madrid: la tertulia de la guitarrería de Manuel Ramírez (hasta 1916), y luego la de Santos Hernández a partir de 1921, cuando abrió su propio establecimiento, después de haber trabajado para la viuda de Manuel que falleció en 1916<sup>42</sup>. En este caso, convendría cotejar el dato con las estancias de Llobet en Madrid para ver en qué fecha exactamente pudo producirse el contacto.

Estas diferentes fuentes que describen las influencias de la "escuela" tardo-romántica de Tárrega en el toque de Ramón Montoya, parecen indicarnos dos vías de recepción.

Por una parte, la de las diferentes combinaciones de arpegios, el trémolo con recurrencia, el apoyado en las escalas, el arrastre a imitación del sollozo o del lloro<sup>43</sup>, o sea las técnicas necesarias para la emancipación del tocaor de su función rítmico-armónica de acompañamiento, con el rasgueado y el pulgar como referencia. Esta nueva forma de pulsar que enriquecerá su toque parece haber llegado en un primer momento a Montoya vía Rafael Marín y Miguel Borrull.

Por otra parte y en un segundo momento, está la recepción indirecta de esta escuela a través de Miguel Llobet, pero con un matiz nuevo: su utilización al servicio de una concepción moderna de la armonización del repertorio nacional popular. Y en este aspecto pensamos que reside todo el impacto de Llobet en el toque moderno de Ramón Montoya. Hilaire lo vio claramente en su momento:

*Miguel Llobet, que fue el primer guitarrista de concierto, reveló a Montoya los recursos armónicos de la guitarra.*

Fernando Alonso y Carles Trepaut escriben para la Enciclopedia de la Guitarra de Francisco Herrera que:

*Como compositor, Llobet abre nuevos caminos y posibilidades. Su lenguaje es avanzado y el tratamiento tímbrico y armónico sugiere una atmósfera mágica y evocadora. Sus obras son reveladoras de un estilo moderno y lo separan del romanticismo de Tárrega (Herrera, 2001: 1197).*

Ya con sus primeras armonizaciones de canciones populares catalanes marcaba la diferencia con su maestro Tárrega, en la estética romántica, mientras el joven Miguel apuntaba su conexión con el modernismo:

*Las composiciones y armonizaciones de las canciones populares Plany, La filla del marxant, el testament d'Amalia, etc. que escribió al final de su adolescencia, innovadoras y fuertemente impregnadas del espíritu modernista, dejarían asombrado a su maestro. No deja de ser significativo que la composición considerada más avanzada de Tárrega, el Preludio Nº 2 en la menor, fuera dedicada a Miguel Llobet (Herrera, 2001: 1188).*

Por si fuera poco, de 1905 a 1914 reside en París y vive en primera persona de la mano de Isaac Albéniz y Ricardo Viñes el caldo de cultivo de la vanguardia musical de la capital francesa, siendo escuchado por Fauré, Ravel, Vincent d'Indy, Paul Dukas y Claude Debussy que manifestó ser un ferviente admirador suyo<sup>44</sup>.

El seguimiento de la biografía de Ramón Montoya y de su recepción de las técnicas clásicas que puso al servicio de los toques llamados “libres” (Torres, 2012), nos ha permitido destacar su paulatina rivalidad con los cantaores, entre ellos el mismísimo Don Antonio Chacón, con célebres “enfrentamientos” en vivo y en directo. Parece producirse a medida que Montoya está consiguiendo el virtuosismo y vena creativa suficientes para sentir la necesidad de expresarse solo con su guitarra. Su deseo se verá

materializado gracias a la ayuda de su amigo y mecenas Marius de Zayas, con esta joya de la guitarra flamenca de concierto y de la música nacionalista española como son sus “toques clásicos flamencos” que graba en París en 1936.

Por otra parte, al analizar cronológicamente sus grabaciones de acompañamiento en discos de pizarra, siempre nos llamó la atención el salto cualitativo en la armonización que se puede oír en un momento de su trayectoria, sobre todo en su colaboración con el cantaor Antonio Chacón<sup>45</sup> (Torres, 2005).

## NOTAS

1. Para más detalles, ver nuestra tesis doctoral (Torres, 2009).
2. Entre otras referencias, la más célebre es la que anota en 1912 José Otero en su *Tratado de bailes: [...] los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguirillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras ó Granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas* (Otero, 1987: 153).
3. Para más detalles, ver nuestro artículo sobre el toque de taranta y Ramón Montoya (Torres, 2011).
4. La negrita es nuestra.
5. Eusebio Rioja documenta ampliamente la actividad concertística de Paco de Lucena en la monografía que le dedica (Rioja, 1998).
6. El detalle de esta anécdota lo cuenta el cantaor-guitarrista en sus memorias (De Triana, 1935).
7. Rioja, 1998: 156.
8. Una posible conexión Albéniz/Paco de Lucena ha sido establecida por Jacqueline Kalfa en el reciente Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. En este sentido, el guitarrista e investigador Javier Riba, quien se muestra escéptico sobre ello, escribe que:  
*Al acercarnos a la biografía de Albéniz en los diccionarios especializados nos encontramos con abundantes referencias a la guitarra. En el DMEH. Jacqueline Kalfa nos habla de la “inspiración guitarrística de Albéniz” como una constante en su obra, le relaciona con el guitarrista “El Lucena”.*
9. Kalfa escribe exactamente que:  
*Volvió otra vez a Cuba y Sudamérica en 1881, y dio conciertos en México y Argentina. En mayo de ese mismo año retornó a España para comenzar una gira por Aragón, Navarra y el País Vasco. Conoció al guitarrista “El Lucena” y le siguió durante casi seis meses; la inspiración guitarrística de Albéniz sería ya una constante en su obra, aunque nunca compuso obras para guitarra* (Kalfa, 1999: 188).
10. Otro de los concertistas del corte de Arcas, Damas y Parga.
11. Para más detalles sobre la relación entre Manuel de Falla y la guitarra flamenca, se puede consultar el artículo de Cristoforidis (1993).
12. Por lo visto, solo grabó en cilindros con Antonio Chacón (Blas Vega, 1990). Existe un catálogo de Hugens y Acosta de 1900 que así da cuenta de ello. Los cantos que se grabaron fueron Malagueñas, Murcianas, Cartageneras, Tangos, Seguidillas Gitanas, Fandangos, Saetas, Martinetes y Serranas (Ileido

en [www.blogs.elcorreo.es](http://www.blogs.elcorreo.es) el 4 de febrero de 2013).

12. Especialmente en los estilos de Levante, la pareja Miguel Borrull/ Antonio Chacón de finales del XIX, principios del XX, anterior a la de Ramón Montoya/ Antonio Chacón, tiene todo el viso de haber dibujado los primeros trazos armónicos-melódicos modernos de este repertorio.

13. Se puede consultar la entrevista completa en [www.papelesflamencos.com](http://www.papelesflamencos.com)

14. La negrita es nuestra.

15. El libro *Tocaores* del guitarrista Camilo Salinas nos da más datos sobre Teodoro Castro, uno de los precursores del toque flamenco en Argentina (Salinas, 2011:7-8).

