

**ESTAMOS VIVOS DE MILAGRO**

**10 AÑOS DESPUÉS DE MORENTE**

© LOS AUTORES  
© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja  
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada  
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • [www.editorial.ugr.es](http://www.editorial.ugr.es)

Edita: Editorial Universidad de Sevilla  
C./ Porvenir, 27. 41013 Sevilla  
Telfs.: 954 48 74 47 - 48 74 51 • <https://editorial.us.es>  
Catalogación Editorial Universidad de Sevilla  
Colección Flamenco. Núm. 8

ISBN Editorial Universidad de Granada: 978-84-338-6944-9

ISBN Editorial Universidad de Sevilla: 978-84-472-2356-5

Depósito Legal: Gr./38-2022

Maquetación: CMD. Granada

Ilustración de cubierta: La tijera y el papel - Marjorie Nastro

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada

*Printed in Spain / Impreso en España*

NOTA: A petición expresa del autor, la página 123 aparece con un giro de 180°.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Pedro Ordóñez Eslava (ed.)

**ESTAMOS VIVOS DE MILAGRO**  
10 AÑOS DESPUÉS DE MORENTE

GRANADA, 2022

# COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

## — ESTUDIOS —

### DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Gemma Pérez Zalduondo

### CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)  
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)  
Christopher Collins (University of Aberdeen)  
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)  
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)  
María Gembero Ustároz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)  
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)  
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)  
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)  
Javier Marín López (Universidad de Jaén)  
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)  
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)  
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)  
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)

**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

---

Este libro ha sido editado en colaboración con el Grupo de Estudios Flamencos de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

---

# Flamenco

## DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego.

Prof.ª Dr.ª Rocío Plaza Orellana.

## CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla.

Prof.ª Dr.ª Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Prof.ª Dr.ª. Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. David Florido del Corral. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Joaquín Mora Roche. Universidad de Sevilla.

Prof.ª Dr.ª Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla.

## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada.

Prof. Dr. Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya.

Prof.ª Dra. Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.ª Dra. Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry.

Prof.ª Dra. Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena.

Prof.ª Dra. Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.ª Dra. Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid.

Prof. Dr. Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Prof. Dr. Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

D. Javier Osuna García. Flamencólogo.

Prof. Dr. Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia.

D. Antonio Zoido Naranjo. Biental de Flamenco.



Editorial Universidad de Sevilla

## COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena. *Directora de la Editorial Universidad de Sevilla*

Elena Leal Abad. *Subdirectora*

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera



## Sumario

---

La cultura del flamenco en Granada en tiempos del Niño Morente. La visita de Alan Lomax y Jeanette Bell (1952). <b>Ascensión Mazuela-Anguita</b>	17
<hr/>	
Genealogía y memoria en el cante de Enrique Morente. <b>Carlos van Tongeren</b>	55
<hr/>	
«Si mi voz muriera en tierra». Poesía de exilio en los cantes de Morente. <b>Iván López Cabello y María Fátima Rodríguez</b>	77
<hr/>	
Enrique Morente y su relación con las artes. Una aproximación interdisciplinar. <b>Francisco Bethencourt Llobet</b>	99
<hr/>	
7.000 gallinas o un cante. Apostar por el abismo. <b>Pedro Ordóñez Eslava</b>	123
<hr/>	
Enrique Morente y la guitarra flamenca. Entre memoria y heterodoxia. <b>Norberto Torres Cortés y David Monge García</b>	145
<hr/>	
Comunidades de sentimiento. Memoria, intimidad y presencia sonora en el flamenco. <b>Joshua Brown</b>	177

---

Escrito a máquina. Las grietas del legado de Enrique Morente en las músicas populares urbanas. <i>Ugo Fellone y Ricardo de la Paz Ruiz Morón</i>	197
<hr/>	
El compromiso político de Enrique Morente. <i>Ana Ruiz Mármol</i>	223
<hr/>	
Antropología y Morente: aproximación a un genio simbólico. <i>Soledad Castellero Quesada</i>	257
<hr/>	
La voz rota de una España rota. Los discursos de la escucha en el presente y futuro del flamenco. <i>Carlota Aguilar González</i>	277

# La cultura del flamenco en Granada en tiempos del niño Morente

La visita de Alan Lomax y Jeanette Bell (1952)

ASCENSIÓN MAZUELA-ÁNGUITA

EN 1950 el folclorista norteamericano Alan Lomax (1915-2002) se mudó a Londres y pasó ocho años haciendo trabajo de campo en Europa y colaborando con la BBC. Columbia Records le había encomendado reunir una colección de música folclórica en 18 álbumes con grabaciones que debían ser fruto del trabajo de campo. Uno de ellos estaría dedicado a España<sup>1</sup>, por lo que Lomax contactó con el British Institute en Madrid y con Walter Starkie (1894-1976), músico y escritor irlandés residente en Madrid como representante del British Council en España, solicitando orientación para localizar un folclorista español con el que trabajar en la zona, pero no logró encontrar a ninguno con las características y el equipamiento que demandaba<sup>2</sup>. Por este motivo y para establecer contactos, acudió al Congreso y Certamen Internacional de Folclore celebrado en Palma del 21 al 28 de junio de 1952<sup>3</sup>. Lomax comentaría posteriormente en un artículo su encuentro con Marius Schneider (1903-1982), coordinador del festival y director de la Sección de Folclore del Instituto Español de Musicología, y explicaría que cuando le habló de su proyecto de grabar en España, Schneider le aseguró que «se encargaría personalmente de que ningún musicólogo español» le ayudase, instándole incluso a abandonar el país<sup>4</sup>. Tras este encuentro, Lomax se prometió a sí mismo que grabaría la música tradicional española, aunque le llevase el resto de su vida<sup>5</sup>, y desde Palma emprendió un viaje de ocho meses por

1 Lomax, 1955 (publicación original en LP); Lomax, 1999 (reedición en CD).

2 Carta de Alan Lomax al British Institute en Madrid (18 de abril de 1951); Carta de Alan Lomax a la Irish Folklore Commission (7 de mayo de 1951); Carta de Walter Starkie a Alan Lomax (16 de mayo de 1951). Washington D. C., Library of Congress, American Folklife Center (en adelante, AFC) 2004/004: MS 03.05.51.

3 Un ejemplar del programa del congreso y certamen se conserva en AFC 2004/004: MS 03.02.69.

4 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «When I told him [Marius Schneider] about my project, he let me know that he personally would see to it that no Spanish musicologist would help me. He also suggested that I leave Spain».

5 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «I had not really intended to stay. I had only a few reels of tape on hand, and I had made no study of Spanish ethnology. This, however, was my first experience with a Nazi and, as I looked across the luncheon table at this authoritarian idiot, I promised myself that I would record the music of this benighted country if it took me the rest of my life». Es necesario

casi todo el país, grabando en torno a 1.500 piezas<sup>6</sup>. Los resultados materiales de este viaje se conservan en The American Folklife Center de la Library of Congress (en adelante, AFC) en Washington D. C. e incluyen, además de la cinta magnética con la música, fotografías, las cajas originales de las cintas con anotaciones, cuadernos de campo, facturas, mapas anotados, correspondencia, folletos, tarjetas de visita, guiones para programas de radio, diarios e incluso el manuscrito de parte de un libro que Lomax planeaba publicar en colaboración con Eduardo Martínez Torner (1888-1955).

La falta de colaboración por parte de los musicólogos y etnomusicólogos españoles a la que Lomax aludía constantemente lleva a preguntarse cómo consiguió tejer una red de contactos que le permitió recorrer el país entero y completar su proyecto. También es fascinante analizar cómo la aproximación de Lomax al trabajo de campo era diferente a la de los folcloristas que trabajaban en España en esa época. El objetivo de mi investigación entre enero y septiembre de 2017 en The John W. Kluge Center de la Library of Congress, gracias a una beca postdoctoral que me concedió esa institución, fue responder a estas preguntas, analizando las grabaciones realizadas por Lomax en España y la documentación relacionada con su viaje, utilizando la historia oral como marco conceptual y la tecnología como herramienta. Los resultados de esta investigación se presentaron en una monografía (Mazuela-Anguita, 2021a), la cual se complementa con el proyecto cartográfico «Alan Lomax's journey across Spain (1952-1953)», accesible online y que presenta el itinerario de Lomax sobre un mapa interactivo que relaciona cada ubicación con imágenes, comentarios y grabaciones<sup>7</sup>. La aplicación está vinculada a la base de datos *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, a la que incorporé información completa de todos los documentos tanto escritos como sonoros de la colección de música española de Lomax<sup>8</sup>. Esta base de datos permite, además, establecer conexiones entre las canciones grabadas por Lomax y otras colecciones de música tradicional española compiladas en la misma época, como la conservada en la Institució Milà i Fontanals (IMF) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Barcelona, institución heredera de los fondos del antiguo Instituto

---

aclarar que una carta dirigida en 1953 por Schneider a Higinio Anglés testimonia que el investigador alemán «nunca había pertenecido al partido nazi, lo que le ocasionó dificultades en su trabajo»; véase Pelinski, 1997: 23. Véanse también Godwin, 1989: 33; y Bleibinger 2005a y 2005b.

6 Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España, véanse Lomax, 1960; Cohen, 2002 y 2011b; Cohen *et al.*, 2004; Pizà, 2006; y Szwed, 2010: 268-276. Acerca de las grabaciones realizadas en Islas Baleares en particular, véanse Pizà, 2006; y Cohen, 2011a. Con respecto a las realizadas en Aragón, véase Serrano, 2000; y sobre las de Castilla y León, véanse Casado, 2003; Porro, 2010; Porro *et al.*, 2011; y Casado y Porro, 2011 y 2012.

7 «Alan Lomax's journey across Spain (1952-1953)», aplicación online, <http://arcg.is/2x1K6u0>.

8 Mazuela-Anguita, «Z1952-1953 LOMAX», en Ros-Fábregas, 2021, <https://musicatradicional.eu/Lomax>. Esta plataforma contiene información completa e interconectada sobre 100 localidades, 665 personas, 1.480 piezas musicales y 254 documentos (diarios, correspondencia, cuadernos de campo, etc.) de la colección de música española de Alan Lomax.

Español de Musicología<sup>9</sup>. Esta colección de Barcelona incluye más de 20.000 piezas copiadas en papel y recogidas por toda España entre 1944 y 1960, la mayoría de ellas a través de las llamadas misiones folclóricas y los concursos que organizó el Instituto Español de Musicología. Ambas herramientas ponen a disposición de los investigadores esta rica colección y permiten a la ciudadanía en general disfrutar de la historia oral de diversos lugares de la España de mediados del siglo xx.

Lomax no viajó solo, sino que contó con la ayuda de una asistente, la británica Jeanette *Pip* Bell (1927-2018), cuyo trabajo había pasado inadvertido en la bibliografía. Los escritos de Bell, a modo de memorias de viaje, dispersos entre los papeles de Lomax, contienen comentarios sobre sus propias experiencias e impresiones y, de vuelta a España, pude localizar a las hijas de Bell, Caroline Bromilow y Kathryn Gratwick-Sarll, quienes me proporcionaron valiosa información sobre su madre. Además, las referencias constantes a su labor en la documentación de Lomax permiten analizar cuál fue su contribución en el proceso de grabación y en el establecimiento de vínculos con los informantes, especialmente con las mujeres, facilitando que estas accedieran a participar en las grabaciones y hablar sobre temas que quizás nunca habrían mencionado a un hombre (Mazuela-Anguita, 2021a).

En el contexto de este viaje, Lomax y Bell pasaron cinco días en Granada, donde grabaron un total de 104 piezas, muchas de ellas vinculadas al flamenco, interpretadas por decenas de granadinos pertenecientes a un amplio espectro socioeconómico. El Apéndice I muestra un listado de estas piezas y los nombres de los intérpretes de las mismas<sup>10</sup>. Granada fue el primer destino de Lomax en Andalucía, justo después de llevar a cabo trabajo de campo en La Solana y Villanueva de los Infantes (Ciudad Real). Este capítulo presenta algunos de los resultados de un análisis de las grabaciones de flamenco realizadas por Lomax en Granada y de documentos relacionados con su estancia, hasta ahora inexplorados, que resultan fundamentales para contextualizar e identificar correctamente la música grabada y a sus intérpretes y para obtener una panorámica de la cultura musical de la Granada de los cincuenta que debió experimentar Enrique Morente durante su infancia antes de marchar a Madrid.

9 Para un estudio de los vínculos entre la colección de Lomax y las recopiladas por otros folcloristas a mediados del siglo xx, principalmente en forma de transcripciones de melodías y textos, véase Mazuela-Anguita, 2021b.

