



# Flamenco: de la marginalidad social a la referencia cultural pasando por la apropiación política

Pedro Pablo de Santiago Ortega  
Licenciado en Periodismo

Enviado: 19-10-2018  
Aceptado: 20-12-2018

## *Resumen*

El flamenco fue reconocido en 2010 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Desde que se estableciera el término flamenco, a mitad del siglo XIX, su evolución, calado y popularidad entre la sociedad ha variado hasta convertirse en lo que es hoy, un arte de reconocimiento internacional. Lo que surgiera como una expresión artística casi marginal se transformó en un movimiento social muy popular, que fue abrazado por los diferentes regímenes que imperaron en España en los siglos XIX y XX, entre ellos la II República y la dictadura franquista, que vieron en esta expresión artística popular una forma de conectar con el pueblo y concretamente con las clases sociales con menos recursos económicos. A lo largo del presente trabajo, se abordarán los cambios y transformaciones sociales en los que se ha visto envuelto el flamenco, teniendo como referencia a algunas de las figuras más representativas de este arte en sus diferentes etapas.

**Palabras clave:** flamenco, Andalucía, musulmanes, gitanos, II República, franquismo, Silverio Franconetti, Enrique Morente, Camarón de la Isla.

## *Abstract*

Flamenco was recognized in 2010 by the Organization of the United Nations for Education, Science and Culture (Unesco) as Intangible Heritage of Humanity. Since the establishment of the term flamenco, in the mid-nineteenth century, its evolution, depth and popularity among society has changed until it becomes what it is today, an internationally recognized art. What emerged as an almost marginal artistic expression became a very popular

social movement, which was embraced by the different Spanish regimes in the nineteenth and twentieth centuries, including the Second Republic and the Franco dictatorship, which saw in this popular artistic expression a way to connect with the people and specifically with social classes with fewer economic resources. Throughout the present work, the changes and social transformations that flamenco has experienced will be addressed through several representative figures of this art in its different stages.

## 1. Introducción

La identificación del flamenco con lo que ahora se puede denominar *Marca España* viene de lejos. Es conocida la inclinación del régimen franquista a utilizar este arte como representación de una España alegre, con un folclore común y también como reclamo turístico, especialmente en los años 60 con la apertura del régimen a la llegada de visitantes extranjeros. Así, el flamenco es muchas veces relacionado con posturas más cercanas a la derecha o a la España franquista, siendo completamente irreal esta imagen que se ofrece del centenario arte. A través de este trabajo se pretende demostrar cómo el flamenco surge desde los estratos sociales más bajos de Andalucía, prácticamente desde la marginalidad, y llega a alcanzar un estatus propio como música y expresión artística de referencia entre los diferentes géneros. Del mismo modo, se aportará una visión de conjunto que permita analizar la relación entre las diferentes etapas históricas y el citado arte, desterrando los tópicos antes mentados y remarcando su carácter popular. Además, se abordarán desde los imprecisos orígenes del arte flamenco y la popularidad que alcanzó desde que se acuñó como tal, a mediados del siglo XIX, hasta la actualidad, así como la injerencia y maniobras que llevaron a cabo los diferentes sistemas administrativos imperantes en la España en cada época con respecto a este arte que gozaba y sigue gozando de gran popularidad entre la sociedad primero española y posteriormente internacional.

Así pues, se estudiarán las influencias gitanas y musulmanas en el nacimiento y popularización del flamenco y las diferentes teorías que orbitan



alrededor de los orígenes de esta expresión artística, puesto que por falta de documentación de la época y por desarrollarse entre los estratos sociales más bajos, no se ha determinado oficialmente de dónde surge dicha manifestación cultural y artística. Posteriormente se abordarán los primeros pasos de este arte una vez acuñado como tal, de la mano de figuras como Silverio Franconetti, sevillano de padre italiano y madre andaluza, considerado si no el primero, uno de los primeros cantaores flamencos y que alcanzó gran popularidad en los primeros cafés y tablaos que sirvieron de escenario para esta manifestación artística. Los espacios en los que se representan los espectáculos relacionados con el flamenco tendrán también un papel importante en este trabajo, estudiando cómo los artistas que los ejecutan pasan de los tablaos o cafés a los teatros, ampliándose su popularidad al conjunto del territorio español.

Posteriormente se estudiará la vinculación del Gobierno de la II República (1931-1936) con la expresión flamenca, arte ya popular y consolidado en 1931, que fue utilizado por los responsables políticos de la época para mostrar una cercanía con el pueblo. En este contexto aparecerán artistas como Lola Cabello o Manuel Vallejo, conocido por ser el primer flamenco que grabó los *fandangos republicanos*, muy frecuentes en los espectáculos impulsados por el Gobierno de la época. Además, en esta etapa se analizará cómo ya no es solamente Andalucía el territorio donde este arte goza de popularidad, sino que en territorios donde incluso había llegado a calar un discurso nacionalista, como la Cataluña de Francesc Macià, también gozaba de acogida social, llegando el citado presidente de la Generalidad a acudir a espectáculos de música y baile flamenco.

Posteriormente se estudiará el papel que jugó el flamenco en la difusión de la cultura española durante la etapa franquista (1939-1975) en la que este arte jugó un rol importante como emblema de una España con una cultura única, alegre y folclórica. En este aspecto se estudiará también el papel del cine y la influencia del auge del turismo extranjero en España, aspectos a tener en cuenta

a la hora de potenciar determinada imagen del país. Así, se popularizaron películas como las que solían protagonizar Marisol o Rocío Dúrcal.

Tras la muerte del dictador y con la llegada de la Transición y el aperturismo a España, también el flamenco cambió. Se estudiará entonces el encaje que ha tenido este arte desde el fin del régimen franquista hasta la actualidad, pasando por las diferentes etapas y destacando figuras como la de Camarón de la Isla o Enrique Morente, pioneros en la modernización del género, pero también incomprensidos por trabajos discográficos que ahora son referentes culturales del flamenco.