16. *Parece ser que las primeras lecciones en serio las recibió del Maestro Malagueño y más tarde de Miguel Borrull padre, célebre guitarrista valenciano, que antes de irse a Barcelona, estuvo muchos años afincado en Madrid, donde nacieron varios hijos artistas, entre ellos el guitarrista también llamado Miguel Borrull* (Blas Vega, 1994: 69).

17. *No en vano, el patriarca, Miguel Borrull, fue alumno de Francisco Tárrega y maestro de su hijo Miguel y de Ramón Montoya, dedicando su vida a la mejora de la guitarra flamenca en plano concertístico* (Granados, enero 2005, en [www.flamenco-world.com](http://www.flamenco-world.com)). Profesor de guitarra flamenca del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, Granados está estrechamente relacionado con esta familia: fue discípulo de Miguel Borrull Hijo y conoció a su hermana Concha Borrull.

18. Eusebio Rioja hizo un compendio de fuentes para la *Historia del Flamenco* (Rioja, 1995: 61-65), manejando sobre todo la de Domingo Prat y referencias indirectas del biógrafo de Antonio Chacón, José Blas Vega (Blas Vega, 1990). Blas Vega señala por cierto lo que llama “fiebre flamenca” en Barcelona a finales del XIX, especialmente entre artistas e intelectuales, lo que motiva la actuación de Chacón en esta ciudad en el café de Sevilla en 1898 (Blas Vega, 1990: 65). Sabemos que por lo comentado entre los aficionados, Borrull formó pareja artística con Chacón durante dos décadas, 1890 (más o menos)-1910, por lo que a falta de investigar detalladamente este periodo, podemos deducir que Borrull estuvo en Barcelona durante este año.

19. David Pérez incluye en su web [www.papelesflamencos.com](http://www.papelesflamencos.com) la esquela de Miguel Borrull publicada el 28 de febrero de 1926 en *La Vanguardia* de Barcelona. Nos indica 62 años la edad del guitarrista en el momento de su fallecimiento, lo que lógicamente remitiría a 1864 o 1865 como fecha de nacimiento, y no 1866 como indica Prat, fecha admitida como válida hasta ahora. A falta de la publicación de la partida de nacimiento, cabe incidir en 1926 como fecha de fallecimiento y, como bien señala David Pérez, rectificar la de 1947 que aparece aún con frecuencia en libros y webs de impacto divulgativo.

20. Tomás Damas, a la muerte de Tárrega, iba a comprar la primera Torres de Tárrega, la de 1864, a Vicente Tárrega, hermano de Francisco, precisamente para su hijo Domingo, operación que no prosperó, tal como lo documenta Adrián Rius (Rius, 2002: 28).

21. En este sentido, resulta interesante cotejar dos fuentes aparecidas en la misma época y muy manidas, la de Prat (1934) y la de Fernando de Triana (1935), para ver cómo la división entre escuela andaluza y escuela clásico-flamenca extra-andaluza del llamado “género andaluz” era pertinente, con expresiones y técnicas diferentes, pero con una base común, construida a partir del concepto de “lo andaluz” tardo-romántico, heredera de la visión alucinante sobre “lo oriental” del romanticismo. Desde

entonces existe esta dialéctica entre la percepción de “lo andaluz” desde Andalucía y desde fuera de Andalucía.

22. Blas Vega, 1990: 58-59.

23. Gelardo Navarro, 2007: 195-199 y 2008: 76-77.

24. Los primeros datos que conocemos sobre este excepcional guitarrista nos lo ofreció Prat en su diccionario. Indicaremos que fue profesor en 1900 de la madrileña Sociedad Española Guitarrística junto con Rafael Marín, José Rojo y Juan Viñolo. Se trasladó a París después organizando actos de carácter andaluz-español, como lo comprueba Prat en su visita a París en 1910.

25. *El Imparcial*, 19 de marzo de 1899 (leído en [www.papelesflamencos.com](http://www.papelesflamencos.com) el 3 de febrero 2013).

26. *Diario de Cádiz*, 23 de mayo de 1905 (leído en [www.elecodelamemoria.blogspot.com](http://www.elecodelamemoria.blogspot.com). es el 4 de febrero 2013).

27. Su biógrafo Mariano Gómez de Caso Estrada nos dice que nació en Riaza (Segovia) el 10 de julio de 1866, trasladándose su familia a Segovia cuando tenía diez años. Su primera aparición en público está fechada el 14 de abril 1898, dando un concierto de aires andaluces, siendo considerado a partir de este momento como un maestro de música clásica-flamenca. Formó dúo con Miguel Borrull, fue acompañante de cupletistas y bailaoras (Pilar Monterde, Kara y Paula del Monte), lo contrata en Madrid Chacón en 1899, profesor de la Sociedad Guitarrística Española en 1900, lo contrata la zarzuelista Lucrecia Arana para interpretar malagueñas, viaja a París en 1903 y da conciertos en Alemania e Inglaterra, actúa en Estados Unidos con Faico y Lola la Flamenca entre 1904 y 1906 y el presidente de México, Porfirio Díaz, le invita a dar un concierto en el palacio presidencial, sigue dando conciertos con Miguel Borrull y fija su residencia en París a partir de 1908, grabando en 1909 piezas flamencas para la estadounidense Edison Phonograph Monthly. Amigo de Auguste Rodin, quien lo recomienda a Ignacio Zuloaga, entre otros datos de relieve cabe destacar que fue uno de los miembros del jurado del concurso de Granada de 1922 y que actuó en 1936 en la Sala Pleyel de París con Ramón Montoya (grabaron de hecho una soleá a dúo para la Boite à Musique), Juan Relámpago y La Joselito (leído en [www.dpsegovia.es](http://www.dpsegovia.es) el 5 de febrero de 2013). Se supone que falleció en Francia en la década 1940/50 después de haber intentado regresar a España. David Pérez recoge su presencia en México en abril de 1905 interpretando “tres hermosos aires andaluces” (*La Patria*, 9 de abril de 1905, leído en [www.papelesflamencos.blogspot.com](http://www.papelesflamencos.blogspot.com) 22el 8 de febrero de 2013)).

28. Pensamos que esta presencia de la familia Borrull en el París de 1912, aunque desde la óptica musical “de variété”, debe de sumarse a la lista de músicos catalanes testigos y actores de las vanguardias artísticas europeas del momento. El impacto a la vuelta a España en las corrientes artísticas resultará significativo, en el caso de la familia Borrull nada menos que la idea de abrir un moderno café cantante en Barcelona, materializado en el famoso Villa Rosa, como lo confirma Trini Borrull (Borrull, 2000: 96).

No es una casualidad si el “traje de etiqueta” y la vestimenta serán uno de los atractivos de este lugar.

29. Su biógrafo Mariano Gómez de Caso Estrada documenta dúos desde el año 1898 (*El País*, 29/11/1898, en el Casino Music-Hall, Nuevo Teatro y Café de la Marina en diciembre de 1898, en Segovia y provincia del Norte en 1902).