10 Las cajas originales de las cintas grabadas en Granada se conservan con prolíficas anotaciones manuscritas sobre las piezas y sus intérpretes (T651 a T656, T658 a T665). El análisis de estas notas ha resultado fundamental para la identificación de las piezas.

## ESPACIOS DEL FLAMENCO: EL SACROMONTE Y EL «BARRANCO DE LAS CONEJERAS»

Lomax y Bell estuvieron en Granada entre el 5 y el 10 de septiembre de 1952, como indica una factura de la Pensión Nueva Malagueña, ubicada en la calle Párraga, muy cerca de Recogidas, donde se alojaron<sup>11</sup>, y el día 5 visitaron la Alhambra<sup>12</sup>. Un informe del FBI, que —como también la Guardia Civil— vigilaba a Lomax en España, indicaba que la pareja llamó la atención de la policía española por primera vez el 6 de septiembre en Granada, donde «su vida parecía ligeramente anormal para unos turistas extranjeros», ya que pasaban toda la noche fuera de la pensión y «volvían al garaje donde guardaban el coche a primera hora de la mañana»; según el informe, «mientras estuvieron en Granada grabaron canciones gitanas, interpretadas por cantaores locales que visitaban su hotel»<sup>13</sup>.

Contamos con un documento precioso, consistente en diez hojas mecanografiadas con el encabezado «Notas sobre Granada» —que se presenta traducido y editado en el Apéndice 2—, en el que Lomax explica que, a su llegada a Granada, contactó por teléfono con el editor del diario *Ideal*, «que había escrito un libro sobre los gitanos» del que habían visto un ejemplar en la Oficina de Turismo<sup>14</sup>. Él les proporcionó el nombre del escultor Luis Heredia Amaya (1920-1985) que, según Lomax, se convertiría en su anfitrión durante los días que pasaron en Granada. La tarjeta del escultor se conserva en la colección Lomax (Ilustración 1). Además, Lomax pagaría a la esposa de Heredia por trabajos de transcripción de textos. Luis Heredia les daría acceso al Sacromonte, en concreto al espectáculo de su madre, Rosa Amaya, *La Faraona*, y, junto a un segundo guía llamado Pablo, los conduciría al «Barranco de Las Conejeras», correspondiente al Barranco de la Zorra, en el actual barrio de Bola de Oro. A la llegada de Lomax, estaba repleto de cuevas donde vivían en condiciones infrahumanas familias que no disponían de vivienda en la ciudad. Justo dos meses después de la visita de Lomax, las cuevas se volaron con dinamita por orden del Gobierno Civil para evitar que volvieran a ser ocupadas. Además de

11 La factura se encuentra en AFC 2004/004: MS 25.02.27.

12 Las entradas se conservan entre los papeles de la unidad documental AFC 2004/004: MS 03.03.07.

13 «Madrid-I states that this couple first came to the attention of the Spanish police on September 6, 1952 in Granada, where they remained until September 10<sup>th</sup>, when they left for Ronda, stating that they were going to be there a few days and continue on to Madrid. In Granada their life appeared slightly abnormal for foreign tourists, since they spent almost all night, or sometimes the entire night, away from their hotel, and returned to the garage where they kept their car in the early hours of the morning. While in Granada they recorded gypsy songs, sung by local singers who visited their hotel». Véase Mazuela-Anguila, 2021a.

14 En la unidad documental AFC 2004/004: MS 03.03.24 se encuentra un panfleto turístico de Granada, en el que, junto a la información de hoteles, se anotan precios a lápiz. El precio del Hotel Alhambra Palace era de 250 pesetas. En la última página se anota a lápiz: «Alemanes esquina en Álvarez Quintero Bar Colón».

grabar flamenco en el Sacromonte y en el Barranco de Las Conejeras, el 7 de septiembre grabaron pregones de vendedores en el céntrico Mercado de San Agustín. También en la calle, a través de la ventana de la pensión, grabaron a afiladores y colchoneros<sup>15</sup>, lo que ofrece una perspectiva muy valiosa del paisaje sonoro de la ciudad.



▲ Ilustración 1. Fragmento de la tarjeta de visita del escultor Luis Heredia Amaya (1920-1985), hijo de Rosa Amaya, *La Faraona*, conservado entre la documentación de Alan Lomax. AFC 2004/004: MS 03.04.73

Los espacios granadinos donde Lomax y Bell grabaron indican que el concepto de «música folclórica» y el tipo de cultura popular que Lomax buscaba registrar contrastaban con el trabajo de muchos folcloristas españoles. Por ejemplo, en el contexto de las misiones folclóricas impulsadas por el Instituto Español de Musicología entre 1944 y 1960, el único investigador que hizo trabajo de campo en Granada fue Bonifacio Gil (1898-1964). Precisamente, Bonifacio Gil fue uno de los contactos de Lomax en España: recibió a Lomax y a Bell en su casa de Madrid y les proporcionó orientación sobre los lugares donde llevar a cabo trabajo de campo en Castilla-La Mancha y Extremadura (Mazuela-Anguita, 2021b). Bonifacio Gil había compilado, transcritas en papel, 163 piezas en una misión folclórica desarrollada íntegramente en Loja (Granada) en 1946 y recogería 209 en piezas en otra misión que tendría lugar en varios municipios granadinos, incluyendo la capital, en 1960<sup>16</sup>. En Granada, recogería algunas piezas directamente vinculadas al flamenco, como canciones de boda gitanas, música de baile como la cachucha y otras piezas propias de las zambras

15 La caja original de la cinta T658 contiene anotaciones sobre estas grabaciones. También la caja de la cinta T660 incluye detalladas notas sobre estos pregones con fecha de 7 septiembre de 1952.

16 Mazuela-Anguita, «MISIÓN M22», en Ros-Fábregas, 2021, <https://musicatradicional.eu/es/source/140>; «MISIÓN M63», en Ros-Fábregas 2021, <https://musicatradicional.eu/es/source/184>.

del Sacromonte, pero que le serían dictadas por personas —por ejemplo, un recadero, una colegiala, un poeta, una niñera o una jornalera— que las habían «aprendido de» los gitanos del Sacromonte<sup>17</sup>. En contraste, las grabaciones de Alan Lomax en Granada tuvieron lugar en espacios bastante especiales, como una cueva del Sacromonte, el mercado de San Agustín o el barrio de Las Conejeras, donde, según Lomax, nadie quería entrar.

El propio Lomax grabó un testimonio oral de su llegada al Sacromonte (Apéndice 1: AFC T652R01). Además, en sus «Notas sobre Granada», describe en detalle su experiencia en el Sacromonte, el barrio de los espectáculos flamencos por excelencia en tiempos del niño Morente: el trayecto hasta llegar al barrio, el modo en que los niños se agolpaban sobre su coche, cómo las mujeres se ataviaban para el espectáculo al caer la tarde y atraían a los turistas hacia el interior de las cuevas, la distribución y decoración de estas, o el modo en que se acordaba el precio del espectáculo entre el turista y la persona que regentaba la cueva, en este caso *La Faraona* (Apéndice 2). Se conserva correspondencia posterior entre Lomax y *La Faraona* (Apéndice 3) y, en sus notas, Lomax la describe a ella y a su familia, con especial atención al bailar estrella de su zambra, que era su hijo de doce años, al que he podido identificar en una fotografía tomada por Lomax (Apéndice 2; Ilustración 2). A lo largo de estas páginas, la descripción de Lomax del espectáculo y de lo que este le hacía pensar y sentir es tan vívida, que el lector parece estar en la zambra. En este lugar, Lomax también grabó al conocido cantaor Miguel Heredia (*Niño de la Saeta*).

Según el testimonio de su hija, Jeanette Bell le contaba historias sobre los vínculos que llegó a establecer con las granadinas en el Sacromonte:

Contaba historias sobre cómo Alan y los hombres se sentarían alrededor de una gran mesa cubierta por una pesada tela que llegaba hasta el suelo. Bajo la mesa había una estufa que los mantenía calientes. El trabajo de mi madre era manejar la grabadora. Ella y las mujeres estarían en habitaciones adyacentes, hablando entre ellas o cocinando. Me dijo que a menudo la cena consistía en un gran tazón de caldo con un pescado entero (cola en boca) en el fondo que todos compartían mojando pan. Visitó a los gitanos en el Sacromonte (Granada) con Alan, de nuevo recopilando canciones. Ellos le hablaron sobre la cultura del flamenco, las canciones y las danzas. Aprendió a hablar español de estas mujeres<sup>18</sup>.

17 Mazuela-Anguita, «Los gitanos son muy feos», en Ros-Fábregas 2021, <https://musicatradicional.eu/es/piece/13664>; «La albolá», <https://musicatradicional.eu/es/piece/13675>; «Negrito si vas por leña», <https://musicatradicional.eu/es/piece/13649>; «En el vaso de licor», <https://musicatradicional.eu/es/piece/13665>; «Boda de gitanos», <https://musicatradicional.eu/es/piece/13439>; «La cachucha», <https://musicatradicional.eu/es/piece/13677>.

18 Testimonio de Kathryn Gratwick-Sarll, hija de Jeanette Bell, en mensaje de correo electrónico de 5 de diciembre de 2019: «She tells stories about how Alan and the men would sit around a large table covered by a floor-length heavy cloth. Under the table was a stove which kept them warm. My mother's job was to operate the tape recorder. She and the women would be in the adjoining rooms, either talking



▲ Ilustración 2. Fotografías de Rosa Amaya, *La Faraona*, y de su hijo tomadas por Lomax en el Sacromonte en septiembre de 1952. <https://archive.culturalequity.org/>

En sus notas, Lomax también comenta la pobreza que había en la zona menos turística del Sacromonte, donde las viviendas eran agujeros en las montañas con niños desnudos y sucios que pasaban el día solos con los ojos y la boca llenos de moscas (Apéndice 2). Esta pobreza era todavía más extrema en el barrio de Las Conejeras, donde Lomax y Bell también presenciaron y grabaron espectáculos de flamenco. Las notas en diarios y cuadernos de campo sobre esta experiencia son de nuevo tan minuciosas y descarnadas que conmuevan. Aquí las grabaciones se hicieron en la puerta de una cueva con un grupo cantando y bailando y cientos de personas agolpándose alrededor de la grabadora (Ilustración 3). Los detalles de estas grabaciones en Las Conejeras se recogen en un cuaderno manuscrito que incluye, además, un amplio comentario sobre la vida y la cultura en la barriada (Ilustración 4)<sup>19</sup>. Se describen aspectos como a qué

---

together or cooking. She told me that often dinner consisted of a large bowl of broth with a whole fish (tail in mouth) at the bottom which everyone shared by dipping in bread. She visited the gypsies in the Sacromonte, Granada with Alan, again collecting songs. They taught her about the flamenco culture, the songs and the dances. She learned to speak Spanish from these women».

19 Cuaderno de campo de Alan Lomax en Granada, Gaucín, Sevilla y Coria del Río, en AFC 2004/004: MS 03.02.21. En la primera hoja de la libreta se indica la fecha del 8 de septiembre y a continuación se recogen los detalles de los informantes del barranco de Las Conejeras y una descripción de la vida en el barrio. A continuación, se anota información sobre los pregones grabados en el Mercado de San



▲ Ilustración 3. Fotografías de Lomax en el barrio de Las Conejeras (Barranco de la Zorra) de Granada. <https://archive.culturalequity.org/>