Con todo ello se pretende demostrar la hipótesis de que el flamenco, además de arte centenario que nace al cobijo de guetos sociales y clases muy desfavorecidas económicamente, se ha consolidado como un género que ha luchado contra el estigma de un régimen dictatorial que subyugó a España durante casi cuarenta años y que absorbió las manifestaciones culturales que manaban del mismo para la proyección de una imagen cultural española. Sin embargo, el contexto en cuanto a su evolución como expresión musical y artística viene a demostrar que hay y hubo arte más allá de la etapa histórica en la que se sitúe el foco del estudio y que, como asegura la mayoría de flamencólogos, el flamenco es un arte vivo, que evoluciona y que sigue evolucionando al calor de una popularidad cada vez más internacional.

## **2. Orígenes del flamenco: influencias y consolidación**

Tal y como recoge Blas Infante en su libro *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo*, el músico y musicólogo español Felipe Pedrell llegó a afirmar que no sería de extrañar que jamás se desvelase el “oscuro e interesantísimo problema” en torno a los orígenes del flamenco. Y es que, a día de hoy, son muchos los expertos, entre ellos el citado Blas Infante, los que han intentado descifrar los orígenes del flamenco y del cante jondo, sin que se haya establecido ninguna teoría que se dé aún por oficial. En lo que sí coinciden



muchos estudiosos de la materia, y se da por supuesto, es en la influencia gitana de este arte. Lo que aún sigue generando dudas es de dónde viene la denominación de flamenco y qué poblaciones de Andalucía influyeron históricamente en la consolidación de dicha expresión artística.

Al respecto, el poeta y dramaturgo Federico García Lorca manifestó y destacó la influencia gitana en el proceso de dar forma definitiva a lo que hoy se conoce como flamenco en su conferencia “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”, que pronunció en 1921 en el Centro Artístico y Literario de Granada (García Lorca, 1921b). Para Lorca, el calificativo de *gitana* que acompaña al palo de las seguiriyas, junto a la riqueza y particularidad de los vocablos de las canciones, manifiestan una evidente y fuerte influencia gitana en este arte. Sin embargo, este mismo autor deja la puerta abierta al influjo de otras culturas, puesto que según expresaba, existen poblaciones gitanas en toda Europa y los cantos flamencos no aparecen si no en Andalucía, por lo que el poeta concluye que esta manifestación artística fue moldeada por los gitanos errantes que llegaron a Andalucía, pero no es una creación únicamente de estos pobladores, sino que se trata de un compendio de manifestaciones culturales que ha evolucionado con el paso de los años y los movimientos sociales del sur de la península ibérica.

Así, Lorca, en el mentado discurso, saca a colación el análisis de un artista contemporáneo a él mismo, Manuel de Falla, que localiza en la seguiriya “determinadas formas y caracteres independientes de sus analogías con los cantos sagrados y la música de los moros de Granada”, lo que según Lorca evidencia la influencia de los pueblos gitanos sobre este arte. Así, serían estos pobladores los que dan la forma definitiva a la música flamenca uniendo “los viejísimos elemento nativos (de Andalucía) con el viejísimo que ellos traían”.

Como se ha mencionado anteriormente, todo lo que rodea al surgimiento del flamenco se centra en hipótesis, análisis y estudios realizados con

posterioridad. Es por ello que existe gran diversidad de teorías, que tienen en el centro la influencia gitana en la consolidación de lo que hasta hoy conocemos como flamenco. Blas Infante, por su parte, en su libro antes citado *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo* también cita el estudio de Falla, recalcando la influencia bizantina y morisca en el resultado final del flamenco. El considerado padre del nacionalismo o regionalismo andaluz, sin embargo, es mucho más concreto en su explicación sobre los orígenes de este arte, y lo relaciona con la mezcla cultural entre los musulmanes y los gitanos (Infante, 1929-1933/2010). Para Infante, fue la marginalidad lo que unió a estos dos pueblos, puesto que considera que, muchos musulmanes, tras el decreto de expulsión de España dictado por Felipe III a principios del siglo XVII, permanecieron sin embargo en el país, renunciando a su credo u ocultándose. El estudioso de lo andaluz no considera posible una salida masiva de los moriscos de Andalucía, dado que, entre otras cosas, eran los principales responsables del cultivo de las tierras. Por ello, Infante teje una teoría alrededor de la relación entre gitanos y musulmanes que, unidos en su marginalidad, establecen lazos y entremezclan culturas, sentando las bases para el nacimiento del flamenco.

Además, Infante trae a colación en su obra antes citada al filólogo y arabista Julián Ribera i Tarregó, quién fue también fundador de la Casa Árabe de Zaragoza. Este estudioso percibe influencias musulmanas en la música flamenca, que atribuye a la llegada a Andalucía de influencias llegadas de las escuelas de Medina, La Meca y Bagdad. Por otro lado, sobre la mezcla musulmana y gitana, el doctor en Sociología y Ciencias Políticas de la Universidad de Sevilla Gerhard Steingress destaca dos elementos que sirvieron para poner los cimientos de lo que hoy se conoce como arte flamenco. Por un lado, resalta el establecimiento paulatino de una estructura de clases sociales y una cultura estratificada, que desemboca en la aparición de un ambiente suburbano de marginación, vinculado a un “particular estilo de vida” (Steingress, 2006), caldo de cultivo en el que Infante establece la relación entre



gitanos y musulmanes, dos poblaciones perseguidas y relacionadas con estratos sociales económicamente inferiores. Es este particular estilo de vida el que, entre otros autores, Lorca refleja en sus obras *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano* estableciendo jergas, expresiones y temáticas características, aún a día de hoy, del flamenco.