30. Ver “hermanas Borrull” en [www.elecodelamemoria.blogspot.com.es](http://www.elecodelamemoria.blogspot.com.es).

31. Los comentarios que realizamos a continuación se basan a partir de las reseñas sobre Concha Borrull recopiladas por José Luis Navarro en la web [www.elecodelamemoria.blogspot.com.es](http://www.elecodelamemoria.blogspot.com.es) (leído con la entrada “Concha Borrull” el 4 de febrero 2013).

32. ¿Actualización de los “bailes de gitanas” decimonónicos descritos por los viajeros románticos para las vanguardias artísticas de principios del siglo XX? Trini Borrull relata una curiosa anécdota que refleja la amistad en el Barcelona de 1916 entre el joven Picasso y Borrull, quien interviene como “tratante” ante un amigo sastre para que el malagueño consiga dos trajes a cambio de dos cuadros (Borrull, 2000: 96).

33. De hecho, previa autorización del padre, Julia Borrull posará en 1917 para el pintor cordobés Julio Romero de Torres en el oleo sobre lienzo “La alegría”, de temática flamenca. Por otra parte, David Pérez recoge en su bitácora de papeles flamencos la actuación en junio de 1916 de Julia Borrull (acompañada en algunos números por su padre y hermano) en el Gran Cine de Córdoba: *En este pabellón se ha presentado la notable cantionista y bailarina de aires populares Julia Borrull, quien ha confirmado la fama de que venía precedida. Es una bella gitana sevillana que posee una bonita y agradable voz y canta con mucho estilo y gracia números originales* (*Diario de Córdoba*, 26 de junio de 1916, leído el 4 de febrero de 2013). Esta actuación motivará días después en el mismo medio un encendido poema de elogio escrito por Antonio Arévalo, con el orientalismo como referencia (*Diario de Córdoba*, 2 de julio de 1916). La dudosa procedencia sevillana nos recuerda la falsa procedencia granadina de Carmen Amaya y nos informa sobre la manipulación mediática mítica de la época, con Sevilla y Granada como lugares de pedigree de referencia. Sin embargo, en una reseña sobre el Villa Rosa realizada por Lluís Permanyer para *La Vanguardia* del 19 de mayo de 2002, podemos leer *El propietario Miquel Borrull, que había nacido en el seno de una familia gitana valenciana criada en Sevilla y era guitarrista.*

34. Su sobrina la bailaora-bailarina Trini Borrull ha señalado su formación clásica:

*Nos queda Miguel Borrull, mi tío, con el mismo nombre que su padre, pero que enriqueció sus estudios musicales, incluyendo la guitarra clásica en su repertorio, como solista, en los grandes espectáculos, en los que intervino; y acompañó también, como tocaor de flamenco a casi todos los mejores cantaores de su época [...] En su momento, tuvo la exclusiva, como guitarrista, de la casa de discos “La Voz de su Amo”, siendo muy conocido en España y en toda América. Colaborando con famosos compositores, como José Iturbi, Joaquín Turina y Manuel de Falla. Por cierto que de este gran compositor, hay un dato desconocido por los bailarines que hemos interpretado su famoso ballet “El Amor Brujo”. En el guión de la obra figura la intervención de la guitarra y como la obra sería dirigida el día del estreno por el mismo Falla, éste llamó a mi tío Miguel, para introducir una parte a la guitarra, y el estreno en el Gran Teatro del Liceo, de Barcelona, fue un gran éxito* (Borrull, 2000: 96).

Recordamos por otra parte que Miguel Borrull Hijo ha sido, además de Esteban de Sanlúcar y de Mario Escudero, uno de los guitarristas “eclécticos” o “bilingües” que ha llamado la atención a Paco de Lucía, quien lo cita en su taranta “Aires de Linares” de su LP “Fantasía flamenca” (Philips, 1969).

35. Las negritas son nuestras.

36. Ver *Una Historia del Flamenco* de José Manuel Gamboa (Gamboa, 2005: 371).

37. Ramos Altamira, 2005: 98-99.

38. Sobre este hispanista, se puede consultar la comunicación que presentamos en 1996 en el XXIV Congreso de Arte Flamenco, celebrado en Sevilla (Torres, 1996).

39. Hemos señalado (Torres, 2002) cómo, en este caso, Montoya procede de la misma manera que un folclorista: visita Andalucía y escucha a los intérpretes locales de la música popular. Pero, en lugar de escribir sobre papel lo que escucha, lo memoriza para luego utilizarlo en la elaboración de sus falsetas. El cantaor Antonio Chacón procedió durante un tiempo de la misma manera, y hemos podido comprobarlo personalmente con el cantaor Camarón de la Isla, pidiendo en su caso a sus amigos que grabaran lo que le interesaba (Torres, 1992).

40. *Miguel Llobet, que fue el primer guitarrista de concierto, reveló a Montoya los recursos armónicos de la guitarra y del famoso Cañito a quien sucedería después en el café de la Marina de Madrid, aprendió todos los inimitables ritmos andaluces* (la traducción es nuestra), (George Hilaire, 1954: 19-20).

41. Las negritas son nuestras.

42. (Rioja, E. y Torres, N., 2006: 154-155). Llobet conoció precisamente a quien fuera su maestro, Francisco Tárrega, en la guitarrería *Ca's Guitarrers* situada en la calle Ancha de Barcelona.

43. Varios artículos señalan cómo estas técnicas no las inventa Tárrega con su “nueva escuela”, sino que existían ya anteriormente, consiguiendo el guitarrista de Castellón una nueva utilización y proyección de las mismas (consultar en este sentido a Suárez- Pajares, 2003, a Julio Gimeno, 2003 y a Adrián Rius en [www.guitarra.artepulsado.com](http://www.guitarra.artepulsado.com)

44. Lo que le valió el sobrenombre de “guitarrista de los impresionistas”. Muy célebre por otra parte resulta la amistad y mutua admiración entre Llobet y Falla y la influencia que tuvo el guitarrista catalán en el compositor gaditano para que escribiera música para guitarra.

45. Su elección entre sus acompañantes a tocaores como Miguel Borrull, Amalio Cuenca o Ramón Montoya puede ser un indicio de los gustos musicales de este cantaor jerezano, y de su oído atento a los cambios musicales de la época. Como Montoya, Chacón tuvo el oído puesto en la tradición y en la innovación.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BLAS VEGA, J.

1990 *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, Editorial Cinterco, Madrid.

1994 “Ramón Montoya: la guitarra flamenca” en *Guitarra en la historia, volumen V*, Eusebio Rioja (ed.), La Posada, Córdoba.

BORRULL, T.

2000 “La saga de los Borrull” en *Revista de flamencología*, segundo semestre, Cátedra de Flamencología de Jerez.