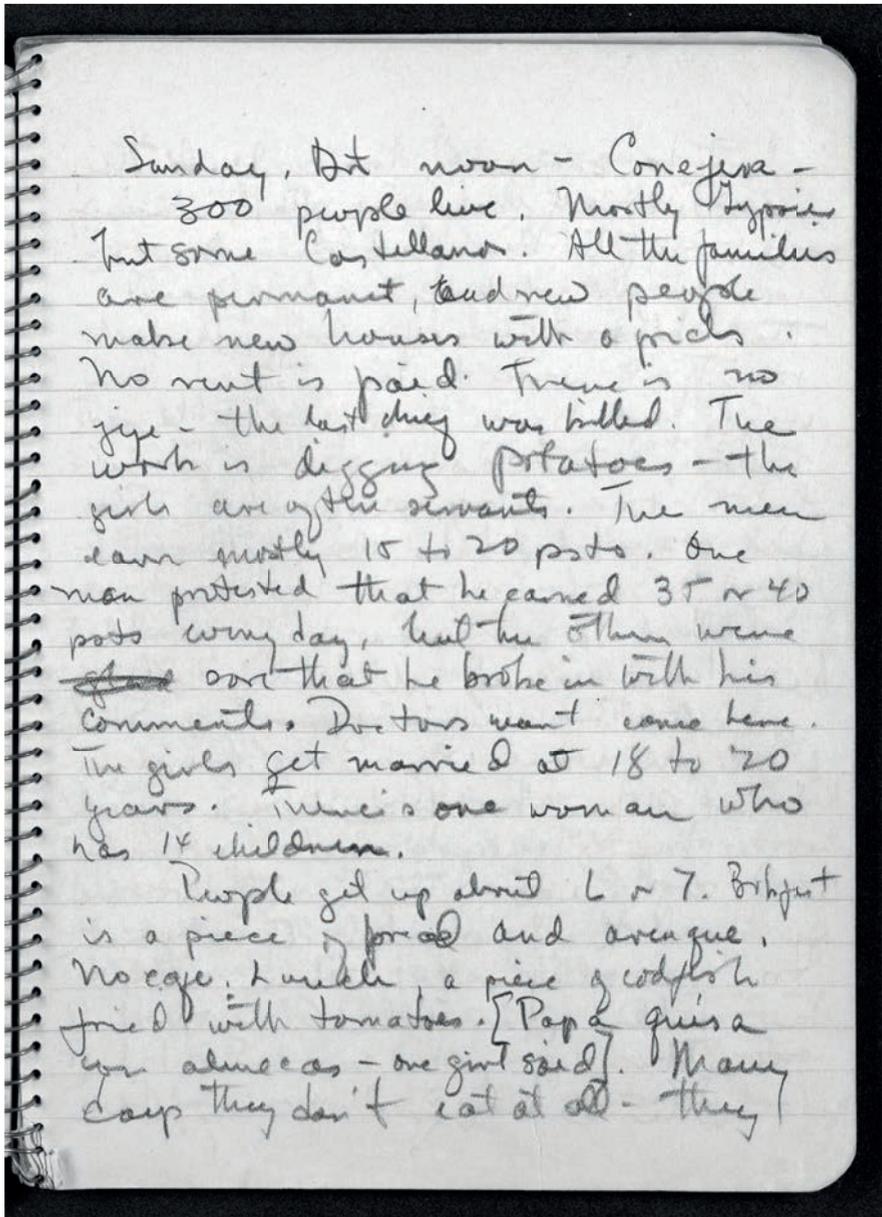
se dedicaban sus habitantes, de qué se alimentaban o a qué edad se casaban<sup>20</sup>, y se anotan los nombres y datos de los intérpretes. Cantaban Juan Santiago (gitano de 40 años), Enrique Santiago Santiago (cantaor analfabeto que no iba al colegio), María Campos (27 años, casada con dos hijos, cantaora principal en las soleares; véase Apéndice 1: T659R02) y Rosa Amador Camacho (25 años, casada con dos hijos). Tocaban Francisco Heredia Hernández (gitano de 45 años, carpintero), Enrique Fernández Fernández (gitano de 17 años, guitarrista, no había ido al colegio) y Juan Ramón Utrera Amador (31 años, había estudiado con Ramón Montoya, tocaba desde los 14 años, estaba casado, tenía cuatro hijos y era medio ciego y analfabeto)<sup>21</sup>. Bailaban Hassin Cortés Cortés (gitano de 17 años que bailaba en tabernas) y Lolita Rodríguez Cortés (gitana de 18 años con dos hijos). También se menciona a Francisco Hernández Rodríguez (18 años) y a Antonio Cortés Cortés (jornalero de 19 años que tocó las palmas). En la

---

Agustín. Véase Mazuela-Anguila, «AFC 2004/004: MS 03.02.21», en Ros-Fábricas, 2021, <https://musicatradicional.eu/es/document/30419>.

20 AFC 2004/004: MS 03.02.21: «300 people live. Mostly gypsies but some castellanos. [...] The work is digging potatoes. The girls are often servants. The men earn mostly 15 to 20 psts.[...] Doctors won't come here. The girls get married at 18 to 20 years. There is one woman who has 14 children. [...] People get up about 6 or 7. [...] They love to sing and dance [...].»

21 Aunque en la documentación de Lomax aparece mencionado como Juan Ramón *Ortera* u *Ortrera*, podría identificarse con el almeriense Juan Ramón Utrera Amador, apodado *Montoyita*. En los documentos de Lomax hay referencias a «Ramón la Montoyanita». Véase Sevillano, 2011.



▲ Ilustración 4. Notas sobre el barrio de Las Conejeras de Granada en uno de los cuadernos de campo de Alan Lomax. AFC 2004/004: MS 03.02.21

caja original de la cinta, Lomax anota: «las últimas dos [soleares y seguidillas] se hicieron en la cueva con el grupo cantando y bailando y 300 niños gitanos pululando alrededor de Pip fuera junto a la grabadora; yo movía el micrófono para registrar la danza»<sup>22</sup>.

22 Caja original de la cinta T659: «The last two were made in the cave with the group singing and dancing and 300 gypsy children swarming over Pip outside at the machine I moved the mik around in order to get dancing».

A las grabaciones de flamenco en el Sacromonte y Las Conejeras hay que añadir otras del conocido cantaor Francisco González Arqueru (*Niño del Gas*) y del guitarrista José Bernardo Cortés (*El Tranca*), figuras fundamentales de la cultura flamenca en Granada durante la infancia de Morente (Apéndice 1). Seguramente estas grabaciones se hicieron en el Sacromonte o en el propio hotel de Lomax, ya que no encontramos mención a estos músicos en el cuaderno de campo de Las Conejeras ni en las notas tomadas sobre las cajas originales de las cintas grabadas en esta barriada. Los detalles de las grabaciones del *Niño del Gas* y *El Tranca* se encuentran anotados en las cajas originales de las cintas T661 y T662 con fecha de 9 septiembre de 1952. Por ejemplo, en la caja T661 se anota la dirección del *Niño del Gas* («Plazita Cabajalles 8»; seguramente en referencia a la Placeta de Carvajales) y se indica que se le pagaron 50 pesetas.

También se grabó al bandurrista Adrián García Galera y estas grabaciones recibieron un especial interés por parte de Lomax, que incluso mantuvo correspondencia con el intérprete para publicarlas con Vogue Records en París (Apéndice 3; Ilustración 5). A través de la investigación de hemeroteca ha sido posible determinar que Adrián García era componente del Trío Albéniz y director de la rondalla de la ONCE<sup>23</sup>. Las cajas originales de las cintas T664 y T665 contienen anotaciones relativas a estas grabaciones con fecha de 9 de septiembre que incluían, entre otras, varias piezas del compositor Ángel Barrios Fernández (1882-1964), a quien Lomax describe en estas notas como «un discípulo de Manuel de Falla, vive en Madrid, Casa Columbia» (caja de la cinta T664).

## EL FLAMENCO A TRAVÉS DE LOS OJOS DE LOMAX

En unas notas para el proyecto discográfico con las grabaciones de Adrián García, que se titularía *Aires de Granada*, Lomax refleja sus ideas sobre el flamenco y sobre la cultura musical granadina. Este documento se presenta traducido y editado en el Apéndice 4. Tras una introducción sobre la historia del cante jondo con menciones a Falla y a García Lorca, indicaba que, más allá de los espectáculos del Sacromonte, prefería a los grupos de músicos que tocaban en las calles de oído y que, entre ellos, el más talentoso de los que había conocido era precisamente Adrián García, un gitano ciego que había aprendido su música a través de notación en braille, al que escuchó durante horas. Lomax describe a Adrián García en detalle e indica que, aunque su propósito

23 El artículo de Carmen Herranz, «La banda que vivió cien años», publicado en *Granada Hoy* el 2 de noviembre de 2010, [https://www.granadahoy.com/ocio/banda-vivio-cien-anos\\_0\\_420258154.html](https://www.granadahoy.com/ocio/banda-vivio-cien-anos_0_420258154.html), fue comentado por el lector José Peralta en los siguientes términos: «Respeto la profesionalidad de estos músicos y al escritor de este buen artículo pero se han olvidado al que fuera uno de los mejores componentes de ese Trío, se llamaba Adrián García Galera, también fue director de la rondalla de la ONCE, un gran músico y una gran persona. El Sr. Alejo Muñoz lo puede decir, una pena que nadie le recuerda después de entregar su vida a la música».

Granada 28-11-1956  
Sr D. Alan Lomax  
Cuando estos tres amigos  
suyos, han llegado, a verme  
de su parte; ya le he mandado,  
por correo, lo que yo quería.  
Aprovecho esta oportunidad  
para saludarle.  
Adrián García

▲ Ilustración 5. Carta del bandurrista granadino Adrián García Galera a Alan Lomax el 28 de noviembre de 1956. AFC 2004/004: MS 03.04.61

en España era grabar música tradicional, no pudo resistirse a este hombre, a pesar de que muchas de las piezas que interpretaba no eran de tradición oral. Pensaba que lo que García transmitía era «la esencia del espíritu moderno de Granada». Del mismo modo, Lomax consideraba que las grabaciones de Las Conejeras eran más acordes a las viejas tradiciones gitanas que las grabaciones hechas en estudio por artistas reconocidos.

El análisis comparativo de la documentación permite determinar que Arcadio de Larrea fue fundamental en la configuración del pensamiento de

Lomax acerca del flamenco. Junto a las hojas en las que narra su paso por Granada, se conservan unos apuntes, tomados probablemente por Jeanette Bell, con indicaciones que Larrea dio a Lomax sobre el cante jondo y sus tipos. Hay evidencia de que Lomax se reuniría en Madrid con Larrea, encuentro que resultaría determinante en la configuración del itinerario posterior de Lomax (Mazuela-Anguita, 2021b). Entre otros temas, Larrea le mencionó que «el flamenco real se basaba en canciones de cuna y de trabajo», que «Granada fue la última ciudad en tener su propio estilo de canto», y que desarrolló la zambra «para tener también un estilo de baile propio»<sup>24</sup>. En las cajas de las cintas de Granada se anotan para muchas de las piezas la inicial «L» y un comentario, seguramente haciendo referencia a valoraciones que Larrea hizo de las piezas al mostrárselas Lomax en Madrid.

Tras su paso por Granada, la otra ciudad donde Lomax y Bell grabaron flamenco fue Sevilla. En las notas manuscritas tomadas por Lomax correspondientes a su trabajo de campo en Sevilla encontramos una hoja de libreta suelta tamaño cuartilla con el dibujo de una guitarra y anotaciones, además de tres hojas tamaño folio donde se anota información sobre el origen e influencias del flamenco y el cante jondo, con referencias a opiniones de Manuel de Falla y Eduardo Martínez Torner al respecto<sup>25</sup>.

24 Apuntes, tomados probablemente por Jeanette Bell, con ideas que Larrea dio a Lomax, en AFC 2004/004: MS 03.02.24. Se trata de una hoja suelta mecanografiada en tinta roja: «Profesor Larrea [insertado con bolígrafo: «Palacín»] says that: // *Cante Hondo*—is a very narrow form of winging, and very limited. He says that basically there are four kinds of *Cante Hondo*: // 1. *Soleares*, from the plowing songs // 2. *Martinete*, the iron workers songs // 3. *Poliaris* [?], the fishermen' songs // 4. *Fandango*. // The kind of thing you hear in cities is not *Cante Hondo* at all, but a professional development which was begun in Seville in the first part of the nineteenth century in the cafes, and spread to other cities. It was mostly dominated by poets and dancing masters. He quoted examples in which known historical figures started a new style in Flamenco. // The *Bulerías*—is just a mix up of certain kinds of *Cante Hondo* songs and danced in a certain way. The same dance is sometimes seen with carols or songs in Rosario. Country singers sing in a more austere way than city professionals and often without guitars. // Gypsies—Sing nothing pure and authentic. He tells a story of how gypsies are dedicated to living off everybody else who works. Real flamenco is based on cradle songs and work songs. Besides Flamenco in Andalucía there are many beautiful romances, cradle and work songs. The best of the folk things are *Sevillanas*. // The *Zambra*—Granada was the last to join the cities that had their own style of song (*malagueña*, etc.) and since it was known that Granada was the Moorish capital they developed this dance exhibition called a *Zambra*, which means «African Dance», in order to have their own style of dancing as well. // *Cachucha*—Is a theatrical dance purely. The basis of *Cante Hondo* is simply part of old Spanish musical tradition. This antecedes the time of the Moors. *Cante Hondo* is not the result of the Moorish invasion».

25 AFC 2004/004: MS 03.02.19. Por ejemplo, se indica: «Falla opinaba que el cante jondo estaba enraizado en la música bizantina y que los moros solo reforzaron raíces ya establecidas —ellos fueron los influenciados—. Torner niega la influencia de la Iglesia bizantina —la complejidad rítmica no puede tener un origen eclesiástico, como tampoco hay nada de religioso en la emoción de las canciones» [«De Falla felt that cante jondo was rooted in Byzantine music and that the moors only reinforced already established roots — they were the influenced. Torner denies Byzantine church influence — the rhythmic complexity cannot be churchly in origin — nor does the emotion of the songs have anything religious in it»].