A raíz de los estratos sociales en los que se estructuró la sociedad, Steingress afirma que las tradiciones culturales de estos pueblos, además de verse influenciadas entre ellas, se convirtieron en una “expresión de la peculiar idiosincrasia de las clases sociales bajas en el ambiente urbano”. Sin embargo, y como se analizará más adelante en el presente artículo, también hay autores que relacionan la consolidación del flamenco con músicas llegadas de América Latina, lo que añadiría un factor cultural más al estudio del surgimiento de esta expresión artística y una dimensión más amplia del estudio de lo que hoy día se conoce como flamenco.

## **2.1. Origen del término flamenco**

Pese a que hay cierto consenso alrededor del origen del flamenco y su influencia tanto gitana como musulmana, además de la de otros pobladores del sur de la península, existen menos coincidencias en torno al término *flamenco* en sí mismo y por qué esta manifestación artística fue denominada de la misma manera que los pobladores de la región de Flandes, que actualmente forma parte de Bélgica. Al igual que sobre los orígenes del flamenco, también hay interpretaciones, teorías e hipótesis alrededor de esta cuestión, aunque no existe ninguna versión oficial al respecto.

Algunas de estas explicaciones se centran en buscar una relación entre los flamencos de Flandes y la extrapolación del término para referirse al arte consolidado en el sur peninsular. Entre ellas, recogidas por Blas Infante en su libro antes citado, está la de Felipe Pedrell, que relaciona la popularización de este arte con la llegada de la corte de Carlos I de España y V de Alemania a

España. Según el musicólogo, la asociación de palabras puede deberse al recibimiento que se hizo a las tropas del monarca, al son de bailes y cantes folclóricos, en el que se habría consolidado la expresión “*báilale al flamenco*”. Otra teoría que también guarda relación con el imperio de los Austria está relacionada con el odio que se tenía hacia los flamencos, venidos del extranjero acompañando a Carlos V y que pasaron a ocupar puestos de responsabilidad en la administración del monarca. Esta teoría, acuñada por el estudioso Ramón Joaquín Domínguez y recogida en la obra de Infante, estaba centrada en el odio a esta especie de *parásitos* extranjeros, que dotó a *flamenco* de un significado despectivo, que posteriormente se popularizó y también se aplicó a los gitanos, un pueblo caracterizado por vivir en la marginalidad social.

Sin embargo, Infante rechazaba todas estas hipótesis, argumentando que pasarían siglos entre la llegada de Carlos V a España y la consolidación del término *flamenco*, que tuvo lugar a mitad del siglo XIX. Por ello, según Infante, no es lógica la teoría del recibimiento a la corte del monarca, dado que además el flamenco no era una música aún popularizada. Sobre la analogía del odio a flamencos y gitanos, el político y notario andaluz también reniega de ella. Asegura que, además de la diferencia de siglos entre la llegada de los Austria y la popularización del flamenco y su consolidación como género musical, no es posible relacionar el odio a los flamencos y a los gitanos bajo un mismo término, pues dadas las características de la sociedad andaluza de la época, en Andalucía no se odiaba a los gitanos, actitud que Infante relaciona más con las poblaciones de Castilla cercanas a la capital del reino.

Por todo lo anterior, para Blas Infante el origen del término es otro completamente diferente, y proviene del árabe, concretamente de *fellah-mengu*, referido a los “campesinos sin tierra”. Esta explicación apoya la hipótesis de Infante sobre la mezcla cultural entre musulmanes y gitanos, concretamente en la época del decreto de expulsión de Felipe III, en la que se despojó de las tierras a los campesinos moriscos, muchos de los cuales, como ya se ha



mencionado anteriormente, buscaron refugio junto a poblaciones gitanas, muchos de ellos conformando comunidades que se caracterizaban por vivir en la marginalidad social.

Como se ha mencionado anteriormente, sin embargo, no hay una explicación que se considere oficial sobre el establecimiento del término *flamenco* para referirse al arte ahora Patrimonio Inmaterial de la Humanidad según la Unesco. Otra de las hipótesis, del poeta Félix Grande, recogida en un artículo del escritor, periodista y flamencólogo Andrés Salom, de la Universidad de Murcia, localiza una relación entre los gitanos y los flamencos de la ahora región belga. El poeta apunta que los gitanos, “por cuestiones de racismo puro y duro”, vivían en las conocidas como gitanerías, normalmente en zonas del por entonces extrarradio de ciudades andaluzas como Granada o Sevilla, de las que no les estaba permitido salir después de la puesta de sol. Sin embargo, Grande afirma que durante los reinados de los dos últimos Felipe de Austria, se ofreció la posibilidad a los gitanos varones de ir a combatir con los Tercios de Flandes para defender la soberanía de la monarquía española. Los que lograban volver obtenían una autorización para moverse con libertad. Se les conoció, según esta teoría, como *gitanos de Flandes*, término que derivó más adelante en simplemente *flamencos*. Este hecho podría haber sido el desencadenante de que, tras el levantamiento del veto al libre movimiento de estas personas por parte de Carlos III, la popularización del término flamenco impregnase ya a toda la población gitana.

### **3. Silverio Franconetti y la primera mención al término flamenco**

Pese a que tampoco existe un consenso estricto sobre cuál fue la primera referencia documentada al término *flamenco* en relación al arte proveniente de Andalucía, los expertos se ponen de acuerdo en que dicha referencia se produjo a mediados del siglo XIX, tal y como recoge el doctor en Historia del Arte Guillermo Castro Buendía en su artículo *De la petenera del Mochuelo a la de*

*Chacón y la Niña de los Peines* (Castro Buendía, 2009). Además, el periodista cultural Esteban Ordoñez precisa en un artículo sobre la figura del cantaor Silverio Franconetti, del que más adelante se abordará su influencia en el flamenco, que dicha referencia data de 1866 (Ordoñez, 2017). Se puede considerar que el flamenco más parecido al que se conoce actualmente se establece a mitad del siglo XIX, cuando empiezan a proliferar actuaciones públicas del género y comienzan a ser conocidos algunos de los artistas que se dedicaban a él.