CRISTOFORIDIS, Michael

1993 “Manuel de Falla y la guitarra flamenca”, en *La Caña. Revista de Flamenco*, Asociación Cultural

- España Abierta, Madrid.
- ESPÍN, M. y GAMBOA, J.M.
- 1990 *Luis Maravilla "por derecho"*, El Adalid Seráfico, Sevilla.
- GAMBOA, J.M.
- 2005 *Una Historia del Flamenco*, Espasa Calpe, Madrid. .
- GARCÍA ULECIA, A.
- 1976 *Las Confesiones de Antonio Mairena*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GELARDO NAVARRO, J.
- 2007 *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*, Córdoba, Editorial Almuzara,
- HERRERA, F.
- 2001 *Enciclopedia de la Guitarra*, Francisco Herrera, Genève (Suiza) (Cd-Rom).
- HILAIRE, G.
- 1993 *Iniciación flamenca*, XXI Congreso de Arte flamenco de París, Madrid (se trata de la edición facsímil de la original realizada en 1954 por las ediciones "du Tambourinaire", Paris).
- KALFA, J.
- 1999 "Albéniz Pascual, Isaac Manuel" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE,
- Madrid.
- ORTIZ NUEVO, J.L.
- 1975 *Pepe de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*, Demófilo, Madrid.
- OTERO, J.
- 1987 *Tratado de bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregon, Madrid (se trata de la edición facsímil de la original publicada en Sevilla en 1912).
- POHREN, D.
- 1970 *El Arte del Flamenco*, Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera (Sevilla).
- PABLO LOZANO, E.
- 2009 *Mujeres guitarristas*, Signatura Ediciones, Sevilla.
- PRAT, Domingo
- 1934 *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, luthuristas [sic], amateurs), guitarberos, (luthiers), danzas y cantos (terminología)*, Buenos Aires, José Romero e Hijos.
- RAMOS ALTAMIRA, I.
- 2005 *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, San Vicente (Alicante).
- RIOJA, E. 1995 "Guitarras de categoría" en *Historia del Flamenco*, tomo II, Tartessos, Sevilla.
- 1998 *Paco el de Lucena ó la redonda encrucijada*, Ayuntamiento de Lucena, Lucena.
- RIUS, A.
- 2002 *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía Oficial*, Ayuntamiento de Vila-Real.
- RIOJA, E. y TORRES, N.
- 2006 *Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez*, Signatura Ediciones, Sevilla.

SALINAS, C.

2011 *Tocaores*, Barry Editorial, Buenos Aires (Argentina).

TORRES, N.

1992 "Camarón y Paco" en *El Olivo* nº 12, Villanueva de la Reina, otoño.

1996 George Hilaire, "La estética del flamenco, un libro sobre Perico del Lunar", *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco*, Fundación Machado, Sevilla.

2002 "Nuevos datos sobre El Ciego de la Playa", *Rayuela* nº 11, Almería, febrero (se puede consultar en [www.archive.is](http://www.archive.is)).

2005 *Guitarra flamenca, vol. I: lo clásico*, Signatura Ediciones, Sevilla.

2009 *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, tesis doctoral, Universidad de Almería.

2011 "El toque por taranta, desde Ramón Montoya hasta la actualidad" en Revista de Investigación sobre Flamenco *La Madrugá* nº 5, Diciembre, Universidad de Murcia, Murcia ([www.revistas.us.es](http://www.revistas.us.es))

TORRES, N. y TREPAT, C.

2014 *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*, Ediciones Carena, Barcelona.

ZAYAS, R.

1989 "Ramón Montoya, Manolo el de Huelva. Concierto de arte clásico flamenco. Colección Zayas".

Textos del LP, Dial Discos, Madrid.

TRIANA, F. el de

1978 *Arte y artistas flamencos*, Ediciones Demófilo, S.A. Fernán Núñez (Córdoba). (Se trata del facsímil de la primera edición publicada en 1935).

## ARTÍCULOS CONSULTADOS EN INTERNET

DE LAS HERAS, J.

"Tárrega, vida y música" en [www.aliso.pntic.mec.es](http://www.aliso.pntic.mec.es) (leído el 7 de marzo 2013)

GÓMEZ de CASO ESTRADA, M.

"Amalio Cuenca. Resumen cronológico de su biografía" en [www.dpsegovia.es](http://www.dpsegovia.es) (Leído el 5 de febrero de 2013).

GRANADOS, M.

"Siento la necesidad de dignificar el flamenco", entrevista en [www.flamenco-world.com](http://www.flamenco-world.com), enero 2005 (leído en enero 2013).

RIBA, J.

"La influencia de Arcas sobre Tárrega" en [www.csmcordoba.com](http://www.csmcordoba.com), leído el 31 de diciembre de 2013.

RIUS, A.

"La influencia de Arcas sobre Tárrega" en [www.guitarra.artepul-sado.com](http://www.guitarra.artepul-sado.com) (leído el 10 y 11 de febrero de 2013).

"Como interpretar a Tárrega" en [www.guitarra.artepulsado.com](http://www.guitarra.artepulsado.com) (leído el 10 y 11 de febrero de 2013).

## El viaje de los gitanos

Irene Álvarez Riaño

Este trabajo recopila las noticias aparecidas en tres periódicos de Berlín (*Vossische Zeitung*, *Volks-Zeitung* y *Berliner Tageblatt*), en el período del 1 de Marzo de 1895 hasta el 12 de Marzo del mismo año, acerca del viaje de 27 gitanos andaluces, artistas, a Berlin, en el año 1895. De este viaje se hacen eco precisamente los periódicos españoles<sup>1</sup>, ya que supone un gran evento en Alemania por ser, según la prensa berlinesa, la primera vez que se puede observar a este pueblo con sus cantes y bailes en vivo en dicho país. Las noticias se presentan de forma cronológica, en original, y se incluye de nuevo el texto en alemán formateado, junto con una traducción del mismo, especificando a qué periódico pertenece y la fecha de aparición.

El 28 de febrero de 1895 se produce la llegada a Berlín de los 27 artistas que componen la compañía que, desde el 3 de Marzo hasta mediados de Abril permanecerían en la capital alemana mostrando sus artes escénicas. De la llegada se hace eco el *Berliner Tageblatt*, en la siguiente noticia publicada el 2 de Marzo en su suplemento, el *General Anzeiger*:

### *Vergnügungs-Chronik.*

*Die Gitanos sind da! Am Donnerstag früh sind die andalusischen Tänzer, auf deren Eintreffen die Berliner Bevölkerung durch Säulenanschlag gebührend vorbereitet worden war, im Passage-Panopticum angekommen, um von Sonntag ab ihre in gleicher Vollendung noch niemals hier gezeigten graziösen Künste dem p. t. Publikum vorzuführen. Tags vorher findet eine Separat-Vorstellung vor geladenem Publikum statt.*

[*General Anzeiger/Berliner Tageblatt*, 2.03.1895]

*“Die Gitanos sind da! Am Donnerstag früh sind die andalusischen Tänzer, auf deren Eintreffen die Berliner Bevölkerung durch Säulenanschlag gebührend vorbereitet worden war, in Passage-Panopticum angekommen, um von Sonntag ab ihre in gleicher Vollendung noch niemals hier gezeigten graziösen Künste dem p. t. Publikum vorzuführen. Tags vorher findet eine Separat-Vorstellung vor geladenem Publikum statt.”*

Trad.: “Los Gitanos están aquí! El jueves por la mañana llegaron al Passage-Panopticum los bailarines andaluces, para cuya presencia había sido preparada debidamente la población berlinesa por medio de columnas publicitarias<sup>2</sup>, para presentarle al público sus gráciles artes que con esta perfección no se han visto aquí nunca. El día antes tendrá lugar una representación aparte ante un público invitado.”