En Sevilla, los trabajadores de Radio Nacional ayudaron a Lomax y Bell a reparar la grabadora, les proporcionaron grabaciones comerciales de flamenco<sup>26</sup>, y organizaron para ellos una sesión en el cortijo El Guajiro, donde pudieron escuchar al pianista y compositor flamenco Arturo Pavón (1931-2005) y grabar, entre otros, a la cantaora y bailaora Pastora Amaya, de 17 años, y su esposo Antonio Montoya Flores, *Farruco* (1935-1997)<sup>27</sup>. Seguramente, Jesús Antonio Pulpón (1935-1993), el principal representante de artistas flamencos, estuvo relacionado con la organización de esta sesión, puesto que Lomax le escribiría una carta a la dirección de Radio Nacional en Sevilla en la que le expresaba su agradecimiento y le pedía que diera recuerdos a Pastora Amaya<sup>28</sup>. Lomax también llevó a cabo una sesión de grabación de madrugada en el bullicioso bar sevillano Casa Luis, donde el empresario local Manuel León (conocido como *Pepe de Triana*) estaba celebrando una «juerga» con músicos y bailaores gitanos. En su cuaderno de campo, Lomax comenta en detalle esta sesión de grabación en la que se registró al cantaor José Chamorro Pérez y al guitarrista Juan Antonio Martín, *El Rubio*<sup>29</sup>. Lomax entrevistó a Pastora Pavón Cruz (1890-1969), *La Niña de los Peines*, de la que se conservan varias fotografías tomadas por él en Coria del Río (Sevilla) en septiembre de 1952, y a la que describe extensamente, ya que, según menciona en una carta que le enviaría con posterioridad al viaje, pensaba escribir un ensayo sobre ella<sup>30</sup>.

Lomax pensaba que, en España, la mayor riqueza musical no se encontraba en el sur con su flamenco, sino en «los llanos silenciosos y sombríos del oeste,

26 AFC 2004/004: MS 03.02.20; AFC 2004/004: MS 03.02.25. Según la correspondencia, Adolfo G. Aguirre, que también trabajaba en el aeropuerto, proporcionó a Lomax grabaciones que este copió, como la del «Fandango de Huelva» (Lomax-T682R03) interpretado por Los Gitanos de Algeciras (Cádiz). Aguirre actuaría también como intermediario entre los músicos y la BBC y Lomax le enviaría uno de sus libros como «muestra de aprecio por la fantástica simpatía que me mostraste en medio de mis dificultades en Sevilla» (AFC 2004/004: MS 03.04.35). Juan Ruiz Arrau fue el técnico de Radio Nacional que reparó la grabadora de Lomax (AFC 2004/004: MS 03.05.36). En una carta a Manuel Hidalgo Nieto, Lomax le agradece su hospitalidad en Sevilla y señala que «sin su ayuda y la de su inteligente personal técnico mi viaje a Andalucía habría sido un fracaso»; Lomax añade que Radio Nacional de Sevilla «fue como nuestra propia casa y pienso que tiene un espíritu sin igual entre las emisoras de radio» (AFC 2004/004: MS 03.04.74).

27 AFC 2004/004: MS 03.02.20; Mazuela-Angueta, 2021a.

28 AFC 2004/004: MS 03.05.29: «Después de muchos más meses de viaje, al fin he regresado de nuevo a Londres con montones de canciones de toda España. Creo que la BBC utilizará dos o tres canciones de Pastora Amaya en uno de sus programas educativos. De todas formas yo me encargaré de pedirles que les escriban para comunicarles la fecha, hora de la transmisión, etc., y si ustedes quieren podrán escucharlos. Le ruego que transmita a Pastora y a los otros miembros de su magnífica cuadrilla mis más afectuosos recuerdos. Y usted reciba una vez más mi sincero agradecimiento por su amabilidad hacia un americano trotamundos». Según anota Lomax en sus cuadernos, Pulpón era el director de «Los churumbeles de Sevilla» (AFC 2004/004: MS 03.02.20).

29 AFC 2004/004: MS 04.01.42. La correspondencia entre Lomax y El Rubio se conserva en AFC 2004/004: MS 03.04.99; AFC 2004/004: MS 03.02.23.

30 El cuaderno de campo correspondiente al encuentro de Lomax y Bell con *La Niña de los Peines* se encuentra en AFC 2004/004: MS 03.02.20. También se conserva una carta de Lomax a la cantante (AFC 2004/004: MS 03.05.22). Véase Mazuela-Angueta, 2021a.

las tierras altas del norte de Castilla y en la maraña verde de los Pirineos donde España mira hacia el Atlántico y el Golfo de Vizcaya»<sup>31</sup>. En sus escritos, reiteraba que el folclore en España «no era mera fantasía y entretenimiento», sino que cada localidad tenía su propio «sistema cultural con tradiciones imbricadas en cada aspecto de la vida» y que eran estas tradiciones las que constituían la «armadura espiritual de los españoles contra las muchas formas de tiranía que les habían sido impuestas a lo largo de los siglos»<sup>32</sup>. En un programa radiofónico para la BBC, Lomax comentó que en Andalucía decidió «dejar a un lado la música, altamente cultivada, del flamenco y el cante jondo, tan bien grabados por cantautores como [La] Niña de los Peines» y llevar su grabadora «a las calles»<sup>33</sup>. Y es precisamente esto lo que se refleja en el centenar de grabaciones que realizó en Granada, que muestran una cultura del flamenco más allá de los espectáculos turísticos y de las grabaciones de artistas reconocidos, realizadas en las calles y en lugares que nadie quería visitar como el barranco de Las Conejeras. Aunque Lomax había decidido no prestar demasiada atención al flamenco en su trabajo de campo, sus grabaciones y fotografías y las detalladas descripciones que tanto él como su asistente anotaron durante su estancia ofrecen una oportunidad única de vislumbrar, a través de los ojos de estos dos extranjeros, la cultura del flamenco, y la vida musical y sociocultural en la Granada del niño Morente.

---

31 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «The Spain that was richest in both music and fine people was not the hot-blooded gypsy South with its flamenco, but the quiet, somber plains of the west, the highlands of Northern Castile, and the green tangle of the Pyrenees where Spain faces the Atlantic and the Bay of Biscay».

32 Lomax, 1960; reimpresso en Lomax, 2003: 181: «[...] I saw that in Spain, folklore was not mere fantasy and entertainment. Each Spanish village was a self-contained cultural system with tradition penetrating every aspect of life; and it was this system of traditional, often pagan mores, that had been the spiritual armor of the Spanish people against the many forms of tyranny imposed upon them through the centuries [...]».

33 AFC 2004/004: MS 04.01.43: «I resolved in Andalucia to leave aside the highly cultivated music of flamenco and cante hondo [*sic*], so well recorded by singers like Niña de los Peines. I paid a party call on that lady, who lives now in comfortable semi-retirement, but I took my recording machine into the streets».

## APÉNDICE 1. LISTA DE PIEZAS GRABADAS POR ALAN LOMAX EN GRANADA EN SEPTIEMBRE DE 1952

La información completa de cada pieza, los detalles de sus intérpretes y el enlace al archivo de audio están disponibles en la base de datos <https://musi-catradicional.eu/Lomax>.

TÍTULO	SIGNATURA LOMAX-	INTÉRPRETES
Aben-Humeya de Ángel Barrios	T664R05	García Galera, Adrián; González, Antonio
Afinación de guitarra	T656R04	
Aires de mi tierra (I) de Ángel Barrios	T663R03	García Galera, Adrián; González, Antonio
Aires de mi tierra (II)	T665R08	García Galera, Adrián; González, Antonio
Aires de mi tierra (III)	T665R09	García Galera, Adrián; González, Antonio
Ay por el dinero que no son besos de verdad	T665R11	Mendoza, Antonio
Bulerías	T658R04	Utrera Amador, Juan Ramón, <i>Montoyita</i> ; Santiago, Juan
Cachucha	T664R04	García Galera, Adrián; González, Antonio
Casamiento gitano	T655R04	Amaya, Rosa, <i>La Faraona</i> ; Zambra <i>La Faraona</i>
Comentario de Alan Lomax sobre las grabaciones en el Sacromonte	T652R01	Lomax, Alan
En muchos sitios de España	T661R03	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo; González Arqueró, Francisco, <i>Niño del Gas</i>
Esta carita guapa	T654R06	Amaya, Rosa, <i>La Faraona</i> ; Zambra <i>La Faraona</i>
Esta noche	T750R06	
Fandango	T658R05	Utrera Amador, Juan Ramón, <i>Montoyita</i>
Fandango de Huelva	T854R08	Zambra <i>La Faraona</i>
Fandango del Albaicín (falso inicio)	T654R02	Heredía, Miguel, <i>Niño de la Saeta</i>
Fandango del Albaicín	T654R03	Heredía, Miguel, <i>Niño de la Saeta</i>
Gitana del Sacromonte / Se va la noche que es bella	T656R05	Heredía, Miguel, <i>Niño de la Saeta</i>
Jotas manchegas	T664R02	García Galera, Adrián; González, Antonio
La cachucha	T655R06	Zambra <i>La Faraona</i>
La cachucha	T663R04	García Galera, Adrián; González, Antonio
La cachucha	T663R05	García Galera, Adrián; González, Antonio
La mosca	T655R02	Zambra <i>La Faraona</i>
La mosca	T655R03	Zambra <i>La Faraona</i>
La reja	T665R01	García Galera, Adrián; González, Antonio; Mendoza, Antonio

TÍTULO	SIGNATURA LOMAX-	INTÉRPRETES
Los campanilleros	T665R06	Fernández, Antonio
Media granaína	T664R03	García Galera, Adrián; González, Antonio
Melodía de chiflo	T658R01	Muñoz Enarre, Manuel
Milonga	T658R06	Utrera Amador, Juan Ramón, <i>Montoyita</i>
Nacen las coplas señores	T653R03	Heredía, Miguel, <i>Niño de la Saeta</i>
Pepe se ha bajado del tablao	T653R01	Sancisilla, María
Pregón de comprador de lana	T660R12	
Pregón de frutas y verduras	T660R13	Hago, Valentina; Martínez, Tomás
Pregón de frutero	T660R14	Marto, Carmen
Pregón de frutero	T660R15	Marto, Carmen
Pregón de jarros y pipos	T660R28	García de la Torre, Enrique
Pregón de miel y canela	T660R35	
Pregón de pescadero	T660R22	Pescadero del Mercado de San Agustín
Pregón de pescadero	T660R23	Pescadero del Mercado de San Agustín
Pregón de pescadero	T660R24	Pescadero del Mercado de San Agustín
Pregón de pescadero	T660R33	Pescadero del Mercado de San Agustín
Pregón de pescadero	T660R34	Pescadero del Mercado de San Agustín
Pregón de reparador de colchones	T658R02	Fernández, José
Pregón de reparador de colchones	T658R03	Fernández, José
Pregón de trapero	T660R05	Martínez, Tomás
Pregón de uvas y melocotones	T660R19	Fere Martínez, José
Pregón de uvas y melocotones	T660R20	Fere Martínez, José
Pregón de uvas y melocotones	T660R21	Fere Martínez, José
Pregón de vendedor de boniatos	T660R29	García de la Torre, Enrique
Pregón de vendedor de caramelos africanos	T660R31	García de la Torre, Enrique
Pregón de vendedor de coco	T660R30	Fere Martínez, José
Pregón de vendedor de periódicos	T660R16	Portera, Juan
Pregón de vendedor de periódicos	T660R17	Portera, Juan
Pregón de vendedor de periódicos y lotería	T660R18	Portera, Juan
Pregón de vendedor de pollos	T660R10	Martínez, Tomás
Pregón de vendedor de vino	T660R32	
Pregón de vendedor de vino y vinagre	T660R25	García de la Torre, Enrique

