

# EL FLAMENCO EN EL ALMA. DESCUBRIENDO EL DUENDE GITANO

*“Toda música con raíces tiene un alma que palpita  
en su centro y que resuena  
en el corazón de los que ante ella se subyugan”  
María Belén Luaces<sup>1</sup>*

**Ramonet Rodríguez**

*Guitarrista, Máster en Artes.*

*Docente de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica  
ramonet.rodriguezcastillo@ucr.ac.cr*

**Recibido: 23-03-12 • Aprobado: 29-03-12**

## Resumen

Este artículo esboza brevemente un recorrido personal por el mundo del flamenco, desde ciudades que concibieron este arte, hasta el encuentro con fabulosos guitarristas y creadores. Casi una aventura mágica rica en conocimiento de técnicas, estilos, y de elementos de sublime y peyorativo sentir en un arte lleno de contradicciones, magia, complejidad interpretativa y misteriosa pasión.

**Palabras claves:** Flamenco, guitarra, música.

## Abstract

This article briefly depicts a personal journey through the world of Flamenco, from the cities where this artform was conceived up to the encounter with fabulous guitarists and creators. It is an almost magical adventure rich in the knowledge of techniques and styles, with a great variety of elements that convey sublime and pejorative sensations in an art full of contradictions, magic, complex interpretation, and mysterious passion.

**Keywords:** Flamenco, guitar, music.

En 1994 viajé a España con una maleta, mi guitarra y cientos de ilusiones para encontrarme con el maravilloso mundo del flamenco. ¿Qué era realmente este arte?, ¿qué tan complejo podía ser?, ¿cuántos elementos lo conformaban?, ¿qué técnicas debía incorporar a mi guitarra?, ¿cuántos ritmos y estilos debía conocer? Y, además, ¿cómo elaboraría mi investigación? Había un sinfín de ansiosas preguntas en cada rincón de mi guitarra y un desasosiego motivando mi aventura.

Según José Blas y Manuel Ríos (1988: p. 304):

“El flamenco es el conjunto de géneros y formas de expresiones especialmente arraigadas en Andalucía, que se manifiestan principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra. Además se extiende a la música influenciada por sus valores estéticos y sus aires singulares, al *ballet*, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, a las personas que realizan o gustan de su manifestación, así como de la vestimenta tradicional usada por sus ejecutantes”.

De Madrid viajé al sur de España a una hermosa provincia de Andalucía llamada Córdoba, llena de historia y de flamenco, de edificaciones muy antiguas, de casas con patios internos decorados con jardines de flores, macetas y pozos típicos ornamentados con cubos y botijos. Sus numerosos balcones henchidos de geranios miran las pequeñas y estrechas calles de piedra y se puede escuchar en ellas algún cantaor<sup>2</sup> dando su color al paisaje.

Mientras hacía un recorrido por sus calles, me quedé estupefacto al escuchar un recalcitrante rasgueo de guitarra que resonaba por todas partes. Los sonidos nacían allí mismo, en donde yo me encontraba, en una plaza llamada las Tendillas; era un reloj enorme que daba las horas con los rasgueos de una guitarra flamenca; no podía creerlo, sentí un escalofrío. La plaza fue inaugurada como un gran acontecimiento en 1961 y los rasgueos fueron grabados por el guitarrista cordobés Juan Serrano. ¡Qué ciudad más flamenca!



Fig. 1. Patio Cordobés. Archivo Noria, Oronoz. 1990.



Fig. 2. Calle de Córdoba. Archivo Noria, Oronoz. 1990.



Fig. 3. Ramonet Rodríguez en una calle de Córdoba. Archivo personal.

Con pasos emocionados, seguí recorriendo Córdoba, eran muchas las sorpresas que me esperaban: el templo romano construido durante el reinado del emperador Claudio (41-54 d. C.) dedicado al culto imperial, el Alcázar de los Reyes Cristianos cuya construcción data del año 1328, o tantas otras, como la impresionante mezquita Aljama, considerada la más grande del mundo islámico, con más de 800 columnas de mármol y cuya construcción se inició en el año 786 bajo el mandato de Add al-Rahmán I. Allí me quedé contemplando su majestuosidad. Empecé de nuevo mi camino hacia ningún sitio concreto y por doquier me topaba con iglesias. Córdoba se viste de templos cristianos construidos a partir de la reconquista del siglo XIII como la iglesia de La Magdalena o la iglesia de San Lorenzo. ¡Qué maravilla de ciudad! Ese mismo año el casco antiguo de Córdoba fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.

Visité otras ciudades andaluzas igualmente hermosas como Sevilla y Granada. En esta última ciudad resplandecían “Los Jardines de la Alhambra”, cúspide del arte andaluz, con jardines colgantes de diferentes niveles, estanques y salas sumamente decoradas. Su construcción abarca desde el siglo XIV al XV. Es la máxima expresión del arte áulico de la península; es como una pequeña ciudad que proyecta las influencias de los palacios persas y bizantinos.

Conocí a los gitanos, con su manera tan particular de expresarse, con sus fuertes tradiciones y con su riqueza cultural.

Era obvio que una región que había sufrido tantas guerras, conquistas y mezcla de culturas, debía generar algo muy especial. Andalucía era ese escenario donde se moldeaba y se procesaba el flamenco.

Al respecto, José Blas y Manuel Ríos (1988: p. 552) señalan:



Fig 4. Columnas de templo romano. Archivo Noria, Oronoz. 1990.



Fig. 5. Mezquita de Córdoba. Archivo Noria, Oronoz. 1990.



Fig. 6. Patio de los leones en la Alhambra. Fotografía de Editorial Escudo de Oro. 1993.



Fig. 7. Ramonet Rodríguez en los Jardines de la Alhambra. Archivo personal.

“Hay un gran panorama musical, como resultado de la convergencia de los más diversos influjos: orientales y helénicos, semíticos, autóctonos, laicos, religiosos, cantos sinagogales, liturgias griegas, melodías hindúes y persas, canciones de Ziriab y canciones mozárabes. Cada una de ellas en activa convivencia y entre tal variedad. Aquello en lo que todos participaban era en los cantes y bailes propios del pueblo árábigo-andaluz: jarchas y zambras. Hasta el siglo XV, la cultura musical árábigo-andaluza, que comprendía la rica constelación señalada, dio la tónica a toda la Península Ibérica”.

