

EN MI ARTE MANDO YO

Un viaje al corazón del flamenco conducido
por sus protagonistas

DOLORES PANTOJA GUERRERO



Editorial Universidad de Sevilla

Flamenco

En mi arte
mando yo

COLECCIÓN FLAMENCO

DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego

Rocío Plaza Orellana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada

José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla

José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla

José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla

Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla

David Florido del Corral. Universidad de Sevilla

Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla

Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla

Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla

COMITÉ CIENTÍFICO

Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya

Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry

Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena

Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid

Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Javier Osuna García. Flamencólogo

Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia

Antonio Zoido Naranjo. Bienal de Flamenco

DOLORES PANTOJA GUERRERO

En mi arte mando yo

Un viaje al corazón del flamenco
conducido por sus protagonistas

 EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla 2025

Colección: Flamenco
Núm.: 9

Comité editorial de
la Editorial Universidad de Sevilla:

Araceli López Serena
(Directora)

Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

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

Motivo de cubierta: Archivo Antonio Puerta.

Edición digital de la primera edición en papel de 2023

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

© Dolores Pantoja Guerrero 2025

ISBN: 978-84-472-2773-0

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447227730>

Realización electrónica: ed-Libros

A Juan Bosco Díaz Urmenta,
mi maestro y mentor,
el hombre sabio que
me inculcó su pasión por
el conocimiento

Índice

Prólogo por Cristina Cruces	11
Agradecimientos.....	15
Introducción.....	17
Metodología	25

ENTREVISTAS

Capítulo 1.	
El Clasicismo	31
CALIXTO ARIAS	31
CHANO LOBATO	38
CHOCOLATE.....	51
ENRIQUE OROZCO	64
LUIS CABALLERO.....	71
MANUEL MAIRENA	88
MÁRQUEZ EL ZAPATERO	103
NARANJITO DE TRIANA	121
PIES PLOMO.....	135
Capítulo 2.	
La Revolución.....	147
CALIXTO SÁNCHEZ	147
CARMEN LINARES	169
DIEGO CLAVEL.....	183
JOSÉ MENESE.....	192

JUANITO VILLAR.....	210
EL CABRERO	221
EL LEBRIJANO.....	242
EL PELE	258
EL TORTA.....	266
PACO TARANTO.....	277
PANSEQUITO.....	296
RANCAPINO.....	307
Capítulo 3.	
Artistas catalanes.....	319
DUQUENDE.....	319
MAYTE MARTÍN.....	332
MIGUEL POVEDA.....	347
Capítulo 4.	
El relevo.....	363
ARCÁNGEL.....	363
ESPERANZA FERNÁNDEZ.....	381
JOSÉ MERCÉ.....	393
MARINA HEREDIA.....	399
SEGUNDO FALCÓN.....	409
Capítulo 5.	
El Eclecticismo.....	427
LA TREMENDITA.....	427
ROCÍO MÁRQUEZ.....	451
Epílogo.....	465
Apéndices.....	483
Bibliografía	489

Prólogo

«El flamenco no tiene más que una escuela: transmitir o no transmitir. No hay más». Así lo sentenció Camarón de la Isla adjudicando al género jondo esa cualidad que va más allá de la excelencia interpretativa, del conocimiento enciclopédico o de la condición artística de quien lo ejecuta. Aquella que engrandece a un arte del sentimiento. Sabía el cantaor gitano sobre ese *algo* que nadie define y acaso escapa al análisis, pero que se convierte en esencial y definitivo: la transmisión, entendida como la capacidad de crear conexiones radicales en los procesos de comunicación del arte. Porque el flamenco es un arte de la comunicación, para el que tan importante resultan la emisión y el mensaje, como el canal o el medio, la recepción y, sobre todo, el código compartido.

Sobre estos aspectos se detuvo Lola Pantoja en un libro al que me atan, no solo el interés académico, sino también mi confesable cariño por la autora. Había tenido como embrión su tesis doctoral y terminó llamándose *Para cantar flamenco hay que ponerse fea: las claves de comunicación del cante* (2019). Unas claves que encuentran en la elocuencia de la autora, como crítica especializada –que también lo es–, otra forma de comunicar lo vivido una vez sucede en el teatro, en el tablado o en la sala de concierto. Ya se había detenido en ellas cuando vino a titular *El cante de cuartito* (2002) aquel texto delicioso sobre esos espacios de pequeño formato indispensables para explicar la memoria jonda, tan olvidados, sin embargo, entre los intereses de investigación al uso.

Yo había conocido a Lola unos años antes y era como sigue siendo: valiente, entregada, aguda, sabia y, sobre todo, amante del flamenco y del teatro. Vuelvo a encontrarme con ella ahora para afrontar un prólogo que nace desde el cariño, pero también desde el reconocimiento a la palabra limpia, desnuda, sin afeites. El verbo hecho testimonio de vida es el contenido de este libro donde está, casi sin tocarla, la voz del cante, hablada.

Muchos años, hasta tres décadas, nos separan de las entrevistas que le dan forma. Algunos de aquellos testigos ya no están entre nosotros, con lo que su

narración es un testamento de vida. De entre ellos, hubo quien consolidó una carrera afín al clasicismo; otros han dibujado trayectorias originales con nuevos trazos y colores de la amplia gama cromática de la paleta flamenca. Un viaje por el presente histórico de nuestro arte, cuyos protagonistas nos llevan de la mano por el relato de su pasado y su presente de entonces, que a partir de ahora es historia suya y nuestra.

De partida, confirmemos a la memoria como un modo de acercamiento indispensable en el flamenco, arte en origen de transmisión oral que ha redefinido sus formas de transferencia a lo largo de casi dos siglos de existencia. No es posible prescindir, ni en el pasado ni en el presente, del papel de la academia y la maestría. No cabe discutir el que han tenido los registros sonoros y audiovisuales. El siglo XXI nos sorprendió con el despliegue del mundo digital en los modelos de aprendizaje. Pero flaco favor le haríamos a la investigación si, temerosos ante espurias acusaciones de falta de rigor, sometiéramos el fondo documental de la investigación a las limitaciones del papel. La oralidad es una parte inseparable de la documentación flamenca y la entrevista semiestructurada su técnica más notable. Así la escogió Lola —«charla distendida», prefiere llamarla—, para, con el decir de treinta artistas, reconstruir el tiempo y la comprensión del arte que ellos mismos encarnan y dar nacencia al «corazón del flamenco conducido por sus protagonistas».

El trabajo que tienen en sus manos escucha y reproduce, casi como material bruto, avatares personales y profesionales transmitidos en el relato de aquellos que, de naturaleza, suelen expresarse, no con el discurso hablado, sino con la voz cantada. Así los hemos oído siempre, así nos hemos acercado a su verbo. Ahora lo hacemos desde otro registro. Avenencias y discrepancias, reflexiones y usos y prácticas vividas por cantaores y cantaoras en carne propia, asumidos en muchos casos desde el empoderamiento —«¡En mi arte mando yo!»— son escogidos por Lola Pantoja para esta alquimia de palabra exquisita y desgarrada, soñadora y realista, en boca de una selección de informantes que respeta la diversidad etaria, de género —significativamente, más mujeres en las nuevas generaciones que en las anteriores—, étnica y de jerarquías profesionales, la mayor fijación a la tradición o al eclecticismo, además del origen territorial, que es como los conocemos. La autora presenta a cada protagonista, lo sitúa en su tiempo y fija los condicionantes que han ido marcando su identidad artística, configurando un *puzzle* histórico de artistas distribuidos en cuatro capítulos —«El clasicismo», «La revolución», «Sin fronteras» y «El relevo»—, desde Calixto Arias, Enrique Orozco y Pies Plomo a la gran y plural generación de Chocolate, Luis Caballero, Naranjito de Triana, Chano Lobato, Márquez el Zapatero o Manuel Mairena. Están también las credenciales, más jóvenes, de Calixto Sánchez, Lebrijano, El Cabrero, Diego Clavel, José Menese, Pansequito, Rancapino,

Paco Taranto y Juanito Villar. Y las de Carmen Linares, José Mercé, El Torta, o El Pele, hasta las cohortes más recientes de Duquende, Esperanza Fernández, Mayte Martín, Segundo Falcón, Miguel Poveda, Marina Heredia, Arcángel, Rocío Márquez y la Tremendita.

El lector hallará en sus testimonios respuestas a cuestiones como la relación del cante con la guitarra, los espacios de representación, los sistemas de retribución, las relaciones entre artistas y clientes –y entre los artistas entre sí–, la fiesta privada, los convencionalismos sociales, los ambientes y contextos de sus experiencias, el papel de la familia y la vecindad. Desde la indagación sobre técnicas de ejecución, a los procesos de emisión y recepción, el conocimiento del *corpus* y las variantes de la tradición, la letra y la emotividad, el uso y el significado de la gestualidad. También el papel de la comunidad gitana y los debates sobre la «pureza», adobados de reflexiones sobre la condición privada o pública de sus orígenes. El flamenco como una forma de ganarse la vida en años de escasez y miseria, junto a las experiencias de quienes se han realizado personalmente a través de él, ya en una sociedad más justa y equitativa. Y, desde luego, los aprendizajes o, como prefiere denominarlos Lola, sus procesos de «aprehensión». Porque el cante, apunta Lola, más que aprenderse «se aprehende», situándonos así en el espacio de la transmisión y la enculturación jondas que, incluso en un contexto expandido de acceso a la información, también bebe de la palabra.

En suma, la comprensión de la identidad flamenca, la capacidad que tiene este sistema musical para concitar el encuentro a través de la comunicación, y para afirmar al intérprete como demiurgo del rito comunicativo jondo, son los puntales de este estudio que es, a la vez que testifical, ameno, solvente y sensible. «Palabra de flamenco» de artistas cuya cercanía y generosidad resalta la autora y lectores e investigadores no podemos sino agradecer y reverenciar, que nos sirven para reclamar la fuerza del mensaje y reivindicar líneas de trabajo que –así lo ha hecho mi amiga Lola– apuesten por el latido de las voces, las historias de vida. El rescate del recuerdo, el alma y el corazón de los flamencos.

Cristina Cruces

Agradecimientos

Este libro nunca hubiera llegado a conformarse de no ser por el empeño de mi maestro y mentor: el Doctor Juan Bosco Díaz Urmeneta-Muñoz. Fue todo un privilegio investigar bajo su tutela y le doy las gracias por ello.

Doy mis más sinceras gracias también a todos los cantaores y cantaoras que se prestaron de la forma más generosa y entregada a ser entrevistados.

Agradezco encarecidamente también a Antonio Puerto y Juan Lobo, artífices de la imagen de la portada. Además, quiero dejar constancia también de mi agradecimiento a todos aquellos que me facilitaron los contactos y las referencias necesarias para que los artistas me otorgaran su confianza y que relaciono a continuación: Alfonso Eduardo Pérez Orozco, Ana Real, Aurelia Avelar, Inmaculada Bustos, José Luis Ortiz Nuevo, Juan Antonio Rodríguez, Manuel Cerrejón, Manuel Curao, Manuel Herrera, Manuel Macías y María Antonia Ruíz.

Quiero dejar constancia aquí también de mi agradecimiento a Enrique Montes, un maestro excepcional del flamenco en La Alameda de Hércules. También quiero destacar la colaboración de Antonio Moreno, José María Segovia y Manolo Cerrejón. Sin sus imágenes, este libro no estaría completo.

Por último, quiero dar las gracias a Cristina Cruces, por su inestimable labor de orientación, y a mi hermana Pilar, por su precisa y rigurosa labor de corrección del texto.

Epílogo

Como señalamos en el capítulo de introducción, todas las entrevistas que recogemos en este libro conformaron el trabajo de campo de dos investigaciones académicas: una tesina y una tesis doctoral realizadas dentro del marco del programa de doctorado «Comunicación y Literatura» de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

A partir del contenido de las treinta entrevistas, ambos estudios se centraron en cotejar sus testimonios con la historiografía basada en fuentes escritas, hasta situarlos en un marco de reflexión histórica, artística y sociológica, cuyas conclusiones están ampliamente expuestas en las propuestas finales, tanto de la tesina como de la tesis doctoral, y desarrolladas en los libros *El cante de cuartito* (2002) y *Para cantar hay que ponerse fea* (2019).

Más que en el resultado final de nuestra investigación, en esta suerte de epílogo vamos a centrarnos en las conclusiones metodológicas que pudimos extraer de la memoria oral como fuente de trabajo, un manantial del que emanan toda una serie de imágenes y datos que confirman que el flamenco es una manifestación de arte escénica contemporánea, aunque ancla sus raíces en la cultura tradicional.

Es un rasgo característico del flamenco, que podemos apreciar ya en las entrevistas del primer capítulo, que constituyeron la base del estudio del flamenco en las juergas en las tabernas de la Alameda de Hércules de la ciudad de Sevilla, unos locales que ponían a disposición de sus clientes, «los señoritos», unos reservados, popularmente llamados «cuartitos» por su exiguo tamaño, donde podían celebrar sus juergas privadas³⁹.

39. Ya lo señalamos en el capítulo de Introducción. Con respecto a las juergas improvisadas de la Alameda de Hércules habría que precisar que la figura del señorito no solo responde al estereotipo del terrateniente o el aristócrata y sus herederos ociosos. También podía ser un ganadero rico, un torero o el dueño de algún negocio.

Si en algún momento la proliferación de un cante preocupado sobre todo por el consumo masivo deja en el olvido este ámbito privado y sin duda extraño del cante, quedará no obstante este pequeño testimonio de lo que fue en otro tiempo. No es sólo una reliquia del cante, sino un testimonio, frecuentemente doloroso, de un período de la España y la Sevilla modernas que no debemos olvidar. Al fin y a la postre, la modernización no está compuesta sólo de brillos, sino de penosas formas de vivir y sobrevivir de las que los cantaores y guitarristas del cuartito supieron mucho. Quizás demasiado (Pantoja 2002: 14).

Tal y como reconoce el doctor Juan Bosco Díaz-Urmeneta, el objetivo inicial de este trabajo fue rescatar del olvido un sector de la historia del flamenco que tuvo una indiscutible relevancia en la historia del cante. Para ello se hacía necesario recurrir directamente al testimonio de los artistas que lo conocieron de primera mano. Se trataba de entender las razones que hicieron posible que ese escenario, absolutamente privado, de la «fiesta en el cuartito», acabara conformando un fenómeno único de concentración artística. De ahí que, además de los datos históricos que alumbran sobre la economía y las formas de vida de los artífices del flamenco durante el primer tercio del siglo XX, se hiciera preciso también conocer cómo se integraba allí el flamenco y cuáles eran las claves de comunicación entre los emisores (artistas) y los receptores (señoritos y prostitutas). Era, por tanto, fundamental hurgar en la memoria de los artistas que participaron de aquel fenómeno y dar voz a sus recuerdos.

De esa manera, la metodología oral se erigió como una herramienta fundamental en esta primera fase de nuestra investigación. Desde luego, no es un instrumento perfecto. La memoria es selectiva y conlleva un evidente grado de subjetividad, pero con respecto a nuestro trabajo eso no solo no supuso una desventaja, sino que se convirtió en un aliado privilegiado para el cumplimiento de nuestros objetivos, porque:

los recuerdos nos enseñan cómo diversas gentes pensaron, vieron y construyeron su mundo y cómo expresaron su entendimiento de la realidad. Un testimonio oral da cuenta de las expectativas de las personas, sus emociones, sentimientos, deseos, etc., y de que la vida de una persona es una puerta que se abre hacia la comprensión de la sociedad en la que vive (Mariezcurrera 2008: 227-233).

La cita anterior forma parte del artículo «La historia oral como método de investigación histórica», en el que Daniel Mariezcurrera Iturmendi argumenta sobre el valor de la metodología oral que, según este autor, puede ampliar sobremanera el conocimiento del hecho analizado aun cuando lleve consigo un evidente grado

de subjetividad. Porque, «el objetivo de una entrevista no radica tanto en obtener datos, sino en entender una vivencia» (Mariezcurrera 2008: 227-233).

No obstante, Mariezcurrera señala también que se hace necesaria una labor de discriminación de aquellos datos susceptibles de interpretación por parte del entrevistador. Una labor que, con respecto a la investigación sobre el flamenco en las tabernas de la Alameda de Hércules, presentaba una doble dificultad, ya que, cuando iniciamos nuestra investigación (finales de los 90), más allá de los datos que se desprenden de algunas crónicas periodísticas y alguna que otra novela de ficción, no encontramos ningún ensayo que describiera con rigor el ejercicio del cante al servicio de las juergas de los señoritos en aquella localización sevillana⁴⁰. No teníamos ningún elemento de comparación que nos ayudara a discriminar. Sin embargo, una vez elaborado el conjunto de las entrevistas, comprobamos que hubo un evidente consenso en cuanto a la descripción de las relaciones entre emisores y receptores en las juergas, que todos calificaron como humillantes y vejatorias.

En lo que respecta al estudio del cante en las juergas de los señoritos, las entrevistas se erigieron en un pilar fundamental de nuestro estudio. Ni que decir tiene que era fundamental llegar a suscitar el suficiente grado de confianza para que los artistas nos abrieran sin demasiados filtros el balcón de sus recuerdos; pero, contra todo pronóstico, no fue nada difícil. Ya lo hemos señalado: la mayoría de los artistas entrevistados se mostraron predispuestos a formar parte de un ensayo universitario, e incluso insistieron vivamente en la necesidad de que la universidad, y con ella los intelectuales, se interesaran más por el flamenco.

Y es que, aunque ya nadie duda en definir el flamenco como una manifestación de arte escénica, y pese a haber sido incorporado por la UNESCO a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, hasta prácticamente finales del siglo XX no ha formado parte de las programaciones educativas, ni se ha impartido de forma regular en los conservatorios de música y estudios de postgrado. Tal vez por ello todos los entrevistados se prestaron a brindarnos sus recuerdos sin objeciones y nos dejaron un material, que sobre todo en lo que respecta al primer capítulo, rebasó nuestros objetivos iniciales. Y es que, junto a la descripción de lo que fue el fenómeno del cante en las juergas de los señoritos que tenían lugar en las tabernas de La Alameda de Hércules, los cantaores nos abrieron el cajón de sus vivencias y desplegaron la intrahistoria del flamenco durante una buena parte del siglo XX, que en nuestro país estuvo determinada por la dictadura franquista.

40. Encontramos un ejemplo en la novela de los hermanos Manuel y Antonio Machado *La Lola se va a los puertos*.

Integrados ya en una sociedad polarizada en clases sociales, los artistas flamencos que comenzaron su andadura profesional en los años 30, al igual que sus predecesores, eran hombres y mujeres muy ricos en cuanto a talento y herencia folclórica, pero tan pobres de recursos económicos que no les cabía ni siquiera la esperanza de un mínimo ascenso social. En la década de los años cuarenta un artista podía ganar una noche en una juerga lo que un obrero no ganaba en un mes de duro trabajo, pero, como se desprende del contenido de las entrevistas, las juergas no dejaban de ser una fuente inestable de ingresos sometida al capricho del señorito, que no siempre pagaba a los artistas por sus servicios. De ahí que los flamencos vivieran en los márgenes de una férrea economía de supervivencia, que, como señala Luis Caballero, los llevó a conformar un sector de la bohemia artística de la época.

De todo ello dan buena cuenta las entrevistas del primer capítulo, de las que se desprenden un sinfín de imágenes interesantes, e incluso impactantes, que reflejan la dureza de las vidas de los artistas flamencos, pero también su grandeza. Imágenes como aquellas tabernas que servían el vino en latas; o las reuniones en los bares y los patios trianeros donde el flamenco era una práctica privada de disfrute y diversión, o aquel balcón de la Plaza de la Europa que hacía que los obreros llegaran tarde al trabajo, o no llegaran, porque estaban cantando Manuel Torre o Tomás Pavón y se quedaban embobados escuchando su cante. Imágenes como las de aquel señorito que se ponía de rodillas con los brazos abiertos y la chaqueta al revés y pedía que le cantaran una saeta; o la de aquel otro que llevaba al cantaor a la tapia del cementerio. Historias como la de aquel aristócrata que cantaba mejor que muchos cantaores, pero solo se permitía cantar encerrado en un cuarto de madrugada; o la del guitarrista orgulloso que se negaba a tocar si las condiciones ambientales no le eran propicias, o las de aquellas hermosas mujeres que hacían las veces de representantes de los flamencos para alargar la juerga y librarse así de tener que cumplir con sus servicios sexuales.

Cabe destacar que, aunque todos los artistas entrevistados insistieran en la elevada calidad artística que llegaron a concentrar las juergas en los cuartos, ninguno dudó en señalar aquello como un ambiente sórdido, que, por fortuna, quedó atrás en el tiempo.

Solo el cantaor gitano Antonio Núñez ‘Chocolate’ ofreció en su testimonio una imagen un tanto idealizada de las prostitutas y las relaciones de competencia entre los artistas que cada noche esperaban al señorito. No fue difícil ampliar esta visión a otros contextos, gracias a los testimonios de Calixto Arias, Enrique Orozco, Pies Plomo, Naranjito o Luis Caballero, quienes no dudaron en relatar el aspecto más sórdido de las juergas y manifestar abiertamente su rechazo. De hecho, Luis Caballero reconoció haber desechado ser un cantaor

profesional precisamente por no poder soportar las penosas condiciones que se sufrían en las juergas.

Del contenido de estas entrevistas se desprende también que el flamenco era una música muy popular por entonces, hasta el punto de que en los años treinta y cuarenta era predominante en nuestro país. Y a pesar de que algunos palos, como los fandangos, soleares o seguiriyas, pueden tener una carga de dramatismo en su expresión vocal y en sus letras, se cantaban a menudo en los cuartos y contribuían a animar las juergas.

Juergas en las que, huelga decirlo, los obreros no podían participar en aquella época, como tampoco asistir con frecuencia a los cabarés y los teatros. Pero, como nos indica Enrique Orozco, los artistas hacían giras por los pueblos y llenaban grandes auditorios al aire libre, como plazas de toros y cines de verano. Allí se podía ver actuar, entre otros, a figuras de la talla de Juanito Valderrama o Manuel Vallejo. También en la ciudad el flamenco lucía sus mejores galas en grandes escenarios al aire libre durante la estación veraniega. En los años 30, en el paseo de la Alameda de Hércules había cines de verano donde además de proyectarse las películas de cine mudo actuaban las murgas y los flamencos. Enrique Montes⁴¹ nos habló de esas actuaciones donde llegó a participar Manuel Vallejo, quien, según él, temblaba como un flan antes de salir a cantar, lo que no deja de ser curioso teniendo en cuenta que estaba considerado como una gran figura del cante de su época. José Aguilar confirma la presencia del flamenco en los cines en su libro sobre los carnavales en la Sevilla de los años 30:

(...) Pero esta Sevilla fisonómicamente casi horizontal (con menos de treinta edificios de más de seis plantas), cuyos niños guardan en sus memorias el sonido de los cierres metálicos de los comercios preludiando las cargas de la fuerza pública contra los manifestantes o el ruido de las piezas de artillería pasando por la calle Feria para ir a bombardear Casa Cornelio, es también la ciudad que llora desconsolada la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, se pelea por el Sevilla y el Betis y se divierte en noches cálidas en la Alameda y sus alrededores con puestos de higos chumbos, vendedores de helados y kioscos-cine, donde se ve el cine mudo y se escuchan las murgas, pícaros, busconas, flamencos y gente del toro (Aguilar 1983: 22).

41. Declaración *off the record*. Enrique Montes, cantaor aficionado y fundador, junto a Manuel Giorgio de la Peña flamenca Pies Plomo, cantó en más de una ocasión en los cuartitos de La Alameda, aunque nunca llegó a vivir del ejercicio del cante. Me concedió varios encuentros en los que me ofreció una amplia información sobre el fenómeno del cante de cuartito, pero sentía cierto pudor a dejar grabados sus recuerdos. No obstante, ante mi insistencia me mandó una carta escrita que resume parte de sus conocimientos. Se adjunta como apéndice al final.

Otro aspecto interesante que podemos resaltar es que los testimonios que aquí recogemos confirman que, para los artistas, el flamenco no era solo una expresión profesional, sino también una experiencia privada. Podemos comprobarlo en la entrevista de Pies Plomo, quien insiste en señalar que el flamenco de calidad no era el que se hacía en los cuartos, sino el que, una vez terminada la juerga, se regalaban los artistas cuando decidían continuar la sesión de cante en el entorno privado de la casa de alguno de ellos. Allí los artistas cantaban solo por el placer de escucharse unos a otros. Al igual que en los bautizos, comuniones, tomas de dichos y bodas, donde el cante se transmitía de padres a hijos, ejerciendo una función de cohesión social.

Todos los cantaores y cantaoras que procedían de familias flamencas reconocieron haber tenido su primera toma de contacto en esas y otras celebraciones de la vida privada. También Enrique Montes incide en esa función cuando destaca las celebraciones en las casas de vecinos y corrales de la Cava de los Gitanos en Triana, donde él vivió «noches inolvidables de arte»⁴². Podemos inferir, por tanto, que las reuniones de cantaores aficionados fueron un factor fundamental de transmisión de los cantes tradicionales, dentro de un ambiente de diversión⁴³.

Calixto Arias y Márquez el Zapatero también apuntaron la relevancia de esa práctica privada del cante. Según ellos, mientras en la Alameda de Hércules el flamenco se ejercía como una práctica meramente profesional, en Triana, en cambio, el cante era el centro de las reuniones de amigos en las tabernas del barrio, donde había una numerosa presencia de gitanos que convivían con los no gitanos, todos ellos formando parte de un mismo estrato social. Una convivencia que se mantuvo hasta finales de los años 60, cuando muchos de los corrales y casas de vecinos de Triana fueron declarados en ruinas y sus habitantes alojados en refugios como el de La Corchuela o las casas bajas del Polígono de San Pablo⁴⁴. Un barrio que más tarde, como nos indica Luis Caballero, concedió a más de un artista flamenco una vivienda social en régimen de alquiler a cincuenta años. Muchos de los flamencos que fueron enviados a refugios

42. La Cava de los Gitanos era un tramo de la actual calle Pagés del Corro que se extendía desde la calle San Jacinto hasta la Plaza de Cuba. En el siglo XIX se la denominó así porque la mayoría de sus vecinos eran de etnia gitana.

43. En el universo flamenco el término «aficionado» suele definir tanto a los seguidores del flamenco como a los cantaores y cantaoras que no se dedican profesionalmente al ejercicio del cante.

44. La finca de La Corchuela, tras la guerra, fue un campo de trabajo forzado para los presos políticos republicanos que construyeron 158 km de canal de riego en el Bajo Guadalquivir, popularmente llamado «canal de los presos». Entre 1969 y 1977 una parte de la finca se utilizó para alojar a familias sevillanas desahuciadas por haber sido declaradas sus casas en ruinas.

acabarían viviendo también en el llamado barrio de ‘Las Tres Mil Viviendas’ del Polígono Sur sevillano.

Por último, cabe destacar también otro tema estrechamente vinculado al flamenco que se desprende del contenido de las entrevistas del primer capítulo: la relación entre el flamenco y el humor.

De todos es sabido que el ejercicio del humor es algo muy presente en la cultura popular andaluza. A lo largo de la historia, muchos cantaores se han distinguido precisamente por su sentido del humor, como Pepe Torre, hermano del mítico Manuel Torre y suegro de Pies Plomo, a quien más de un señorito llamaba, más que para oírlo cantar, para reírse con sus chistes y comentarios.

Conocido es también el sentido del humor, ingenioso y pícaro, de algunos cantaores gaditanos como Espeleta, Pericón o El Beni de Cádiz, de quien fue un fiel heredero Chano Lobato. José Luis Ortiz Nuevo recogió este peculiar sentido del humor en un magnífico libro en el que Pericón de Cádiz da rienda suelta a su imaginario humorístico (Ortiz Nuevo 1990). Luis Caballero, en su libro *Historias de flamencos, Flamencos de historias*, recopila un sinfín de anécdotas de todos estos artistas y se pregunta cómo es posible que una manifestación artística tan solemne y trágica sea compatible con el humor:

El cante no es alegre, y menos el cante limpio de procedencias folklóricas; y, aun así, sin la propiedad de esa nitidez, el tiempo y la hondura del cantaor terminarán haciéndolo solemnemente triste y trágico ¿Cómo puede ser alegre una música que se apoya en el «quejío»? [...] ¿No sentirán los protagonistas del Arte Flamenco la necesidad de reírse como antídoto de la seriedad que cultivan? (Caballero Polo 1999: 19).

No hemos encontrado ningún estudio académico que avale esta reflexión de Luis Caballero. Lo que sí hemos podido constatar, porque se desprende del contenido de las entrevistas, es que el ejercicio del humor era habitual entre los flamencos a la hora de relacionarse, y no solo entre ellos, sino también con el señorito. No hay más que ver la forma en la que describe Antonio Núñez Choclate la anécdota del señorito al que no conseguía emocionar con su cante porque no era andaluz, o la manera que tiene Márquez el Zapatero de contar su fracaso en el concurso de cante Mairena del Alcor.

En definitiva, las entrevistas que recogemos en el primer capítulo de este volumen nos ofrecen un testimonio único, que ilustra sobre las durísimas condiciones de vida que tuvieron que afrontar los trabajadores durante la ominosa posguerra, y sobre cómo, y he aquí lo más interesante, el flamenco sirvió de tabla de salvación, no solo para los artistas, sino también para los aficionados que sublimaban su pobreza con el cante; e incluso para los señoritos, aristócratas,

ganaderos, comerciantes, pequeños propietarios de negocios o herederos ociosos que encontraban en el sometimiento de los artistas un medio para ostentar su poder y afirmar la posición de dominio que le otorgaba su clase social.

Tomar consciencia de ello nos llevó a ampliar nuestro estudio en el marco, como señalamos en la introducción, de una tesis doctoral. Se trataba de ahondar en esa doble condición de arte moderno y tradicional del cante flamenco y de determinar si, para alcanzar sus máximas cotas de expresión, precisaba de unas condiciones ambientales específicas y de un auditorio determinado.

Se hacía necesario, pues, comenzar con el análisis de las claves fundamentales del cante; esto es, las claves musicales, que incluyen el grito, los fraseos y los melismas; sus claves poéticas, las «letras», que aun teniendo una condición lírica remiten a las vivencias cotidianas y los sentimientos de sus creadores, y, por último, la expresión corporal, un elemento que creemos que es un factor fundamental en el proceso de transmisión y comunicación del cante.

Porque, durante la ejecución de un cante, los intérpretes reproducen toda una gama de símbolos, elaborados por convención en el seno de la cultura popular andaluza, para acentuar determinadas emociones y sentimientos, como la pena, la alegría, la ternura, la sensualidad, la desesperación, la rabia, la resignación o la rebeldía; y al igual que en nuestra vida cotidiana, la gestualidad y el movimiento corporal del cantaor o cantaora, más que aportar un significado específico, subraya y enfatiza lo que la música y la palabra se proponen transmitir (Pantoja 2019). Y ¿hasta qué punto la gestualidad contribuye a convocar el «duende»? Eso que Federico García Lorca definió como un «saber que el filósofo no puede explicar»; un estado emocional abstracto, aunque compartido por todos, capaz de desatar un cierto estado de trance colectivo (García Lorca 1972).

Al igual que en las entrevistas recogidas en el primer capítulo, esas dos cuestiones centrales provocaron una singular articulación de los discursos. Por un lado, el estudio de la expresión corporal nos llevó directamente a indagar en otros factores básicos, como la técnica y el proceso de aprendizaje del cante. Y, por otro lado, el concepto del «duende» se encadenó con el estudio de los diferentes escenarios que el flamenco ha ido habitando a lo largo de su historia: juegos, tablaos, festivales y teatros. Todos ellos determinan diferentes formas de comunicación, marcadas por la distancia entre emisor y receptor y las condiciones ambientales. De ahí que indagar sobre sus características nos llevara también a preguntar a los artistas sobre algunos de los preceptos de la receta del cante que ya habíamos tratado en el primer capítulo: el valor de las letras, el papel del receptor, los mecanismos de transmisión o la importancia de la inspiración y la improvisación durante la ejecución de un cante. Vamos a realizar, a continuación, una somera exposición de los consensos y disensos en cuanto a estas cuestiones.

Con respecto al gesto y la expresión corporal que reproducen los cantaores y cantaoras durante la ejecución de un cante, hubo un consenso total en nuestro trabajo: ni uno solo reconoció ni ser consciente de la expresión corporal que reproducían ni haber aprendido de forma explícita a deformar la cara, contraer o expandir el torso, tensar las manos o cerrar con apretura los ojos mientras cantan. Coincidieron en que la gestualidad y el movimiento corporal son algo implícito al cante, lo que no deja de ser significativo en el caso de algunos artistas que no crecieron en familias o comunidades flamencas andaluzas.

No obstante, cantaores como Calixto Sánchez, El Cabrero o Diego Clavel, tras una breve pausa reflexiva, admitieron que, de alguna manera, la gestualidad completaba la expresión de los sentimientos y emociones que querían transmitir. Chano Lobato incluso se aventuró a señalar que algunos artistas exageran conscientemente la gestualidad, mientras que otros informantes, como Carmen Linares, Paco Taranto o Segundo Falcón, contemplaron el movimiento corporal como un recurso técnico cuando les planteamos esa posibilidad.

Del mismo modo, cuando preguntamos a los artistas sobre la forma en la que adquirieron el conocimiento de las claves musicales, la mayoría de los informantes reconoció no ser muy consciente del proceso, ya que tuvieron su primer contacto con el cante en el seno de la familia o la comunidad siendo todavía unos niños. Incluso aquellos que no se criaron en Andalucía ni con una familia flamenca crecieron escuchando los discos de coplas de sus madres y visitaron de la mano de sus familiares las peñas flamencas de su ciudad, donde, como Miguel Poveda o Mayte Martín, sintieron una fuerte atracción hacia el flamenco siendo todavía unos púberes.

Con respecto al método de estudio de las claves musicales del cante, también hubo un claro consenso. En general, según se desprende de los testimonios, los cantaores y cantaoras basan fundamentalmente el estudio en la escucha activa, bien en directo –con los artistas mayores con los que coincidieron en reuniones, juergas, turnés, concursos, tablaos, peñas y festivales– o bien en diferido, con el estudio de la discografía. Esto último se ha visto facilitado por el acceso y familiarización con las plataformas digitales de música y resulta una práctica habitual en los artistas más jóvenes, como Rocío Márquez o La Tremendita.

Ningún artista admitió haber aprendido a cantar con arreglo a lo que podríamos entender como un método «formal» de aprendizaje, ni la música, ni la poesía, ni la gestualidad. Lo más interesante fue que, al preguntar a Mayte Martín y Miguel Poveda sobre cómo era posible que ellos también reprodujeran la misma expresión corporal que el resto, cuando habían adquirido el conocimiento del cante sobre todo mediante el estudio de la discografía, ambos

nos dieron a entender que solo tenían que cerrar los ojos para percibir el cante, imagen incluida.

Todo ello nos llevó a concluir que, junto con la música y las letras, la expresión corporal forma un todo indivisible con el cante. Encontramos un claro ejemplo de ello en la entrevista de José Menese: al abordar la dificultad que le supuso al principio de su carrera dominar el cante por seguiriyas, no encontró otra forma de explicar dicha dificultad que ponerse a cantar, primero con una gestualidad plana y acto seguido deformando las facciones de su cara, apretando los ojos, constriñendo el cuerpo y tensando las manos, que abría y cerraba convulsivamente, mientras su voz rebuscaba tonos extremos para expresar el dramatismo de la música. Como el resto de los artistas, Menese no aprendió las claves musicales y corporales con arreglo a ningún método de enseñanza formal, aunque al preguntarle por la gestualidad, al igual que Calixto Sánchez, no necesitó reflexionar demasiado para reconocerla como un apoyo expresivo necesario.

Una vez analizadas las respuestas en cuanto a la gestualidad y el movimiento corporal, llegamos a la segunda propuesta de la tesis doctoral para la que se realizaron estas entrevistas; esto es, que el cante, más que aprender, se «aprehende», según un proceso que no es del todo consciente, pero sí intencional, ya que responde a la intención de comprender y apoderarse de sus claves.

Uno de los factores que influyen en ese proceso de «aprehensión» del cante es la técnica vocal. Aunque todos los artistas reconocieron no tener una técnica vocal académica, como tienen los cantantes líricos, sí que contemplan aspectos técnicos, como el control de la respiración o la colocación de la voz. El Lebrijano y Calixto Sánchez destacaron este elemento, fundamental para no perder la afinación.

También se destacó la influencia de la postura corporal. Por lo general, los artistas cantan sentados la mayoría de los palos. Y, aunque, en principio, esa postura parece dificultar más que ayudar al desempeño de la tarea, todos coincidieron en señalar que, siempre y cuando la silla tenga las características que necesitan, esa postura les facilita, por un lado, liberarlos de tener que guardar el equilibrio en los momentos en los que la pelea con el cante les lleva a encogerse o estirarse. Y, por otro lado, la postura sentada les permite también una comunicación no verbal con el guitarrista, una figura que todos señalaron como un pilar imprescindible. Aunque, y aquí hubo también un claro consenso, se asumió que la guitarra debe seguir al cante y lucirse solo en el momento de intercalar las falsetas.

En ese sentido, llama la atención la carencia de ensayo para la práctica escénica. Excepto los cantaores más jóvenes, como Arcángel, La Tremendita, Marina Heredia o Rocío Márquez, y algunos de la generación anterior, como Calixto

Sánchez, ningún artista admitió ensayar días antes de una actuación. La mayoría definen el ensayo como «hacer voz» antes de salir al escenario y, al preguntarles si no necesitan ensayar con el guitarrista antes de una actuación, algunos como Juanito Villar, Esperanza Fernández o Menese respondieron que, por lo general, no lo necesitaban porque suelen cantar siempre con uno o dos guitarristas fijos, con los que tienen un considerable grado de complicidad.

Aunque no es así en todos los casos. Carmen Linares, por ejemplo, manifestó que le gustaba cambiar de guitarrista, porque así encontraba una mayor riqueza musical. Márquez el Zapatero o Manuel Mairena se acostumbraron a cantar en los concursos con diferentes guitarristas contratados por la organización del evento. También en los festivales de verano al principio era una práctica habitual que se ofrecieran a los artistas los servicios de uno o dos guitarristas contratados para la ocasión. De ahí que algunos cantaores, como Segundo Falcón, reconocieran que, aunque suelen cantar a menudo con un mismo guitarrista, no tienen problemas a la hora de hacerlo con cualquier otro. Y aun así no manifestaron la necesidad de ensayar previamente. La mayoría reconoció que les bastaba con ponerse de acuerdo con el guitarrista en el repertorio y los tonos un rato antes o, incluso, como nos indicó Marina Heredia, pueden llegar a hacerlo sobre la marcha en el escenario.

En principio, esta carencia de ensayo podría interpretarse como una falta de rigor que conecta con esa imagen informal del flamenco que deviene de sus orígenes tabernarios. Pero no es así en absoluto. Mayte Martín nos dio la clave: simplemente no tiene sentido cantar sin que haya nadie escuchando al otro lado. De ello se infiere, y eso es algo en lo que también coinciden el resto de los entrevistados, que la participación activa del público es fundamental para que el cante alcance sus máximas cotas de expresión. Eso nos llevó a indagar sobre un nuevo tema de investigación: ¿cómo funciona dicha participación? Porque, si durante mucho tiempo no han existido escuelas de cantes, mucho menos se ha enseñado a los receptores, de una manera formal, a jalearse o animar con frases hechas y expresiones de aliento propias del universo flamenco, como «arsa» (que viene del verbo alzar), «vamos allá», «toma que toma», o los famosos «oles», que para muchos artistas comportan un elemento de apoyo esencial para «venirse arriba».

Encontramos la respuesta en esa doble condición estética del flamenco, contemporánea y tradicional, que le ha permitido seguir manteniendo una práctica privada en el seno de las fiestas, ceremonias, celebraciones familiares y reuniones de amigos y compañeros. Allí muchos de los participantes pueden ser emisores y receptores a un tiempo y reproducen unas formas de participación en función de unas pautas rituales, entendiendo el rito no tanto como unas pautas repetitivas, sino como un marco simbólico de actuación.

Dedicamos varios capítulos de la tesis doctoral a desarrollar las características de ese entorno ritual (Pantoja 2019). Aquí lo que nos interesa destacar es la unanimidad de las respuestas en cuanto a la necesidad del apoyo expreso del receptor para exprimir todo el potencial emotivo del cante. Un potencial que, según hemos anunciado más arriba, puede desatar lo que García Lorca definió como el «duende».

El insigne poeta granadino no se inventó el término. Él mismo declaró haberse lo escuchado a un gitano anciano. Lo que sí hizo fue darle una dimensión poética que caló muy hondo en el flamenco, como se comprueba en el contenido de las entrevistas. Solo Arcángel, Miguel Poveda y Rocío Márquez lo pusieron en duda. Aunque habría que matizar que no cuestionaron tanto el concepto como la connotación tópica del nombre. De hecho, los tres coincidieron en que se daban a menudo momentos mágicos durante una actuación, y aunque esa magia no era privativa del flamenco, señalaron que el cante tenía la facultad de convocarla de una forma más directa. Marina Heredia añadió un matiz a la cuestión: para que haya duende, primero hay que pelearse con el cante y estudiar y trabajar mucho. Lo señala también El Lebrijano, que le dio una vuelta de tuerca más a la reflexión sobre el concepto del duende al señalar el papel fundamental de la inspiración, además del conocimiento del receptor, ya que es imprescindible que el público sepa reconocer cuándo el cantaor o cantaora está siendo capaz, como nos dijo Manuel Mairena, de «hacerle cosas al cante».

En lo que no hubo tanto consenso fue en cuanto a la definición del concepto del duende, que algunos identificaron con un estado de ánimo que parte del propio artista y otros, como un momento de inspiración inesperado que, en ocasiones, como declaró José Mercé, puede incluso presentarse cuando las facultades parecen estar mermadas. Tampoco hubo consenso en cuanto a la emoción del propio artista durante la ejecución de un cante. Algunos, como Arcángel, no solo afirmaron emocionarse mientras cantaban, sino que incluso señalaron que era una condición *sine qua non* para el ejercicio de su profesión. Y cantaores gitanos de otra generación, como Rancapino, El Pele o Juanito Villar, respondieron con un sí rotundo cuando les preguntamos si se emocionaban cantando. Otros, como Segundo Falcón, igualaron el término emoción al de inspiración y otros se decantaron por una postura intermedia, como Esperanza Fernández o Marina Heredia, quienes defendieron la necesidad de emocionarse, pero de forma controlada, porque si se da rienda suelta a la emoción, esta se convierte en un impedimento.

En el extremo contrario se encuentran los testimonios de artistas como El Cabrero, que destacaron la necesidad de estar atentos a factores técnicos, o como Mayte Martín, quien no dudó en afirmar que en el cante interviene el

pensamiento; al igual que Diego Clavel, que definió al cante como «cabeza, corazón/alma, compás y fuerza».

Llegados a ese punto, quisimos saber si las letras de los cantes podían influir en ese proceso de transmisión emocional. Aquí se alcanzó un extraño consenso. Aunque la mayoría respondió de forma afirmativa, nadie señaló llevar a cabo un proceso de selección previo de las letras en función de su contenido, con la excepción de los casos en los que el cante forma parte de un espectáculo con una determinada dramaturgia. Con respecto a los recitales de cante individuales, todos los informantes admitieron elegir las letras sobre la marcha, sin un orden preestablecido, e incluso se da el caso de que algunas letras las cantan en diferentes estilos o palos. «Todas entran por todo», nos dijo El Lebrijano, indicando que la mayoría de las letras tienen una métrica que puede adaptarse al esquema musical de palos diferentes, indiferentemente de su contenido.

Eso nos lleva de nuevo al origen del flamenco y la condición iletrada de sus primeros creadores. Al no tener destrezas en lectura o escritura, algunos artistas fijaban las letras en un esquema musical formando un todo con el cante, al igual que las canciones populares. Un conjunto compacto que se fue transmitiendo de forma oral hasta quedar alojado en la memoria de los artistas. Gracias a ello, las letras fluyen como un manantial, a medida que el cantaor entona un palo, y se producen variantes de la tradición, una condición que no cambió con el salto del cante a los escenarios. Muchos de los artistas entrevistados coinciden en que, si no cantan letras nuevas, es porque les resulta más cómodo cantar las que tienen alojadas en la memoria. También hay, no obstante, quienes crean sus propias letras. Entre nuestros testimonios solo contamos con los casos de Diego Clavel, que suele crear sus letras en solitario; de Juanito Villar, que las crea en unión con su guitarrista habitual, El Niño Jero; y de El Cabrero, quien suele crearlas junto a su representante y pareja, Elena Bermúdez.

Llama la atención que no hayamos encontrado ningún disenso significativo respecto a esta cuestión en función de la edad, la procedencia o la identidad étnica. Tanto los más mayores, como Naranjito, como los de las siguientes generaciones, como Pansequito, El Pele, Rancapino, Carmen Linares, e incluso los más jóvenes, como Segundo Falcón, La Tremendita o Rocío Márquez, destacaron el valor universal de las letras flamencas tradicionales. Incluso algunos, como Mayte Martín, manifestaron abiertamente su desacuerdo con la necesidad de crear letras nuevas, y también El Pele, quien, a pesar de ser un claro defensor de la creatividad en el ejercicio del cante, tampoco defendió la necesidad de cambiar las letras tradicionales.

No obstante, Arcángel, Calixto Sánchez, El Lebrijano, El Torta o José Mercé señalaron la conveniencia de adecuar las letras a las vivencias actuales, aunque admitieron seguir cantando las letras tradicionales en los recitales porque,

al tenerlas alojadas en la memoria, les resultaba más fácil no perder la concentración; un miedo que manifestó El Torta con respecto a la actuación que iba a tener lugar justo después de la entrevista. Lo que más le preocupaba al cantaor jerezano era equivocarse en las letras, porque se había propuesto cantar algunos temas de un disco nuevo que tenía letras originales y temía no acordarse.

Claro que tal vez cabría matizar que, a lo largo de su historia, si atendemos a las colecciones de letras que publicaron Machado y Álvarez ‘Demófilo’ o a las letras de los cantes grabados en discos de cilindro y de pizarra, podemos constatar que el cante ha ido dejando en el olvido algunas letras y resaltando otras. Por lo general, se trata de una selección natural que tiene que ver con el canal de transmisión oral del cante, pero también puede contemplarse como un recurso comercial o técnico. Como hemos señalado, la letra forma un todo compacto con la música y cada cantaor debe adecuar ese todo a sus facultades vocales y su torrente expresivo. Lo reconoce El Lebrijano cuando indica que los cantaores suelen añadir o quitar partes de las letras. Pero también, y he aquí lo más interesante, del contenido de algunas entrevistas se deduce que dicha selección puede responder a una decisión intencionada del artista de volcar en el contenido de las letras las vivencias y sentimientos del momento, tal y como exponen Arcángel y Juanito Villar.

En resumen, y salvo en lo que respecta a cuestiones como la capacidad del artista de emocionarse durante la ejecución de un cante, o la forma en la que definen el concepto del duende, no hemos encontrado disensos significativos en la mayoría de los temas que tratamos en las entrevistas, lo que no deja de ser significativo si atendemos a las diferentes edades, procedencias e identidad étnica de los artistas entrevistados. Solo cabría señalar un claro desacuerdo en cuanto a si existen o no diferencias en la forma de cantar que tienen las cantaoras y cantaores gitanos.

Artistas gitanos como Manuel Mairena, El Torta, El Pele o El Lebrijano defendieron la existencia de un cante gitano, al que adjudican una mayor carga emotiva. Sin embargo, otros artistas también gitanos, como Esperanza Fernández o Juanito Villar, no vieron necesario entablar ninguna distinción.

Entre los no gitanos también encontramos el reconocimiento de dicha diferencia. Así lo expusieron Paco Taranto, quien reconoció haber aprendido el cante en las reuniones de los gitanos de Triana, o Márquez el Zapatero, quien aprendió también escuchando a cantaores que, como El Sordillo de Triana, vivían en aquel barrio donde él trabajó muchos años en una zapatería. Y es que, como le decía a La Tremendita su bisabuela, en el arrabal trianero en los años 30 y 40 existió una convivencia real entre los andaluces gitanos y los que no lo eran y todos estaban inmersos en las mismas condiciones de supervivencia.

A ese respecto llama la atención el testimonio de Diego Clavel, quien de alguna manera reconoció que existe un eco diferente en el canto de los gitanos, pero su valoración es más bien negativa. Aunque, por lo general, tanto los artistas veteranos, como Naranjito o Luis Caballero, como los de otras generaciones, como Arcángel o Rocío Márquez, no encontraron diferencias apreciables. Calixto Sánchez incluso argumentó la negación de dicha diferencia con un breve análisis de las voces de los cantaores gitanos representativos de la historia del canto. Debemos señalar, no obstante, que no abordamos esa cuestión en todas las entrevistas, por lo que no podemos establecer una conclusión rigurosa al respecto. Lo que sí dejan claro los testimonios de las entrevistas es que, aunque tanto el estatus como el entorno cultural y la condición étnica entre los artistas entrevistados eran muy diferentes, comparando sus declaraciones se apreciaban muchos aspectos comunes, y no solo en cuanto al proceso de aprendizaje y transmisión, sino también en la manera de «sentir» el canto.

Eso nos llevó a reflexionar sobre la capacidad del flamenco para adaptarse a los diferentes ambientes y escenarios que ha ido habitando a lo largo de la historia. Una capacidad que le ha permitido abrir nuevos ámbitos de comunicación sin perder su herencia tradicional. Así lo reconoce el doctor Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz en el prólogo del libro *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*, que, como ya hemos señalado, resume la tesis doctoral sobre las claves de comunicación del flamenco que fue el germen de las entrevistas aquí recogidas:

(...) Teniendo en cuenta las entrevistas, la autora construye un cuidado discurso que muestra la potencia del canto para abrir ámbitos de comunicación. Esta capacidad es decisiva para que el flamenco no sea mera reliquia del pasado ni expresión de una cultura local, sino que sintonice con las inquietudes generales que caracterizan a la cultura moderna y se incorpore a ella (Pantoja 2019: 13).

Llegados a este punto, solo nos queda volver a señalar que tanto las entrevistas recogidas en el primer capítulo como el resto superaron con creces nuestros objetivos al ofrecernos, más de allá de una considerable nómina de datos interesantes, toda una serie de vivencias que se vuelcan en el flamenco una información que alcanza tanto a la intrahistoria de los artífices del flamenco, como a la condición artística de este fenómeno de comunicación estética que es tan nuestro como universal, y que, sin embargo, y en muchos aspectos, es todavía un territorio virgen en cuanto a la investigación académica. En esta obra, los testimonios suponen una información privilegiada, y no solo porque muchos de los artistas entrevistados ya no estén con nosotros, sino porque creemos que pueden servir de base para nuevas investigaciones.

[...] Puede que, en un futuro, haya quien esté más preparado que nosotros para obtener mayores datos de esa entrevista, o que el descubrimiento de nuevas fuentes escritas ayude a dar un nuevo valor a un testimonio obtenido de modo oral (Mariezkurrena 2008: 227-233).

Tal es nuestro deseo para esta publicación: que sirva tanto de fuente como de incentivo a nuevas líneas de investigación, de carácter transversal y multidisciplinar. Necesario es profundizar, por ejemplo, en la vinculación entre el cante flamenco y las condiciones socioeconómicas del momento histórico en el que nace; en el papel de las mujeres como transmisoras del cante; en la presencia del humor en el universo flamenco; en la selección natural (o no) de las letras flamencas dentro de los repertorios; en el papel del cante flamenco como factor de cohesión que viene a aliviar algunas de las carencias emocionales que provoca el individualismo característico de las sociedades capitalistas; en las claves del viaje interterritorial del cante, o en la presencia de los recitales de cante en las programaciones teatrales nacionales e internacionales, entre otros muchos temas todavía abiertos.

Por último, quiero dejar constancia de algunas imágenes que se han quedado grabadas en mi memoria. Como el semblante afable de Naranjito en ese bar típico sevillano donde recientemente han encontrado valiosos restos arqueológicos. La elegancia de Luis Caballero. La compañía atenta y solícita de la hija de Calixto Arias, en todo momento pendiente de su padre. El entusiasmo de Chocolate al hablar de sus vivencias en la Alameda. El contraste entre el talante orgulloso de Enrique Orozco y la humildad de su casa. El esfuerzo de Manuel Mairena por contestar a mis preguntas en uno de sus «días malos». La entrega y gallardía de Pies Plomo. La sonrisa picarona y vivaracha de Márquez el Zapatero en su zapatería. La hospitalidad de Chano de Lobato, enseñándome orgulloso la planta baja de su casa junto a su esposa, a quien miraba con ternura. La actitud seductora de Menese. La mesa de camilla de El Lebrijano y su defensa apasionada del valor musical del cante. La vitalidad y alegría de El Cabrero cantando tangos argentinos con su pareja Elena, acompañados al piano por su hijo menor, Emiliano. La amabilidad de Carmen Linares. La viveza de Juanito Villar y la preocupación de El Torta por darlo todo en el Hotel Triana, donde iba a cantar, en el marco de la Bienal de Flamenco, solo unas horas después de la entrevista. La belleza racial de Marina Heredia, con la imagen de la Alhambra de fondo. La juventud ilusionada de Miguel Poveda, que acababa de mudarse a Sevilla. La serenidad de José Mercé, a quien entrevisté en el camerino del Teatro Central en un hueco que me hizo justo antes de una actuación.

Allí entrevisté también a Rancapino, quien me sorprendió con su actitud alegre, justo antes de salir a cantar. Al igual que El Pele, que tuvo a bien

recibirme en el camerino de otro teatro sevillano que ha tenido un papel fundamental en la historia del cante en nuestra ciudad, el Teatro Lope de Vega. Y en ese mismo espacio, también horas antes de una actuación, me sorprendió la timidez, preñada de ternura, de Duquende.

Diego Clavel se prestó a contestar a mis preguntas sin mirar el reloj, también antes de una actuación, en aquella plaza de El Polígono de San Pablo donde acababa de hacer la prueba de sonido. También Arcángel me brindó una larga entrevista en la que llegó un momento en que pareció diluirse la presencia de la grabadora. Una experiencia parecida a la que tuve con Mayte Martín, quien me brindó una extensa charla en torno al flamenco, que por momentos incluso rozó el debate. No fue la única. La entrevista de Segundo Falcón, en la terraza de una cafetería aledaña al Teatro Lope de Vega, también fue larga y clarificadora, al igual que la de Calixto Sánchez, que tuvo a bien recibirme en su casa.

Recuerdo también la entrega de Esperanza Fernández dando clase a sus alumnos en la Fundación Cristina Heren. Y tengo grabada la imagen de Paco Taranto cantándome bajito la soleá de Triana. Y la seriedad de Pansequito. Y la mirada abierta y clara de La Tremendita. Y la serenidad de Rocío Márquez, quien a pesar de su juventud, tenía ya una agenda muy ajetreada por aquella época. Recuerdo verla venir, caminando ensimismada en la música que escuchaba en sus auriculares.

Son momentos inolvidables que quería compartir con el lector con la intención de subrayar la profesionalidad, la entrega, la autenticidad, la generosidad y la sinceridad con la que estas treinta figuras del cante se prestaron a formar parte de mi estudio. Un auténtico privilegio que nunca podré agradecer lo suficiente.

Bibliografía

- Aguilar Villagrán, José (1984): *El Asalto Campesino a Jerez de la Frontera*. Jerez de la Frontera: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Confederación española de Centros de Estudios Locales.
- Álvarez Caballero, Ángel (1986): *Historia del cante flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aramburu Oyarbide, Mikel (2004): «Jerome Seymour Bruner: de la percepción al lenguaje», *Revista Iberoamericana de Educación* (ISSN: 1681-5653), <https://rieoei.org/RIE/article/view/2902>.
- Baez de Aguilar González, Francisco (2008): «La influencia de actitudes identitarias personales sobre las costumbres fonéticas de los emigrantes andaluces en Cataluña», en Sinner, C. y Wesch, *El Castellano en las tierras de habla catalana*. Madrid: Iberoamericana Bañuls.
- Alberto y Pérez Orozco José M. ^a (2004): *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Bachiller Revoltoso, El (1995): *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750, que se escribió para que no se imprimiera*. Sevilla: Antonio Carrasco.
- Barthes, Roland (2007): *El placer del texto*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Blanco Garza, José Luis; Rodríguez Ojeda, José Luis y Robles Rodríguez, Francisco (2006): *Las letras del cante flamenco*. Sevilla: Signatura del flamenco.
- Blanco White, José M.^a (1983): *Cartas de España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blas Vega, José (1987): *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Citerco.
- Blas Vega, José (2006): *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez Editor.
- Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel (1988): *Diccionario enciclopédico ilustrado andaluz*. Madrid: Citerco.
- Bohórquez, Manuel (1986): *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Bohórquez, Manuel (2008): «Balance de la XV edición de la cita sevillana. A pesar de todo, viva la Bienal!». Sevilla: *El Correo de Andalucía*, 13 de octubre.
- Bohórquez, Manuel (2009) «Reconquista de Madrid». Sevilla: *El Correo de Andalucía*, 16 de febrero.
- Bohórquez, Manuel (2009) «Noticias de los cantaores más ‘raros’ de la historia». Sevilla: *El Correo de Andalucía*, 6 de marzo.
- Brunner, Jerome (1984): *Acción, pensamiento y lenguaje*. Madrid: Alianza.

- Burgos, Antonio (1998): «Memoria de Andalucía» en: *El Mundo de Andalucía*. Sevilla: 17 de enero.
- Burke, Edmun (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Burke, Peter (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
- Caballero Bonald, José María (1988): *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaida.
- Caballero Polo Luis (1999): *Historias de flamenco y flamencos de Historias*. Sevilla: Ediciones Giralda, S.L.
- Cenizo Jiménez, José (2005): *La madre y la compañera en las coplas andaluzas*. Sevilla: Signatura.
- Cobo Guzmán Eugenio (1997): *El flamenco en los escritores de la Restauración*. Barcelona: Aquí+Multimedia.
- Comellas, José Luis (1989): *Ciudad y Estado en la Edad Moderna: relaciones entre el poder estatal y el municipal en España: de las Cortes de Toledo a la Desamortización de Madoz*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
- Cruces Roldán, Cristina (1996): *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco.
- Cruces Roldán, Cristina (1998): *Flamenco y Trabajo: un Análisis Antropológico de las Relaciones Entre el Flamenco y las Experiencias Cotidianas del Pueblo Andaluz*. Cabra: Ayuntamiento de Cabra.
- Cruces Roldán, Cristina (2002): *Más Allá de la Música: Antropología y Flamenco I: Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces Roldán, Cristina (2003): *Antropología y flamenco (II)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces Roldán, Cristina (2004): «Decir el cante, la lírica popular al servicio de la música flamenca» en *De la canción de amor medieval a las soleares* (Actas del Congreso Internacional Lyra Mínima Oral, III 2001). Santander-Sevilla: Fundación Machado, 599-612.
- Davis, Flora (2000): *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- De Hoces Bonacilla, Sabas (1982): «Acotaciones sobre algunos conceptos erróneos del flamenco» en: *Revista de Folklore*: 02b-número: 23. www.funjdiaz.net
- De la Plata, Juan (2001): *Los gitanos de Jerez: historias, dinastías, oficios y tradiciones*. Jerez de la Frontera: Cátedra de flamencología y estudios folklóricos andaluces. Ayuntamiento de Jerez.
- De Miguel Luken, Verónica (2002): «Aproximación a la geografía familiar de la emigración andaluza al resto de España en el siglo XIX» en: *Revista de Demografía Histórica*. Vol. 20. I 181-120.C:/Users/lopan/Downloads/Dialnet AproximacionALA-GeografiaFamiliarDeLaEmigracionAnda-291320.pdf
- Díaz Báñez, José Miguel; Giovanna Farigu; Francisco Gómez y Godfried David Rappaport (2005): «Similitud y evolución en la rítmica del flamenco: una incursión de la matemática computacional», *Gaceta de la Real Sociedad Matemática Española*, ISSN 1138-8927 (8), n.º: 2, 489-509.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1985): *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza.
- Douglas, Mary (1973): *Pureza y Peligro, un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Traducción de Edison Simona. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Durkheim, Emile (2003): *Las formas elementales de la vida religiosa*; edición, introducción y notas de Santiago González Noriega. Madrid: Alianza.

- Eliade, Mircea (1999): *La búsqueda: historia y sentido de las religiones*; traducción del inglés de Alfonso-Colodrón. Barcelona: Edit. Kairós.
- El Cojo, Enrique y Ortiz Nuevo, José Luis (1984): *Las danzas y andanzas de Enrique el Cojo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura.
- Estébanez Calderón, Serafín (1985): *Escenas andaluzas*; edición de Alberto González Troyano. Madrid: Cátedra.
- Fernández, Lola (2004): *Teoría musical del flamenco*. Madrid: Acordes Concert.
- Ford, Richard (1988): *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner.
- Freud, Sigmund (1973): *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.
- Gamboa, José María (2005): *Una Historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, Gamella.
- Gamella, Juan F. (1996): *La población gitana en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales.
- García Chichón, Agustín (1987): *Valores Antropológicos del Cante Jondo*. Málaga: Excm. Diputación Provincial de Málaga.
- García Gómez, Génesis (1993): *Cante flamenco, cante minero: una interpretación socio-cultural*. Barcelona: Anthropos.
- García Lorca, Federico (1972): *Teoría y juego del duende*. Madrid: Alianza.
- Gelardo Navarro, José: «Los primeros concursos flamencos de la Unión: precedentes del Festival del Cante de las Minas» en: *Región de Murcia Digital*. Murcia: https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,419,m,1794&r=ReP-8681-DETALLE_REPORTAJES
- Goffman, Erving (1994): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, Erving (1971): *Ritual de la interacción* (traducción de Floreal Mazia). Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Gombrich, Ernst H. (1996): *Arte, percepción y realidad: conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*; compilación y prefacio de Maurice Mandelbaum. Barcelona: Piados.
- González Climent, Anselmo (1975): *Pepe Marchena y la Ópera Flamenca*. Córdoba: Ediciones Demófilo.
- González Cordon, Antonio (1985): *Vivienda y ciudad de Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Editorial Ayuntamiento de Sevilla. Centro Municipal de Documentación Histórica.
- González de Molina, Manuel y Gómez Oliver, Miguel (2000): *Historia contemporánea de Andalucía*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia.
- Grande, Félix (1985): *Agenda Flamenca*. Barcelona: Editoriales Andaluzas Unidas S.A.
- Guardia, José (1977): *La Ópera Flamenca en Granada*. Granada, Comares.
- Gurméndez, Carlos (1981): *Teoría de los sentimientos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2007): *La poesía del flamenco*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Hall, Edward (1989): *El Lenguaje Silencioso*. Madrid, Alianza.
- Harris, Marvin (2004): *Antropología cultural*. Madrid: Alianza.
- Hauser, Arnold (1975): *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heller, Ágnes (1980): *Instinto, agresividad y carácter*. Barcelona: Península.
- Herán Haen, François (1980): *Tierra y parentesco en el campo sevillano: la revolución agrícola del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Servicio de Publicaciones agrarias.
- Hernández Jaramillo, José Miguel (2002): *Música Preflamenca*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

- Hernández Jaramillo, José Miguel (2016): «Fandando in nineteenth century flamenco: The Untold Story» en <http://www.gerinel.org/index.php/es/publicaciones/capitulos-en-libros/fandango-in-nineteenth-century-flamenco-the-untold-story>
- Herrera Rodas, Manuel (1990): *A la sombra de la Alameda, vida y obra de Eduardo de la Malena*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Bienal de Flamenco.
- Hurtado, Antonio y David (2009): *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- James, William (1909): *Principios de psicología*; traducción directa de Domingo Barnés. Madrid: Daniel Jorro.
- Jiménez, José (2004): *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Kahneman, Daniel (1997): *Atención y esfuerzo*; traducción, introducción y notas Juan Bolla. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Knapp, Mark L. (1995): *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Lavaur, Luis (1999): *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones Andalucía. S.L.
- Lévi Strauss, Claude (1990): *Mito y significado* (prólogo y notas de Héctor Arruabarrena). Madrid: Alianza.
- Luken, Verónica de Miguel (2002): «Aproximación a la geografía familiar de la emigración andaluza al resto de España en el siglo XIX», *Revista de Demografía Histórica*, 1 (20), 81-120.
- Machado y Álvarez, Antonio (1985): *Cantes flamencos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mairena, Antonio y Molina, Ricardo (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Bienal de Flamenco.
- Mariezcurrera Iturmendi, David (2008): «La historia oral como método de investigación histórica», en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=3264024>
- Marín Girón, Paula (1997): *Apuntes para una memoria jonda*. Granada: Editorial Comares.
- Martín Barbero, José (1991): *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili S. A.
- Mas y Prat, Benito (1988): *La tierra de María Santísima*. Sevilla: Bienal de Flamenco, Fundación Machado.
- Mauss, Marcel (1970): *Lo sagrado y lo profano* (traducción de Juan Antonio Matesanz). Barcelona: Barral.
- Merleau Ponty, Marcel (1975): *Fenomenología de la percepción* (traducción de Jem Cabanes). Barcelona: Península.
- Molina, Ricardo (1969): *Cante flamenco*. Madrid: Taurus.
- Montoto y Rauntenstrauch, Luis (1981): *Los corrales de vecinos: costumbres populares andaluzas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- Morales Padrón, Francisco (1991): *Los corrales de vecinos de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones.
- Munar, Enric; Roselló, Jaume y Sánchez-Cabaco, Antonio (2004): *Atención y Percepción*. Madrid: Alianza.
- Navarro, José Luis y Ropero, Miguel (1996): *Historia del flamenco*. Sevilla: Ediciones Tarsos.
- Nietzsche, Friedrich (1990): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza.
- Núñez del Prado, Guillermo (1986): *Cantaos andaluces*. Barcelona: Andaluzas Unidas.

- Núñez, Faustino (2003): *Comprende el flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1975): *Pepe el de la Matrona*. Madrid: Ediciones Demófilo.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1984): *Silverio Franconetti: cien años de que murió y aún vive*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de cultura.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1985): *Pensamiento Político en el cante flamenco*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1984): *Tío Gregorio, Borrico de Jerez: recuerdos de infancia y juventud*. Cádiz: Junta de Andalucía.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1987): *Tía Anica la Piriñaca: yo tenía mu güena estrella*. Madrid: Hipérion.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1989): *Silverio Franconetti: cien años de que murió y aún vive*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1990): *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX, desde comienzos de siglo hasta el año que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1990): *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*; prólogo de Fernando Quiñónez. Madrid: Silex.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996): *A su paso por Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Área de Cultura.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1996): *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros P. M. Ediciones Araceli Palma Mebrive.
- Pantoja Guerrero, Dolores (2002): *El cante de quartito*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Pantoja Guerrero, Dolores (2019): *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla.
- Paredes, Javier (2010): *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*. Barcelona: Ariel.
- Parra, Antonio y Álvarez Caballero, Ángel (1998): *La generación del 98 y Manuel Machado ante el flamenco*. Murcia: Ayuntamiento de la Unión.
- Pérez de Guzmán, Torcuato (1987): *Los gitanos herreros de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Publicaciones.
- Penna, Mario (1996): *El flamenco y los flamencos. Historias de los gitanos españoles y su música*. Sevilla: Fundación el Monte.
- Plaza Orellana, Rocío (1999): *El Flamenco y los románticos*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- Relaño, Alfredo (1983): «Antonio Mairena maestro del cante falleció ayer en Sevilla de un ataque al corazón», en: *El País* 5 de septiembre.
- Reyes Zúñiga, Lenica (2015): *Las malagueñas del siglo XIX en España y México, Historia y sistema musical* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de México, en: <http://www.gerinel.org/index.php/es/publicaciones/tesis/las-malagueñas-del-siglo-xix-en-espana-y-mexico-historia-y-sistema-musical>
- Ropero Núñez, Miguel (1991): *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ropero Núñez, Miguel y Cenizo, José (2004): *La poesía del flamenco*. Málaga: Revista Litoral.
- Rueda Hernanz, Germán (1986): *La Desamortización de Mendizábal y Espartero en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Rueda Hernanz, Germán (1998): *La Desamortización en España: un balance (1776-1924)*. Sevilla: Arco Libros, S. L.

- Salas, Nicolás (1998): *Sevilla en los tiempos de Joselito y Belmonte*. Sevilla: Castillejo Editores S.L.
- Salas, Nicolás (2009): «La pluma de Muñoz y Pabón» en: *El Diario de Sevilla*, 8 de abril.
- Shaw, Donald Leslie (1991): *Historia de la Literatura en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Segalen, Martine (2005): *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- Sopena (1977): *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena* (3). Barcelona, Provenza 95: Editorial Ramón Sopena, S.A.
- Steingrez, Gerhard (1993): *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza.
- Schuchardt, Hugo (1990): *Die Cantes Flamencos*. Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress. Sevilla: Fundación Machado.
- Vergillos, Juan (2002): *Conocer el Flamenco: sus estilos y su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Varela, Francisco J.; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor (2005): *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa D. L.
- Zetania, Estela (2008): «Miguel Poveda: sin Frontera», en: www.deflamenco.com, 7 de marzo.



Dolores Pantoja Guerrero es licenciada en Ciencias de la Información dentro de la especialidad de Imagen y sonido. Además de esta titulación, cuenta en su formación académica con la realización del Máster en Artes del Espectáculo Vivo y con la obtención del grado de doctora por la Universidad de Sevilla, que obtuvo con la calificación de sobresaliente cum laude. En 1999 la Diputación de Sevilla le concedió la I Beca Pedro Bacán por un trabajo de investigación sobre un curioso ámbito de actuación del flamenco: las tabernas de la Alameda de Hércules. Fue miembro fundador de la Asociación Flamenca Universitaria y ha colaborado con diversos medios de comunicación relacionados con este campo, como las revistas *El Olivo*, *Sevilla Flamenca*, *Alboreá*, *Meridiana*, *Guía Flama* o el diario decano de la prensa andaluza, *El Correo de Andalucía*, en el que cubre desde 2005 la crítica y la información cultural de teatro, danza y flamenco. Es autora de los libros *El Cante de quartito*, editado en 2002 por la Diputación Sevilla, y *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*, coeditado en 2019 por la Editorial Universidad de Sevilla y la Diputación de Sevilla. Desde octubre de 2021 produce, dirige y presenta el programa de radio 'En Modo Flamenco', que se emite en la emisora de Radio Betis.



Colección *Flamenco*
Editorial Universidad de Sevilla

EN MI ARTE MANDO YO

Un viaje al corazón del flamenco conducido
por sus protagonistas

Aunque el flamenco hunde sus raíces en el folclore tradicional, constituye una manifestación de arte escénica contemporánea que cuenta con un lenguaje musical y poético propio. Este libro recoge las claves de su aprendizaje y comunicación de la mano de sus protagonistas: treinta artistas considerados primeras figuras del cante, que conforman un arco de edad y geográfico sumamente significativo. El lector hallará en sus testimonios respuestas a cuestiones como la relación del cante con la guitarra, los espacios de representación, los sistemas de retribución, las relaciones entre artistas y clientes, los convencionalismos sociales, los ambientes y contextos de sus experiencias, entre otros temas. Se trata de un valioso material que nos adentra en la intrahistoria del flamenco y que servirá de base para nuevas investigaciones; posee, además, un valor documental añadido, ya que algunos de los artistas entrevistados, desgraciadamente, ya no están con nosotros.