El Passage-Panopticum en Berlin es un teatro o sala de espectáculos, aparentemente usada para variétés, en las que generalmente se solían exponer rarezas o excentricidades; como ejemplo podemos observar el anuncio del espectáculo anterior a la llegada de los gitanos, en el Passage-Panopticum:



En él se anuncia la maravilla de un niño gigante con 24 dedos: es interesante recalcar este hecho, para comprender mejor en qué medida eran estos artistas gitanos considerados rareza y exotismo antes que artistas en si, aunque queda constancia en todos los artículos del respeto y admiración con el que fueron tratados por la prensa local.

La mención a la abundante publicidad de la que fueron objeto los gitanos<sup>3</sup> aparece brevemente ya en una noticia anterior, del 1 de Marzo: una breve reseña en el Volks-Zeitung de Berlin, en la que se anuncia el estreno para el día 3. La noticia aparece en la columna de *lokales*<sup>4</sup>:

Karten sind vom 1. März ab in der Singakademie zu haben.  
— Die Gitanos, die angekündigten andalusischen Tänzer,  
werden im Passage-Panopticum vom Sonntag ab auftreten.

*“Die Gitanos, die angekündigten andalusischen Tänzer, werden in Passage-Panopticum vom Sonntag ab auftreten.”*

Trad.: “Los gitanos, los ya anunciados bailarines andaluces, actuarán en Passage-Panopticum a partir del domingo”. [Volks-Zeitung Berlin, 1.03.1895]

Hay que destacar la no traducción del término “gitano”, que se deja, en su exotismo, en castellano, aun existiendo un término alemán para dicha palabra<sup>5</sup>. Probablemente se trata de una distinción para no mezclar o confundir con los gitanos naturales de otras tierras, el no usar el término genérico sino designarlos con un término propio: los *Zigeuner aus Andalusien* son pues, *Gitanos aus Andalusien*<sup>6</sup>.

El gitano es aquí realmente una atracción, es una rareza, y la publicidad que se les da a los mismos se concentra en el hecho exótico de su procedencia, y de que nunca antes han sido vistos por el público alemán, en vivo, llevando a cabo sus cantes y bailes. Puede ser por dos razones, bien porque se de por sentado que el pueblo berlinés es conocedor de lo que van a ver y no necesitan que se lo especifiquen, bien porque no sea realmente lo interesante del espectáculo el hecho de que bailen y canten, sino de que se muestren como son, porque eso es a fin de cuentas lo que los dota de algo especial: su procedencia y la leyenda que les precede. El siguiente anuncio es publicado el día 3 de Marzo en el Volks-Zeitung:



y el siguiente anuncio, similar, en el Vossische Zeitung el mismo día:



*“Gitanos aus Andalusien, zum ersten Male in Deutschland!”*

Trad.: “Gitanos de Andalucía, por primera vez en Alemania”.

Si bien traían ya consigo la fama de ser un pueblo dotado para bailes y cantes, es por todo que constituyen en sí un espectáculo, el ver al pueblo como es, como conciben la música, cómo se mueven... En la crítica del espectáculo aparecida el 5 de Marzo en el *Vossische Zeitung*, se describe con detalle cómo el espectáculo basa su éxito, aparte de en la habilidad de bailarines y cantantes, en poner de manifiesto que los bailes y cantes presentados no son sino fruto de convivencia y transmisión intrínseca a la sangre y forma de vida (el periodista destaca el hecho de que no son bailes aprendidos, y que esto es un hecho notable). Para ello reproducen un patio andaluz en el escenario, y las actuaciones se suceden para el regocijo del público entre charla y charla de una tertulia inventada:

Der Direktion des Passage-Panoptikums, die in Berlin schon Vertrete vieler interessanter fremder Völkerschaften eingeführt hat, ist es gelungen, auf diesem Gebiet wieder etwas Besonderes ausfindig zu machen. Für die überwiegende Mehrzahl der Berliner Bevölkerung sind die Gitanos, die sich jetzt im Passage-Panoptikum sehen und hören lassen, bisher unbekannte Erscheinungen gewesen, wenigstens soweit persönliche Bekanntschaft in Betracht kommt; nur aus den Berichten und Beschreibungen von Reisenden, die das sonnige Spanien besucht haben, wusste man von den gesangs- und tanzkundigen Schönen, die nie verfehlt haben, mit ihren Gluthäugen, ihren Liedern und ihren wilden Tänzen Eindruck auf die nordischen Besucher ihres Vaterlandes zu machen. Seit haben sich 27 Gitanos und Gitanas im Passage-Panoptikum häuslich niedergelassen und weisen dort das Berliner Publikum in die Geheimnisse ihrer Kunst ein. Die Bühne ist mit vielen Geschmack in einem spanischen Gartenhof umgewandelt worden. Dort wird eine „Tertulia“, eine Abendunterhaltung veranstaltet, Zaubergesang, wie die Gitanas das aus dem heimatlichen Leben gewohnt sind, geht es dabei her. Unterhaltungen plaudernd, die unvermeidliche Zigarette zwischen den Zähnen, mit Rastagnetten, Geitaren und Tamburinen reich verziert, kommen sie in ihren kleidenden Trachten auf die Bühne gezogen, um die Zuschauer und öffentlich auch sich selbst mit Tanz und Gesang zu erfreuen. Unter den weitläufigen Mitgliedern der Völkerschaft, die zum Teil alten Ansehen nach Weltmarktreputationen sind, während das Aussehen anderer auf eine Vermischung manurischen Blutes schließen lässt und einige den ersten Zigarettenkopf nicht vertragen, findet man wenig ausgesprochene Scheuheit. So sind ihre vielleicht drei verbliebenen, ein paar sind auch entzückt lächlich zu nennen, aber pittoresk sind sie alle, alle haben wunderbare Augen, und wenn sie zu tanzen anfangen, dann beginnen sie durch die reibende Grazie ihrer Bewegungen bis zu einem Grade, daß man alle Unregelmäßigkeiten und etwaige Schönheitsfehler der Geschlechtsbildung vergäßt. Ha sie tanzen! Sie tanzen mit den Füßen, mit den Armen, mit Aufspannung jeder Wurstel und jeder Schne, ja man kann sagen, mit dem Kopf und mit den Augen. Seder Bewegung merkt man es an, daß diese Tänze nicht angemessen, nicht eingedrillt sind, und doch kommt in ihnen die Kunst zum höchsten Ausdruck. Die Haltung ist errect, die Aufführung haben sie, von klein auf gleichsam einem Naturstück folgend, den alten Generationen abgelauscht und ebenso werden sie einer ihren Küstern als Vorbilder dienen. Viele Antiläufe an die Tänze nordafrikanischer Völkerschaften finden sich in den Tänzen der Gitanos, vor allem diese langsame Körperwirkungen, welche die Dornenhörigkeit des Gitarrentanzen so deutlich zu Tage treten lassen. Die meisten von ihnen tanzen in langen Gewändern, die türkischen Kleider reichen bis an die Knöchel der Füße, auch die Oberkörper sind ganz verhüllt und sie tanzen sehr dezent, aber dabei liegt in den Tänzen doch ein gewisses etwas, was sich wohl empfinden, aber nicht ausdrücken läßt. Sie werden Guetflände ausgeführt, sie tanzen zu zweien, stauen mit einander und stauen mit Männern, aber sieh mit wunderbarer Einigung und einem bei nahe unheimlichen Genuss. Dicenjan, die nicht tanzen, liefern die Musik und stimmen die Tänzer und Tänzerinnen durch laute Zähne. Ist der Tanz vorüber, tritt die Zigarette wieder in ihre Rechte, wader wird dem Ling tinto zugesprochen und umklammert um die Augenlinie des Publikums schmatzen. Sie tanzen unter einander, bis wieder die eine oder die andere in den Hintergrund tritt und eine neue Gaita bringt. Ebenso eigenartig wie festhaft werden die Gitanas durch ihre Darbietungen in Berlin außerordentlichen Beifall finden.