De regreso a Madrid me puse en contacto con Óscar Herrero<sup>3</sup>, gran guitarrista de flamenco que recién presentaba su segundo disco. Decidimos hacer un intercambio, él me guiaría por los caminos secretos del flamenco y yo le transcribiría a partitura su nuevo disco. Un sentimiento de gratitud me recorría ya que, en esa época, era muy difícil aprender este arte, casi no existían academias; se enseñaba por amistad o por transmisión de padres a hijos. Para nosotros, los extranjeros, era muy limitado el panorama de aprendizaje y había que transitar por complejos laberintos en donde éramos percibidos casi como usurpadores. El flamenco, cuya raíz se alimenta de los gitanos, es visto como una forma de vida. Para muchos de ellos, el flamenco le pertenece solo a su pueblo, a su gente, a su mundo; es lo que los identifica, los hace diferentes. Es la forma de expresar sus sentimientos, su dolor, su existencia y son únicamente, según ellos, quienes tienen el derecho de conocer sus aspectos más íntimos y profundos.

A finales del siglo XV, el pueblo gitano forja los antiguos cantes<sup>4</sup> flamencos, integrando en ellos

diversas tradiciones musicales que encuentra aún vivas en la abundante población morisca de los campos bajoandaluces.

Sobre los gitanos nos comentan Ricardo Molina y Antonio Mairena (1979: pp. 34-35):

“Los gitanos procedían de la India y en los cantes propios, muy alterados por sus seculares errancias, latían melodías, ritmos y giros ornamentales, procedimientos característicos del folklore oriental. En Andalucía encontraron un folklore hermano, que les recordaba y refrescaba el suyo... Los elementos integrados en él fueron: 1- El tradicional sentido gaditano del ritmo y de la danza. 2- Las canciones campesinas de los agricultores moriscos. 3- Los resabios judaizantes y todo el folklore orientalizado andaluz respaldado por la gran tradición bética.

Ellos aportaron su apasionamiento, su sentido trágico de la vida, su tradición cantora llena de reminiscencias hindúes, su don del ritmo, y sobre todo, su arte supremo de la forja, de la musical en este caso”.

Óscar Herrero no leía música y necesitaba respaldar su trabajo en partitura. Así que me di a la tarea de transcribir, algunas veces de oído y otras con Óscar tocando la guitarra; a cambio, él me iba guiando en las distintas técnicas y en los diferentes estilos del arte flamenco. ¡Qué cantidad de estilos!, y cada uno con sus propias características de tono, compás y ritmo. Pero bueno, podía más mi deseo de conocerlos que el cansancio. Además, había que buscar ese *swing*, ese soniquete, es decir, ese sabor o gusto en la forma de ejecutar cada pieza, lo que los gitanos llaman el “duende” y que, en Andalucía, se entiende como ese encanto misterioso e inefable a la hora de interpretar.

Los estilos o palos<sup>5</sup> que conforman el flamenco son diversos en estructura, origen, región, compás, carácter y antigüedad. De allí que podrían realizarse diferentes clasificaciones; sin embargo, señalo a continuación una clasificación, por calidad expresiva y por origen de estilos, de Mariano Córdoba (1971: p. 49):

## Estilos y ritmos flamencos

### Cantes básicos y sus derivados

#### Cantes grandes

Caña	Martinete	Soleá
Polo	Seguiriya	
Debla	Toná	

#### Cantes intermedios

Livian	Serrana	Tientos
Malagueña	Rondeña	Tarantas
Jabera	Granadina	Taranto
Fandangos	Cartagenera	

#### Cantes chicos

Fandanguillos	Caracoles	Zambra
Alegrías	Verdiales	Romerías
Cantiñas	Bulerías	Alboreá
Mirabrás	Tanguillo	Romance

### Cantes folclóricos de origen andaluz

Nanas	Marianas	Boleras
Bambas	Sevillanas	Temporeras
Trilleras	Campanillero	Peteneras
Pajaronas	Villancicos	Saetas

### Cantes folclóricos aflamencados de origen galaico-asturiense

Farruca (procedencia gallega)
Garrotín (procedencia asturiana)

### Cantes aflamencados de origen hispanoamericano

Guajira	Colombiana	Vidalita
Milonga	Rumba	

Parece que me esperaba una ardua tarea. En fin, comenzamos con algunos estilos sencillos hasta llegar a los más espinosos rítmicamente. La bulería era uno de esos estilos que había que trabajar con

mucho cuidado debido a su complejidad. Está compuesta por falsetas<sup>6</sup> o compases de 12 tiempos. La terminación melódica hacia el tiempo 10 es característica, y la melodía puede comenzar desde los tiempos 7, 8 o 9. Es frecuente reemplazar el tiempo 11 por silencios.

Su compás o período de doce tiempos tiene acentos en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
 < < < < <



Ejemplo 1. Posible escritura dentro de un compás para música occidental en donde coinciden los acentos.



Ejemplo 2. Otra opción de escritura.

Como podemos observar, las bulerías presentan una complejidad rítmica muy particular, es como si se tratara de una amalgama; sin embargo, dentro del flamenco es un compás totalmente normal. José Blas y Manuel Ríos la definen de la siguiente manera (1988: p. 118):

“De bullería, y este de bulla, griterío y jaleo, o de burlería, burla.

Cante con copla por lo general de tres o cuatro versos octosílabos que, con frecuencia, interviene como remate de otros cantes, principalmente de la soleá.

Es un cante bullicioso, generalmente para bailar, cuyo origen data de finales del siglo XIX. Se distingue por su ritmo rápido y redoblado compás, que admite mejor que ningún otro estilo, gritos de alegría y expresivas voces de jaleo, además del redoble de las palmas con

mayor intensidad que ningún otro cante. Asimila fácilmente variedad de melodías así como el uso de la improvisación. Algunos estudiosos del arte flamenco aseguran que es creación de los habitantes de las calles Nueva y Cantarería del jerezano barrio santiaguero, quienes tomando la medida de la soleá y aligerando sus compases, configuraron un estilo rebosante de gracia y movimiento”.

