INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD ESTÉTICA DEL FLAMENCO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

Francisco Javier Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
José Miguel Díaz Báñez
(eds.)



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Flamenco

INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD ESTÉTICA DEL FLAMENCO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

EUS EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Colección Flamenco

Directores de la Colección
Francisco Javier Escobar Borrego
Rocío Plaza Orellana

Consejo de redacción
Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada
José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla
José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía
Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla
José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla
Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla
David Florido del Corral. Universidad de Sevilla
Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla
Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla
Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla

Comité científico
Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya
Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry
Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena
Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid
Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa
Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba
Javier Osuna García. Flamencólogo
Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia
Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco

Francisco Javier Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
José Miguel Díaz Báñez
(eds.)

INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD ESTÉTICA DEL FLAMENCO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Colección: Flamenco
Núm.: 7

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:
Araceli López Serena
(Directora)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Marina Ramos Serrano
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: Un cantaor de flamenco cantando y haciendo compás con el nudillo, el más auténtico instrumento de percusión en el cante flamenco. Su cante e interpretación se analizan desde distintos campos del saber, lo que viene representado por una herramienta de tecnología, representando a todas las ciencias.

© Editorial Universidad de Sevilla 2025
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: info-eus@us.es
Web: https://editorial.us.es

© Francisco Javier Escobar Borrego
Inmaculada Ventura Molina
José Miguel Díaz Báñez (eds.) 2025

Edición digital de la primera edición impresa en 2021

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-2255-1

DOI: https://dx.doi.org/10.12795/9788447222551

Diseño de cubierta: Inmaculada Ventura Molina
Realización de la versión digital: Intergraf

ÍNDICE

Formalizaciones científico-humanísticas actuales para el estudio multimodal del Flamenco. Francisco J. Escobar, Inmaculada Ventura, y José Miguel Díaz-Báñez 21

Joaquín Mora, científico y humanista. Una semblanza desde el grupo COFLA. José Miguel Díaz-Báñez 24

I. VOZ, PSICOACÚSTICA Y TECNOLOGÍA MUSICAL

El estudio de la voz flamenca. Cuando el camino es más importante que la meta. Joaquín Mora 27

El instrumento del cante: un análisis de la función laríngea. Marina Garzón García 67

Desmitificando al duende: El miedo escénico en el mundo flamenco. Mariola Lupiáñez Castillo, Rafael Hoces Ortega, Miguel Ángel Muñoz García 83

Identificación de patrones melódicos en flamenco empleando técnicas de NLP. Javier M. Mora-Merchán, Joaquín Mora y Carlos León de Mora 91

Tecnologías para el análisis multidisciplinar del flamenco. José Miguel Díaz-Báñez y Nadine Kroher 109

II. COMPARATISMO MUSICAL: PROCESOS DE COMPOSICIÓN Y CREATIVIDAD ESTÉTICA

Transferencias melódicas en el cante flamenco.
Juan Carlos Pérez López 129

«Una estrella chiquitita» (1969) - «Viejo Mundo» (1979): Un análisis comparativo por bulerías. Eduardo Murillo Saborido 145

Influencias recíprocas entre guitarra, baile y cante: aspectos estético-musicales de las alegrías. Inmaculada Morales Peinado 163

III. ETNOMUSICOLOGÍA, PERFORMATIVIDAD Y ESTUDIOS CULTURALES

Propuestas y desafíos del análisis musical en los estudios etnomusicológicos (con algunas referencias al caso del flamenco).
Enrique Cámara de Landa 187

Baile y franquismo en la década de 1960. El flamenco en el Noticiario Documental Español (NO-DO). Cristina Cruces Roldán 219

El pregón de la sentencia en Mairena del Alcor: buscando la saeta flamenca. Inmaculada Marqués-Donaire 247

Clímax emocionales: análisis comparativo entre el duende y otros conceptos musicales. Anne-Sophie Riegler 263

Las coplas flamencas en su *performance*: nuevos valores semánticos.
Florian Homann 283

IV. LITERATURA, MÚSICA E IMAGEN: INTERSECCIÓN DE CÓDIGOS

Los cantares de Augusto Ferrán en el repertorio popular flamenco.
Antonio Plaza Orellana 307

Una copla de ida y vuelta: la trascendencia en el flamenco de Rafael de León. Inés María Luna 331

Julio Ramentol: productor musical, antólogo y letrista. Ismael Chataigné Gómez..... 343

Del cuerpo legible al visible: la imagen del «cuerpo cantaor» a la luz de las «Historias y tragedias» de Guillermo Núñez del Prado. Olivia Pierrugues 357

FORMALIZACIONES CIENTÍFICO-HUMANÍSTICAS ACTUALES PARA EL ESTUDIO MULTIMODAL DEL FLAMENCO

A Joaquín Mora,
«compañero del alma, compañero».