TÍTULO	SIGNATURA LOMAX-	INTÉRPRETES
Pregón de vendedor de vino y vinagre	T660R26	García de la Torre, Enrique
Pregón de vendedor de vino y vinagre	T660R27	García de la Torre, Enrique
Pregón de vendedor de zanahorias y plátanos	T660R06	Martínez, Tomás
Pregón de vendedor de zanahorias y plátanos	T660R07	Martínez, Tomás
Pregón de vendedora de espárragos	T660R08	Hago, Valentina
Pregón de vendedora de higos	T660R03	Marto, Carmen
Pregón de vendedora de higos	T660R04	Hago, Valentina
Pregón de vendedores de espárragos y claveles	T660R09	Martínez, Tomás
Que esa mujer ya murió (malagueña)	T662R01	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo; González Arquero, Francisco, <i>Niño del Gas</i>
Quiero vivir en Granada	T750R10	
Rondas mi calle	T750R08	
Se acabaron los agravios	T665R05	Fernández, Antonio
Sevillanas	T655R08	Zambra <i>La Faraona</i>
Sevillanas	T664R01	García Galera, Adrián; González, Antonio
Si no te quiero de veras de Enrique El Medusa [?]	T661R02	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo; González Arquero, Francisco, <i>Niño del Gas</i>
Si vas a la fuente	T750R09	
Soleares	T659R02	Amador Camacho, Rosa; Campos, María; Cortés Cortés, Antonio; Cortés Cortés, Hassim; Fernández Fernández, Enrique; Heredia Hernández, Francisco; Hernández Rodríguez, Francisco; Utrera Amador, Juan Ramón, <i>Montoyita</i> ; Rodríguez Cortés, Lolita; Santiago, Juan; Santiago Santiago, Enrique
Soleares	T659R03	Fernández Fernández, Enrique; Utrera Amador, Juan Ramón, <i>Montoyita</i> ; Rodríguez Cortés, Lolita
Sonido de ambiente	T654R01	Lomax, Alan
Sonido de ambiente	T654R05	
Sonido de ambiente	T654R07	
Sonido de ambiente	T656R02	
Sonido de ambiente	T659R01	
Sonido de ambiente	T659R04	
Sonido de ambiente	T660R01	
Sonido de ambiente	T660R02	

TÍTULO	SIGNATURA LOMAX-	INTÉRPRETES
Sonido de ambiente	T660R11	
Sonido de ambiente	T660R36	
Tango	T656R01	Zambra <i>La Faraona</i>
Tango Angelita de Ángel Barrios	T664R06	García Galera, Adrián; González, Antonio
Tango del clavel	T654R04	Juanita la guapa; Zambra <i>La Faraona</i>
Tango gitano	T652R03	Amaya, Juan; Heredia, María; Zambra <i>La Faraona</i>
Tango gitano	T653R02	Amaya, Rosa, <i>La Faraona</i> ; Maniagua, Andrés; Zambra <i>La Faraona</i>
Tango merengoso	T655R07	Manuela, Loreta; Zambra <i>La Faraona</i>
Tangos	T655R05	Zambra <i>La Faraona</i>
Tanguillo de Cádiz	T665R07	García Galera, Adrián; González, Antonio
Un domingo le vi en misa	T665R10	Rondón Román, Juan
Vente conmigo	T652R02	Amaya, Rosa, <i>La Faraona</i>
Vino mi hermano a llamarme (malagueña) de Manuel Gallego [?]	T661R01	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo; González Arquero, Francisco, <i>Niño del Gas</i>
Viva Granada de Manuel Vallejo (Sevilla, 1891-1960)	T662R02	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo; González Arquero, Francisco <i>Niño del Gas</i>
Viva la tranquilidad (falso inicio)	T665R03	Fernández, Antonio
Viva la tranquilidad	T665R04	Fernández, Antonio
Yo me voy por la trasera	T665R02	García Galera, Adrián; González, Antonio; Mendoza, Antonio
Yo no digo que mi barca	T655R01	Amaya, Rosa, <i>La Faraona</i> ; Zambra <i>La Faraona</i>
Zambra	T663R06	García Galera, Adrián; González, Antonio
Zambra gitana	T656R03	Cortés Santiago, Manuela; Zambra <i>La Faraona</i>
Zambra gitana	T662R03	Cortés, José Bernardo, <i>El Tranca</i> , hijo

## APÉNDICE 2. «NOTAS SOBRE GRANADA» DE ALAN LOMAX

A continuación, se traduce del inglés y se edita un documento de Alan Lomax consistente en un juego de diez hojas mecanografiadas con el encabezado «Notes on Granada» (están numeradas del uno al ocho; hay dos hojas que tienen el número cinco y dos que tienen el número siete). El documento original en inglés puede consultarse digitalizado en acceso abierto<sup>34</sup>.

Obtuvimos el nombre del editor de *Ideal*, que había escrito el libro sobre los gitanos de la Oficina de Turismo. Lo llamé a las diez de la noche. Me dio el nombre de Luis Amaya, uno de los primos de Carmen, quien, según él, me daría acceso al Sacromonte. Fue a ver a Luis, que es un joven escultor delgado de pelo lacio y lobuno que vivía en una cueva con tres grandes habitaciones pintadas con brillo y llenas de sus esculturas. Algunas, de coloridos bailaores, estaban concebidas para el turista. Otras eran estudios serios de cabezas gitanas. Una que era de un bailaoir gitano desnudo está pasada de moda, pero tiene sentimiento. Luis se convirtió en mi anfitrión durante nuestros cuatro días en Granada. Pobre chico. Fui una carga para él. Compré una terrible cantidad de su licor, pagué a su esposa para que transcribiera los textos, y compré una pieza de su cerámica, que para mí es mejor que su escultura y logra un verdadero sentimiento popular. Luis me llevó a ver a su madre, *La Faraona*, que regenta el mayor espectáculo turístico en el Sacromonte, y *La Faraona* me acogió a cambio de muchas pesetas.

Para llegar al Sacromonte, hay que conducir hacia arriba hasta el final de la calle principal de Granada, dejar la Alhambra en la montaña a tu izquierda y entrar en una calle estrecha que va a lo largo del río, una calle tan estrecha que el tráfico puede ir solo en un sentido. Después giras hacia arriba, hacia una calle increíblemente empinada y a mitad del camino los chicos gitanos se agolpan sobre el coche. Hay una pequeña plaza de aparcamiento a la derecha. Arriba a la derecha está la entrada a una cueva donde, encima de la puerta, se lee en letras rojas «Luis Amaya, Escultor Gitano». La calle frente a la puerta de Luis Amaya y que sube una empinada colina entre casas de piedra es la que se adentra en el Sacromonte. A lo largo de esta calle, en media milla, residen los gitanos que viven del turismo.

Sobre las seis o siete de la tarde es el mejor momento para verlos. Para entonces todas las mujeres se han puesto sus largas faldas de volantes de popelín —rojo o azul o naranja o amarillo con lunares blancos tan grandes como pelotas de golf— sus elaborados mantones y sus zapatos de baile negros o rojos. Sus cabellos negros estarán fijados y brillantados y recogidos hacia arriba, sus caras cubiertas con colorete y sus grandes y sensuales bocas pintadas de rojo oscuro. Bajo sus cejas perfiladas, sus maravillosos ojos negros gitanos te estarán hablando, diciendo: «vamos imbécil y deja que te lleve dentro».

34 Mazuela-Anguita, «AFC 2004/004: MS 03.02.24», en Ros-Fábregas, 2021, <https://musicatradicional.eu/document/30480>.

Y el brillo de esos ojos es frío, aunque te quema con una llama antigua que nunca se irá de tu memoria una vez te haya tocado.

Estas mujeres merodean por la calle invitándote a pasar a las cuevas que se abren directamente a la calle. Las cuevas constan normalmente de una habitación de diez pies de alto, diez de ancho y veinte de profundidad dentro de la cueva, fuera de la cual una o dos habitaciones más pequeñas se abren. La primera habitación grande está alicatada con baldosas rojas, y las paredes decoradas con decenas de sartenes de metal y cobre, platos, vasijas, calderos y un centenar de otras cosas insignificantes doradas que brillan como muchos soles contra la pared blanca y limpia de la cueva. Cuando un cliente acepta entrar y se acuerda el precio del espectáculo, veinte o treinta mujeres entran en la cueva con los invitados y los sientan a lo largo de la pared. Dos o tres hombres con guitarras y bandurrias se sientan cerca de la boca de la cueva y tan pronto como todos entran en esta, la música empieza. Una batería de palmas de las veinte mujeres, el rápido rasgueado de las guitarras, las voces estridentes de diez o doce mujeres cantando un tango gitano o la más lenta zambra... El efecto de tantas mujeres todas cantando, tocando las palmas en esa dura castañuela, casi como un chasquido, que es absolutamente típico de Andalucía y al que se le llama aquí «música de palmas»... Quienes lo practican piden que se les pague como a los cantaores, bailaores y guitarrista. El efecto de tantas bocas pintadas abiertas cantando con tal pasión fuera de muchas gargantas de oboe capta los sentidos. Entonces las mujeres saltan a bailar. Todos los bailes son de cortejo. Los ojos de las bailaoras agarran, atraen, llevan consigo y liberan a sus parejas. Los afilados tacones marcan el ritmo vigorosamente de manera que el polvo salta de las baldosas. Los brazos y manos ondean como serpientes por encima de las cabezas, después a los lados, después sugerentemente aletean y agarran sobre los costados. Algunos de los bailes más antiguos como la cachucha son más decorosos, pero los tangos y zambras de estos días son como se describen.

Para este momento el pobre visitante está totalmente desconcertado, al menos yo lo estaba. Imagínate a ti mismo teniendo una interpretación privada de las Ziegfield Follies, pero cada bailarina siendo tan apasionada como una gata salvaje y, según lo que se oye sobre el Sacromonte, mucho más disponibles que las Follies o la gata salvaje. No puedo recordar en Haití, en Mississippi, en Chicago, en Nuevo México, sentirme tan excitado como con mi primer baile en el Sacromonte. Y esto a pesar del hecho de que estaba muy preocupado preguntándome lo que todo ello significa y cuánto me iba a costar grabarlo.

Luis Amaya me había llevado a su otra cueva. *La Faraona* merece tener un libro para ella sola. Espero que mis fotos le hagan justicia. Imagino que Pilar en la novela de Hemingway se parece a la *La Faraona*. Su cara tiene forma de luna y se arrugaba con líneas horizontales como un morador de la estepa. Sus labios eran dos finas y afiladas líneas rojas firmemente presionadas juntas como los bordes de dos monedas. Sus ojos son tan cándidos, y su mirada tan clara y fría como la de una leona. *La Faraona* lleva su pelo negro al viejo estilo gitano, fijado hacia abajo a un lado con dos rizos a los lados de sus mejillas. Sobre esta extraordinaria cara y pelo, realizada con colorete, lápiz de cejas, sombra de ojos y pintalabios generosamente aplicados, se disponen unos

crisantemos, los tallos clavados en el moño en la parte trasera de la cabeza, las cabezas de ocho o diez flores asintiendo en el aire. Un llamativo mantón cubre sus amplios hombros y abdomen y un vestido de noche de seda hasta el suelo cubre sus robustos encantos.

*La Faraona* es la cabeza de su clan. Cuatro o cinco de las más bellas bailaoras de su zambra son hijas suyas. El bailar estrella de la compañía es su hijo de 12 años cuyos enormes ojos azules tienen un aspecto vacío y corrupto que serían aterradores en una prostituta de Pigalle, pero repelentes en la cara de un guapo y pálido niño gitano sobre una sonrisa tan sin vida como las que pintan a los muñecos. La única vez que lo vi siendo un niño fue cuando saltó dentro del coche junto a los otros niños para que los llevara montaña abajo hasta el lugar desde donde podríamos regresar. Incluso entonces mintió sobre la dirección en la que deberíamos ir de manera que mi irrité y los saqué a todos del coche<sup>35</sup>.

El marido de *La Faraona* parece un tipo listo. Si lo es, queda en el segundo plano y deja a *La Faraona*, que es el doble de grande que él, regentar el espectáculo. Ella inventó la idea de la zambra: un programa de una hora, con un orden establecido para bailes y canciones, una orquesta que sabe lo que va a tocar y una docena de chicas para bailar, con un sentido del ritmo que haría honor a cualquier producción televisiva<sup>36</sup>.

La zambra nunca para durante más de diez o quince segundos. Rápidas melodías sobre rápidas melodías durante cinco o seis números y entonces de repente el lento y ahumado ritmo de la zambra, que me parece lo mejor y más genuino de la cultura gitana de Granada. El hijo de *La Faraona* con sus pantalones negros ajustados, camisa rosa de seda y chaqueta corta negra entra en escena saltando tras su pareja, que lleva un vestido de seda blanco con un corpiño ajustado con lazos verdes y el pelo recogido holgadamente en la parte de atrás de la cabeza. Esta chica tiene 12 o quizás 13 años, pero es sin duda la mejor y más desenfrenada bailaora del Sacromonte. Está especializada en azotar con sus cabellos negros su blanca y ovalada cara, escondiendo por un momento su boca húmeda medio abierta y sus ojos negros que brillan sugerentemente. A medida que avanza el baile y ella empieza a sucumbir al cortejo de él, de repente cae sobre la espalda en el suelo, sus muslos abiertos, sus rodillas flexionadas, sus caderas moviéndose ligeramente con la música, sus pequeñas manos blancas golpeando el suelo en rápidos movimientos desenfrenados. Y, por supuesto, un involuntario suspiro de placer escapa de la audiencia y los ojos de la joven resplandecen de alegría, ya que es solo una joven que se gana su escapada de la pobreza gitana por medio del baile, y tan pronto como el baile acaba se convierte en esa niña de nuevo, brincando alrededor de la pista de baile, bromeando con todos, riendo como una niña. Uno nunca puede olvidarla porque era una gran experta en flirtear y me había

35 En este párrafo hay al margen una llave que abarca las líneas en que se describe al bailar y se anota «bad», refiriéndose Lomax quizás a su prosa.