Durante mi viaje, visité con asidua familiaridad a Víctor Monge<sup>7</sup> “Serranito”, una de las figuras más emblemáticas de la guitarra flamenca. Un gran conocedor, un excepcional intérprete y compositor, un referente esencial, podría decirse, que era una fuente primaria con respecto a técnicas y estilos.

Nunca había escuchado a alguien ejecutar los ligados y los arpeggios con tanta claridad y velocidad. Qué privilegio. Le facilité varios arreglos de guitarra, que elaboré especialmente para que él pudiera ejecutarlos en sus presentaciones. No eran obras flamencas pero sí de carácter español. De nuevo hice otro intercambio. “Serranito” me explicaba su técnica, me enseñaba falsetas y me contaba numerosas anécdotas dignas de un libro. Junto a las cañas<sup>8</sup>, las tapas y el humo de algunas tabernas, aprendí más de lo que jamás me hubiese imaginado.



Ejemplo 3. Pasaje de taranta.

Pero claro, tenía que trabajar técnicas nuevas, mecanismos nuevos, había que partir casi de cero; mi técnica de guitarra clásica no me bastaba para resolver los toques flamencos. Qué cantidad de rasgueos: de bola, redondos, graneados, secos, chorlitzos, etc. Con diferentes combinaciones de dedos y en diferentes cuerdas, eso no lo había aprendido en mis clases de guitarra clásica.

Vale la pena detenernos en los rasgueos, ya que esta es una de las técnicas más destacadas y desarrolladas de la guitarra flamenca. Es muy difícil



Fig. 8. Ramonet Rodríguez junto al maestro "Serranito" en concierto. Archivo personal.

precisar su origen. Quizá, dicho origen se debió a la necesidad de que la guitarra sonara lo suficientemente fuerte como para poder acompañar al canto o al baile, ya que las primeras guitarras de flamenco eran de poco sonido y es probable que esa condición de volumen exigiera rasguear aquellas primeras guitarras para poder obtener sonidos más intensos, más fuertes y que le permitieran, además, marcar el pulso y el ritmo de una forma tan precisa, como solo el rasgueo lo puede hacer.

Rafael Marín, en su *MÉTODO DE GUITARRA DE FLAMENCO*, describe 6 tipos de rasgueos (1902: pp. 74 -78):

**Graneado:** la mano derecha un poco encorvada hacia dentro, los dedos juntos y casi rectos y, empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio e índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por la sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que, en ese recorrido, se oigan los sonidos claros; esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos. Es decir, los dedos: meñique, anular, medio e índice de arriba hacia abajo.

**Seco:** se pone la mano derecha a la altura del aro de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados y, en esta posición, se deja caer la mano encima de las cuerdas y procurando no sujetarla, por lo menos hasta haber pasado por encima de todas para no ahogar las vibraciones. Hay una forma de dar con el índice a las cuerdas, que consiste en pasar aquel por estas, empezando por la primera hasta la cuarta y procurando que sea lo más ligero posible. Es decir, la mano derecha hacia abajo o índice hacia arriba en las cuatro primeras cuerdas. El término seco al que se refiere Marín no es al de un sonido seco, sin vibración, sino a un golpe seco, rápido, que, por el contrario, busca mucha sonoridad.

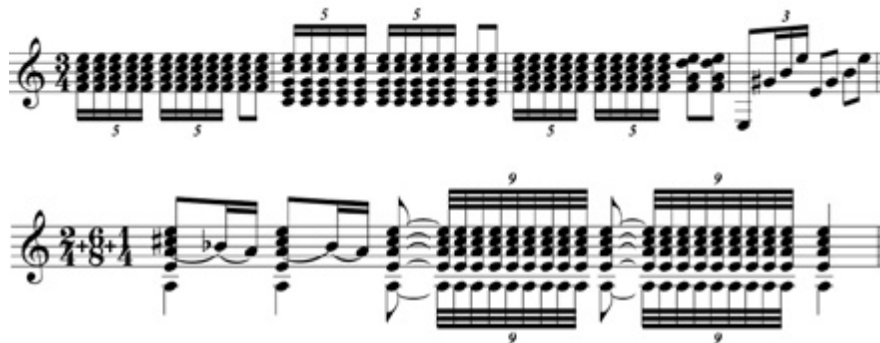
**Chorlitzo:** el dedo medio sujetado por el pulgar y soltado en 5.º, 4.º y 3.º cuerdas. Lo define como especie de golpe dado por el dedo medio.

**Doble:** dedos meñique, anular, medio e índice hacia abajo, seguido, inmediatamente, por el pulgar hacia arriba, varias veces repetido.

**Golpe:** índice hacia abajo mientras golpean el anular y el medio en la tapa. Se da en las primeras cuatro cuerdas.

**Chorlitzo doble:** se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete a los demás dedos. Una vez puesta la mano en esta posición, se lleva hacia el traste doce y allí, con la mano elevada unos dos o tres centímetros, se empieza a ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique y procurando que, al mismo tiempo, vaya bajando hacia el puente. Este rasgueo completo se compone de tres veces la misma operación y se suele utilizar en la sexta, quinta y cuarta cuerdas.

Como parte de mi trabajo de investigación, pude recopilar, entre peñas, amigos, conciertos y compartiendo con guitarras en mano, más de treinta posibles formas de rasgueo.



Ejemplo 4. Rasgueo típico de soleá.

Ejemplo 5. Rasgueo en seguiriya.

Tenía que manejar además una técnica muy complicada del pulgar llamada alzapúa, ¿de dónde salió esta maraña que bien ejecutada suena increíble? Solo los flamencos lo hacen. Tenía, además, que golpear la tapa de la guitarra con diferentes dedos y en determinados *tempos*, y casi siempre de manera simultánea con los acordes. ¡Qué difícil! Y como si fuera poco, el trémolo era más extenso, es decir, con una nota más que en el trémolo de la guitarra clásica. Había que hacer escalas mezcladas con arpeggios, ligados de mano izquierda sola, escalas de gran velocidad, pulgar apoyado en combinación con índice, etc. Otro gran reto era que toda esta técnica había que aplicarla dentro de determinados compases y estructuras muy propias del flamenco y muy ajenas a lo que normalmente conocemos. Bueno, la tarea era ardua pero, valía la pena.