El estudio riguroso y cabal de una cultura musical concreta permite reconocer, con probada garantía, los elementos más significativos de la identidad del pueblo en el que se desarrolla. Sobre este particular, el arte flamenco viene a representar la cultura del pueblo andaluz en su más viva expresión y extensión, de manera que una comparación certera con otras tradiciones de raigambre oral permite descubrir a las claras su extrema belleza y singular originalidad. Por otra parte, el flamenco es actualmente una de las principales industrias culturales de la Comunidad Autónoma Andaluza, con una visible y manifiesta potencialidad, más allá de erigirse como un atractivo turístico y acaso el más genuino elemento de la «marca Andalucía» en el mundo.

Ahora bien, entendemos, a modo de contrapunto, que no existe aún un reconocimiento académico unánime del flamenco en las Universidades andaluzas, como bien se merece. Prueba de ello es que seguramente solo podamos mencionar varios hitos y marcos de legitimación educativa y de enseñanza reglada universitaria tales como el Máster Interuniversitario en Investigación y Análisis del Flamenco auspiciado por la Universidad de Cádiz, en calidad de *continuum* respecto al Programa de Doctorado implementado antaño por la Universidad hispalense. Entendemos, por tanto, que la Universidad, desde una atalaya de proyección internacional y en virtud de acciones colegiadas que incluyan Conservatorios y otros centros educativos afines, debe potenciar el conocimiento riguroso de la manifestación cultural más universal de Andalucía y contribuir de esta manera a afianzar por derecho propio la conciencia de identidad andaluza gracias a la investigación, difusión y conocimiento de los valores culturales del flamenco. Tanto es así que tal proceder y plan de actuación «[...] redundará en beneficio de su docencia, su preservación como herencia cultural y la difusión pública de la cultura andaluza y la ciencia del pueblo andaluz [...]», como dictan los Estatutos de Autonomía para Andalucía.

Y es que el flamenco como objeto de estudio multimodal tiene su hábitat y marco natural en el ámbito universitario habida cuenta de que requiere, de entrada, la colaboración interdisciplinar procedente de distintos, pero complementarios, campos científicos, tanto de raigambre humanística como tecnológica, en aras de profundizar en su sólido conocimiento. Este volumen representa, en suma, una propuesta multidisciplinar con estudios adscritos a diversos campos científico-humanísticos que ponen al servicio de la investigación del arte flamenco sus herramientas de análisis.

En efecto, organizada de manera reticular y poliédrica en cuatro secciones temáticas (I. *Voz, psicoacústica y tecnología musical*; II. *Comparatismo musical: procesos de composición y creatividad estética*; III. *Etnomusicología, performatividad y estudios culturales*; IV. *Literatura, música e imagen: intersección de códigos*), esta colección de diecisiete capítulos enfoca el estudio académico a la luz de un arte que, sorprendentemente, aún teniendo un magnífico e incuestionable reconocimiento a nivel internacional, posee todavía escasas publicaciones en colecciones editoriales y revistas de impacto. Por ello, con el objeto de profundizar en su conocimiento en virtud de perspectivas críticas, el presente volumen, cuyo germen prístino estuvo en el *V Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco* (*INFLA*), atesora estudios multimodales con encuadre en áreas científicas tan asentadas en el estudio del flamenco como la Filología o la Antropología, y otras, con no tanta tradición académica, como la Psicoacústica o la Tecnología Musical. Pasemos a desgranar sucintamente su contenido al tiempo que realizamos un breve recorrido por las principales líneas matrices de investigación implementadas.

La primera sección del volumen monográfico, *Voz, psicoacústica y tecnología musical*, se articula en virtud de una gavilla de cinco capítulos en los que la voz flamenca constituye el objeto de estudio preferente. Desde este prisma conceptual, dicho núcleo temático se abre con el análisis experimental centrado en la naturaleza, caracterización y propiedades de la voz flamenca, al decir de Joaquín Mora, profesor y maestro a quien está dedicado el presente volumen (*vid. infra*). Mora, partiendo del estado de la cuestión y con encuadre cronológico desde las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX hasta prácticamente el mairenismo, propone una metodología científica mediante correspondencias múltiples y la implementación de herramientas tecnológicas como el dendograma, con variables perceptivas y otras procedentes de la señal acústica. Para ello, se sirve de fuentes proporcionadas por las diferentes voces de artistas, sea en archivos fonográficos o bien en virtud de informantes actuales.

