

Historia del Pueblo Rom a través del Baile Flamenco Teatralizado de Mario Maya: ¡Ay, Jondo!

History of the Gypsy People through the Theatralized Flamenco Dance by Mario Maya: ¡Ay, Jondo!

Dra. María Cabrera Fructuoso

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

En el siguiente artículo proponemos el análisis de dos fenómenos ligados desde su gestación como arte, el pueblo rom y el flamenco. Abarcaremos la situación y la problemática de este colectivo desde su llegada a España tomando para ello la visión del artista Mario Maya a través de sus obras teatralizadas, centrándonos en concreto en su producción ¡Ay, Jondo!

Palabras clave: Mario Maya; pueblo rom; teatralización; baile flamenco.

Abstract

The following article proposes the analysis of two phenomena which have been strongly connected from their beginnings, considering this union as an art: Gypsy people and flamenco. It will cover the situation and the problems of this group since their arrival to Spain through Mario Maya's point of view and his theatrical works, focusing on his production ¡Ay, Jondo!

Keywords: Mario Maya; gypsy people; theatricalization; flamenco dance.

Introducción

Flamenco y pueblo rom, dos conceptos unidos desde antes de la gestación de este como Arte. Conceptos que abarcaremos a través de una metodología cualitativa, partiendo de información sustraída de libros específicos, artículos, entrevistas, fotografías y documentos en formato audiovisual.

Ya en los antecedentes expresivos del flamenco encontramos diferentes teorías, como: las bailarinas de Cádiz, - defendida por Hipólito Rossy en su *Teoría del Cante Jondo* (1998)-, la influencia bizantina, - defendida por Joaquín Turina y Manuel de Falla e influenciados por Felip Pedrell-, la muslimūn, -encontrando a "Medina Azara" con su artículo "El cante jondo y cantos sinagogaes" (1930) para la *Revista de Occidente* como máximo representante-, la judía, -destacando la presencia de Blas Infante-, la gitana – con Antonio Mairena-, la india – pues gracias a investigaciones antropológicas y lingüísticas se ha podido saber que el origen de los roma se encuentra de la región Norte de la India, entre la India y Pakistán, cerca de las orillas del Shind o Indo,

probablemente Rajastán-, además de la teoría andalucista, que aglutina las mencionadas gracias al contacto que tuvieron con la geografía andaluza, siendo claves en el desarrollo y gestación de este arte a partir de finales del XVIII y comienzos del XIX, quedando definido a mediados del XIX. Sin olvidar la importancia de la materia prima que supone la cultura española y, en concreto, la andaluza.

Y es que, desde la legendaria Tartessos, Andalucía fue un lugar de confluencia y encuentro de diversas culturas donde, además de ocupar parte de la geografía española, trajeron sus costumbres artísticas y musicales, teniendo lugar un intercambio cultural. Surge así una memoria colectiva, cultural y social de un pueblo que conforma todo ese entramado. Como expresa Félix Grande de “lo decisivo fue la mezcla, y esa sólo se produjo en Andalucía” (Grande en Bäcker, 2005, p.109). Sin olvidar la importancia en el desarrollo y evolución de este arte lugares como Barcelona, Madrid y París.

No obstante, también hay que resaltar la existencia de los argumentos romántico-marxistas, corriente surgida tras la publicación en 1976 de *Teoría Romántica del Cante Flamenco* de Luis Lavour, que es recogida por autores como Gerhard Steingress, William Washabaugh o Guillermo Castro. En ella se afirmaba que el Flamenco es resultado de la modernidad, de los gustos de los burgueses y de una estética gitanista, encontrando su origen en las tabernas y la ópera italiana. Además de la importancia del contexto social en el que gesta, tomando así al andaluz y al gitano de escasos recursos.