Es en este contexto en el que se enmarca la figura de Franconetti, sevillano de padre romano y madre andaluza, nacido entre 1823 y 1834 (tampoco hay consenso sobre su fecha de nacimiento). Según un artículo de *CTXT* (Ordoñez, 2017), los padres de Silverio querían que se dedicara a trabajar en la sastrería de su hermano, en Morón, pero su atracción por la calle lo llevaría a relacionarse con gitanos, de los que aprendería las destrezas del cante jondo que lo convirtieron en una referencia de la época. Pocas certezas hay sobre la vida de Franconetti, pero se sabe que se trasladó a vivir a Madrid y que posteriormente se fue a América Latina, en concreto a Uruguay y Argentina. Su mito se hizo grande en su ausencia y, cuenta la leyenda de la época que, cuando volvió, alrededor de 1864, visitó un tablao flamenco y los asiduos no le reconocieron hasta que cantó por seguiriyas. De ahí en adelante, la figura del *payo Franconetti*, como lo llamaban los gitanos, se hizo cada vez más grande y sus actuaciones cada vez eran más conocidas y frecuentadas.

En esta época histórica, en pleno proceso de auge del flamenco, surge por ende la proliferación de tablaos, cafés y espectáculos en teatros en los que el flamenco tenía fuerte presencia. El propio Franconetti fue dueño de dos locales, entre ellos el *Café de Silverio*, en 1881, en el que actuaron figuras de la primera línea del flamenco de la época, como el cantaor Fosforito, que se hizo muy popular posteriormente en tiempos de la II República y el Franquismo. Sobre Silverio Franconetti cabe destacar que su figura se convirtió en un mito en los



años siguientes, siendo considerado por muchos expertos como el primer cantaor, y a cuya figura Lorca dedicó un poema:

*Entre italiano  
y flamenco,  
¿cómo cantaría  
aquel Silverio?  
La densa miel de Italia  
con el limón nuestro,  
iba en el hondo llanto  
del siguiyero.  
Su grito fue terrible.  
Los viejos  
dicen que se erizaban  
los cabellos,  
y se abría el azogue  
de los espejos.  
Pasaba por los tonos  
sin romperlos.  
Y fue un creador  
y un jardinero.  
Un creador de glorietas  
para el silencio.  
  
Ahora su melodía  
duerme con los ecos.  
Definitiva y pura.  
¡Con los últimos ecos!*

En pleno esplendor del flamenco, por tanto, es cuando empiezan a proliferar los espectáculos relacionados con este arte. María de la Paz Tenorio, profesora de la Universidad de Málaga, hace referencia en su artículo *Ronda, ciudad pionera en los cafés cantante*, a la proliferación de espectáculos flamencos, también en el teatro, donde “coplas y bailes folclóricos, con acompañamiento de palmas, guitarras, jaleos, incluso orquesta, empiezan a cobrar tímida importancia” entre mediados y mitad del siglo XVIII (Tenorio González, 2015). Además, en este artículo se destaca la proliferación antes citada de los tablaos y cafés, que vinieron para potenciar aún más la popularidad de este género musical, una tendencia que se mantuvo durante el siglo XX.

Por último, sobre la consolidación del flamenco como género musical y arte en cuanto a sus variantes de cante, baile y toque, cabe destacar la influencia que algunos autores aseguran que hay de los ritmos de América Latina al flamenco. En concreto, resalta la petenera, que se enmarca según el mentado Castro Buendía, a principios del siglo XIX y es originaria de la región guatemalteca de El Petén (Castro Buendía, 2009), aunque tampoco hay consenso en este sentido sobre el origen de este palo, ya que algunos autores llegan a asegurar que en principio existían hasta tres vertientes del mismo. Documentadas con anterioridad a las seguiriyas y las soleares, resulta difícil saber cuántas transformaciones han sufrido desde entonces hasta el día de hoy. Este cante habría sido introducido en Andalucía, principalmente, a través de los barcos y los marineros que llegaban del continente americano, y se habría extendido de forma oral en los inicios de los espectáculos públicos relacionados con el flamenco. De hecho, se relaciona a Franconetti, además de con rondeñas, malagueñas o seguiriyas, con las peteneras.

#### **4. El flamenco durante la II República**

Cuando se instauró la II República en España tras las elecciones municipales de 1931, el flamenco estaba en pleno auge y era frecuente encontrar representaciones en teatros y diversos actos públicos. En palabras de la doctora en Historia de la Música Montse Madrideoj, en su artículo *El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República*, el flamenco vivía “unos años de esplendor” (Madrideoj, 2010). Tanto es así que en Barcelona proliferaban espectáculos de flamenco en teatros y el Gobierno de la República impulsaba actuaciones en las que se personaban autoridades políticas. Entre ellas cabe destacar la presencia de diputados de Esquerra Republicana de Catalunya (ERC), partido históricamente nacionalista catalán, así como el por entonces presidente de la Generalidad de Cataluña, Francesc Macià, que llegó a proclamar la república catalana en los primeros tiempos del gobierno



republicano español. “La Barcelona republicana era una ciudad heterogénea, bulliciosa y optimista, en la que sus miles de habitantes se sobreponían a la estabilidad política y social, llenando una y otra vez los teatros, en los que el flamenco tenía una presencia continua y notable” (Madrirdejos, 2010).

Se pueden encontrar en la España republicana diferentes manifestaciones que relacionan el cante popular en que se había convertido el flamenco con la causa a favor del recién instaurado Estado republicano. De la mano de este cambio de régimen surgen los conocidos como fandangos republicanos, una variante de fandangos con su misma estructura pero cuya letra se cambiaba o se componía para ensalzar las bondades del sistema republicano o respaldar propuestas del mismo. Uno de los casos más significativos lo aportó Manuel Vallejo, oriundo de Sevilla, que un mes después de la proclamación de la República grabó los fandangos republicanos.