36 Aquí finaliza la cuarta hoja con el comienzo de una frase inconclusa («There is never a»), lo que sugiere que falta alguna hoja o que Lomax cambia de idea en la narración, puesto que la hoja siguiente comienza con una frase diferente.

convencido de que tenía un vínculo con Pip, mientras Pip estaba bastante celosa porque pensaba que yo le gustaba a la chica.

La primera noche no pude ver mucho de esto, solo pude oír el magnífico ritmo de la orquesta<sup>37</sup>, y ver el baile de estas cortesanas —que no eran prostitutas, sino más bien como las bailarinas de los griegos—. Y estaba preocupado por el dinero. Nos sentamos en la cueva de *La Faraona* tras la zambra y se hicieron varias propuestas y fui presionado. Me dijeron que un sueco que grababa había pagado 3.000 pesetas. Luis me aseguró que aquello costaba a la mayoría 500 pesetas por pieza solo por entrar y ver el espectáculo. Él había conseguido que su madre rebajara el precio a 500 pesetas solo porque éramos amigos y era “por el arte”. Yo quería hacer amigos y pedí vino para todos ellos. Y me cobraron el triple de lo que valía. Les dije que había venido con la ilusión de que Luis entendía que yo prácticamente no tenía dinero. Todos parecían sombríos al respecto y, cuando *La Faraona* parece sombría, uno empieza a tirarse del collar. Le dimos vueltas y más vueltas al dinero. Y finalmente les di 250 pesetas como pago por mi admisión y la de Pip y por el vino que habíamos ofrecido a todos, y acordamos que por 350 pesetas adicionales se grabaría la zambra completa.

Esto lo hicimos la noche siguiente. La sesión completa se agrió de algún modo porque habían bailado ya dos veces cuando nosotros llegamos. Los jóvenes se entusiasmaron ante la idea de escuchar sus voces a través del micrófono y gritaban demasiado cerca del micro. Y la masa de gente confundida —bailaores, cantaores, músicos— constantemente cambiaba sus posiciones. Todo esto hizo que fuera como intentar grabar a un rebaño. Me sentí bastante derrotado al final de la noche, excepto porque sabía que no había en ninguna otra grabación ese ritmo gitano tan vivo. Además, la familia ahora se mostraba amigable hacia nosotros. Les habíamos pagado, habían escuchado nuestra grabadora y les gustábamos. La cara de hacha de combate de *La Faraona* se suavizó mucho. La llamé «mamá» muchas veces.

En la parte trasera de la cueva y la terraza superior donde ella tiene su zambra al aire libre, pequeños caminos zigzaguean la ladera cubierta de cactus del Sacromonte conectando las cuevas hacia arriba con la carretera. A la mañana siguiente Pip y yo caminamos esas laderas para ver las cuevas. En todos los sitios donde hay gitanos en España el mendigar es continuo y cuando estás en su territorio nunca para. Después de unas cuantas horas, los niños harapientos, desaliñados y medio muertos de hambre ya no eran pequeños chicos y chicas desfavorecidos, sino mosquitos que uno ignora.

Arriba en el Sacromonte, detrás de las cuevas de los gitanos ricos como *La Faraona*, que había sacado un millón en cinco años con su zambra, hay pobreza como en la Edad Media. Aquí las cuevas no están blanqueadas. Son solo agujeros en las montañas. Dentro hay algo de mobiliario. Una cama cubierta con sábanas sucias. Tres o cuatro sillas. Todo se cocina en un pequeño fuego en la puerta. A veces hay un tipo de horno en bruto construido de piezas de lata al lado de la puerta. A veces las cuevas están blanqueadas dentro y

37 La hoja acaba con «feel the whorish, the», pero la siguiente hoja comienza con una nueva frase.

dispuestas como habitaciones. A veces son solo agujeros, con montones de paja sucia donde la gente duerme. Nunca olvidaremos una de ellas: tres niños de unos diez años estaban jugando en la puerta, todos desnudos. Le pregunté a uno de ellos dónde estaban sus pantalones y salió corriendo y volvió con ellos, harapientos, remendados, dos veces su talla, rotos por la entrepierna. Su pequeño hermano no podía ir a por sus pantalones porque solo tenían unos para los dos. Sobre el suelo de la cueva, con la cara en un trozo de pan sucio, una niña de dos años estaba durmiendo, su mugrienta cabellera cayendo sobre los ojos, las moscas en enjambre sobre su boca y nariz, su cuerpo dormido arrugado como un pañuelo sucio. Pip la cogió y la puso en la cama, donde empezó a gemir. Caminamos montaña abajo mientras los niños polvorientos se agrupaban alrededor de la niña y la tocaban, pinchaban y tiraban. Estaban solos todo el día en esta cueva mientras la madre iba a trabajar.

El único no-gitano que conocimos en este tour fue un español, hasta los ojos de pólvora, que estaba sentado solo en un agujero negro en la montaña, sombríamente empaquetando pequeños tubos llenos de pólvora negra, trabajando lenta y cuidadosamente, del modo en que a un trabajador de la pólvora le debe gustar hacerlo. Paramos para charlar con él. Nos dijo que hacía dos semanas dos fabricantes de fuegos artificiales habían muerto en otra cueva en las sierras, que frecuentemente la gente resultaba herida, pero que él había tenido suerte. Nunca le había pasado nada. Nosotros empezamos a estremecernos cada vez que alzaba su pequeño martillo. Era un tipo agradable. Sin pedírselo, sacó una antorcha verde y la encendió para Pip y entonces cogió un cohete y lo lanzó mientras ella se pavoneaba con placer. Su vida era sumamente pobre, pero no tanto como la de los gitanos que vivían cerca de él.

Mucho más arriba de la colina, un grupo de chicos de unos 15 años nos invitó a entrar a la cueva de su familia para conocer a su madre. Ella estaba en cama enferma, y acababa de volver del hospital. Era una mujer guapa de grandes ojos negros yaciendo en la parte trasera de la cueva. En ese momento su hija de diez años preguntó si queríamos ver su nuevo vestido. Dijimos que sí, así que se puso su vestido de bailar con lunares rojos, el chico empezó a dar palmas y la joven comenzó a hacer piruetas. Cuando acabó su baile, pareciendo tan satisfecha como si le hubieran dado un beso, el chico con sus pantalones de baile marrón pálido, empezó a taconear. Era un buen bailar. Te hacía ver cosas. Pero nosotros nos estremecimos porque no habíamos venido para un espectáculo y sabíamos que ahora tendríamos que pagar. Dimos a los dos cinco pesetas y entonces su madre nos pidió que compráramos una de las canastas de su marido. Nosotros huimos. Y fuera un chico desnudo venía con su pequeño hermano con las moscas arrastrándose por sus ojos.

Las moscas se comen los ojos de los niños en el Sacromonte, cuanto más pobre es un chico, más cerca duerme y juega de los basureros y de los caminos y laderas donde montones de excrementos humanos manchan la tierra cada pocos pies, y más moscas comen en sus ojos. Por la tarde, sin embargo, fuimos al barrio de Las Conejeras, que hace que las lomas más altas del Sacromonte parezcan el cielo en la tierra o, por decirlo, suavemente, Fifth Avenue. Las Conejeras están sobre la colina de la Alhambra desde el Sacromonte. Nadie va allí nunca, excepto el pobre condenado a vivir allí. Ni Luis Amaya, el

artista, ni Pablo, nuestro otro guía (al que al final llamábamos Mula por su estupidez y falta de tacto), habían estado nunca en Las Conejeras antes, aunque era una parte de Granada habitada casi exclusivamente por su propia raza. Tras nuestras dos visitas allí, tanto Luis como Mula dijeron que nunca hubieran ido si no fuera por su amistad hacia nosotros. Parecían fatigados y conmocionados.

El barrio de Las Conejeras yace en un arroyo, un barranco seco de alguna vieja corriente de la montaña a la sombra de la Alhambra. No hay una carretera regular para bajar hasta allí desde la parte de arriba del cauce, solo una serie de caminos que se pierden en las empinadas pendientes del barranco. Desde lo alto de la colina, antes de empezar tu descenso, nunca sabrías que alguien vive debajo de ti. Entonces, de repente, 100 pies colina abajo, miras dentro del barranco y ves figuras moviéndose de la boca de una cueva a otra. Teníamos poco tiempo para pensar porque íbamos cargados con el equipamiento para grabar, yo con las dos piezas del Magnechord, Mula con una batería y la mochila, el francés con una batería, Pip con las cámaras y cuadernos, Luis con el convertidor. Como un safari, tropezándonos camino abajo hacia Las Conejeras esa mañana alrededor de las 12:00.

Pronto estuvimos en terreno llano, caminando hacia abajo la seca cama del arroyo y tuve oportunidad de mirar hacia arriba. A los dos lados de nosotros, espaciadas cada pocas yardas, estaban las bocas de las cuevas, agujeros cavados en las rocas, la gente frente a ellas como el ejército más parchado y harapiento que alguna vez hubiera invadido cualquier ciudad oriental. Casi todos estaban descalzos. Todos estaban sucios sin excepción. Y en cuanto a los niños, que lo invadían todo como moscas en un montón de estiércol, todos estaban sucios, desaliñados, con la cara llena de mocos, sin excepción.

Pronto veías que aquí en este arroyo, el único límite sobre las moscas comiendo ojos era la edad del niño. Todos los bebés de hasta dos años tenían los ojos inflamados con moscas que se comían la mucosa inflamada. Nadie, madres incluidas, parecían darse cuenta. Tras un cierto tiempo, simplemente desistías. Entonces podías ver que, a medida que los niños crecían, había menos y menos moscas en sus caras y en sus ojos, y que para entonces los ojos de los niños todavía estaban inflamados y rojos, pero no tanto como los niños más pequeños. Los niños de seis años no tenían moscas en los ojos en absoluto, pero sus párpados todavía estaban inflamados y pocos tenían pestañas. Los niños más mayores tenían pestañas, pero, como todos los adultos, tenían una apariencia divertida en sus ojos, una apariencia «comida». Aprendimos a detectarlo entre los gitanos —por ejemplo, Mula la tenía (era un pobre chico) y Luis, nuestro amigo que vivía con gente próspera, no la tenía—.

### APÉNDICE 3. CORRESPONDENCIA DE ALAN LOMAX CON COLABORADORES GRANADINOS

En su mayoría, las cartas dirigidas por Lomax a sus colaboradores granadinos se conservan en dos versiones: una en inglés y otra en español, seguramente traducidas por un asistente. A continuación, se presenta una transcripción normalizada de estos documentos, en la que se ha actualizado la ortografía y se han revisado errores tipográficos.

*Cartas de Alan Lomax a Rosa Amaya, La Faraona (sin fecha)*  
(AFC 2004/004: MS 03.04.04)<sup>38</sup>

Alan Lomax  
c/o B.B.C.  
London W.1

Rosa Amaya, *La Faraona*  
Sacromonte  
Granada

Apreciada Señora:

Espero que me perdonen por no haberles escrito a usted y a sus bellas hijas antes, pero acabo de regresar a Inglaterra. Le envío adjuntas varias fotografías que tomé de usted y su hijo. Jamás olvidaré aquellas tardes que pasé en el Sacromonte escuchando sus canciones. Pienso hacer todos los esfuerzos de que sea capaz para propagarlas por el mundo y más adelante le escribiré dándole más noticias sobre la posible publicación de sus canciones.

Entretanto, es muy posible que la BBC utilice alguna de sus canciones en un programa de tipo educativo acerca de España. De llevarse a cabo se pondrán en contacto con usted y le comunicarán la fecha en que se radie, etc. Le ruego que les conteste sin demora, si le escribiesen, y muéstrese complaciente en su respuesta pues es muy difícil tramitar estas cosas. Por ejemplo, cuando se refieran a su cueva en el aire, quiere decir que varios millones de ingleses escucharán un relato sobre su vida y costumbres, etc., y tal vez algún día vayan a visitarla.

La próxima vez que vuelva al Sacromonte, trataré de conquistar el corazón de una de sus hijas, y aunque confieso por adelantado que no tengo muchas probabilidades de éxito, por lo menos le demostraré cuán atraído me sentí por su belleza. Le ruego me comunique si le han gustado las fotografías.