Siguiendo esta línea matriz de investigación circunscrita a la categorización taxonómica de las voces en el flamenco, Marina Garzón, en su capítulo, se decanta específicamente por el estudio de la función laríngea como eje axial,

con énfasis en la correcta gestión fisiológica del aire y en los rangos vocales. La cuestión planteada resulta de notoria importancia no solo a efectos de expresión artística y de autoconocimiento en el flamenco, con visibles puntos divergentes por cierto respecto al canto de la música clásica, sino también por sus indudables implicaciones pedagógicas y clínicas. Tanto es así que tales implicaciones formativas, culturales y terapéuticas referidas adquieren, asimismo, un desarrollo en el capítulo bajo la rúbrica autorial de Mariola Lupiáñez, Rafael Hoces y Miguel Ángel Muñoz, en este caso con encuadre centrado en el miedo, la ansiedad y la tensión escénica durante el acto performativo flamenco. Resulta, en efecto, necesario este marco multidisciplinar de estudio, con orientación disciplinar desde la psicología de la música, habida cuenta de las variadas tipologías de tratamiento a efectos de autoestima, salud físico-mental y bienestar personal que los artistas flamencos requieren por su continuada práctica escénica y múltiples situaciones de exposición performativa. A este esfuerzo consagrado a los retos fijados hay que sumar, igualmente, el coste físico-emocional y hasta lesiones derivadas del arduo aprendizaje, los reiterados ensayos, prolongados en el tiempo, y, cómo no, la ardua complejidad del trabajo profesional en toda su casuística imaginable.

Pues bien, uno de los rasgos esenciales vinculados a la voz en el flamenco viene dado por el fraseo armónico-melódico que define las distintas modalidades genéricas que conforman un palo o estilo concreto. Este es precisamente el objeto medular del capítulo llevado a cabo por Javier M. Mora, Joaquín Mora y Carlos León de Mora a partir de la consciente implementación de técnicas y herramientas de NLP. Para ello, los autores proponen vocabularios organizados en virtud de temas y motivos musicales adscritos al *corpus* de las tonás con indicadores de calidad que permiten la filiación mediante analogías y divergencias entre los patrones melódicos seleccionados. La metodología empleada en virtud de algoritmos al servicio de un diccionario de motivos melódicos resulta aplicable, en fin, no solo a este género específico sino a otros afines, cuestión que abre una futura perspectiva de estudio desde la tecnología musical y flamenco. Se trata este, en efecto, de un fértil campo de análisis multimodal, cuya tradición histórica se resume en el capítulo de José Miguel Díaz-Báñez y Nadine Kroher con el que se cierra la primera sección temática del presente volumen monográfico. En síntesis, tales métodos computacionales, sustentados sobre algoritmos, están haciendo posible, de manera germinal, la paulatina forja de plataformas virtuales y apps orientadas a la divulgación científica y pedagógica del flamenco, con especial calado en lo que a la expresión melódica de la voz se refiere. Con todo, al tratarse todavía de un área de investigación bien reciente, aunque con aportaciones al campo de estudio como las del grupo COFLA, queda bastante por perfilar en lo que concierne a la implementación de

algoritmos de aprendizaje computacional y la segmentación estructural de audios. De hecho, basta atender, a la luz de una mirada microscópica, sobre todo a los sutiles niveles de ornamentación del fraseo de las distintas modalidades genéricas del cante, así, *portamenti*, notas de adornos, rasgos melismáticos, cromatismos, microtonalismos, etc.

Como estamos comprobando, la primera sección temática del libro deja ver, en resumidas cuentas, la relevancia de la filiación de patrones melódicos, con similitudes y diferencias de por medio, en virtud de un enfoque jalonado sobre el comparatismo multimodal. Y es que estamos ante un marco de análisis crucial para el estudio riguroso del flamenco. De hecho, tal proceder es lo que justifica, contextualiza y da carta de naturaleza a la segunda sección temática, *Comparatismo musical: procesos de composición y creatividad estética*, que se inicia con el capítulo de Juan Carlos López Pérez. Su estudio, en fin, está enfocado en las transferencias armónico-melódicas, con énfasis en la fundamental armónica, fundamental melódica y articular melódica, que conforman los estilos y palos del flamenco desde el legado de la tradición a sus sucesivas reescrituras y recreaciones transmitidas como «variantes» en el acaudalado imaginario y viva memoria musical del flamenco. Para ello, el autor se sirve de paradigmas analíticos procedentes de la metodología cualitativa, arropados, además, de herramientas tecnológicas musicales al servicio de las estructuras armónico-melódicas y modelos estilísticos. Procede así, en suma, con el objeto de arrojar luz acerca de los paulatinos procesos de creatividad melódica del cante y su interacción con la guitarra, en calidad de instrumento acompañante.