Además de Vallejo, también se hizo conocido por un hecho similar el murciano Manuel González Guerrita, que grabó los fandangos *En Jaca se rebelaron / Fue el 14 de abril y España es republicana / De matices tricolor*. Esta última composición tiene la siguiente letra:

*Quiero decir con pasión  
este fandango que canto.  
Quiero decir con pasión  
España Republicana  
y lo es de corazón  
¡Abajo la ley tirana!*

*De matices tricolor  
España tiene bandera  
de matices tricolor  
amarillo, rojo y lila  
colores que son de amor  
¡juntarse a nuestras filas!*

Además de los citados cantaores, que mostraron su apoyo explícito al Gobierno republicano, proliferaban los espectáculos sufragados por la administración estatal y que contaban con presencia de cantaores y tocaores

flamencos. Madrಿದೆjos recoge varios ejemplos en su artículo, como el Festival a “beneficio de los obreros sin trabajo”, destinado a recaudar fondos. Se celebró el 3 de junio de 1931 en Barcelona y a él acudieron tanto el presidente de la Generalidad, Francesc Macià, como el capitán general de Cataluña, Eduardo López Ochoa. En este tipo de actos podían escucharse canciones populares del flamenco de la época, así como otras que ensalzaban el papel del sistema republicano o que abanderaban reivindicaciones, como la petición del Estatuto de Autonomía para Cataluña, que se puede observar en una letra de El Chato de las Ventas (Madrಿದೆjos, 2010).

En estos espectáculos solía participar una carterá asidua de cantaores y cantaores, así como guitarristas muy reconocidos de la época. Quizá uno de los ejemplos más representativos sea la malagueña Lola Cabello, que tras pasar su infancia en Málaga, salió de la ciudad para dedicarse profesionalmente al cante flamenco. A finales de los años 20, y especialmente a principios de los años 30, esta artista tuvo mucho éxito en teatros y espectáculos, especialmente en Barcelona, ciudad donde acabó por asentarse (Madrಿದೆjos, 2010). Era más que frecuente verla acompañada por el guitarra Pepe Hurtado. Su popularidad estaba en auge en tiempos republicanos, apareciendo como reclamo en muchos periódicos de cara a actuaciones flamencas. Cabello era también una asidua de los espectáculos promocionados por la República, como la conmemoración del primer aniversario de la proclamación, en abril de 1932, o en la fiesta del patrón de Cataluña, Sant Jordi.

La figura de Lola Cabello es sin duda una de las que más incógnitas suscita ya que, durante y después de la guerra, no se volvió a hablar prácticamente de la cantaora. Pese a que no hay documentación que acredite que su cercanía al Gobierno de la II República provocó su salida de los escenarios, no se tiene constancia de actuaciones de la malagueña tras la guerra y solamente se sabe que falleció años después, en 1942, en Castellón de la Plana.



Sin embargo, y pese a todo, Madrudejos señala que muchos de los artistas flamencos de la época simplemente se amoldaban al régimen imperante, siendo muchas veces indiferentes al sistema de gobierno que hubiera en España, movidos principalmente por la necesidad de agradar el público para el que tocaban o por el mero instinto de supervivencia. Prueba de ello puede ser un festival de flamenco celebrado en Barcelona cuatro días después de la proclamación de la República. Estaba programado con anterioridad y, pese al cambio de régimen, se mantuvo, aunque cambiando el nombre, que pasó a ser *Grandioso festival flamenco dedicado al triunfo de la República*, pero manteniendo a los mismos participantes (Madrudejos, 2010).

## 5. El flamenco durante el Franquismo

Tras el fin de la Guerra Civil con el triunfo del bando sublevado, el flamenco, que aún conservaba su popularidad, pasó a ser, con el devenir de los años, un elemento propagandístico del franquismo para mostrar la imagen de una España folclórica, alegre y atractiva por sus tradiciones, del mismo modo que, al igual que en la época republicana, fue un elemento de cercanía con el pueblo. Pese a que muchos puristas ya criticaron la banalización del arte a base de la simplificación de espectáculos para llegar al gran público, durante el régimen de Francisco Franco esta expresión cultural alcanzó sus máximas cotas de reduccionismo estereotípico. Tal y como recoge Madrudejos (2010) en su artículo, que denomina al *nacional-flamenquismo* como la expresión de este arte durante la dictadura y lo califica como “la más pobre expresión del flamenco”, desde 1939 en adelante fueron características las figuras de mujeres con trajes de lunares y hombres con sombreros cordobeses, elementos estos, entre otros, que sirvieron para reducir y estereotipar la figura de esta expresión artística, relegando prácticamente a un segundo plano todo lo concerniente al cante jondo.

Cabe resaltar, una vez más, la popularidad que había logrado el flamenco especialmente durante los años 20 y 30, en un contexto de creciente interés por las tradiciones folclóricas no solo de Andalucía, sino de muchas otras regiones. Fue este el panorama en el que, tras la guerra, el franquismo rescató el flamenco y otras expresiones culturales para conformar la imagen de España. Según el presidente del Instituto de Bibliografía Musical de Madrid, Jacinto Torres, en su artículo *La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio* “el régimen trató de afianzar el uso de los géneros musicales típicamente españoles como posible barrera de entrada a elementos externos. La copla y el flamenco tuvieron una función clave en este sentido, ya que eran señas de identidad de lo español”. Así, según el también profesor universitario, “la españolidad era insuflada también por el oído, inculcando una concepción del sí mismo español más intensa. Es decir, la música creó identidad, a instancias y beneficio del franquismo” (Torres, 2011).