Steingress expresa, por su parte, que el flamenco surge de la hibridación transcultural¹, resultado de la fusión entre elementos artísticos de perfiles sociales, culturales, étnicos y regionales diversos, unido a la cultura urbana moderna de masas. De esta forma el flamenco aparece como producto de una amplia reelaboración de tradiciones culturales, originadas a partir de una concepción artística nueva ligada, en parte, a la moda del gitanismo (Steingress, 2005).

Pero incluso en esta última teoría, vemos la importancia del fenómeno del agitanamiento en la elaboración de este arte, debido en gran parte por la visión exótica que se crea en torno a ellos. Sin embargo, es significativa la presencia del pueblo rom, pues si no hubieran llegado a España seguramente no se hablaría de agitanamiento y, por ende, en el extranjero no se tendría la misma visión de España.

Por tanto, las posibles influencias culturales recibidas en el posterior fenómeno artístico conocido como Flamenco se tratan de un tema un tanto controvertido, en el que no existe una única teoría como cierta, pues cada uno de los cuales plantea, a su vez, cuestiones y problemáticas a afrontar. Probablemente porque no sólo una es la verdadera. No obstante, es indiscutible su naturaleza y origen español y, de ahí, ha sido y es exportado por diferentes partes de la geografía. Pero esto no quiere decir que sea ajeno a su contexto. De manera que hay culturas que han podido tener una mayor o menor influencia en el proceso de gestación, como ocurre con el caso del pueblo rom, que continúa siendo protagonista, cantando, bailando y tocando,

desde sus inicios hasta la actualidad, esto es, pasando por los diferentes espacios y contextos en los que se ha venido interpretando, -desde 1800 con los bailes del candil, cafés cantantes, peñas, tablaos y, por supuesto, en los escenarios de la etapa conocida como la teatralización-, trabajando “payos” y “gitanos” de la mano.

Historia del Pueblo Rom

El pueblo rom, un colectivo peculiar y particular, que posee sus propias tradiciones y leyes a las que son fieles. Su origen es un tanto incierto, no obstante, como hemos mencionado, hay estudios que lo sitúan en la región Norte de la India (aunque durante un tiempo se pensaba que venían de Egipto), y vagando de ciudad en ciudad, van llevándose consigo aportes de los sitios por los que transitaban. Es un pueblo ligado al nomadismo, “gentes sin patria y sin religión” (Munster en Infante, 2010, p.173).

Sin embargo, se desconoce los motivos iniciales que los llevó a comenzar una diáspora. Según Félix Grande (1987), fue provocado en torno a 1200 a.C. por las invasiones arrianas de la India. Pero sí se tiene conocimiento de que en torno al siglo XI iniciaron su viaje a Occidente, pasando por Persia y Asia Menor. Allí hubieron de separarse. Su aparición en Europa sería a principios del siglo XV y en la Península Ibérica en 1425, como prueba la autorización de Alfonso V de Aragón.

Además, el historiador François J. de Vaux (1984) expresa que, al coincidir con peregrinos cristianos camino a Tierra Santa, se hicieron pasar por transeúntes. Continúa, este mismo autor, que el conde Antonio Gagino de Egipto Menor, forma que tenían para denominar a sus jefes, llegó a Dinamarca en 1501 y, gracias a la recomendación del rey Jacobo IV de Escocia, llegó a Suecia en 1512. Y comenta que en ese mismo año ya se podía encontrar por Rusia que llegaron a Polonia, Ucrania y, finalmente, Siberia en 1721.

De esta forma, según por donde iban pasando, las gentes de este pueblo nómada han ido recibido numerosas denominaciones: *zincalós*, *ciganos*, *egiptiens*, *spakaring*, *tsiganis*, *zingari*, *cigany*, *sinti*, *frenganis*, *bohemiens* -en Francia posteriormente utilizado para referirse a una clase de artistas que no tenían por qué ser rom, pero que vivían al margen de la sociedad (Bäcker, 2008)-, *gypsies*, *romaníes*, *kalés*, *gitanos*, surgiendo el término “roma” a partir de los años setenta, en parte, debido al incremento de autoconsciencia como cultura y como colectivo generalmente en países de Europa.