*“Der Direktion des Passage-Panoptikums, die in Berlin schon Vertrete vieler interessanter fremder Völkerschaften eingeführt hat, ist es gelungen, auf diesem Gebiet wieder etwas Besonderes ausfindig zu machen. Für die überwiegende Mehrzahl der Berliner Bevölkerung sind die Gitanos, die sich jetzt im Passage-Panoptikum sehen und hören lassen, bisher unbekannte Erscheinungen gewesen, wenigstens soweit persönliche Bekanntschaft in Betracht kommt; nur aus den Berichten und Beschreibungen von Reisenden, die das sonnige Spanien besucht haben, wusste man von den gesangs- und tanzkundigen Schönen, die nie verfehlt haben, mit ihren Gluthäugen, ihren Liedern und ihren wilden Tänzen Eindruck auf die nordischen Besucher ihres Vaterlandes zu machen. Jetzt haben sich 27 Gitanos und Gitanas im Passage-Panoptikum häuslich niedergelassen*

und weihen dort das Berliner Publikum in die Geheimnisse ihrer Künste ein. Die Bühne ist mit vielem Geschmack in einen spanischen Gartenhof umgewandelt worden. Dort wird eine „Tertulia“, eine Abendunterhaltung, veranstaltet. Zwanglos, wie die Gitanos das aus dem heimathlichen Leben gewohnt sind, geht es dabei her. Ungezwungen plaudernd, die unvermeidliche Zigarette zwischen den zähnen, mit Kastagnetten, Gitarren und Tamburinen reich versehen, kommen sie in ihren kleidsamen Trachten auf die Bühne gezogen, um die Zuschauer und offenbar auch sich selbst mit Tanz und Gesang zu ergötzen. Unter den weiblichen Mitgliedern der Gesellschaft, die zum Theil allem Anschein nach Vollbluteuropäerinnen sind, während das Aussehen anderer auf eine Beimischung maurischen Blutes schließen lässt und einige den echten Zigeunertypus nicht verleugnen, findet man wenig ausgesprochene Schönheit. Es sind ihrer vielleicht zwei vorhanden, ein paar sind auch entschieden hässlich zu nennen, aber pikant sind sie alle, alle haben wundervolle Augen, und wenn sie zu tanzen anfangen, dann bezaubern sie durch die vollendete Grazie ihrer Bewegungen bis zu einem Grade, das man alle Unregelmäßigkeiten und etwaige Schönheitsfehler der Gesichtsbildung vergisst. Ja sie tanzen“ Sie tanzen mit den Füßen, mit den Armen, mit Anspannung jeder Muskel und jeder Sehne, ja man kann sagen, mit dem Kopf und mit den Augen. Jeder Bewegung merkt man es an, dass diese Tänze nicht angelernt, nicht eingedrillt sind, und doch kommt in ihnen die Kunst zum höchsten Ausdruck. Die Anlage ist ererb't, die Ausführung habe sie, von klein auf gleichsam einem Naturtrieb folgend den alten Generationen abgelauscht und ebenso werden sie einst ihren Kindern als Vorbilder dienen. Viele Anklänge an die Tänze nordafrikanischer Völkerschaften finden sich in den Tänzen der Gitanos, vor allem diese schlängenartigen Körperwindungen, welche die Formschönheit des Gliederbaus so deutlich zu Tage treten lassen. Die meisten von ihnen tanzen in langen Gewändern, die kürzesten Kleider reichen bis an die Knöchel der Füße, auch die Oberkörper sind ganz verhüllt und sie tanzen sehr dezent, aber dabei liegt in den Tänzen doch ein gewissen etwas, das sich wohl empfinden, aber nicht ausdrücken lässt. Es werden Einzeltänze ausgeführt, sie tanzen zu zweien, Frauen mit einander und Frauen mit Männern, aber stets mit wunderbarer Hingebung und einem beinahe unheimlichen Feuer. Diejenigen, die nicht tanzen, liefern die Musik und ermuntern die Tänzer und Tänzerinnen durch laute Zurufe. Ist der Tanz vorüber, tritt die Zigarette wieder in ihre Rechte, wacker wird dem Vino Tinto zugesprochen und unbekümmert um die Anwesenheit des Publikums schnattern sie lustig untereinander, bis wieder die eine oder die andere in den Vordergrund tritt und eine neue Gabe bringt. Ebenso eigenartig wie fesselnd werden die Gitanos durch ihre Darbietung en in Berlin Außerordentlichen Beifall finden.“ [Vossische Zeitung, 5.03.1895]

Trad.: “La dirección del Passage-Panopticum, que ya ha dado a conocer a diversos representantes de muchos e interesantes pueblos lejanos, ha vuelto a conseguir descubrir algo especial en este campo. Para la gran mayoría de la población berlinesa, los Gitanos, que de momento se pueden ver y escuchar en el Passage-Panopticum, han sido hasta ahora un fenómeno desconocido, por lo menos en cuanto a verlos en vivo se refiere; Tan sólo por reportajes y descripciones de viajeros que visitaron la soleada España, se sabía de este hermoso pueblo dedicados al baile y cante, que siempre aciertan a impresionar con sus ojos de fuego, sus canciones y sus bailes temperamentales, a los visitantes nórdicos de su patria. Ahora 27 gitanos y gitanas se han instalado en el Passage-Panopticum<sup>7</sup> e introducen al público berlínés en los secretos de sus artes. El escenario ha sido convertido con mucho estilo en un patio español. Ahí se hace una tertulia<sup>8</sup>, una conversación de por la tarde. El espectáculo tiene un carácter desenvuelto que se corresponde con el modo de vida de los gitanos. Charlando con soltura, el cigarri-

llo obligado entre los dientes, equipados con castañuelas, guitarras y panderetas, salen al escenario en sus elegantes trajes para agradar al público y, aparentemente, también a sí mismos, con baile y cante. Entre los miembros femeninos de la compañía, de la que una parte aparentan ser europeas de pura sangre mientras que la apariencia de otras permite inducir algo de sangre mora, y algunas incluso no pueden negar sus auténticos rasgos gitanos, se encuentra poca belleza verdadera. Habrá dos realmente bellas, a algunas se las puede considerar, con todo derecho, feas<sup>9</sup>, pero picantes<sup>10</sup> son todas. Todas tienen ojos maravillosos y, cuando empiezan a bailar encantan por la perfecta gracia de sus movimientos hasta el grado de que uno se olvida de todas las irregularidades e imperfecciones estéticas que pueda haber en la estructura facial. Sí, bailan. Bailan con los pies, con los brazos, bajo tensión de cada músculo y cada tendón, y hasta se puede decir que con la cabeza y con los ojos. Cada movimiento revela que estos bailes no han sido aprendidos ni entrenados y sin embargo, en ellos llega el arte a su más alta expresión. Esta facultad ha sido heredada. Desde pequeños y como siguiendo un impulso natural han copiado la ejecución de las generaciones anteriores y de la misma manera les van a servir de modelo a sus hijos. En los bailes de los Gitanos se observan muchas coincidencias con los bailes de los pueblos del norte de África, sobre todo estos movimientos ondulantes que también ponen de manifiesto la belleza de las formas del cuerpo. La mayoría de ellos baila en trajes largos, los vestidos más cortos llegan hasta los tobillos. También el torso está completamente cubierto y bailan de manera muy decente, y sin embargo en estos bailes hay algo especial que se puede sentir pero no expresar. Se representan bailes en solitario, bailan en pareja, mujer con mujer y mujeres con hombres, pero siempre con maravillosa entrega y un fuego casi inquietante. Los que no bailan proporcionan la música y animan a los bailarines y bailarinas con jaleos<sup>11</sup>. Cuando termina el baile, el cigarrillo vuelve a hacer valer su derecho, se dan al vino con buenas ganas y, sin preocuparse por la presencia del público, charlan animadamente entre ellos hasta que alguna que otra vuelve al primer plano y obsequia al público con otra muestra de su arte. Igualmente extraños como fascinantes, los Gitanos recibirán extraordinario aplauso por sus actuaciones en Berlín.”

77

Este texto pone de manifiesto, en primer lugar, la fascinación por la naturalidad de los bailes y cantes en los artistas, es decir, la fascinación por el hecho de que los movimientos observados provienen no de una escuela sino del grupo social en si, es una condición heredada, y esta es la verdadera atracción. Esto es al menos lo observado por este periodista y probablemente por el público en general, y aunque en la actualidad sepamos hasta qué punto esto tenga consistencia o no, lo importante es que en realidad los análisis de este periodista nos permiten analizar a nosotros la concepción del flamenco en Alemania a finales del XIX, y no sólo en dicho país: muchos de los detalles que se explican en el artículo provendrán a su vez del resultado de preguntas que el periodista habrá realizado al representante español o a los artistas mismos.

Es interesante la aproximación a los “bailes del norte de África” que se comenta en el artículo, la similitud de los bailes de gitanos con éstos, ya que efectivamente sabemos de la llegada de bailes y cantes africanos y americanos a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII a España, y de su influencia en posteriores cantes y bailes flamencos.

Dada la descripción anatómica de las bailarinas/bailaoras, cabe pensar que incluso perteneciendo a la troupe denominada como Gitanos de Andalucía, hubiese alguna bailaora de etnia no gitana. Pero lo importante es cómo se dota de importancia a la descripción de sus rasgos faciales, sus imperfecciones (cabe destacar el adjetivo utilizado: feas) y se nombra su procedencia pura gitana o mezclada (¿qui-

zás?) con sangre mora... Es para ellos fascinante. En aquella época es en cualquier caso muy normal el ocuparse y fascinarse con estos datos antropológicos y lo es todavía más en el Berlín de 1895, a las puertas del controvertido siglo XX.

Siguiendo con el artículo, se citan asimismo los viajeros románticos del XIX, y se corrobora que son ellos los que proporcionaron las escasas informaciones sobre este pueblo fascinante, el andaluz, representado por el gitano bailarín y cantante. En definitiva, un documento iluminador sobre la concepción de los gitanos y del neófito flamenco a finales del XIX en un ámbito en realidad ajeno a su codificación, pero que juega un papel fundamental en el desarrollo del mismo, ya que aquí entran en juego los mismos parámetros que en España con la época de los cafés cantantes y el flamenco como valor de cambio<sup>12</sup>. Es la primera vez que en Alemania se canta y baila el *flamenco*<sup>13</sup>.

Los gitanos hacen las delicias del público berlínés y pronto los periódicos se van haciendo eco de su éxito, como se pone de manifiesto en esta noticia del 8 de Marzo publicada en el *Volks-Zeitung*:

*“Die außerordentliche einstimmige Anerkennung, welche den Gitanos durch die Berliner Tagesszeitungen gezollt wurde, haben dem Passage-Panopticum wieder goldene Zeiten gebracht. Bei jeder Vorstellung ist der Theatersaal dicht gefüllt, und durch Lebhaft Beifall gibt das Publikum seiner Bewunderung spanischer Anmut und Tanzkunst”.*

78

Trad.: “El reconocimiento extraordinario y unánime que los diarios berlineses rindieron a los gitanos han traído días de gloria al Passage Panopticum. En cada representación la sala del teatro está totalmente llena y el público expresa su admiración por la gracia y el arte del baile españoles con una cerrada ovación.” [Volks-Zeitung Berlin, 8.03.1895]

Parece además que la sala donde actúan, muy conocida en Berlín, conoció tiempos mejores, y son los gitanos quienes han devuelto el lleno completo al lugar. Se trata pues de un verdadero fenómeno socio-cultural. Esta noticia aparece en la columna *Theater, Konzerte*<sup>14</sup>, en contraposición con las apariciones, en la mayoría de los casos, en la columna de local.

Retomando el espectáculo, sabemos pues que se basaba en la reproducción de una tertulia de tarde en un reinventado patio andaluz. Sobre los bailes ejecutados nos daba ya algo de información la crítica del 5 de marzo, en la que se hablaba de bailar en parejas, mujeres con mujeres y mujeres con hombres, lo cual podría ser muy bien la sevillana. Esto se confirma en la siguiente reseña de la columna *Theater, Konzerte* del *Volks-Zeitung*, el 10 de marzo; en ella se avisa un cambio de programa y se citan algunos de los bailes ejecutados, y otros que proceden a incorporar en el repertorio:

*“Von Sonntag, den 10.03 ab tritt in den Darstellungen der Gitanos in Passage-Panopticum ein vollständiger Programmwechsel ein. Neben den berühmten Tänzen, El Flamenco, el Bolero, la Sevillana, el Ole, werde verschiedene spanische Lieder ernsten und heiteren Inhalts, und zum Schluss ein veritables Stiergefecht, von echten Torreros und Piccadores ausgeführt, das Programm einer jeden Vorstellung bereichern. Ebenso findet von diesem Tage an auf vielseitiges Verlangen mittags um 12 eine Vorstellung statt.”*

Trad.: “A partir del día 10 de marzo se efectúa un cambio completo de programa en las representaciones de los gitanos en el Passage-Panopticum. Aparte de los famosos bailes, el Flamenco, el