Sobre la utilización del arte flamenco en pos una unidad nacional española, el escritor y periodista Ramón González Férriz asegura en un artículo en *El Confidencial* que el régimen de Franco utilizó como uno de los representantes de la cultura española, “un emblema del atraso rural y de guetos urbanos de la Andalucía pobre”, el flamenco, un canto que estaba asociado a trabajos duros y a la pobreza (González Férriz, 2017). Posteriormente, en los años 60, cuando la situación económica mejoró y el flamenco se profesionalizó, se convirtió en una “atracción turística”, fomentando la antes citada difusión de estereotipos dirigidos, esta vez, a los turistas que empezaron a visitar España de forma masiva atraídos por los precios y el buen tiempo.

Sobre esta cuestión y las consecuencias que pueden apreciarse aún a día de hoy, Isidoro Moreno, antropólogo de la Universidad de Sevilla, afirma en el documental *Andaluz de la A a la Z* que “ha habido una *vampirización* de lo andaluz en nombre de lo español” que hace que incluso muchos andaluces rechacen tradiciones propias como el flamenco o lleguen a considerar que



“hablan mal”. Además, apunta que es un hecho que no se circunscribe únicamente a la época franquista, sino que viene de antes y en cierto sentido se ha mantenido después del régimen dictatorial (Sánchez, 2016).

*Vampirización* es también el término que utiliza en su artículo *Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo* la profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha Virginia Sánchez Rodríguez, en el que también analiza el papel de las niñas en el cine a través de las figuras de Rocío Dúrcal y Marisol. Se trata de un intento de presentar lo andaluz como español, para lograr, por un lado, generalizar y estandarizar la cultura española, y por otro, negar el carácter plurinacional de España como estado, con acciones como “descargar al flamenco de su carácter étnico andaluz y de su carácter de clase, fundamentalmente popular” para convertirlo en un producto “de consumo fácil” (Sánchez Rodríguez, 2016).

Al respecto, Sánchez Rodríguez añade a esta mezcla de representaciones culturales en pos de una única y española el papel que juega el cine. En la década de los 40, y especialmente en los 50, fueron muy populares las películas musicales protagonizadas por artistas relacionados con el flamenco. En este punto es donde entra el análisis de figuras como Marisol, de procedencia andaluza, que “se convirtió en la imagen utilizada para abanderar el ideal de niña prodigio que representaba los valores morales que el régimen inculcaba a las nuevas generaciones femeninas, especialmente a través de las acciones desarrolladas por la Sección Femenina”. En este contexto, cabe destacar la utilización del folclore popular por parte de las instituciones de la Falange. En concreto, la Sección Femenina del Frente de Juventudes tomó un rol importante en la popularización y conservación de la cultura popular, en concreto por su labor de recopilación de melodías de tradición oral y su publicación en cancioneros.

Para la profesora de la universidad castellano-manchega la mayor popularización del género se vivió en los años 60, con películas “ideológicamente vinculadas a los ideales franquistas” que “mantenían una asociación metonímica del estilo de Andalucía como región prototípica del país”. Además, pese a la entrada de otros géneros musicales a partir de la época de los 60, el flamenco mantuvo su espacio entre los géneros musicales imperantes.

## 6. El flamenco desde la Transición

Al flamenco le ha costado, y aún le cuesta, quitarse de encima los estereotipos y tópicos generados, como se ha visto a lo largo del presente artículo, especialmente por el régimen franquista, que más que otros utilizó los valores y características del folclore andaluz en pos de la difusión de una cultura tradicional y única para todo el país. En este punto, con la llegada de la Transición, también el flamenco empieza a vivir una etapa de transformaciones, siendo, como se ha definido anteriormente, un arte vivo. Así, tal y como expuso la catedrática de Antropología de la Universidad de Sevilla Cristina Cruces Roldán, en el congreso *Leyenda Camarón*, celebrado en San Fernando los días 19 y 20 de octubre de 2017 y recogido en una noticia de la agencia EFE publicada en *La Vanguardia*, con la llegada de la Transición y posteriormente la democracia, el flamenco, al igual que España, se abrió a nuevos cánones. Fiel reflejo de ello fue el isleño José Monje Cruz, conocido como Camarón de la Isla, ídolo e icono del flamenco moderno, que en 1979 publicó lo que hoy se considera una obra de referencia del género, *La leyenda del tiempo*, un trabajo discográfico en el que se mezclaba el cante flamenco manante de la potente voz de Camarón con instrumentos eléctricos, una fusión que en su momento generó controversias. Para Cruces Roldán, Camarón y este trabajo en concreto son toda una representación de una década que fue una “bisagra” entre la tradición y la modernidad, de una apertura social y cultural que estaba viviendo todo el país.



Un trabajo que, pese a su calidad musical y la veneración de los expertos actuales, supuso un fuerte varapalo para Camarón y los músicos que solían acompañarle, puesto que fue todo un fracaso de ventas. Los más puristas no entendieron esa ruptura con el género tradicional y las devoluciones de los discos a las tiendas fueron, según los artículos de la época, masivas. La imagen, entre leyenda y realidad, de los más amantes del flamenco devolviendo el disco con caras enfurecidas todavía la recuerdan muchos periodistas culturales al referirse a la publicación de *La leyenda del tiempo*, un trabajo que también innovó en la temática, sumando a las canciones más tradicionales de la ópera de Camarón, como *Volando voy*, poemas cantados de Federico García Lorca.

En el mismo congreso antes citado, el músico Raúl Rodríguez considera que este hecho y la decisión de la discográfica y del artista de volver a la senda de trabajos anteriores, cercenaron entonces la posibilidad de convertir al flamenco en una música “verdaderamente universal”. Es cierto que los discos y conciertos de Camarón volvieron a lo que eran antes de *La leyenda del tiempo*, ya que entre otras cosas los productores consideraron que salía mucho más económico grabar solamente con instrumentos flamencos y hacer conciertos con voz y guitarra. Así recuerda la traumática publicación del elepé el productor del mismo, Ricardo Pachón, en un artículo publicado en *El País*: “Eso de que iban gitanos viejos a El Corte Inglés, devolviendo *La leyenda del tiempo*, solo podía hacerle reír (a Camarón). Pero sí que entendió que aquella línea suponía mucho agobio. Había que disciplinar a unos músicos, pelear para lograr un sonido aceptable. Y total, ¿para qué? Si se presentaba con Tomatito como único acompañante, se quitaba engorros y sacaba más dinero” (Manrique, 2018).