Asimismo, conforme a esta senda metodológica adscrita al comparatismo musical, con implicaciones a su vez en el plano versal, Eduardo Murillo Saborido se decanta por un estudio analítico y de contraste entre dos conocidas bulerías de Camarón de la Isla transmitidas en el arco cronológico entre 1969 y 1979: «Una estrella chiquitita» y «Viejo mundo». Al decir del autor, asistimos a dos formulaciones estéticas que, más allá de sus manifiestas divergencias hasta en lo que a espacios de interpretación performativa se refiere, comparten palmarios rasgos constitutivos, si bien la primera bulería entronca con un canon más tradicional, incluso con apuntes de andalucismo regionalista, si se quiere, que la segunda. Dicho en otros términos, esta última formalización estética viene a dialogar, a las claras, con la hibridación innovadora y la amplitud de fronteras artísticas, con repercusiones comerciales y estratégicas en marcos cercanos al jazz, el rock o el pop; es más, se recrean musicalmente versos no procedentes del imaginario lírico popular sino de la creativa y original imaginación de Omar Khayyam, poeta, filósofo, astrónomo y matemático persa.

Y es que, como en el caso de la bulería como objeto de estudio referido, en el estado de la cuestión, se hace imprescindible el análisis comparatista

centrado en otras modalidades genéricas rítmicas del flamenco. Nos referimos concretamente a las alegrías, con una marcada interacción sinérgica de la guitarra con el cante, incluyendo sus juguetillos y las bulerías de Cádiz, y el baile, en calidad de acompañante desde la tradición hasta la actualidad, como analiza Inmaculada Morales Peinado en su capítulo, con el que concluye la segunda sección temática del volumen. En resumidas cuentas, la aportación de la guitarra, por mímesis respecto a las interpretaciones coreográficas, ha resultado esencial en este sentido, ya desde la paulatina forja de modalidades genéricas como las alegrías en La M o La rosa de concierto en Mi M, grabada por guitarristas de la altura y fuste estético del madrileño Ramón Montoya. Así lo dejan ver categorías conceptuales tan representativas como las escobillas, las llamadas, con sus cierres a tiempo, el silencio, con cambio tonal hacia el correlato armónico menor, y, en fin, la tensión rítmica en las subidas en calidad de efecto climático ascendente o *crescendo*.

Por tanto, a la vista de la compleja intersección de códigos, las traducciones multimodales y las recreaciones interpretativas procedentes de la tradición e identificables en las dos secciones temáticas anteriormente presentadas, el comparatismo como enfoque de análisis multidisciplinar viene contando con un aliado insoslayable en el estudio de las raíces culturales, no solo en lo que atañe al flamenco sino también a ámbitos ligados al folclore, sobre todo hispánico, y a las costumbres populares. Esta es la razón por la que el tercer núcleo temático del libro, *Etnomusicología, performatividad y estudios culturales*, atesora, como pórtico de entrada, el capítulo de Enrique Cámara de Landa a propósito de la etnomusicología, con énfasis en la musicología y la antropología comparada, como marco teórico-metodológico cardinal para el potencial estudio riguroso del flamenco. Sobre este particular, el autor realiza un panorama contextual desgranando, para ello, perspectivas analíticas de interés tales como la etnomusicología reflexiva, la semiótica y la hermenéutica fenomenológica, el simbolismo y el evolucionismo cultural, el neo-evolucionismo y la antropología del cuerpo, el estructuralismo, el funcionalismo o el difusionismo, sin olvidar tampoco el poscolonialismo y los estudios de género. Al tiempo, brinda un encuadre conceptual ceñido a la transcripción y notación musical como herramienta destinada, desde la claridad y la sencillez como principios de economía discursiva, al estudio de los repertorios de tradición popular y oral, entre el fraseo musical y el verso, como sucede en el flamenco.