En otro orden de cosas, me llamó particularmente la atención algunos de los nombres artísticos que usaban los flamencos. Algunos combinaban un sobrenombre con el lugar de nacimiento o el nombre de la madre o el del padre o alguna característica física en particular. Por ejemplo, el nombre artístico del extraordinario guitarrista Francisco Sánchez Gómez es *Paco de Lucía*<sup>9</sup>, Paco por Francisco y, de Lucía porque así se llamaba su mamá. Al fenomenal cantaor José Monje Cruz se le conocía como *Camarón de la Isla*<sup>10</sup>. Camarón, por su cabello rubio y, de la Isla, porque nació en la isla de San Fernando,

municipio de Cádiz. Muchos otros sobrenombres resultan extraños, pintorescos y hasta graciosos: La niña de los peines, Juaniquí de Lebrija, Perico el



Fig. 9. Baile andaluz. Anónimo del XIX. Museo Romántico. Madrid. Editorial Cinterco.1988.



del lunar, Los cagancho, El macaca, Andrés el loro, El loco Mateo, María Borrigo, El Morcilla, María la jaca, Enrique el mellizo, La Macarrona, Bernardo el de los Lobitos, Cayetano Muriel el de Cabra, Pepe de la Matrona, etc. En fin, voy a elucubrar mi nuevo nombre artístico. ¡Todo un reto!

Tuve también la suerte de realizar un curso con una de las leyendas de la guitarra flamenca: *Manolo Sanlúcar*<sup>11</sup>, un extraordinario compositor. El maestro de Vicente Amigo. Compadre de "Serranito" y de *Paco de Lucía*. El creador de *Tauromagia*, uno de los mejores discos de la historia del flamenco.



Ejemplo 6. Trémolo flamenco.

Me comentaba que él, particularmente, necesitaba calentar por lo menos tres horas antes de dar un concierto y que estudiaba cinco, seis y hasta siete horas diarias para que sus dedos sonaran con la agilidad y la soltura requerida y que, además, sufría cuando su corazón sentía la ansiedad de componer porque no descansaba hasta terminar sus ideas. Qué gran guitarrista, qué maravilloso su trémolo y sus expresivas melodías.

Era muy interesante observar cómo estos grandes músicos no eran lectores de partitura; sus conocimientos de solfeo eran extremadamente pobres. Manejaban mucho repertorio de memoria y componían por su propia inspiración dentro de esquemas rítmicos totalmente naturales para ellos. Tuve que echar mano de todos mis conocimientos de solfeo para poder realizar transcripciones a partitura. En esos años, no había casi nada de material publicado de música flamenca en partitura, así que escaseaban referentes que pudieran guiarme. ¿Por qué se daba este fenómeno si hablamos de un país muy rico musicalmente y con una gran trayectoria en el campo de la guitarra? Hay que considerar que la guitarra, por su origen popular, tuvo que luchar vehementemente para alcanzar un puesto en el discurso de los

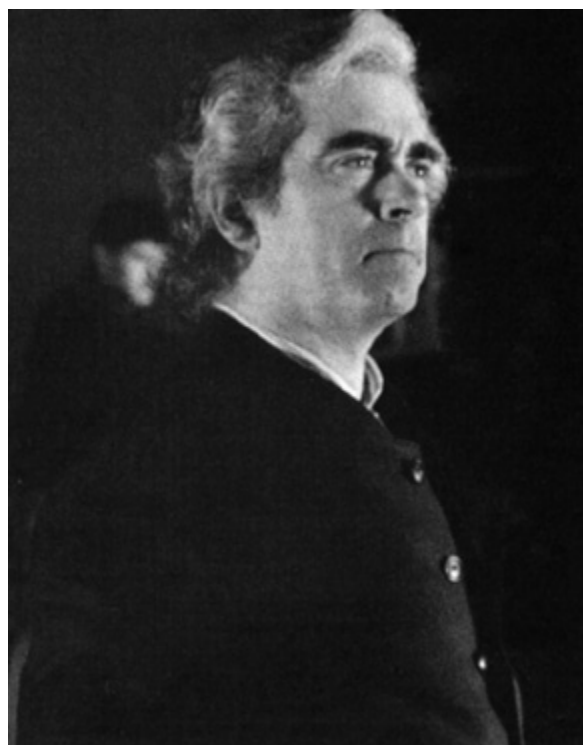


Fig. 10. Manolo Sanlúcar.  
Programa de mano, Festival Córdoba. 1994.

instrumentos de concierto. Aquella música popular o basada en ritmos populares, era completamente desdeñada en los estudios formales de música.

*“Lo popular es en esta historia lo excluido... En el consumo, los sectores populares estarían siempre al final del proceso”* (García Canclini, 1992: p. 191).

Incluso Andrés Segovia, durante la primera mitad de nuestro siglo, se vio obligado a eliminar los rasgueos de la guitarra en sus ejecuciones, para evitar que se le relacionara con la música popular. Según el guitarrista venezolano Alirio Díaz, Segovia nunca ejecutó el *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, debido a los rasgueos del primer movimiento, los cuales le recordaban las bandurrias.

La guitarra se sumerge en un conflicto: toda su tradición como instrumento popular, y el estudio formal de la llamada música culta. En esta dicotomía entre música popular y música culta, la guitarra se ve atrapada por mucho tiempo. Segovia se avocó a la tarea de insistir y de provocar, en compositores no guitarristas, la necesidad de componer para este instrumento. Era indispensable transcribir obras de los grandes maestros de la historia y, además, recoger y crear un repertorio digno de los conservatorios.

Había que alejarse de lo populacho, y el flamenco –claro está– era populacho y gitano.

Muchos de los escritores españoles de la generación del 98<sup>12</sup> fueron despectivos con el flamenco. No lo entendían desde el punto de vista artístico y su visión estética distaba mucho de la cultura en la que se desarrollaba este arte. Quizá, lo gitano tenía un sentido peyorativo para ellos porque asociaban el cante jondo con el contrabando, con lo grotesco, la ignorancia y lo populacho y, probablemente, no lo consideraban un arte. Se puede apreciar, en el siguiente fragmento de la obra *Las inquietudes de Shanti Andía* de Pío

Baroja, el carácter despectivo que le inspira el flamenco a su autor (2001: p. 50).