Reciba un fuerte abrazo de su amigo,  
Alan Lomax

38 Esta carta se conserva en sendas versiones inglesa y española.

24A Redesdale Street  
 London SW 3, England  
 Sr. Doña Rosa Amaya, *La Faraona*  
 Sacromonte  
 GRANADA

Estimada Doña Rosa:

Creo que recordará que recogí en cinta magnetofónica una tarde de 1952, unos cantos en su cueva. Al fin encontré una pequeña compañía francesa que está dispuesta a publicar las grabaciones que hice en España y entre este material quisiera publicar una de las canciones que usted tan amable me cantó aquella tarde: «Tango gitano». Por el permiso de usar esta grabación en el álbum le puedo pagar 400 pesetas.

Le agradecería firmase las copias adjuntas e hiciera el favor de devolverme dos de ellas. Al recibo de las cueles le enviaré el dinero.

Se despide de usted atentamente s.s.s.

q.b.s.m.

[firma manuscrita]

Alan Lomax.

Firmado, Sra. Doña Rosa Amaya, *La Faraona*

[espacio para la firma de Rosa Amaya]

*Cartas de Alan Lomax a Enrique Fernández Fernández (la primera de 7 de enero de 1954; la segunda y la tercera sin fecha) (AFC 2004/004: MS 03.04.50; AFC 2004/004: MS 03.04.51)*

Alan Lomax  
 22A Clifton Hill  
 St. John's Wood  
 LONDON-N.W.8

Enrique Fernández  
 Barranca Conejería [*sic*]  
 Granada

Londres, 7 de enero de 1954

Querido Enrique:

Desde hace bastante tiempo he estado intentado enviarte 600 pesetas en pago de las canciones que tuviste la amabilidad de grabar para mí el verano antipasado [*sic*].

Te agradecería en extremo que me hicieses el favor de enviarme tu dirección completa, para que yo pueda enviársela al Banco Lloyds de Madrid y ellos te remitan a su vez el dinero. Como ha pasado tanto tiempo, necesito ahora solventar este asunto con urgencia. ¿Tendrías pues la amabilidad de contestarme a vuelta de correo?

Sin más por esta, recibe un cordial saludo de tu amigo:

(Alan Lomax)

24A Redesdale Street  
London SW 3, England<sup>39</sup>  
Sr. Don Enrique Fernández Fernández  
Barranca Conejería [*sic*]  
Granada

Estimado Enrique:

Se recordará que en el verano de 1952 llevé mi máquina magnetofónica a la Barranca y allí usted grabó para mí música de guitarra. Encontré una pequeña compañía francesa que publicará las «Soleares» que duran 2 minutos y 40 segundos, en un disco microsurco.

Por el permiso de publicar esta melodía le puedo pagar 350 pesetas a usted y 150 al Sr. Juan Ortero que tocó la guitarra. Si firman ustedes 2 de las copias adjuntas y me las devuelven con urgencia me darán así el permiso requerido, al recibo de las cuales les enviaré el dinero, hacia el 15 de febrero 1956.

Se despide cordialmente su sincero amigo y s.s.s.

q.e.s.m.

[firma manuscrita]

Alan Lomax

Alan Lomax  
c/o BBC  
London, W.1

Sr. Enrique Fernández Fernández  
Barranca Conejería [*sic*]  
Granada  
España

Estimado Sr. Fernández:

Todos mis amigos en Londres y París han alabado y admirado la música que usted, Montoya, Lolita y todos los demás tuvieron la gentileza de impresionar para mí

39 Aquí se anota a mano: «sent back».

en la cueva de Conejería. Pienso publicar esas dos canciones, por lo que les ruego que usted, Juan Utrera [*sic*], Marina Campos, Lolita Rodríguez Cortés, Francisco Heredia Hernández y Juan Santiago tengan la amabilidad de firmar la presente carta, a cuyo recibo les enviaré 600 pesetas para que se las repartan entre los signatarios. De este modo, podré encargar su publicación a una compañía americana.

Adjuntas le envío varias fotografías de algunos de los simpáticos habitantes del valle. Hágame el favor de entregarle a cada uno su fotografía y darles un fuerte abrazo de su amigo americano.

Le saludo afectuosamente,

[firma manuscrita]

*Carta de Alan Lomax a Juan Ramón Utrera Amador, Montoyita (sin fecha)*  
(AFC 2004/004: MS 03.04.51; AFC 2004/004: MS 03.04.78)<sup>40</sup>

24A Redesdale Street

London SW 3, England

Sr. Don Ramón la Montoyita

E/C Henrique Fernández Fernández

Barranca Conejería [*sic*]

Granada

Estimado Ramón:

Se recordará que en el verano de 1952 llevé mi maquina magnetofónica a la Barranca y allí usted grabó para mí música de guitarra. Encontré una pequeña compañía francesa que publicará el «Fandango» que dura 2 minutos y 30 segundos en un disco microsurco.

Por el permiso de publicar esta melodía le puedo pagar 500 pesetas. Si firma usted 2 de las copias adjuntas y me las devuelve con urgencia me dará el permiso requerido, al recibo de las cuales le enviaré el dinero, hacia el 15 de febrero de 1956.

Se despide cordialmente su sincero amigo y s.s.s.

q.e.s.m.

[firma manuscrita]

Alan Lomax

[espacio para la firma de Ramón Montoyita]

40 Esta carta se conserva en inglés, preparada para su traducción al español y envío al destinatario, en AFC 2004/004: MS 03.04.51. En AFC 2004/004: MS 03.04.78 se encuentra la traducción que aquí se transcribe y que contiene la anotación manuscrita: «sent back».

*Correspondencia entre Alan Lomax y Adrián García Galera (una carta de 28 de noviembre de 1956; las demás sin fecha) (AFC 2004/004: MS 03.04.61)*

24A Redesdale Street  
London SW 3, England

Sr. Don Adrián García Galera  
Montes Claros 10  
Granada

Estimado Dr. García:

Se recordará que en 1952 recogí en cinta magnetofónica un número de sus solos para guitarra con la idea de publicarlos comercialmente. Encontré una compañía francesa, Vogue Records de París, que publicará las siguientes de sus grabaciones

Lado I

1.A. Aben-Humeya por Adrián García, mandolina con acompañamiento de 2 guitarras [añade número y tiempo]

B. Jota Manchega

[...]

2.A. Media Granadina

B. Sevillana

3.A. Tango Angelito

Lado II

1. Aires de mi tierra

2. Viva Granada. Solo y guitarra

3. Zambra. Solo con guitarras

En este disco le acompaña Francisco González y, creo, también Antonio Mendoza. Francisco González cantó un solo (Viva Granada, tiempo 3 minutos). Los derechos sumarán el 3<sup>1/2</sup>% de la venta total del disco y González recibirá el 1/2%. El disco se venderá en Francia, España, Alemania e Italia a alrededor de 200 pesetas, y durante el primer año se venderán unas 1.000 copias. Espero poder hacer el mismo contrato en Gran Bretaña y los Estados Unidos. Sus derechos de esta última publicación serán en la misma proporción.

Agradecería firmase dos de estas copias y me las devuelva con urgencia, dándome así el derecho exclusivo para publicar las canciones, su nombre y fotografía en el álbum. La compañía Vogue Record le enviará sus derechos cada seis meses una vez que el álbum se ponga en venta. También le enviará dos copias del disco gratis.

Una vez más agradecería que usted y el Sr. González firmasen las copias y me las devuelvan lo más pronto posible.

Se despide sinceramente su amigo y s.s.s.

q.e.s.m.

[firma manuscrita]

Alan Lomax.

[firmas manuscritas de Adrián García y Antonio González Amat]

Montes Claros 10 Granada (España)

Sr. Don Alan Lomax

London

Mi distinguido amigo:

Le devuelvo sus papeles firmados, así como también le mando la fotografía que me solicitaba.

Le digo que en estos últimos tiempos, he perfeccionado bastante mi ejecución y la técnica de grabar.

Le expreso esto, por si le interesa que yo, desde aquí, le mandara algunas obras que están inéditas y que yo creo darían resultado comercial.

Dichas obras, podría yo aquí grabarlas por un cuarteto compuesto por: guitarra, laúd, bandurria 1ª y bandurria 2ª.

También, si prefiere usted puedo yo hacerlo solo y como ahí, por lo que me da a entender, también hay guitarristas, les podía mandar el papel y que ellos lo acoplaran a lo que yo habría hecho.

Sin más por hoy, y en espera de sus gratas noticias, le saludo atentamente, s.s.s.  
q.e.s.m.

[firma manuscrita]

Adrián García

[Carta manuscrita:]

Granada 28-11-1956

Sr. D. Alan Lomax

Cuando estos Señores, amigos suyos, han llegado a verme de su parte: ya le he mandado por correo lo que usted quería. Aprovecho esta oportunidad para saludarle.

Adrián García

#### APÉNDICE 4. NOTAS SOBRE EL PROYECTO DISCOGRÁFICO *Aires de Granada* QUE LOMAX PLANEABA PUBLICAR CON VOGUE RECORDS EN PARÍS

A continuación, se traducen del inglés y se editan los borradores de las notas del disco *Aires de Granada* que Lomax planeaba publicar con Vogue Records en París. Los documentos originales (AFC 2004/004: MS 03.02.72), en tres versiones diferentes y en inglés, pueden consultarse digitalizados en acceso abierto<sup>41</sup>. Las tres versiones están incompletas, por lo que el texto que se presenta a continuación es fragmentario<sup>42</sup>.

##### Disco V

##### Aires de Granada<sup>43</sup>

Interpretado a la bandurria por Adrián García, acompañado a la guitarra por Antonio González, Sacromonte, Granada<sup>44</sup>

Grabado y editado con notas por Alan Lomax

Según la leyenda, los gitanos entraron en Granada, la capital mora de Andalucía, con los ejércitos conquistadores de Fernando e Isabel en 1484. Habían participado en la caída de la ciudad, manufacturado los cañones y munición utilizados en el asedio y, en recompensa por sus servicios, no se consideró por más tiempo como forasteros, sino como «nuevos castellanos», para diferenciarlos de los gitanos salvajes que se mantenían como nómadas. Se asentaron en el Sacromonte, una colina frente a la misteriosa Alhambra. Allí cavaron casas cueva y practicaron sus negocios tradicionales de la calderería, mercadeo y entretenimiento. Tan completamente aceptados estaban estos gitanos de Granada por los habitantes de la ciudad, que sus bailarines y músicos tenían un lugar oficial en las procesiones de Semana Santa celebradas en la ciudad, y el gobierno municipal proveía sus trajes en los presupuestos anuales para esta celebración.

Manuel de Falla creía que estas tribus gitanas del Sacromonte fueron las responsables de la introducción del cante jondo en la música de Andalucía. Investigación más moderna ha mostrado que el cante jondo tiene sus raíces en la música árabe y quizás, pre-árabe. El gitano, con su genio para adaptarse al clima musical de cualquier país en que se establecía, con su habilidad para imitar la

41 Mazuela-Anguila, «AFC 2004/004: MS 03.02.72», en Ros-Fábregas, 2021, <https://www.musicatradicional.eu/es/document/30469>.

42 La primera copia consta de cinco hojas mecanografiadas (numeradas del uno al cinco); la segunda copia (seis hojas) tiene hojas numeradas del uno al cinco, faltan la sexta y séptima hojas y la siguiente está numerada con el número ocho; esta copia contiene anotaciones a modo de revisión de la prosa. La tercera copia consta de cinco hojas numeradas del uno al cinco. Finalmente, encontramos una hoja suelta con un texto fragmentario que parece funcionar como parte de la introducción a las grabaciones de flamenco.

43 En la segunda copia del documento, este título está tachado y es sustituido por el de «Cuerdas gitanas» («Gypsy strings»).

44 Estas dos líneas están tachadas en la segunda copia del documento.

música nacional e interpretarla con más fuego que quienes la originaron, simplemente se apoderó de la música andaluza y se convirtió en su moderno maestro.

Puede decirse que los gitanos del Sacromonte han hecho más que nadie por dar a conocer al mundo la música andaluza. [Los viajeros franceses que «descubrieron» las bellezas salvajes de Andalucía escribieron románticamente sobre la música gitana. Cuando Glinka visitó España, pasó horas escuchando al magnífico El Murciano, quizás el mejor guitarrista que haya tenido Granada. El gitano, por supuesto, nunca había estudiado música; confiaba en su «duende» para guiarlo; pero podía improvisar sobre temas gitanos durante horas en una forma que el pobre Glinka trató de imitar en vano. Tampoco podría haber repetido lo que había tocado para que Glinka lo anotara. Cada interpretación era una improvisación para El Murciano. Cuando Glinka volvió a Rusia, inspiró a toda una generación de compositores con su admiración por la música gitana de Granada. Y así, en la distancia y años después, El Murciano, fue recordado en el *Capriccio Español* de Rimsky Korsakof y en otras obras del famoso grupo ruso de los cinco]<sup>45</sup>.