Es decir, como estamos comprobando, la armonización entre sólidos planteamientos epistemológico-gnoseológicos y una pertinente pluralidad metodológica resulta esencial para cada objeto de estudio del flamenco, siempre poliédrico y revestido de complejas aristas. Se demuestra de manera fehaciente en el capítulo de Cristina Cruces Roldán, quien, en virtud de veintiséis

noticias analizadas, dirige su mirada crítica hacia la notoriedad del flamenco y su ideologización de cuño político al hilo de «lo español», especialmente de la danza flamenca y de género español bajo la interpretación femenina, en el NO-DO. Para ello, la autora opta por el encuadre cronológico centrado en los años sesenta del siglo XX, esto es, durante la dictadura española, en tanto que arroja luz sobre categorías conceptuales de calado al hilo del repertorio de bailes con pasos, mudanzas y variaciones. Procede, de hecho, a la luz de los fragmentos videográficos transmitidos con sones festivos y festeros de sevillanas, bulerías o rumba, como sugerentes manifestaciones «regionales», en consonancia, al tiempo, con la atractiva exhibición performativa, con énfasis en la indumentaria femenina, y hasta la expresión pasional tan reconocible en la etnicidad gitana. Todo ello, en definitiva, al servicio de una meditada estrategia política destinada a exteriorizar una falaz imagen «moderna» y «aperturista» del régimen que viene a agasajar, como finalidad propagandística prioritaria, a los turistas extranjeros, de notoria rentabilidad económica para las arcas del Estado.

Como contrapunto a este interesado uso político-ideológico del flamenco por parte del regimen dictatorial español, subyace, en el imaginario cultural y cultual de la tierra andaluza, una auténtica riqueza patrimonial no solo interpretada musicalmente por el pueblo sino compartida también desde el rito ceremonial por sus actantes-agentes desde una vivencia experiencial sustentada sobre la más profunda y jonda espiritualidad. Este es, en consecuencia, el objeto de estudio medular que ofrece Inmaculada Marqués Donaire en su capítulo, de calado comparatista, dedicado a la indagación de la protohistoria u orígenes evolutivos de las distintas formalizaciones de la saeta flamenca. Con vistas a su propósito, la autora dirige su atención a estilemas procedentes fundamentalmente de martinetes y carceleras a la luz de sus informantes, a partir de los rasgos ornamentales identificables en cantos litúrgico-devocionales, por lo general, pasionarios, de raigambre y pátina popular. Por lo demás, desde esta óptica de estudio conforme al binomio «canto» – «cante», Marqués Donaire acota su campo de actuación en el conocido pregón de la sentencia, manifiesta seña de identidad cultural y de sociabilidad cultual, con interpretaciones performativo-devocionales a su vez, adscrita al sevillano pueblo de Mairena del Alcor, de notoria tradición y solera flamenca.

Y es que la espiritualidad reconocible en determinadas modalidades genéricas del flamenco marida a la perfección con los trascendentes mensajes simbólicos y estético-filosóficos que denota la compleja hipertextualidad del flamenco en cuanto a polisistema reticular. Es esta la atalaya analítica que adopta Anne-Sophie Riegler en su capítulo, de marchamo comparatista multimodal, consagrado a la categoría conceptual del «duende», de evidentes resonancias lorquianas hasta la fecha, a partir de la acotación del «clímax

emocional». Tanto es así que el «duende» como noción estético-filosófica, aunque con sus intrínsecos matices sémicos y connotativos en el imaginario cultural del flamenco, tiene, al tiempo, su correlato analógico y correspondencia en otras nociones simbólicas afines a músicas tradicionales heterogéneas, como la de raíz árabe, india o coreana, en las que, claro está, también resultan esenciales los actos performativos, incluyendo la práctica escénica. Sea como fuere, en este contexto de culturas simbólicas comparadas, la autora profundiza, en definitiva, en arquetipos conceptuales tan destacados como el mulatás, la supărare y el voja, el ânanda y el rasa, y sobre todo el kefi y el tsakir kefi, este último similar al «duende» si se atiende a la manifestación del «clímax emocional» en sus variadas representaciones performativas.

Ahora bien, el acto performativo o performatividad se hace verdaderamente importante en la transmisión del estado de inspiración trascendente que el artista flamenco logra durante el «clímax emocional» referido. Por tanto, la elección, adecuación y expresión del mensaje poético por parte del intérprete conforme a la ocasión performativa o *performance*, su estado anímico-emocional y su propia situación personal, vital y creativa revisten una relevancia capital hasta el punto de que tales versos no ofrecen una única variante monolítica y unilateral sino que se transforma de manera dinámica y cambiante. Así lo expone Florian Homann en su capítulo, el último de esta tercera sección temática, a propósito de los diferentes y proteicos matices sémicos, polisémicos e intertextuales que, desde la tradición, van atesorando progresivamente las coplas del flamenco, sea en calidad de composición «suelta-fragmentaria» o bien como poema «compuesto», en la progresiva y paulatina aclimatación en el imaginario de esta comunidad a nivel de producción, transmisión-circulación y recepción. Habida cuenta de la amplitud de miras del enfoque de estudio adoptado, el autor centra su atención, a la luz de los testimonios orales de informantes actuales, en el conocido taranto «¿Dónde andará mi muchacho?», transmitido por modelos tan destacados como el jerezano Manuel Torre, responsable del hipotexto poético-musical principal, y muy difundido en calidad de mediador y excelente divulgador a efectos de memoria colectiva, tanto a nivel de grabaciones como de actuaciones, por el también jerezano El Chocolate.