Pachón comprende y comparte lo que supuso y supone un álbum como el citado en la trayectoria de Camarón y en la historia del flamenco. De hecho, admite que, en parte, la novedad de producir y sacar al mercado un trabajo así tampoco fue comprendida por los responsables de la discográfica. En un momento musical en el que empezaban a ganar fuerza grupos como Triana o

Lole y Manuel, parecía ideal que un flamenco reconocido como Camarón se lanzara a la experimentación. No funcionó, y la responsabilidad es compartida entre emisores y receptores. El propio productor Ricardo Pachón asume que el hecho de que la presentación del álbum se celebrase en unas bodegas de Jerez no ayudó en nada a impulsar el potencial que en sí tiene el disco.

Pese a todo, Camarón no dejaría de experimentar tras la publicación del trabajo que ahora es todo un referente en la historia del flamenco. Tenía una habitación llena de grabadoras y de instrumentos musicales y grabó varias cintas que con el paso de los años se han deteriorado. Es paradójico, sin embargo, que lo que en su momento fue un borrón en la carrera de Camarón de la Isla ahora sea uno de los discos de flamenco que más escuchan las personas que no escuchan flamenco, que lo que en su momento no contribuyó a convertir al cantaor isleño en un icono, lo sea ahora. De lo que no hay duda es que Camarón cambió y revolucionó el mundo del flamenco, acercándolo cada día a más gente y desterrando estereotipos sobre el género en su vertiente puramente musical.

Y si Camarón de la Isla fue un innovador del género en los años 70, Enrique Morente recogió el testigo y cristalizó una transformación que para mucha gente aficionada a la música, supuso todo un hito en la historia reciente del flamenco, un hito que vio su máximo exponente en la publicación en 1996 del álbum *Omega*, un trabajo que supuso una total ruptura con lo anteriormente hecho, sin dejar de lado el flamenco.

“No ganamos dinero, pero da resultado”, aseguró años después, en 2010, Morente en un plató de televisión a preguntas de Andreu Buenafuente. Y es que, al igual que le ocurriera a Camarón casi 20 años antes, la obra más reconocida y eclética del granadino sufrió un fuerte varapalo cuando salió a las tiendas. Más potente, más abiertamente roquera, basada completamente en canciones de Leonard Cohen o poemas de Federico García Lorca y con el grupo



de rock Lagartija Nick de acompañante, Morente sufrió un fuerte varapalo cuando sacó *Omega* al mercado, pero, al igual que le ocurriera a Camarón, el éxito llegó con los años, y con creces. “Los ortodoxos, entre comillas, me llamaban ‘el asesino del cante’ o algo así”, recuerda Morente en una imágenes que vieron la luz en 2016 en un documental por el 20 aniversario de la publicación del álbum. Pero el tiempo, sin embargo, ha demostrado que el cantaor granadino era más bien un visionario. Como ejemplo, una de las bandas icono del *pop-indie* desde los 90, Los Planetas, han centrado sus últimos trabajos en llevar a su terreno coplas flamencas de las más tradicionales, con un resultado que sigue funcionando y con buena acogida por parte de la crítica.

Morente, sin embargo, fue un innovador más allá de su disco más reconocido, *Omega*. Según el artículo de Balbino Gutiérrez Quesada *Enrique Morente: paradigma de libertad y creatividad artística*, la discografía de este cantaor no solo se centró en conceptos que van más allá de lo tradicional dentro del flamenco. Hay álbumes con cantes más heterodoxos, letras del propio Morente y muchas letras de poetas de culto adaptadas a la canción flamenca. “Del estudio de la obra y personalidad de Enrique Morente se revela un deslumbrante ejemplo de libre vocación artística. Ni su ámbito familiar lo predestinaba ni los medios sociales y flamencos le fueron excesivamente propicios en los comienzos de su andadura vital y profesional. Incluso en etapas posteriores y recientes tuvo que demostrar día a día, actuación tras actuación y grabación tras otra, su insólito talento. Enrique Morente ha sabido construir una de las obras más ricas y variadas no solamente en el panorama del flamenco sino también en el de la música en general”, considera Gutiérrez Quesada (2012).

Más artistas y figuras del flamenco merecen tener un nombre propio en la historia reciente de este arte por su contribución a su modernización y popularización, más allá de por el enorme talento que desprenden. El Cigala, Paco de Lucía, Carmen Linares o José Mercé, entre otros muchos y

archiconocidos artistas, han contribuido en el proceso de consolidación y desestigmatización del flamenco, que pese a todo aún hoy sigue rodeado de muchos tópicos y visiones distorsionadas. Sin embargo, los casos de Camarón de la Isla y Enrique Morente son sin duda ejemplares para la puesta en claro varias ideas: que el flamenco es un arte vivo, que dentro de los géneros musicales es uno de los que constantemente demuestra renovación sin perder su esencia y que su trayectoria popular, lejos de perderse o quedar como un rescoldo del pasado, tiene futuro por delante.

## 7. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se ha pretendido ofrecer una visión completa de la evolución del arte flamenco, desde sus orígenes inciertos y casi desconocidos, pasando por su consolidación como género artístico a mediados del siglo XIX, su popularización a principios del siglo XX y la relación tanto con la sociedad como con los regímenes dominantes en España, como con su evolución en la actualidad hasta convertirse en el género musical más internacional de España y que suscita más pasiones dentro y fuera de las fronteras del país. Como todo arte popular con respaldo del público, desde que se convirtiera en un bien de consumo masivo a finales del siglo XIX, ha sido utilizado, creándose, especialmente durante la etapa franquista, una relación estrecha entre el flamenco y el ideal estereotipado de la cultura y folclore español.

El presente estudio viene a demostrar, principalmente, que pese al extenso pero aún corto recorrido histórico de este arte, reconocido como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, y a pesar de su utilización como propaganda por parte de gobiernos y regímenes por su calado y popularidad principalmente entre las clases sociales más bajas, el flamenco sigue siendo accesible y, ahora más que nunca y gracias a la capacidad de sus intérpretes de adaptarse a los tiempos, transgeneracional y universal. El flamenco da



constantemente señales de seguir vivo, de seguir creciendo, evolucionando y, tal y como demuestra el episodio histórico más reciente con el paso de la dictadura a la democracia, de seguir renovándose para mantener su posición de elemento histórico, pero sobre todo social.

## 8. Referencias bibliográficas

- CASTRO BUENDÍA, G. (2009). De la petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*, nº1. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/83861/80811>
- DELGADO, E. y ADELL, O. (2014). *La leyenda del tiempo*: 35 años de un disco que cambió el flamenco. En *El Agitador*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://www.bajoaragonesa.org/elagitador/la-leyenda-del-tiempo-35-anos-de-un-disco-que-cambio-el-flamenco/>
- EFE (2017). Camarón de la Isla, el genio que también conoció el fracaso. En *La Vanguardia*. Fecha de consulta: enero de 2018. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20171020/432204821135/camaron-fracaso-congreso.html>
- GARCÍA LORCA, F. (1921a). *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Disponible en [http://www.stockcero.com/pdfs/978-1-934768-37-2\\_SAMP.pdf](http://www.stockcero.com/pdfs/978-1-934768-37-2_SAMP.pdf)
- GARCÍA LORCA, F. (1921b). Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo". Disponible en <http://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/673/Importancia%20hist%C3%B3rica%20y%20art%C3%ADstica%20del%20primitivo%20canto%20Andaluz%20llamado%20Cante%20Jondo.pdf>
- GELARDO NAVARRO, J. (2010). *El avisador malagueño (1849-1893)*. Dime con quién andas y te diré quién eres: Silverio, La Cuenca, Juan Breva, El Rojo y otras malas compañías. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*. Nº2. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110051/104881>
- GONZÁLEZ FERRIZ, R. (2017). De la miseria al triunfo: la extraña y desgarrada historia del flamenco. En *El Confidencial*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: [https://blogs.elconfidencial.com/cultura/el-erizo-y-el-zorro/2017-03-28/patrimonio-flamenco-historia-modernidad\\_1355920/](https://blogs.elconfidencial.com/cultura/el-erizo-y-el-zorro/2017-03-28/patrimonio-flamenco-historia-modernidad_1355920/)
- GUTIÉRREZ QUESADA, B. (2012). Enrique Morente: paradigma de libertad y creatividad artísticas. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*. Nº7. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/165861/144401>

- HOMANN, F. (2015). Una copla flamenca en el siglo XXI: ¿Todavía tradicional y popular?. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*. Nº12. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/240391/189181>
- INFANTE, B. (1929-1933/2010). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- MADRIDEJOS MORA, M. (2010). El flamenco en Barcelona. Intentos de adaptación a la II República. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*, nº2. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110001/104671>
- MADRIDEJOS MORA, M. (2009). Lola Cabello, una malagueña que triunfó en Barcelona (1920-1936). En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*, nº1. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/83851/80801>
- MANRIQUE, D. (2013). Cuando Camarón descubrió el rock. En *El País*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2013/12/10/actualidad/1386707386\\_867944.html](https://elpais.com/cultura/2013/12/10/actualidad/1386707386_867944.html)
- ORDÓÑEZ, E. (2017). Silverio Franconetti y la invención del flamenco. En *CTXT*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://ctxt.es/es/20170329/Culturas/11880/Franconetti-manuel-molina.htm>
- PRIETO, D. (2016). Enrique Morente y Omega: Así se incendió el flamenco. En *El Mundo*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://www.elmundo.es/cultura/2016/10/09/57f9b27246163fd4788b4610.html>
- SALA, C. (2016). Enrique Morente, el rey león del flamenco. En *La Razón*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/enrique-morente-el-rey-leon-del-flamenco-LL13811831>
- SALOM, A. (s/f). El origen de la palabra flamenco. En *Campus Digital. Universidad de Murcia*. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <https://www.um.es/campusdigital/Cultural/origen%20flamenco.htm>
- SÁNCHEZ, M. y 16 escalones producciones (2016). *Andaluz de la A a la Z* (cinta documental). Fecha de consulta: diciembre 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tn1UEB40QGk>
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2016). Flamenco, niñas prodigio y películas musicales durante el franquismo. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*. Nº13. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/276131/205351>



- STEINGRESS, G. (2006). El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental. En *Trans. Revista Transcultural de Música*. Nº80. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17040/file\\_1.pdf?sequence=1](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/17040/file_1.pdf?sequence=1)
- TENORIO GONZÁLEZ, M. (2015). Ronda, ciudad pionera en los cafés cantante. En *La Madrugá: Revista de investigación sobre flamenco*, nº12. Fecha de consulta: enero 2018. Disponible en: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/237351/189191>
- TORRES, J. (2011). La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio. En *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music Proceedings of the Conference Music and Dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*. Fecha de consulta: diciembre 2017. Disponible en: <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Torres.pdf>
- VIANA, I. (2010). Morente: los discos con los que revolucionó el flamenco. En *ABC*. Fecha de consulta: enero de 2018. Disponible en: <http://www.abc.es/20101211/cultura-musica/discos-enrique-morente-201012102110.html>