Así, la lengua romaní posee numerosas variantes debido a la incorporación de términos de otras lenguas (para-romaníes), como es el caso del caló, fruto del contacto con el castellano. En este, Manuel Martínez (2000) afirma que se pueden encontrar términos de origen árabe, debido al contacto que existió entre el colectivo muslimūn y gitano ya que, durante la Inquisición, en ocasiones, los muslimūn se hacían pasar por gitanos² debido a la menor presión ejercida sobre estos. Aunque hay que aclarar que los hallazgos encontrados en este sentido son pocos hasta el momento, debido a la marginalidad de estos colectivos, la clandestinidad, viéndose incluso en la necesidad de cambiar su propia identidad para evitar la expulsión,

como afirma Elena Pezzi (1991).

No obstante, no se puede afirmar con rotundidad ese trasvase muslimūn, pero sí la inclusión de elementos culturales diferentes por parte del pueblo rom (Martínez, 2000). Y es que, en celebraciones religiosas, como el Corpus, los muslimūn pronto tuvieron su presencia, cantando y bailando. Pero a raíz de ser duramente perseguidos, fueron sustituidos por el pueblo rom, quienes continuaron con sus funciones manteniendo su contenido. Y a mitad del siglo XVI ya era habitual su presencia.

Aunque ya desde su entrada a Europa se los conocía por sus actuaciones para la aristocracia europea, como es el caso en 1469 en la corte del duque de Ferrara o en 1489 en la corte húngara. Sin embargo, a pesar de ese privilegio inicial, pronto tendría lugar negación y marginación del pueblo rom, vinculada a sus prácticas artísticas, la prostitución o la adivinación. E igualmente ocurriría en España, donde comenzaron con buenas relaciones, como muestran los salvoconductos, pero pronto se vería truncada con la Pragmática de 1499³ y sucesivas modificaciones de esta u otras. Ejemplo de esto lo vemos en la de 1539; en 1633 por Felipe IV⁴; en 1695 donde incluso se les prohíbe salir de sus residencias, excepto para cultivar los campos, e impone la pena de muerte a los que lleven armas; en 1717 o 1746 donde se establecía que una familia gitana estaba compuesta por un máximo de cien personas, distribuidas por calle o barrio, para que permanecieran aisladas; y durante el reinado de Fernando VI, en 1749 tuvo lugar la Gran Redada sobre estos.

Pero en 1812 con la primera Constitución Española su situación se fue regularizando, implicando un cambio a nivel jurídico, ya que se establece que cualquier persona nacida en el país tendrá nacionalidad española. No obstante, continuaron siendo tratados como diferentes. Muestra de ello lo encontramos en el Código Penal español, el 4 de agosto de 1933, con la ley conocida como la de “Vagos y Maleantes”, aunque no va exclusivamente contra los gitanos; o durante la dictadura española, como se puede ver en el Reglamento especial de la Guardia Civil de 1943⁵, momento en el que fueron más atacados, debido en parte por la imagen que el régimen deseaba mostrar del flamenco, eliminando todo lo gitano y españolizándolo. Pues, a pesar de que en el proceso de configuración del flamenco hay que destacar la importancia de “lo español” y por ende “lo andaluz”, como expresó Federico García Lorca:

Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región. . . Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos cante jondo (García Lorca, 1922, p.2-5).

El Baile Flamenco Teatralizado

Una vez contextualizada la presencia, implicación e importancia del pueblo rom en el flamenco, vemos que este arte ha ido modificándose, profesionalizándose y evolucionando gracias a los artistas que lo iban interpretando, sin olvidar la importancia del espacio y contexto en el que se desarrollaba. Por tanto, tras la etapa del “café cantante” (1846-1936), surge el período conocido como “ópera flamenca”⁶ (1920-1955).

Esta etapa implicaría cambios en los espacios de representación (las plazas de toros y teatros) que, a su vez, trajo consigo modificaciones en cuanto a orquestación e instrumentos, la guitarra obtiene un protagonismo como solista, aparece una tendencia en favor de cantes más ligeros (cantiñas, fandangos, cantes de ida y vuelta, mezclas con la copla), surgen las compañías de variedades.

Por lo que, a pesar de las numerosas críticas que ha recibido esta época, el flamenco ganó audiencia y esto provocó que el régimen franquista se sirviera del flamenco como elemento que genera cohesión nacional, aportando una identidad propia, que implicaba, asimismo, un recurso económico importante.

Además, es en este momento cuando se empiezan a crear espectáculos influenciados por la aparición de los Ballets Russes de Diaghilev en España, partiendo del concepto de “obra de arte total”, gracias también al contacto con numerosos con artistas españoles.

Aquí resulta fundamental resaltar la importancia que tuvo la generación del 27 y su relación con las bailarinas/bailaoras del momento, así como su implicación en el desarrollo de espectáculos, promoción y preservación del flamenco, llevando acabo iniciativas como el Concurso de Cante Jondo 1922, organizado por F. García Lorca, Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga, que tuvo una gran acogida por parte de artistas nacionales e internacionales de diferentes gremios, aportando un modelo de concurso que sería utilizado posteriormente.

Por tanto, sería de 1847-1915 cuando surgiría el período de lo profesional a lo escénico con el estreno de *El Amor Brujo* de Pastora Imperio bajo el subtítulo de *Gitanerías* en el Teatro Lara, en esta última fecha, con música de Manuel de Falla, escenografía de Néstor de la Torre y libreto de María Lejárraga, aunque aparece firmado por su marido Gregorio Martínez Sierra. Obra clave del repertorio español y de la que serían realizadas numerosas versiones posteriores (Antonia Mercé en 1925, Encarnación López en 1933, Laura de Santelmo en 1933, Carmen Amaya en 1942, Mariemma en 1947, Antonio Ruiz en 1955, Antonio Gades en 1962, Mario Maya en 1986, Ángel Rojas y Carlos Rodríguez con Lola Greco y Antonio Canales en 2013 y, la más actual, de Israel Galván en 2019).

Surgen, así, los ballets flamencos modificando el tratamiento que se le daba al baile, ya que implicó un nuevo estilo de espectáculo y de composición musical, donde se interpretaban palos flamencos, pero también música clásica española para una danza estilizada, sustituyendo la guitarra por la orquesta, en ocasiones. Se introdujeron nuevos elementos: argumentos, libretos, escenografías, vestuario, iluminación, elementos técnicos... Se reclama la asistencia de un público culto. Aparece la estilización en el baile flamenco, debido a la formación en danza clásica, -posteriormente con la danza contemporánea, jazz o danza butoh-, la sistematización de las posiciones y pasos de baile, donde para trabajar la precisión de los movimientos se vuelven esenciales los ensayos, y todo esto provoca una sustitución de la figura del bailaor en favor de la del bailarín. Así como la figura del artista-empresario.

De forma que, hubo una preferencia de los trabajos colectivos frente a los individuales (contrario al momento actual, salvo excepciones), donde debido a las características intrínsecas de este baile fue perdiendo, en parte, su esencia, espontaneidad y carácter intimista, con la aparición de figuras como el coreógrafo y la jerarquización de la compañía (cuerpo de baile y solistas).

No obstante, hay que decir que para el baile flamenco se trató de un momento especialmente creativo, donde se coreografiaron bailes que anteriormente eran exclusivamente para ser cantados, como la *seguriya* por Vicente Escudero, - a la que Pilar López introduciría los palillos-, o el *martinete* por Antonio Ruiz. De esta manera, fue surgiendo la Teatralización, donde la danza española y sus diferentes disciplinas evolucionaron, renovaron, profesionalizaron e, incluso, intelectualizaron, dignificando este Arte dentro y fuera de España.

Asimismo, en esta etapa encontraríamos tres períodos diferenciados: los comienzos, encontrando personalidades como Pastora Imperio, Antonia Mercé, Encarnación López, Carmen Amaya o Vicente Escudero, artistas que se involucraron con la Danza Española y el Flamenco dignificándolos a nivel nacional e internacional; una segunda etapa en la década de los setenta, donde se produce una evolución, afianzamiento e innovación en el concepto de espectáculo, cuyo nexo de unión entre ambas generaciones sería Pilar López. Aquí encontramos a artistas como Antonio Gades, Antonio Ruiz, Mario Maya, “el Güito”, Merche Esmeralda, Manuela Carrasco o José Granero; y, por último, la etapa actual con artistas como María Pagés, Sara Baras, Eva Yerbabuena, Olga Pericet, Manuel Liñán, entre otros. Además, es en este momento cuando el fenómeno de hibridación⁷ aparece con más fuerza en la música, baile y conceptos de espectáculos, llegando a aparecer la nueva categoría de Baile Flamenco Contemporáneo con artistas vanguardistas y transgresores (Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín o Rocío Molina) (Cabrera, 2019).

Mario Maya

Centrándonos en el artista Mario Maya (Córdoba, 1937 – Sevilla, 2008), tomamos esa memoria artística de la generación anterior, nutrida y retroalimentada con la generación del 27.

Desde que Mario Maya saliera de las cuevas del Sacromonte bailando para turistas, comenzó su carrera en la capital en 1955 trabajando en diferentes tablaos y salas de fiesta. Aunque es durante su etapa en el ballet de Pilar López (1956-1958) cuando comprendió realmente lo que implicaba el oficio del bailarín/ artista, entregándose sin escatimar esfuerzo y sacrificio. Pilar lo consideraba “muy buen bailarín. Muy creativo. Genio, mucha gracia, mucho estilo” (López en Álvarez, 1998, p.359).

Tras esta etapa, iniciará otra por tablaos y festivales junto a “la Chunga”, su pareja de baile, con María Baena y posteriormente con Carmen Mora.

Pero es un artista de ideas claras, al que le aterra la falta de disciplina o la posibilidad de quedarse estancando. “Ha habido bailarines muy buenos que a los 25 o 30 años ya estaban acabados porque no han adquirido una preparación anterior. Yo, desde hace mucho tiempo, traté de combatir eso” (Maya en Álvarez,

1998, p.362). Por lo que, de esta inquietud, tras su estancia en Nueva York en 1965 y al rodearse del círculo de artistas intelectuales de distintas disciplinas artísticas, nació la idea de crear un drama flamenco, donde exista una narrativa, una coherencia. Esto supuso realmente un cambio en su visión del concepto de espectáculo, interpretado a través de su baile, que destaca por:

La quietud de sus caderas destaca como detalle de exigencia de pureza y disciplina, como principio estético. La armonía de sus pies y sus manos llega al perfecto equilibrio formal, porque tiene más inteligencia que corazón. Su giro de muñeca de dentro afuera y con los dedos juntos, su molinete de brazos, su silueta de gran vivacidad comunicativa, su dinámica más visual que sonora, sus desplantes de perfil característicos (Gómez en Álvarez, 1998, p.360).

A su regreso, crea el grupo Trío Madrid junto a Carmen Mora y “el Güito” obteniendo numerosos éxitos.

Pero en 1974, tras un período de reflexión, crea la obra *Ceremonial*, escrita por el poeta Juan de Loxa, acompañado por Antonia Martínez y “el Güito”. Esta fue su primer intento de obra teatral flamenca. Le sigue un año después *Camelamos naquerar (Queremos hablar)*, obra del poeta José Heredia Maya. Evolucionando sobre la temática, Maya quería concienciar sobre los problemas a los que se enfrentan los gitanos. Un *leitmotiv* en sus obras.

Esto ha sido una cosa que ha tenido su importancia, como experiencia muy enriquecedora que me ha puesto en una postura que he tenido que ir superándome cada día y adquirir nuevos conocimientos y a tener una conciencia socio-política que yo no tenía, porque, en realidad, los flamencos no suelen tener conciencia socio-política. Cantan porque cantan, tocan porque tocan y bailan porque bailan. Si el artista no tiene esta conciencia es un ser amorfo (Maya en Álvarez, 1998, p.360).

En esta línea continúa en 1977 con ¡Ay, Jondo!⁸, gracias a Juan de Loxa. En 1983 creó *El Amargo*, inspirada en F. García Lorca. En 1987 llevó a cabo su versión de *El Amor Brujo* para el Festival de Venecia, donde le encargaron el montaje *Tiempo, Amor y Muerte* (1988). Y le siguen obras como *Tres movimientos flamencos* (1990), *Requiem* (1994), *Los flamencos cantan y bailan a Lorca* (1997) y *La mar de flamenco de Cádiz a Cuba* (1998).

¡Ay, Jondo! de Mario Maya. La Historia de un Pueblo

Mario Maya, acompañado del baile de Carmen Mora, los cantaos Antonio Cuevas “el Piki” y Miguel López, los guitarristas Ángel y Paco Cortés, los coros de Concha Camacho y Antonia G. Amaya, crea una obra donde todos los elementos están dotados de una gran significación.

En la muestra grabada para TVE, se ve cómo la escenografía, en un inicio contextualizada en el campo, con elementos como la paja, los canastos, el olivo o las horcas potencian la dramatización de los personajes, gitanos que trabajan, que sufren “desde Isabel la católica y al último dictador...” (letra); y con una segunda parte, donde la escenografía cambia, se trasladan a la ciudad, con pintadas como “gitanos si/no”, “libertad”.

Su misión es dar a conocer cuál es y ha sido la situación de este colectivo, su dolor.

A través de la combinación de letras y textos recitados de Loxa, de una música de gran nivel, con riqueza de matices, donde cada golpe, cada planta tiene un significado, como cuando Mario Maya se encuentra atado de los brazos, donde intenta huir hasta que desiste y cae al suelo, “gitano, tú pides libertad conmigo” (texto), creando tensión, angustia, desazón con sus zapateados; o cuando llama con las palmas al resto de compañeros hasta que se unen a él.

Todos los movimientos acompañan al discurso narrativo, donde el conjunto de los artistas son actores que participan activamente. Así, al grito de “más de 40 tempestades, a sangre y fuego las señales de cárcel, orca y alambradas” comienza el taranto interpretado por Carmen Mora, al que se une Mario Maya, acompañando sus movimientos. Y finalmente, da lugar a las alegrías interpretadas ya “en la ciudad”, donde vemos el texto que sirve de introducción a Maya: “que no me acusen a mí que no quiero trabajar, ni como a un mulo me dejan, que yo me gane mi jornal”.

Durante la obra llena de dramatismo, vemos a los bailaroes interpretando su baile con gran elegancia, fuerza controlada, sensibilidad, con el movimiento de brazos eterno de Mora o con el movimiento de caderas, la gracia y la gran sensibilidad musical y rítmica de Maya. Concluye con un grito de amor, libertad y necesidad de cambio: “siempre canto a Andalucía, y lo que quea por cantar... así la historia dormida”.

Conclusiones

Para concluir, es necesario recalcar la innegable implicación del pueblo rom en el proceso de gestación y evolución del flamenco, como se puede ver en sus diferentes etapas de evolución. Aunque habría que seguir investigando para poder concretar en qué medida ha resultado fundamental su aportación en los antecedentes expresivos y los orígenes.

No obstante, el arte y la danza, en concreto, hablan. Esto es, que se encuentran determinados socialmente, en parte, porque surgen, se manifiestan y desarrollan en la sociedad, participando de manera activa gracias a su capacidad semántica, cognitiva y de creación de elementos que posee.

En este proceso, hay que recalcar el valor del cuerpo como transmisión de valores, así como de reivindicación de los mismos. De manera que aparece Mario Maya a través de su baile, configurando un espectáculo en el que nos habla de esa necesidad de libertad del pueblo rom, de la reivindicación de sus derechos como seres humanos, como pueblo, como colectivo. Una obra llena de elementos déicticos donde las letras, el cuerpo, los movimientos, las acciones, la escenografía, el vestuario habla. Donde todos los intérpretes son actores inmersos en la narrativa. Son transmisores de la defensa a un pueblo que ha sufrido y que sufre ataques simplemente por su condición. Esa es la necesidad de expresión de Mario Maya. Ese es su sentido, inspiración y aporte.

Maya es un magnífico transmisor de esa cultura gitana, donde a través de la interrelación de las artes, del enriquecimiento cultural, lleva a cabo una evolución del concepto de espectáculo narrativo flamenco en el ámbito teatral, iniciado por la generación anterior de maestros. Culminando con obras como *¡Ay, Jondo!*, donde se puede ver claramente la evolución del artista como creador.

Asimismo, su modelo de baile y de espectáculos sirvió de inspiración y de modelo a las generaciones posteriores, como se puede ver en Eva Yerbabuena o María Pagés. Además de tomar su discurso sobre el pueblo rom, su dolor y su forma de vida por parte de artistas como Belén Maya en *Romnía*⁹, Israel Galván en *Lo Real / Le Réel / The Real*¹⁰ o en *Dju-Dju*¹¹ de Isabel Bayón, dirigida por Galván. Todos estos espectáculos toman como protagonista al pueblo rom, interpretándolo de una forma más cómica, más dramática, centrándose en el papel de la mujer, en las supersticiones o en su exterminio, samudaripen.

Por tanto, como manifestó Karl Marx, la producción del arte crea materiales para la necesidad, y viceversa. Va más allá, debido a su capacidad expresiva, provocando una reflexión sobre la coetaneidad. Su naturaleza es la expresión y manifestación completa del ser.

Notas

¹ Entendemos por hibridación transcultural al proceso que aglutina lo estético y lo socio-cultural, encontrándose supeditado al mercado, y entendido como un organismo socio-económico, donde gracias a la confluencia e intercambio entre culturas, lo local y lo tradicional se ve actualizado, renovado y modificado (Steingress, 2004).

² En su día, Sancho de Moncada declaró que no todos los que decían ser roma lo eran, “enjambres de zánganos, y hombres ateos, y sin ley, ni religión alguna. Españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo” (Sancho en-Martínez, 2000, p.97). Asimismo, el Padre de Santispiritus en 1610 manifestó la “presunción que muchos de los que andan como gitanos son moriscos” (A.G.S Estado, legajo 4126, n. 11 en Martínez, 2000, p.97). Sin embargo, muchos autores han querido rectificar su posición en este asunto debido a la falta de documentación y rotundidad en los argumentos. No obstante, hay excepciones.

³ Pragmática de 1499:

Los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al Pregón, toman asiento en los lugares y sirvan a señores que les de lo que hubiere menester y no vaguen juntos por los reinos: o que al cabo de sesenta días salgan de España. So pena de cien azotes y destierro la primera vez y que les corten las orejas y los tomen a desterrar la segunda vez que fueren hallados (Pragmática en Infante, 2010, p.53).

⁴ Con la pragmática de 1633, Felipe IV pretende eliminar cualquier rasgo distintivo del pueblo rom, “ni en danzas, ni en otro acto alguno se permita acción ni representación, traje ni nombre de gitanos” (Leblon, 1994, p.110). Además, también se les prohíbe que se reúnan, que desempeñen sus oficios tradicionales e incluso se les impide

utilizar el término “gitano”.

⁵ Reglamento especial de la Guardia Civil (1943):

Artículo 4.

Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando mucho de reconocer todos los documentos que tengan, observar sus trajes, averiguar su modo de vivir y cuanto conduzca a formar una idea exacta de sus movimientos y ocupaciones, indagando el punto al que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos.

Artículo 5.

Como esta clase de gente no tiene por lo general residencia fija, se traslada con frecuencia de un punto a otro en que sean desconocidos, conviene tomar de ellos todas las noticias necesarias para impedir que cometan robos de caballerías o de otra especie (Reglamento de la Guardia Civil en Cabanes, 1996, p.91).

⁶ Ópera flamenca. Nombre recibido debido a una disposición tributaria en la que el conjunto de los espectáculos públicos abonaba un 10 por ciento, a diferencia de la ópera que era únicamente un 3 por ciento.

⁷ Néstor García considera hibridación a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2003, p.3), pudiendo ser fruto del potencial creativo del individuo y, a veces, con la intención de “reconvertir un patrimonio”.

Asimismo, en el contexto artístico, como expresa Steingress, hay que diferenciar diferentes fases o niveles de hibridación. Encontramos un primer estadio, la mezcla, que sería cuando se combinan simplemente unas secuencias musicales pertenecientes a distintos estilos. Luego estaría el pastiche o “arte de imitación”, que se trataría ya de una reformulación del estilo a partir de distintos medios. El bricolaje o “arte de improvisación”, cuando se introduce un material diferente a un estilo musical concreto, como un elemento “libre”. La fusión o arte de sintetizar. Y, por último, la hibridación o arte de creación de un estilo completamente nuevo (Steingress, 2004).

⁸ Carteles de *¡Ay, Jondo!* de Mario Maya en <http://www.juandeloxa.com/item/92/Ay-Jondo!/> y <http://www.juandeloxa.com/item/357/Cartel-de-Eduardo-Arroyo-para-%22Ay,-Jondo%22/>.

⁹ Fotografías de *Romnia* de Belén Maya en <http://belenmaya.com/?p=1638>.

¹⁰ Fotografías de *Lo Real / Le Réel / The Real* de Israel Galván, realizadas por Javier del Real en <http://www.anegro.net/index.php/israel-galvan/lo-real>.

¹¹ Fotografías de *Dju-Dju* de Isabel Bayón en http://www.isabelbayon.es/?page_id=2892.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Caballero, Á. (1998). *El Baile flamenco*. Alianza Editorial.
- Bäcker, R. (2005). Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 1 (21), 109-120.
- Bäcker, R. (2008). "El flamenco y los nacionalismos: una enciclopedia semiótica y su uso ideológico en el siglo XX". *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, 1-18.
- Cabanes Hernández, J.; Vera García, L.; Bertomeu Martínez, M. I. (1996). Gitanos: historia de una migración. *Cuadernos de Trabajo Social*, 4, 87-97. <https://alternativasts.ua.es/article/view/1996-n4-gitanos-historia-de-una-migracion>.
- Cabrera Fructuoso, M. (2019). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. [Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7.
- García Lorca, F. (1922). Conferencia de Federico García Lorca sobre El Cante Jondo. *Noticiero Granadino*. https://archive.org/details/FEDERICO_GARCIA_LORCA-EL_CANTE_JONDO-1922/page/n3/mode/2up/search/errantes.
- Infante, B. (2010). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929- 1933)*. Editorial Junta de Andalucía. Consejería de la Cultura.
- Lavaur, L. (1976). *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Editora Nacional, D.L.
- Leblon, B. (1994). *Gitanos y flamenco*. Colección Interface editorial.
- Martínez Martínez, M. (2000). Gitanos y moriscos: una relación a considerar. En Martínez San Pedro, María D. (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*. (89-99). Instituto de Estudios Almerienses. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12106>.
- Ríos Ruiz, M. (2002). *El Gran Libro del Flamenco*. Volumen II. Calambur Editorial.
- Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historicosociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>.
- Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Signatura ediciones de Andalucía.