Tradición oral, memoria colectiva y transmisión en variantes constituyen, por tanto, claves axiales a la hora de comprender, en su justa medida, los límites y trasvases fronterizos entre folclore y flamenco, lo popular y lo culto, el discurso poético-musical oral y el fijado mediante la escritura. Por tales razones, cantos, cantares y cantes entran en un fructífero diálogo y en correspondencia simbólico-analógica, como se comprueba en el capítulo de Antonio Plaza Orellana, dedicado a la recepción de los cantares de Augusto Ferrán en el repertorio del flamenco, con el que se inicia la sección *Literatura, música e imagen:*

intersección de códigos, último núcleo temático del presente volumen. De hecho, desde una metodología de comparatismo literario que incluye el estudio no solo de antologías y otros repertorios instrumentales sino también de la prensa, el autor del estudio analiza la presencia de las coplas de Ferrán, con Bécquer al fondo, e incluso de una traducción de Heine de su autoría en el imaginario simbólico-poético del flamenco. Tal pervivencia, en fin, sigue bien vigente habida cuenta de que todavía, en la actualidad, un artista transgresor como Niño de Elche, en sus *Soledades de la Pereza*, interpreta de viva voz el rico imaginario estético de Ferrán.

Coplas de «ida y vuelta», en suma, dado que viajan desde la tradición hasta hoy en múltiples variantes como recreaciones y formulaciones renovadas en concierto. Así sucede, con especial predicamento, en la compleja intersección de códigos entre canción española y flamenco, como explica Inés María Luna a propósito de Rafael de León. Y es que si este poeta tuvo en cuenta la estética del flamenco a la hora de inspirarse en sus textos para ser cantados, también la comunidad flamenca acogió y versionó de buen agrado sus versos, produciéndose de esta manera una suerte de retroalimentación o *feedback* en una doble dirección estética. En tan granada hibridación, destacan géneros como el cuplé por bulerías y la zambra, esta última, como es sabido, con dramatización y escenificación de calado flamenco de por medio, gracias a figuras de la altura de Manolo Caracol, Pepe Pinto, Juanito Varea, La Paquera de Jerez o Juan Valderrama, entre otros modelos de referencia que han pervivido hasta la fecha. A ello hay que añadir el hecho de que las canciones de Rafael de León encontraron versiones de excepción, en virtud de un proceso de aflamencamiento, al calor de las interpretaciones cabales de La Niña de los Peines, El Sevillano, Manuel Vallejo o el Peluso en el contexto artístico hispalense de la época, en el que no solo primaba la expresión artística sino, cómo no, la propuesta comercial, ya fuesen en grabaciones o en espectáculos de variedades.

Pues bien, esta armonización entre la esmerada calidad textual, con modelos de referencia garantizada como el mencionado Rafael de León, y la estratégica producción de registros sonoros con versiones de versos selectos, entre lo culto y lo popular, la escritura y la oralidad conforme a la voz individual y la memoria colectiva del pueblo, se erige como una constante fundamental que ha llegado hasta nuestros días. Acaso, por su especial significación y fina versatilidad, José Manuel Caballero Bonald, Julio Ramentol, sea uno de los ejemplos más paradigmáticos al respecto por su faceta no solo como reconocido escritor y autor de letras versionadas tanto al flamenco como a otros géneros musicales, sino también por su labor consagrada a la producción musical, sin olvidar tampoco su atinado criterio en calidad de antólogo y

folclorista, como desgrana Ismael Chataigné Gómez en su capítulo. Es más, la cuestión sigue todavía muy presente habida cuenta de que la memoria de Caballero Bonald nos seguirá acompañando siempre en el arte, con sus universales del sentimiento brindados a la justicia, la libertad, el amor o la muerte entre historias y tragedias; por esta razón, ha recibido un merecido tributo votivo en el cd *Jerez a Caballero Bonald. Homenaje flamenco y literario de la ciudad al poeta*, bajo la dirección de José María Velázquez-Gaztelu, que cuenta con expresivas y maestras interpretaciones de versos suyos, revestidos de imágenes sonoras y de una marcada plasticidad visual, por cantaores jerezanos como José Mercé, La Macanita, Manuel Moneo, Vicente Soto Sordera o David Lagos, entre otros.