Bizet, Berlioz, Debussy, Pedrell, Albéniz, Granados, Falla... La lista de compositores fuertemente influenciados por la música del Sacromonte es larga y distinguida. Compañías de músicos y bailaores de la colina de la zambra han recorrido el mundo, conducidos por grandes bailaores de Granada como Escudero y Carmen Amaya. Y en 1922 Manuel de Falla y García Lorca patrocinaron el primer congreso oficial sobre cante jondo en conexión con la fiesta del Corpus Christi en Granada. Los mejores cantantes tradicionales vinieron de toda Andalucía para competir entre ellos ante una distinguida audiencia. Falla publicó un serio estudio musicológico sobre la música —El Cante Jondo, Granada, 1922— y, así, esta música ha llegado a ser reconocida por el público serio de España como uno de los aspectos más importantes de la cultura española.

El visitante a esta extraña y bella ciudad ciertamente escuchará cante jondo (las grandes canciones, las canciones profundas) y cante flamenco (las canciones más rápidas) en los clubes nocturnos gitanos que se han organizado en el Sacromonte. Y caminando por las calles ventosas y estrechas de la ciudad por la noche, encontrará grupos de músicos callejeros ambulantes tocando viejos aires populares. Estas orquestas están formadas por gitanos que tocan juntos de oído en la segura y delicada concordia rítmica que solo pueden lograr los músicos tradicionales.

En el momento de mi visita a Granada en 1952, el más consumado de estos músicos era un bandurrista gitano ciego llamado Adrián García. Lo escuché durante horas, cautivado, como Glinka debió haber estado por el gran El Murciano. Es un hombre grande, de cara dulce y blanca como la luna. Sus manos, también eran grandes y suaves y blancas y parecen tragarse el pequeño

45 Este fragmento está tachado en la segunda copia del documento.

instrumento similar a la mandolina. Sin embargo, de alguna manera, era capaz de manejar su bandurria como un gitano húngaro su violín, produciendo una cascada furiosa y arqueada de sonido que era un continuo milagro.

Aunque el motivo de que yo estuviera en España era la grabación de la tradición de canciones folclóricas, simplemente no pude resistirme a este hombre. [Mucho de lo que tocaba era música compuesta que había aprendido a través de notación en Braille, pero el modo en que tocaba era, para mí, extraordinario, tan gitano, tan la esencia del espíritu moderno de Granada, que decidí desechar mis estándares puristas y grabarlo a él en cualquier caso. Junto con un cantante excelente y una compañía de chicas gitanas de uno de los clubes nocturnos del Sacromonte, da una imagen representativa de la música popular contemporánea de Granada]<sup>46</sup>.

- 1) Aben-Humeya, una composición de Ángel Barrios basada en temas populares, tocada por Adrián García, acompañado de dos guitarras.
- 2) Jota Manchega, véase arriba. Las gitanas del Sacromonte tienen su propia manera de bailar la jota de La Mancha y aquí encontramos la versión de García de la música.
- 3) Cachucha, véase arriba. Es una danza de boda, que recuerda la vieja práctica gitana de matrimonio por violación. Hace mucho tiempo era la práctica de los gitanos para llevarse a la fuerza a la chica de su elección y, después, cuando habían hecho el amor, volver e implorar el perdón de la tribu, y concertar los términos del matrimonio. Restos de esta costumbre todavía sobreviven hoy entre los gitanos del Sacromonte.

[Cuando el hombre joven encuentra una chica con la que se quiere casar y descubre que ella está dispuesta, le pregunta si es virgen. Si la respuesta de ella es afirmativa, él se la lleva a casa de su madre, donde la madre de él es responsable de la conducta de la chica, mientras que el hombre acumula lo necesario para su vida matrimonial y los padres de la pareja negocian la dote. Entonces, en una noche señalada, se invita a todos los amigos y parientes de la familia a una gran fiesta. El vino fluye, las guitarras y castañuelas suenan y el baile continúa hasta la mañana siguiente.

Finalmente, el momento que todos han estado esperando llega, el momento en que la virginidad de la chica se pone a prueba]<sup>47</sup>. La pareja se retira a un dormitorio, acompañada de una mujer mayor y de confianza de la tribu. Un silencio nervioso se apodera de la gente. Las caras de la familia de la novia palidecen con la tensión, puesto que, si

46 Este fragmento está marcado en la segunda copia del documento, quizás para desplazarlo a otro lugar del texto.

47 Este fragmento está marcado en la segunda copia del documento con la anotación «posiblemente cortar». A continuación, se anota: «Tras la boda».

se demostrase que la chica es una «rana», el matrimonio se rompería y la familia caería en desgracia.

La puerta se abre y la mujer mayor aparece, ondeando sobre su cabeza una sábana blanca, marcada con las tres simbólicas manchas de sangre. El pandemonio estalla. Los hombres lanzan sus sombreros al aire, las mujeres rasgan sus corpiños, la chica, medio muerta de vergüenza, es coronada con flores y el suelo es cubierto por los dulces de almendra que sus amigos le lanzan. Los guitarristas y tañedores de castañuelas enloquecen con sus instrumentos, y el más frenético y desenfrenado baile comienza, mientras la multitud canta la mosca y la cachucha, con sus alusiones eróticas ligeramente ocultas. El baile continúa hasta el alba. [No será hasta pasada una semana o más cuando se celebre la ceremonia de matrimonio cristiano formal. Si la prueba no tiene un resultado feliz, la gente, con su enfado, destruirá la casa frecuentemente, sacarán navajas y podría brotar la sangre, y la disputa podría durar semanas]<sup>48</sup>.

En el siglo XIX la belleza de la cachucha fue reconocida por Francisca Elssler<sup>49</sup>, que la formalizó y la popularizó en altos círculos en Europa y América. Incluso llegó a pensarse que Elssler fue la originadora del baile. Ahora, sin embargo, conocemos su origen gitano. Aquí García toca la auténtica melodía gitana.

- 4) Media Granadina. Cada centro en el sur de España tiene su propia variante del antiguo fandango andaluz. Málaga tiene la malagueña, Ronda la rondeña, y Granada la granadina, que ha desarrollado todo un grupo de variantes por sí misma, de las que esta, quizás, es la más interesante.
- 5) Sevillana, el baile por excelencia de Sevilla y una de las formas primordiales de música andaluza. Realmente, es tan ampliamente conocida en Andalucía que uno está tentado a creer que la sevillana podría haber tenido una vida popular en Andalucía mucho antes que Sevilla la bautizara y reclamara crédito por su origen.
- 6) Tango Angelito, un arreglo moderno de Ángel Barrios de la forma gitana del tango.
- 7) Aires de mi Tierra, un popurrí de melodías de Granada, arreglado por el compositor Ángel Barrios.
- 8) Viva Granada, una granadina moderna cantada por Francisco González, compuesta por Manuel Vallejo.
- 9) Soleares, cantadas por una mujer gitana y acompañadas por dos guitarras y «música de palmas», en el «Barranco de Las Conejeras», un valle de casas cueva en las afueras de Granada.

48 Este fragmento está tachado en la segunda copia del documento.

49 En referencia a la bailarina y coreógrafa vienesa Fanny Elssler (1810-1884).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bleibinger, Bernhard (2005a), «Etnología simbólica: M. Schneider», en Lanceros, Patxi y Ortiz-Osés, Andrés (dirs.), *Claves de hermenéutica para la filosofía, la cultura y la sociedad*, Bilbao, Universidad de Deusto, págs. 134-142.
- Bleibinger, Bernhard (2005b), *Marius Schneider und der Symbolismus: Ensayo musicológico y etnológico sobre un buscador de símbolos*, Pondicherry y Múnich, VASA-Verlag, 413 págs.
- Casado Lobato, Concha (2003), «Alan Lomax en Maragatería», *Argutorio*, vol. 5, n.º 11, pág. 33.
- Casado Lobato, Concha; Porro Fernández, Carlos A. (2011), «Los registros sonoros de Alan Lomax en Castrillo de los Polvazares y Villalibre de Somoza (León) en 1952 (III)», *Revista de Folklore*, n.º 358, págs. 27-38.
- Casado Lobato, Concha; Porro Fernández, Carlos A. (2012), «Los registros sonoros de Alan Lomax en El Val de San Lorenzo (León) en 1952 (y IV)», *Revista de Folklore*, n.º 362, págs. 23-35.
- Cohen, Judith R. (2002), «Spain: Lomax Remembered», *Canadian Folk Music*, vol. 36, n.º 4, pág. 22.
- Cohen, Judith R. (2001-2006) (ed.), *The Alan Lomax Collection: The Spanish Recordings* [Grabación sonora]. Nashville, Rounder, 6 CD.
- Cohen, Judith R. (2011a), «Ibiza and Formentera: Worlds of Singers and Songs», en Baldacchino, Godfrey (ed.), *Island Songs: A Global Repertoire*, Londres, Toronto y Plymouth, The Scarecrow Press, págs. 223-245.
- Cohen, Judith R. (2011b), «Sobre las grabaciones de Alan Lomax en España en 1952: Los escritos de Alan Lomax traducidos por Judith R. Cohen», en Cohen, Judith R. (ed.), *Alan Lomax in Asturias*, Global Jukebox Media, págs. 157-167, 2 CD.
- Cohen, Judith R. et al. (2004), «Alan Lomax en España», en Martí J. y Martínez, S. (eds.), *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid, Museo del Traje, págs. 399-410.
- Godwin, Joscelyn (1989) (ed.), *Cosmic Music. Musical Keys to the Interpretation of Reality: Essays by Marius Schneider, Rudolf Haase, Hans Erhard Lauer*, Vermont, Inner Traditions, 256 págs.
- Lomax, Alan (1955), *World Library of Folk and Primitive Music, vol. 13*. [Grabación sonora]. Nueva York, Columbia, LP.
- Lomax, Alan (después de 1958), *Songs and Dances of Spain* [Grabación sonora]. Londres, Westminster, 11 LP.
- Lomax, Alan (1960), «Saga of a Folksong Hunter», *Hi-Fi Stereo Review*, vol. 4, n.º 5, págs. 38-46.
- Lomax, Alan (1999), *World Library of Folk and Primitive Music, vol. 4: Spain* [Grabación sonora]. Martí, Josep (ed.), Nashville, Rounder, CD.
- Lomax, Alan (2003), *Selected Writings 1934-1997*, Cohen, Ronald (ed.), con ensayos introductorios de Gage Averill et al., Nueva York y Londres, Routledge, 382 págs.
- Mazuela-Angueta, Ascensión (2021a), *Alan Lomax y Jeanette Bell en España (1952-1953): las grabaciones de música folclórica* (col. De Aquí y de Allá, 23), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Mazuela-Angueta, Ascensión (2021b), «Las grabaciones sonoras de Alan Lomax (1952-1953) y el Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC (1944-1960): vínculos

- entre colecciones en la era de las humanidades digitales», en Gembero-Ustároz, María y Ros-Fábregas, Emilio (eds.), *Musicología en web: Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, DeMusica 29, Kassel, Reichenberger, pp. 419-452.
- Pelinski, Ramón (1997), *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 228 págs.
- Pizà, Antoni (ed.) (2006), *Alan Lomax: mirades: músics i gent de Mallorca, Eivissa i Formentera / miradas: músicos y gente de Mallorca, Ibiza y Formentera / Glances: Musicians and People of Mallorca, Ibiza and Formentera*, Mir, J. y Bloom D. (trads.), Palma, Fundació Sa Nostra; Barcelona, Lunweg.
- Porro Fernández, Carlos A. (2010), «Los registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Segovia», *Revista de Folklore*, n.º 346, págs. 111-123.
- Porro Fernández, Carlos A. et al. (2011), «Los registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Ribadelago (Zamora), Los Villares de la Reina (Salamanca), Burgos, Lumajo de Laciana y Laguna de Negrillos (León), Octubre de 1952 (II)», *Revista de Folklore*, n.º 350, págs. 11-25.
- Ros-Fábregas, Emilio (ed.) (2021), *Fondo de Música Tradicional del CSIC (1944-1960)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals. Disponible en <http://musicatradicional.eu>.
- Serrano, Plácido (dir.) (2000), *Aragón visto por Alan Lomax (1952)*, Zaragoza, Prames, Aragón LCD, n.º 16, 105 págs. [Incluye CD].
- Sevillano, Antonio (08/01/2011), «Montoyita, Pelacañas y Paca de los Cañamones», *Diario de Almería*. Disponible en [https://www.diariodealmeria.es/almeria/Montoyita-Pelacanas-Paca-Canamones\\_0\\_440356324.html](https://www.diariodealmeria.es/almeria/Montoyita-Pelacanas-Paca-Canamones_0_440356324.html).
- Szwed, John F. (2010), *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*, Nueva York, Viking Penguin, 438 págs.