*“Quería transformarme en un andaluz flamenco, en un andaluz agitanado. Entrar en una de esas tiendas de montañés a tomar pescado frito y a beber vino blanco, ver cómo pateaba sobre una mesa una muchachita pálida y expresiva, con ojeras moradas y piel de color de lagarto; tener el gran placer de estar palmeando una noche entera, mientras un galafate del muelle canta una canción de la maresita muerta y el simentereo; oír a un chatillo, con los tufos sobre las orejas y el calañés hacia la nariz, rasgueando la guitarra; ver a un hombre gordo contoneándose marcando el trasero y moviendo las nalguetas, y hacer coro a la gente que grita: ¡Olé! y ¡Ay tu marea! y ¡Ezo! ésas eran mis aspiraciones.*

*Hoy no puedo soportar a la gente que juega con las caderas y con el vocablo; me parece que una persona que ve en las palabras no su significado sino su sonido, está muy cerca de ser un idiota; pero entonces no lo creía así. Cada edad tiene sus preocupaciones”.*

Si bien podemos entender que a simple vista puede parecer grotesco estar en una taberna empañada de humo de cigarro y de puro, con personas bailando sin tener un físico agraciado, pegando saltos y dando giros, gritando exclamaciones extrañas y guitarristas colocándose la guitarra de forma casi vertical con su frente excedida en sudor. Cantaores con voz carraspeada cuyos sonidos, parecen más bien un quejido, etc. La realidad es que una visión positiva o negativa de este panorama es totalmente relativa y va a depender del prisma con que se mire. Para un grupo importante de artistas, el flamenco significó un arte en extremo rico y maravilloso. La visión del gran compositor ruso Mikhail Glinka<sup>13</sup>, considerado por muchos el padre de la música rusa, era completamente distinta a la de los escritores del 98. Para él era un arte sublime y fastuoso.

Viajó repetidas veces a España entre los años 1845 y 1854. Se interesó mucho en su música y, especialmente, en el flamenco, el cual lo cautivó. Recorrió gran parte del país para conocer su cultura e, incluso, aprendió a tocar la guitarra, las

castañuelas y a bailar para poder profundizar en su ritmo y sonido. Se dice que en Granada escuchaba durante horas al guitarrista flamenco Francisco Rodríguez "El Murciano" (Granada, 1795-1848) y hacía anotaciones, a partitura, de su música. "El Murciano" improvisaba variaciones sobre la rondeña, el fandango y la jota aragonesa. Esta última inspiró a Glinka para componer su *Obertura española N.º 1* en la que figura una jota aragonesa. Glinka, además, compuso *Recuerdos de Castilla* y *Recuerdo de una noche de verano* en Madrid.

Muchos otros grandes compositores se vieron influenciados por la magia del arte flamenco. Rimsky Korsakov utilizó melodías árabe-andaluzas en su obra *Capricho español*. Balakiref escribió *Melodías españolas* y *Serenata*. Pablo Sarasate utilizó zapateados y peteneras en sus obras *Romanza andaluza*, *Serenata andaluza* y *Viva Sevilla*. Y, por supuesto, el amplio repertorio de maestros como Albéniz, Granados, Falla, Turina y Rodrigo que está impregnado de toda clase de elementos derivados del flamenco.

Muchos artistas trataron de reivindicar y colocar al flamenco en su real dimensión. En este sentido es importante destacar las figuras de Manuel de Falla<sup>14</sup> y Federico García Lorca<sup>15</sup>, quienes, en 1922, organizaron el primer concurso nacional de cante jondo<sup>16</sup> en Granada, junto con el ayuntamiento de la ciudad y con un grupo de intelectuales y amigos, entre los que se pueden mencionar a Joaquín Turina, Adolfo Salazar, Juan Ramón Jiménez, Tomás Borrás, Ignacio Zuloaga, Federico Mompou y Felipe Pedrel. El concurso se realizó acompañado de una serie de eventos culturales que le dio gran prestigio. Estuvieron presentes poetas, pintores, críticos musicales, compositores, catedráticos, periodistas y una gran cantidad de cantaores.

Sobre este tema, Manuel de Falla comenta, en la solicitud al ayuntamiento de Granada para la realización del concurso de cante, lo siguiente:

"Pues no solamente hallamos el germen inicial de una parte importantísima de nuestra lírica en los llamados cantos populares andaluces, sino que estos, y singularmente el cante jondo (siguiriyas, cañas, polos y soleares) se filtran y difunden, desde hace muchos años por toda Europa y han ejercido, sin que de ello nos diésemos exacta cuenta, notoria influencia sobre esas modernas escuelas francesa y rusa que, por su revolucionarismo, tan distantes de nosotros creíamos. Ahora bien, si a pesar de todo se acepta como bueno lo que, muy a la ligera, va esbozando, se comprenderá la importancia enorme de nuestro cante jondo, cuya originalidad insospechada se revela ahora como única en el mundo. Pero al mismo tiempo que le asignamos este valor tan alto, el vulgo de los españoles se aparta con desprecio de él como de algo pecaminoso y emponzoñado. Y es por esta actitud de perversión estética por lo que se prefiere la cupletista al cantaor; y por esto, que de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarle" (Molina, 1990: pp. 163-164).

También el poeta Federico García Lorca se refirió al mismo tema:

"Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, están tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable, quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto, quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional. Ha llegado, pues, la hora en que las voces

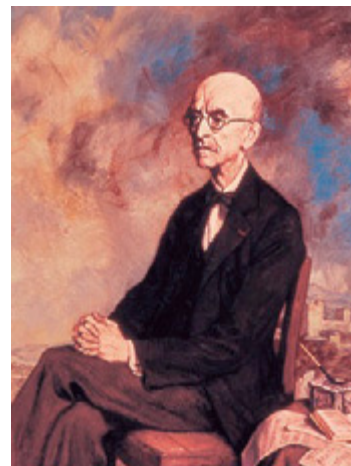


Fig. 11. Manuel de Falla. Editorial Cinterco. 1988.

de músicos, poetas y artistas españoles, se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos" (Molina, 1990: pp. 178-179).