La sección, y por ende el volumen monográfico, concluye precisamente con el foco cenital del último capítulo, bajo la firma autorial de Olivia Pierrugues, que versa sobre la imagen del «cuerpo legible al visible» del cantaor, a modo de iconotexto sonoro, en un atractivo retablo de «historias y tragedias» de Guillermo Núñez de Prado. Estamos, como es sabido, ante una sugerente obra de tintes biográficos, con tensión dialéctica entre el individuo y la identidad colectiva o grupal, que merece ser reivindicada, desde el punto de vista historiográfico, a la luz del imaginario de la corporeidad aplicada a los destacados artistas presentados y representados por el autor. De hecho, Núñez de Prado, en su variada «galería de retratos de carne y alma» entre prosopografía y etopeya, procede figuradamente y de manera hiperbólica en virtud del realce estético de la heroicidad e incluso, en determinados casos, de la santificación, con «martirio» y mortificación hagiográfica de por medio, de los personajes-actantes o actores que bosqueja en su discurso al hilo de la plasticidad trascendente y el *páthos* manifiesto de su expresión cantaora. En suma, Núñez de Prado, al cincelar mediante la *evidencia* ecfrástica sus sensoriales «esculturas de carne» entre legibilidad y visibilidad, propone la armonización «colorida» de palabra e imagen sonoro-visual como una «una galería de cuadros». Para ello, se sirvió de sugerentes «tonos» y «matices», ofrendados especialmente a «perfiles» de mujeres de arte, al servicio del «cuerpo legible al visible» de La Serneta, La Andonda, La Rubia, Silverio Franconetti, Juan Breva, El Nitri, Loco Mateo o Niño de San Roque, entre otros.

En definitiva, como puede comprobarse, las formalizaciones científico-humanísticas que acabamos de resumir están destinadas al estudio analítico multimodal del flamenco para su conocimiento riguroso, conservación y divulgación. Esperamos, por tanto, que este trabajo conjunto, fruto de una cooperación multidisciplinar, suscite el interés de otros investigadores para que, desde sus respectivos campos científicos y disciplinas, analicen este objeto de estudio tan valioso e identitario para nuestra cultura. De esta manera, entre todos,

podremos, en un futuro cercano, adquirir la masa crítica necesaria para que el estudio riguroso del flamenco sea considerado, por fin, con todas las garantías académicas necesarias, en los programas de los distintos niveles académicos, tanto preuniversitarios como en la propia Universidad.

Por último, tal selección multidisciplinar centrada en amplios campos del saber científico-humanístico responde a los intereses académicos de un maestro, compañero y amigo, Joaquín Mora, a quien tanto los editores como los autores de los capítulos que vertebran este libro monográfico han decidido rendir un merecido homenaje. Incluso, como se ha señalado ya, tenemos la fortuna de abrir esta obra miscelánea, en calidad de pórtico de entrada, con un capítulo consagrado a la voz flamenca, último estudio de investigación redactado por Joaquín que refleja, con diáfana nitidez, la obra maestra de un reconocido científico de formación humanística.

Pues bien, recordaba Miguel Hernández, poeta muy versionado en el flamenco por cierto, desde Enrique Morente, Carmen Linares o Manolo Sanlúcar, entre otros creadores e intérpretes de excepción, en su conocida «Elegía por Ramón Sijé», con tonalidad tanto elegíaca como amical:

> A las aladas almas de las rosas
> del almendro de nata te requiero,
> que tenemos que hablar de muchas cosas,
> compañero del alma, compañero.

Y es que, como decía el verso y éxplicit del poema de Miguel Hernández, Joaquín fue nuestro «compañero del alma, compañero». Pero además, al margen de este canto a la amistad, en el marco escénico o atalaya de la vida en la que desarrolló con brillantez y honestidad profesional su actividad profesional, Joaquín nos recordaba el perfil de un auténtico humanista del siglo XVI. Tanto es así que, por su granada formación integral, bien se le podría atribuir a su etopeya ética el broche culminante de los *Diálogos sobre la educación* de Luis Vives. Estamos ante un verdadero testamento *sub specie aeternitatis* sobre la esencia vital del hombre y su educación científico-humanística, tan necesaria en estos tiempos complejos y difíciles a efectos de *comunitas*, o por decirlo en otros términos, como un «saber para la vida», como solía recordar Francisco Ayala:

> Decía también otras muchas grandes y admirables cosas, con más precisión y amplitud de las que acabo de hablar. Pero todo ello era como un compendio o suma sobre la recta educación de la juventud.