Bolero, la Sevillana, el Ole, enriquecerán el programa de cada representación diversas canciones de contenido serio y gracioso, y al final una verdadera corrida de toros, ejecutada por auténticos Torreros y Piccadores. Asimismo habrá una representación a las doce del mediodía a partir de este día por petición general.” [Volks-Zeitung Berlin, 10.03.1895]

Este artículo es de suma importancia por la información que nos proporciona: en primer lugar nos nombra algunos de los bailes del repertorio entre los que se encuentra el *Flamenco*. No es el hecho de la falta de ortografía (comprendible y todavía hoy perpetrable), sino de cómo lo catalogan de baile concreto, junto con el Ole o la Sevillana. Hablan por tanto del Ole, de la Sevillana, del Fandango y del *Flamenco*: no sabemos muy bien si quizás con el término designa el periodista a cualquiera de los bailes ejecutados en el programa y que no se trata de ninguno de los anteriores, o si por el contrario es el repertorio explicado por los artistas a la prensa, y dejan éstos al fandango y la sevillana fuera del término flamenco.

En segundo lugar, y debido a la enorme demanda y la buena respuesta del público, el Passage-Panopticum se ve obligado a ampliar el repertorio con un pase extra a las 12 del mediodía.

La demanda es clara, los gitanos han actuado hasta el momento en pases diarios a las 4, 5, 6, 7, 8, 9, y así queda reflejado en este anuncio publicitario:



El hecho de que se amplie a uno más el número de pases, siendo ya siete los pases que hacen cada día, es una prueba más de la creciente demanda ante exotismo de los gitanos.

Por último cabe comentar la introducción de una corrida de toros, con toreros y picadores<sup>15</sup> “de verdad”, de la que no sabemos con certeza que efectivamente contara con algún matador profesional, pero que contribuye desde luego a la construcción del tópico del flamenco (y de España por extensión) en el extranjero.

Acerca de este cambio de programa se hace eco otro periódico, el *General Anzeiger* —suplemento del *Berliner Tageblatt*— en el que aparece exactamente la misma noticia, palabra por palabra, lo cual nos hace suponer que se trata de un comunicado de prensa a varios medios escritos.

Bem heutigen Sonntag ab tritt in den Darstellungen der Gitanoß  
im Palais-Panoptikum ein vollständiger Programmmediel ein.  
Werden diese berühmten Tänze wie El Flamenca, El Bolero, La  
Catalana, El Cante werden verschiedne spanische Sieder erfüllen und  
heiteren Jubeln und zum Schlus ein veritable Stiergräfet, von  
einem Torero mit Picabores ausgeführt, das Programm einer  
jeden Vorstellung bereitstellt. Ebenso findet von diesem Tage an auf  
vielfältig Berlängen Mittage um 12 Uhr eine Vorstellung statt.  
Die Schauspielergesellschaft von Riel mit Szenen aus  
Nord-Östseefahrt sowie die zweite Reise durch das malerisch  
berührt Sibirienland geladen für diese Woche in dem so vielbesuchten  
Palais-Panorama zur Vorführung.

[General Anzeiger/Berliner Tageblatt, 10.03.1895]

El período investigado en estos tres periódicos es, como se especifica al comienzo, del 1 de marzo al 12 de marzo de 1895. Sin embargo, una rápida revisión muy superficial del *Volks-Zeitung* en el mes de abril, nos obsequia con anuncios publicitarios del espectáculo de los Gitanos hasta el día 22 de dicho mes. Cabe suponer, dado que la llegada de los gitanos se produce el 28 de febrero, que en los periódicos de dicho mes también hay información o publicidad que merece la pena revisar. En definitiva, se trata de una estancia corroborada con seguridad desde el 28 de febrero hasta el 22 de abril, y quedaría por comprobar que, efectivamente, no hayan seguido actuando algunos días más en la capital.

## BIBLIOGRAFÍA

*Volks-Zeitung*, Berlin, 1.03.1895, 8.03.1895, 10.03.1895.

*General Anzeiger/ Berliner Tageblatt*, Berlin, “Vernugungskronik”, 2.03.1895, p.1 , 10.03.1895.

*Vossische Zeitung*, Berlin, 5.03.1895.

*El Imparcial*, “La conquista de Alemania”, Madrid, 5.04.1895.

*La Correspondencia de España*, “Cante y baile flamenco en Berlín”, Madrid, 5.04.1895

Jose Luis Navarro García, *De Telethusa a La Macarrona, bailes andaluces y flamencos*, Portada Editorial, Sevilla, 2002.

## NOTAS

1. La noticia del 7 de abril de 1895 en *El Porvenir* de Sevilla, recopilada por J. L. Ortiz Nuevo, nos habla en detalle acerca de este viaje y es la que sirve de primera referencia para fijar el periodo de búsqueda en la hemeroteca berlinesa. Pero fueron varios los periódicos que se hicieron eco de la noticia: se han encontrado también referencias a dicho viaje el 05.04.1895, en la edición matutina de *La Correspondencia de España* (Madrid) y en *El Imparcial* (Madrid).
2. Littfasseule: columna de 1m de diámetro aproximadamente que sirve para publicidad en forma de carteles, inventada por el señor Littfass a finales del s. XIX, y que aún hoy está en vigor.

3. Independientemente de si todos los componentes de la trupe artística lo eran o no, así fueron anunciados y publicitados en la prensa berlinesa: el término está en castellano en el original. Es por esto que me referiré a dicho grupo de artistas con este apelativo.
4. Local.
5. Zigeuner: gitano.
6. Gitanos de Andalucía.
7. En la noticia el verbo utilizado nos da a entender que de hecho han establecido su residencia allí.
8. En el original, *Tertullia*.
9. Realmente se utiliza un término poco usual en prensa escrita.
10. Del alemán *pikant*, que denota atractivo en el sentido sexual, con cierta nota de picardía.
11. “Con gritos” sería la traducción literal.
12. Siguiendo la nomenclatura proporcionada por Cristina Cruces en su libro *Antropología y Flamenco*.
13. Es una referencia a una noticia posterior, en la que se nombra *el flamenco* como un baile más de los ejecutados sobre el escenario por los gitanos.
14. Teatro. Conciertos.
15. *Torreros y Piccadores* en el original.

## *Nuevos colaboradores*

**Rocío Bernuz** es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense y realizó un Máster en Gestión Cultural en la Universidad Carlos III de Madrid.

Tras un periodo de tiempo dedicado a la docencia, decidió orientar su carrera profesional hacia el mundo de la cultura. Primero en el área editorial y posteriormente como gestora cultural en Argentina, Francia, y actualmente en España. Compagina este trabajo con su gran pasión: el flamenco.

Como estudiante del Doctorado de Flamenco, impartido por la Universidad de Sevilla, ha realizado una tesina sobre los carteles artísticos de la Ópera flamenca, trabajo que dirigió Eulalia Pablo Lozano. También ha colaborado regularmente desde 2008 en la sección de flamenco de la revista *Audioclásica*.



# Libros con Duende