Si bien con el concurso no se obtuvieron todos los objetivos deseados, es decir, que proliferaran escuelas de cante por toda España, sí tuvo cierta resonancia en Madrid y en Andalucía: se crearon algunas escuelas de cante y se realizaron otros concursos. Se buscó que, al flamenco, no se le relacionara únicamente con un simple folclore o un regionalismo típico de un pueblo, sino que se le pudiera ver como un gran arte.

Aquella magia artística no era ni valorada, ni lo suficientemente conocida. Comprendí entonces el por qué muchos guitarristas españoles de guitarra clásica no conocían nada de flamenco. En una ocasión, el flamencólogo Félix Grande<sup>17</sup> me comentó que algunos profesores de guitarra clásica tenían prohibido a sus estudiantes asistir a conciertos de flamenco y mucho menos a clases, para que no pescaran malas mañas. En fin, había una enorme contradicción. Por un lado un desmedido y viejo prejuicio hacia una de las manifestaciones de música popular más ricas y, por otro, un entusiasta y formidable esfuerzo por rescatar y reivindicar lo que hoy es considerado por la Unesco "Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad".

De regreso a mi aventura, puedo decir que después de varios meses de trabajo, había acumulado un importante conocimiento musical y técnico. Además, interactué con muchos guitarristas y cantaores. Viví sus costumbres y conocí elementos de su historia y de su cultura. Terminé de escribir en partitura 10 obras flamencas de Óscar Herrero y toqué, junto a "Serranito", en unos 15 conciertos y una grabación y, además, comencé a escribir mis propias obras en estilo flamenco. Uno de los aportes más importantes que me dio este viaje fue el conocimiento musical del flamenco, fundamental para entender cómo lograr una ejecución más coherente y adecuada de un amplio repertorio de música clásica española, que utiliza giros melódicos,



Fig. 12. *La copla Andaluza*. Manuel Cabral. Museo Romántico. Madrid. Editorial Cinterco. 1988.

diseños rítmicos, técnicas de rasgueos, ornamentos, diseños estructurales, cadencias, armonías y compases tomados del flamenco. Esto se debió a que, a finales del siglo antepasado y principios del pasado, hubo una fuerte necesidad de crear un nacionalismo musical en España que permitiera a su música distinguirse en el mundo entero y, para ello, recurrieron al flamenco como perfecto vehículo para nutrir sus composiciones. "En la música de Albéniz, Granados y Falla se pueden oír guitarras prisioneras en las cuerdas del piano" (Pérez, 1985: p. 10).

Otro aporte importante fueron los mecanismos técnicos propios de la guitarra flamenca, los cuales pueden convertirse en un medio muy útil para ejercitar el movimiento de los dedos, debido al uso de diferentes grupos musculares que interactúan entre sí. Además, su inclusión en determinados pasajes de guitarra clásica, pueden facilitar la ejecución y enriquecer la sonoridad.

Actualmente, muchos guitarristas clásicos, acuden a seminarios y a cursos de guitarra flamenca, así como muchos guitarristas de flamenco reciben clases de solfeo y estudian guitarra clásica.

La guitarra, el cante y el baile han ido sufriendo importantes cambios e innovaciones. Han mejorado su técnica. Se han internacionalizado y han dejado de ser patrimonio exclusivo de Andalucía.

Aunque han existido grandes guitarristas en el mundo del flamenco como Ramón Montoya, El niño Ricardo, Manolo de Huelva y Sabicas, la generación más significativa en el progreso musical y técnico de la historia de la guitarra flamenca ha sido la conformada por *Paco de Lucía*, "Serranito" y *Manolo Sanlúcar*.

Aún hoy, se mantiene la dicotomía entre lo considerado puro y el flamenco evolucionado. Las personas de edad madura, generalmente, hablan de manera despectiva al referirse al flamenco que se hace en nuestros días; apelan al pasado como el ideal del flamenco y critican, de manera despiadada, a cantaores o guitarristas quienes no se apegan a las formas tradicionales y antiguas de hacer flamenco. El guitarrista Manuel Morao comenta que, hace treinta años, el flamenco se hacía porque era parte de la vida; era una necesidad de expresión, pero hoy, en cambio, se hace por dinero y es el consumo lo que determina qué se debe tocar o no; además, pese a que todos tratan de innovar y crear falsetas nuevas, es, sin embargo, él quien sorprende al ejecutar falsetas antiguas, que son desconocidas para los jóvenes, y es él quien realmente hace algo diferente de lo que hacen los demás.

Del mismo modo, el bailar<sup>18</sup> Javier Latorre manifiesta que no importa si se trabaja desde la ortodoxia o desde la vanguardia, lo que importa es la creación, lo que se crea, como se crea, y con el rigor que se haga. Añade, además, que el arte es grande porque no tiene límites.

Asimismo, en un mundo como el actual, marcado por tantas influencias, intercambios y fluir de ideas y elementos musicales, es predecible que aparecieran manifestaciones como el flamenco pop, el flamenco

rock, el flamenco salsa, entre otros (grupo Ketama y Pata Negra) y que muchos intérpretes se mezclen con concertistas clásicos, con músicos de jazz, de folclore latino, etc. Muestra de ello es *Paco de Lucía* junto a Al Di Meola, McLaughlin y Chick Corea, "Serranito" con Larry Coryell, *Manolo Sanlúcar* y la Orquesta Sinfónica de Málaga, Paco Peña y el grupo Inti-Illimani, etc. Esto lo que provoca es un gran enriquecimiento y una enorme posibilidad de desarrollo musical sin precedente alguno. Además, el flamenco ha influenciado, a su vez, a numerosos músicos dedicados a otro tipo de manifestación, como, por ejemplo, los músicos de jazz citados anteriormente y compositores de música clásica como Leo Brouwer y José María Gallardo, quienes han hecho conciertos fusionando música flamenca y sinfónica.

Actualmente, el flamenco cuenta con una generación de bailaores, cantaores y guitarristas de extraordinaria calidad quienes tratan de innovar y de aportar elementos que hacen del flamenco un arte vivo y en constante cambio. Ejemplo de ello son los bailaores Javier Latorre, Antonio Canales y Joaquín Cortés, los cantaores Enrique Morente, Niña Pastori y Miguel Poveda, los guitarristas Vicente Amigo, Rafael Riqueni y Gerardo Núñez, entre muchos otros.

Bueno, llegó el cierre y la inevitable hora del retorno.

Mi estancia en Andalucía resultó tan satisfactoria como innovadora. Entresaqué de este sueño hecho realidad, un sinfín de precisos efectos, valioso material y relaciones humanas. A finales de ese año, regresé a Costa Rica con mi guitarra y mi maleta llenas de excitación y conocimiento. Una amalgama entre el placer de la vivencia y lo aprendido me sumió en una profunda inquietud y pasión por querer compartirlo todo y aplicarlo todo.

Después de diez horas de vuelo "¡Santo Dios!" aterricé en el aeropuerto Juan Santa María con la viva presencia de cada una de las personas que había

conocido: andaluces, cantaores, extranjeros –ávidos de mi misma pasión–, guitarristas clásicos, flamencos, bailaores y bailaoras, y la imagen cautivadora y alegre del pueblo andaluz.

### Las seis cuerdas

La guitarra,  
hace llorar a los sueños.  
El sollozo de las almas  
perdidas,  
se escapa por su boca  
redonda.

Y como la tarántula  
teje una gran estrella  
para cazar suspiros,  
que flotan en su negro  
aljibe de madera.

(*Poema del cante jondo*) Federico García Lorca.

### Notas

1. María Belén Luaces. Música, escritora y periodista. Ha sido redactora de las revistas *Cerdos & Peces*, *La Maga*, *Marcopolo*, *Tierra de Barcelona* (España) y *La Maldita*. Es, además, integrante del "Grupo Canto Coral GCC, con el cual grabó su quinto CD titulado *Flor del país*, sobre arreglos de música popular argentina. Actualmente, es columnista de la revista digital de cultura *Sitio al margen*.
2. Intérprete del cante flamenco.
3. Óscar Luis Herrero. Concertista y compositor nacido en Ciudad Real. Como concertista obtiene reconocimientos y galardones del más alto nivel en el mundo del flamenco: Bordón Minero (Festival de La Unión) y Premio Nacional de Guitarra Flamenca en Jerez de la Frontera, Cádiz. Además de un amplio repertorio de composiciones, se destaca por su trabajo de investigación sobre la pedagogía en la guitarra flamenca, el cual lo ha llevado a producir numerosas publicaciones.
4. De canto, designa el canto flamenco. En el léxico flamenco los vocablos cante y flamenco son sinónimos.
5. Se denomina así a cada uno de los diferentes estilos musicales del flamenco.
6. Frase melódica o floreo que el tocaor ejecuta casi siempre punteando entre copla y copla o antes del cante. De inspiración personal, el ejecutante crea una música cargada de melismas y fantasía ornamental.
7. Víctor Monge conocido como "Serranito". Compositor español nacido en Madrid, de formación autodidacta y profesional desde la infancia, está considerado como uno de los guitarristas españoles más virtuosos de los últimos tiempos. Constituye un caso representativo de precocidad, genialidad y fecundidad en la historia de la guitarra española. Con 20 trabajos discográficos, la crítica encuentra en él a un músico quien orienta su propuesta en mostrar un amplio dominio de la guitarra, tomando como punto de partida el análisis de la composición, el sentido de la armonía, la exigencia de su mano izquierda y la delicadeza de su mano derecha. "Serranito" es uno de los artistas españoles con mayor número de condecoraciones y honores. Entre ellos se pueden mencionar: Premio Nacional de Guitarra "Ramón Montoya", Premio Jerez de la Frontera, Medalla de Oro al Mérito Artístico, por el Ayuntamiento de Madrid. Premio 25 Aniversario Bienal de Flamenco-Sevilla. Galardón "Tío Luis el de la Juliana" concedido por el Colegio Mayor Isabel de España. El galardón Calle de Alcalá, (Madrid). IX Galardón Rafael Romero "El Gallina" de la Peña Flamenca de Andújar, etc.
8. Término que se utiliza de manera popular para designar a la cerveza.
9. Francisco Sánchez Gómez, conocido como *Paco de Lucía*. Compositor y guitarrista, ha sido considerado uno de los mejores guitarrista de flamenco de todos los tiempos, con una técnica y un virtuosismo impresionante. Ha recibido, entre otros muchos galardones: el Premio Nacional de Guitarra de Arte Flamenco, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1992), la Distinción Honorífica de los Premios de la Música (2002), el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (2004). Es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Cádiz y por el Berklee College of Music, distinción concedida en mayo de 2010. Posee 36 producciones discográficas.

10. José Monje Cruz, de nombre artístico *Camarón de la Isla*. Se le considera uno de los mejores cantaores de flamenco de todos los tiempos y, en opinión de muchos, un revolucionario del cante, quien contribuyó a su renacer respetando su esencia. Algunos de sus premios y reconocimientos son: Primer premio en el Festival del Cante Jondo de Mairena del Alcor. Premio en el Concurso de Cante Jondo Antonio Mairena. Premio Nacional de Cante de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folclóricos Andaluces de Jerez. Trofeo Lucas López de la Peña Flamenca El Taranto de Almería. IV Llave de Oro del Cante Flamenco, 2000 (a título póstumo). Medalla al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Madrid, Medalla de Oro de Andalucía, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Fue hijo predilecto de varias ciudades y realizó más de 30 producciones discográficas.
11. Manuel Muñoz Alcón, conocido como *Manolo Sanlúcar*. Guitarrista y compositor dotado de una excepcional musicalidad y de una gran técnica. Nunca pierde contacto con la improvisación ni el fondo espiritual del flamenco, no hace del virtuosismo una meta en sí, sino que lo sublima para comunicar profundas cualidades emotivas. Su estilo camina entre la pureza y la vanguardia, que encuentra sin necesidad de buscar influencias en otras músicas, sino partiendo simplemente de las mismas raíces. Ha compuesto obras para guitarra y orquesta, como, por ejemplo, *Medea*, compuesta para el Ballet Nacional de España, *Fantasía para guitarra y orquesta en cuatro movimientos*, *Trebujena*, *Aljibe* y *Música para ocho monumentos*. Tiene a su haber más de 15 grabaciones.
12. La generación del 98 está formada por un grupo de escritores que, nacidos entre 1864 y 1875, tuvieron una formación intelectual semejante, un estilo con aspectos comunes que rompe con la literatura anterior, un acontecimiento que los aglutina: el desastre de 1898, y un guía espiritual reconocido por todos, Miguel de Unamuno. Entre sus integrantes más significativos, además de Unamuno, se pueden citar a Ángel Ganivet, Enrique de Mesa, Ramiro de Maeztu, Azorín, Antonio Machado, los hermanos Pío y Ricardo Baroja, Ramón María del Valle-Inclán y el filólogo Ramón Menéndez Pidal.
13. Mikhail Ivanovich Glinka (Novospasskoye, 1804–Berlín, 1857). Compositor ruso, considerado como el creador de la escuela nacionalista rusa. Estrena con gran éxito dos óperas geniales, *La vida por el zar* y *Ruslan y Lyudmila*. Entre sus obras cabe destacar: *Príncipe Kholmisky*, *Kamarinskaya*, *Vals-fantasia*, abundante música de cámara, unas 40 piezas para piano, melodías y dos obras sinfónicas fruto de su paso por España: *Una noche en Madrid* y *La jota aragonesa*. Su trabajo ejerció una gran influencia en las generaciones siguientes de compositores de su país; se destacó el grupo conocido como “los cinco”: Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov, Aleksandr Borodín, Cesar Cui y Mili Balákirev.
14. Manuel de Falla y Matheu (Cádiz, 1876–Córdoba, Argentina, 1946). Uno de los grandes representantes de la música española de los últimos siglos. Su música instrumental adquiere personalidad propia y culmina en un nacionalismo genuinamente español. Se traslada a París, en donde hace amistad con Debussy, Ravel, Dukas, Albéniz y Viñes. Publica en París las *Cuatro piezas españolas para piano*, estrena *La vida breve* (1913), y armoniza las *Siete canciones populares españolas* (1911). De regreso a Madrid, estrena sus obras andalucistas: *Noches en los Jardines de España para piano y orquesta* (1916), el *ballet El amor brujo* (1915), el *ballet El sombrero de tres picos* (1919) y *la Fantasía Bética para piano*. En 1919, se traslada a Granada, en donde alterna su actividad de compositor con giras de concierto. En esta época compone una ópera, un concierto para clave (1926) y numerosas obras para distintos instrumentos y canto. En 1939, se traslada a Buenos Aires, última época de su vida, en donde muere sin completar la cantata *Atlántida*, para coro y orquesta. Compositor versátil, consigue hacer realidad el sueño de Pedrel: crear una música española de raíz popular y con elementos del folclore.
15. Federico García Lorca (Granada, 1898-1936). Poeta, dramaturgo, prosista y pianista. Es el poeta de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo XX. Estudió filosofía y letras y se licenció en Derecho. En la universidad hizo amistad con Manuel de Falla, quien ejerció una gran influencia en él, transmitiéndole su amor por el folclore y lo popular. Se dedicó, también, a la recopilación,

estudio y difusión del folclore de todas las regiones españolas, lo cual lo llevó a armonizar numerosas canciones populares antiguas. Algunas de sus obras son: *El maleficio de la mariposa*, *Libro de poemas*, *Canciones*, *Mariana Pineda*, *el Poema del cante jondo*, *el Romancero gitano*, *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, *el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La Casa de Bernarda Alba*.

16. Denominación de valoración subjetiva, que incluye a aquellos estilos de flamenco en los que se aprecia solemnidad, profundidad y fuerza expresiva por medio de los sentimientos y las cualidades del intérprete.
17. Poeta, escritor, ensayista y crítico español. Es un genuino representante de la generación de poetas de la década del sesenta. Es letrista, guitarrista y un estudioso apasionado del flamenco, al cual dedicó su última obra *Paco de Lucía y Camarón de la Isla*. Ha obtenido, entre otros, los premios de poesía Adonais, Alcavarán, Guipúzcoa, Eugenio d'Ors, Gabriel Miró, Casa de las Américas, Nacional de Literatura, Barcarola y Premio Nacional de Letras 2004. De su obra deben destacarse las siguientes ediciones: *Taranto*, *Las piedras*, *Música amenazada*, *Blanco Spirituals*, *Las rubaiyátas de Horacio Martín* y *Biografía*.
18. Intérprete del baile flamenco.

## Bibliografía

- Álvarez Caballero, Ángel. (1993). *La guitarra flamenca*. Colección: *La Guitarra en la Historia*. N.º 4. Córdoba: Edición La Posada.
- Baroja, Pio. (2001). *Las inquietudes de Shanti Andía*. Madrid: Editorial Biblioteca El Mundo.
- Blas Vega, José & Manuel Ríos Ruiz. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- Córdoba, Mariano. (1971). *Flamenco guitar*. New York: Oak Publications.
- Christoforidis, Michael. (1998). *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*. Colección: *La guitarra en la Historia*. N.º 9. Córdoba: Edición La Posada.
- Escudo de Oro. (1993). *Tout Granada*. Barcelona: Editorial Escudo de Oro.
- García Canlini, Néstor. (1992). *Culturas híbridas*. México: Editorial Grijalbo.
- Leblon, Bernard. (1991). *El cante flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.
- Marín, Rafael. (1902). *Método de guitarra de flamenco*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- Medina, Emilio. (1985). *Método de guitarra flamenca*. Buenos Aires: Editorial Ricordi.
- Molina, Eduardo. (1990). *Manuel de Falla y el Cante jondo*. Granada: Ediciones del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Molina, Ricardo & Antonio Mairena. (1979). *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Librería Al-Andalus.
- Pérez, Mariano. (1985). *Diccionario de la Música y los músicos*. Tomo II. Madrid: Ediciones Istmo.
- Salcines, Manuel. (1990). *La belleza de Córdoba*. Madrid: Ediciones Noria.
- Torres Cortés, Norberto. (1997). *La guitarra flamenca a principios de siglo*. Colección: *La guitarra en la Historia*. N.º 8. Córdoba: Edición La Posada.