En otras palabras: Joaquín Mora, un «compañero del alma» y sabio transmisor de la palabra destinada siempre a la «recta educación» que ha dejado un recuerdo indeleble en nuestra memoria, como evidencia la cálida semblanza ofrendada al maestro desde el grupo Cofla.

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla

Inmaculada Ventura
Universidad de Sevilla

José Miguel Díaz Báñez
Universidad de Sevilla

JOAQUÍN MORA, CIENTÍFICO Y HUMANISTA. UNA SEMBLANZA DESDE EL GRUPO COFLA

La búsqueda de la verdad es más preciada que su posesión.
(Albert Einstein)



Joaquín Mora

Dicen que los mejores científicos son los más humildes. El profesor Joaquín Mora no solo era investigador de Psicología Evolutiva, área donde desarrolló su trabajo en la Universidad de Sevilla. Su lúcida mente científica le llevaba a indagar en muchos campos y siempre profundizaba en lo que tocaba con un rigor analítico al más puro estilo matemático y, como consecuencia, sus aportaciones estaban llenas de contenido. Todo lo que decía suponía un avance científico en el tema tratado. Un manantial de conocimiento, aunando, con maestría, humanidades, ciencia y tecnología. Tuvimos la suerte de tenerlo como miembro del grupo de investigación COFLA (COmputación y FLAmenco), donde desarrolló un trabajo crucial para diseñar los primeros algoritmos para el análisis del cante flamenco.

Dicen que los buenos aficionados al flamenco son los que saben escuchar. Joaquín no solo ha sido un magnífico aficionado al cante, muy querido, por cierto, en su peña Torres Macarena de Sevilla, donde impartió su última conferencia sobre la saeta flamenca; también fue un buen «aficionado» de la investigación académica. Sabía escuchar los argumentos de otros colegas y alumnos, dándoles su sitio en la reunión, antes de formular los suyos. Con esto conseguía que todo el mundo se sintiera «a gusto» y realizado en las discusiones sobre una determinada temática. Joaquín, tus lecciones de compañerismo fueron muestra de bondad.



Figura 1. Rafael Sanzio, *La escuela de Atenas*

Dicen que los buenos amigos siempre están ahí, donde se le necesitan. Ahí estaba Joaquín, con su sabiduría y su experiencia, para aconsejar y apoyar a todo el que lo necesitaba. Sus colegas, sus alumnos, su familia, todos pueden dar fe de ello. Particularmente en el grupo COFLA, que quizás por la novedad de su metodología, ha tenido que enfrentarse a obstáculos de diversa índole, Joaquín representaba el mayor y mejor apoyo para afrontarlos y superarlos.

Finalmente, permitidme que recuerde con especial cariño la lección magistral sobre flamenco que impartió Joaquín en la Asociación Tetuán-Asmir para la Música, en Marruecos, especializada en la enseñanza y difusión de la Música Andalusí y que personalmente me parecía un sabio griego que había escapado del cuadro de Rafael Sanzio *La Escuela de Atenas*, junto a Sócrates, Aristóteles, Platón, Pitágoras o Euclides (fig. 1).

Siempre estaremos en deuda contigo, Joaquín, y permanecerás en nuestros corazones, maestro, compañero, amigo.

José Miguel Díaz-Báñez
Responsable del grupo COFLA

Colección Flamenco
Editorial Universidad de Sevilla

INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD ESTÉTICA DEL FLAMENCO: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO

El volumen monográfico *Investigación y creatividad estética del flamenco: nuevas perspectivas de estudio* ofrece una selecta gavilla de estudios críticos adscritos a campos científico-humanísticos de notorio abolengo como la Filología y los Estudios culturales, la Antropología, la Etnomusicología, la Psicoacústica o la Tecnología musical, entre otras acreditadas ramas del saber académico. La organización temático-estructural del libro constituye, en síntesis, un fidedigno reflejo de los intereses de investigación interdisciplinares y transversales del profesor de la Universidad de Sevilla Joaquín Mora, cuyas contribuciones a la flamencología han servido de inspiración a los autores del presente volumen monográfico. De hecho, el presente conjunto de estudios se vertebra en virtud de cuatro secciones medulares vinculadas con el quehacer investigador del profesor Mora: I. *Voz, psicoacústica y tecnología musical*; II. *Comparatismo musical: procesos de composición y creatividad estética*; III. *Etnomusicología, performatividad y Estudios culturales*; IV. *Literatura, música e imagen: intersección de códigos.* La articulación de tales formalizaciones científico-humanísticas en clave musical cuaternaria está consagrada, en fin, al estudio analítico multimodal del flamenco para su conocimiento riguroso y debida divulgación a efectos de conservación patrimonial.

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA