

Rayuela de visiones imaginarias del flamenco

Reynaldo Fernández Manzano

Musicólogo

Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

“POLIFILO: No era más que un sueño. Soñaba que los metafísicos, cuando se hacen un lenguaje, se parecen [imagen, comparación, figura para significar la figuración] a los afiladores que pasaran en vez de cuchillos y tijeras, medallas y monedas por la muela, para borrarles el exergo, la fecha y la efigie. Cuando han trabajado tanto que ya no se ve sobre sus piezas de cinco francos ni Victoria, ni Gillaume, ni la República, dicen: estas piezas nada tienen de inglés, ni de alemán, ni de francés; las hemos sacado fuera del tiempo y del espacio; ya no valen cinco francos: tienen un precio inestimable, y su curso se ha extendido infinitamente”¹.

Resumen. El imaginario colectivo no sólo ha incidido en el arte y en el espectador sino que también se ha transformado en el tiempo. Desde la literatura, intelectuales, compositores, investigadores, artistas plásticos hasta las nuevas tecnologías, han construido una complejidad de sustratos que permanecen con diferente intensidad y que configuran el calidoscopio de la visión artística. En estas líneas nos aproximamos a distintas visiones sobre el flamenco, la crítica social de la generación del 98; al lado más humano del romanticismo de Glinka; a los nuevos ingenios: “fonoarqueología” y primeras imágenes fotográficas del flamenco, centrándonos en los procesos técnicos y químicos; el mundo de la investigación: folkloristas y antropólogos; la mirada de las vanguardias y de Pablo Picasso y, por último, al “mito fundacional” del cante jondo de Falla y Lorca.

Palabras clave. Andalucía, flamenco, imaginario colectivo, complejidad, fonoarqueología, vanguardias artísticas.

Abstract. The collective imagination has not only caused impact on art and on the spectator but has also changed over time. From literature, intellectuals, composers, researchers, artists until new technologies, have all built a complex of substrates with different intensities that make up the kaleidoscope of artistic

¹ FRANCE, Anatole: *Jardín de Epicuro*, ed. Calmann-Levy, París, 1900; fragmento recogido por DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, 1989, p. 250, para deconstruir la metáfora.

visions. This article approaches different visions of flamenco, the social critique of the 98 Generation, a more human side of the romance of Glinka; to new devices, "phono-archaeology" and first photographs of flamenco, focusing on technical and chemicals processes, the world of research: folklore and anthropologists; the gaze of the avant-garde and of Pablo Picasso, and finally to the "founding myth" of flamenco singing "*cante jondo*" of Falla and Lorca.

Keywords. Andalusia, flamenco, collective imagination, complexity, phono-archaeology, artistic avant-garde.

La visión de la generación del 98 sobre el flamenco

José Zorrilla comenta²: "el 27 de septiembre de 1882, harto de andar en Madrid tras de mi todavía no acordada y prometida pensión; harto de toros muertos a volapié después de diez pases de pecho, diez de telón, diez arrastrados y diecisiete incalificables; harto de los berridos de gañotillo, los meneos de lupanar y los salvajes pataleos de lo que se llama cante y baile flamenco y harto de todo el garrulo ruido de discursos y guitarreos y del ardillesco movimiento y bárbaro tecnicismo de lo chulo que hoy priva, y harto, en fin, de espadistas y rateros sueltos, todo lo cual compone la espuma del vicio tolerado por la justicia y que mimado, celebrado y caído en gracia, constituye la base del carácter de nuestro pueblo".

Un periódico de Jerez de la Frontera *Asta Regia*, el 11 de octubre de 1880, decía: "el elemento flamenco torna a invadir el teatro de Eguilaz. La Frasca, Gusarapa, Moneo, el Loco y otros desdichados ARTISTAS, se han colado de rondón en el sitio que santificó con su nombre el gran poeta. La danza obscena y las payasadas ridículas de los gitanos, van a sustituir a los versos de Zorrilla y de Blasco, a la música de Arrieta y a las sinfonías de Marqués; en cambio los varoniles ecos del señor Marrurro, en sus seguirillas, proporcionarán tal o cual palo, o por lo menos tal o cual frase de esas que llenan de inmundicia la boca que las pronuncia".

La revista *Germinal*, denominada por la crítica "de juventud del 98"³ publica el artículo de Nicolás Salmerón García, hijo del político almeriense que fuera presidente de la República española, titulado "El Café de Cante", (Madrid, 25 de junio de 1897), de donde entresacamos los siguientes comentarios: "acordes de guitarra y gritos guturales marcando el compás del baile flamenco que allá dentro, en la sala del café, llena de humo y atestada de gente... Componen el público usual del acreditado establecimiento la flor y nata de la golfería madrileña: estudiantes que no se llevan bien con los libros, cigarreras que sienten lo hondo del cante andaluz, chulos de gesto soez con el pitillo en la boca y el pelo enroscado sobre las sienes, con la chaquetilla corta, entre cuya tela se nota la línea rígida que marca la navaja... modistillas sentimentales y anémicas en busca de aventuras amorosas, jembras de trapío ya avezadas a las escaramuzas del amor... tomadores y timadores de ambos sexos en busca de emociones fuertes y relojes de oro, que van

² GRANDE, Félix: *Memorias del flamenco*, Madrid, 1979, p. 175.

³ *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, 1970.

a oír el cante entre dos temporadas en las en las celdas de Abanico; un público especial en quien se conserva vivo y poderoso el gusto nacional, el amor a lo genuinamente español, a todo lo que es ruido, música, poesía, al idilio tierno y a la tragedia espantosa, al ¡ay! del sentimiento y al rugido de la rabia, al azul del cielo y al rojo de la sangre".

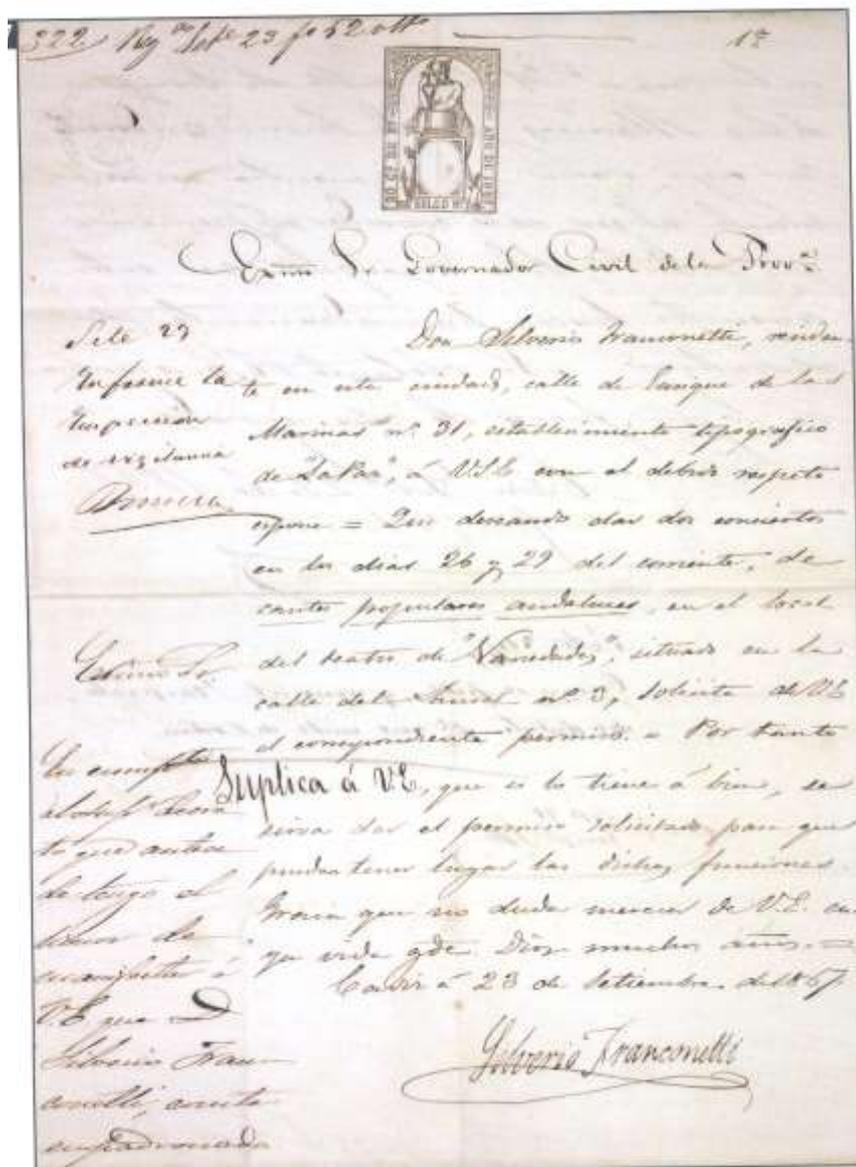
El semanario *Vida Nueva*, será el órgano fundamental de la generación del 98 y una fuente de obligada consulta. Fueron antiflamencos Azorín, Baroja, Unamuno, etc. Miguel de Unamuno, en 1912, comenta: "uno de los mayores males de España es la afición a los toros y la flamenquería con toda su secuela de superficialidad y ramplonería... la afición al toreo se da la mano con la flamenquería, con la chulería y aún con otras peores. Es entre la gente de la afición donde más se leen los semanarios pornográficos y me aseguran que apenas hay casa de lenocinio en que no se encuentren libros y semanarios de toreo"⁴.

Junto a la prensa periódica se crea una serie de publicaciones monográficas antiflamencas, incluso peñas y asociaciones con este objetivo.

El gran apóstol del antiflamenquismo será Eugenio Noel, heredero de la Generación del 98, como muy acertadamente ha estudiado Manuel Urbano⁵. Eugenio Muñoz Díaz (Eugenio Noel para la literatura), en el verano de 1911 decide llevar a cabo las campañas de propaganda antiflamencas, y sobre todo antitaurinas, en artículos, y conferencias por toda España y libros. Así tenemos: *Flamenquismo y las corridas de toros* (1912), *Pan y toros* (1913), *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1913), *Nervios de raza* (1915), *Semana Santa en Sevilla* (1916), *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (1916), etc. Funda el semanario *El Flamenco* del que salen tres números vinculados con este autor (12, 19 y 26 de abril de 1914), funda después *El Chispero* del que saldrán cuatro números (10, 24 y 31 de mayo y 7 de junio de 1914).

⁴ *Libros y autores españoles contemporáneos*, Madrid, 1972, pp. 80-82.

⁵ URBANO, Manuel: *La hondura de un antiflamenco: Eugenio Noel*, Córdoba, 1995; COBO, E.: «Eugenio Noel, apóstol antiflamencuista», en *La Caña*, 2, (Madrid), mayo 1992, pp. 90-91.



1867 septiembre 23. Instancia de Silverio Franconetti solicitando autorización para dar dos conciertos de “cantes populares andaluces” en el Teatro de Variedades de Cádiz. *Gobierno Civil*, caja 167, exp. 10. Archivo Histórico Provincial de Cádiz.

Otras visiones: la mirada romántica de Glinka en Granada (1845-46)

Los románticos buscaran en el otro lo exótico, la aventura, el amor. Granada y Andalucía serán fuente de inspiración y mito simbólico para los románticos europeos⁶. Veamos un ejemplo: Glinka⁷ visita esta ciudad de noviembre de 1845 a febrero de 1846, transcribiendo las melodías del guitarrista flamenco Murciano⁸, y

⁶ PLAZA ORELLANA, Rocío: *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, 1999.

⁷ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «La Granada de Glinka (1845-1846)», en *Los papeles españoles de Glinka*, Madrid, 1996, pp. 19-24.

⁸ Francisco Rodríguez Murciano (1795-1848). De él dijo PEDRELL, Felipe en su *Cancionero*

se desarrollará la corriente denominada "alhambrismo sinfónico", de obras inspiradas en esos palacios.

La documentación sobre el viaje de Glinka a Granada está formada por una serie de cartas que envió a su familia y por las memorias de viaje. Si sólo dispusiéramos de una de ellas nuestra visión sobre dicho viaje sería completamente diferente e incluso opuesta. Glinka escribía pensando en el receptor y adaptándose a la imagen que pretendía transmitir. Así, en la correspondencia mantenida con su familia se muestra muy interesado por la naturaleza, las flores, por llevar una vida tranquila, cuidando de su delicada salud, pidiendo constantemente dinero, aunque se considera un buen administrador, a fin de prolongar su estancia en Granada, interesado por los monumentos históricos, por el paisaje y la geografía.

Las razones esgrimidas para permanecer en Granada serán básicamente dos, el carácter beneficioso del clima para sus nervios y salud, y el ambiente propicio de inspiración para sus creaciones.

Sin embargo, en las memorias, dirigidas a sus amigos, se nos revela un Glinka desconocido, de gran vitalidad, enamorado, derrochador, bohemio, capaz de cabalgar largos trayectos, pasando las noches en vela de tertulias y fiestas para retirarse a descansar al amanecer. Incluso se llevó a la cantante Dolores (Lola) García a Madrid, "*guapa andaluza de 20 años, de estatura mediana y buen cuerpo, de pie pequeño y una voz dulce*", como la describe el propio Glinka. Realiza los desplazamientos mediante una red de amigos, sin la cual dice "*no se puede viajar*", es acompañado por ellos y cuando esto no es posible, se establecen cartas y contactos para que no tenga ningún problema.

Glinka no parece interesarse por el ambiente musical granadino, entre las relaciones que menciona no se encuentran los compositores e intérpretes más destacados, tampoco encontramos ninguna mención de su presencia en las actividades operísticas del teatro Napoleón ni del Liceo. Glinka visitaba las fiestas populares y tertulias locales, de la mano de Francisco Bueno y Moreno y del guitarrista Murciano como del hijo de este, aunque prefería realizar las fiestas y veladas flamencas de cante y baile en su casa, ubicada en la Alhambra, en concreto el Carmen de S. Miguel en Torres Bermejas. Destaca el fandango de Murciano, y el baile de Pello, a quién intentaba imitar. Describe en la correspondencia la fiesta de Navidad, en donde "*todo se hace en la calle, como en el sur de Italia*".

Musical Popular: «era famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca [...] Rodríguez Murciano improvisaba con gracia y tocaba unas malagueñas creadas por él y que publicó el maestro Ycenga en su: Colección de aires populares para guitarra. Hijo de Rodríguez Murciano fue "Malipieri" de la "Cuerda granadina", quien con bella voz, acompañándose a la guitarra, cantaba las "Amonestaciones" de Sebastián Iradier, como los palos más profundos del flamenco. Transcribió la Rondeña con variaciones que Glinka regaló a Balakirev, realizó Fandango estudio, rondeña que reproduce Pedrell y dice que es de Francisco Rodríguez Murciano». MOLINA FAJARDO, E.: *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"*, Granada, 1962, reedición 1976, pp. 41-42; *El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia*, Granada, 1974, pp. 39-40.

Las fiestas con guapas gitanas y andaluzas en las que Glinka se animaba a bailar las describe para su familia como "además de estudiar las canciones populares, estudio también los bailes regionales, ya que lo uno y lo otro son imprescindibles para el perfecto conocimiento de la música española", o la cita siguiente: "estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. Para llegar a comprenderla me da clases, tres veces a la semana (por 10 francos al mes), el primer maestro de baile, con él trabajo manos y pies. Podrá parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables", "la mayoría son melodías árabes. Para alcanzar mis objetivos recurro a los arrieros, artesanos y a la gente sencilla para prestar oído, con mucha atención, a sus melodías. Los giros melódicos, la distribución de las palabras y los adornos son tan originales que hasta ahora no he podido captar plenamente todas las melodías escuchadas".

En noviembre del 1846 visitó Córdoba, y Sevilla⁹ en donde permaneció todo el invierno de 1846 a 1847, allí acudía a las veladas de baile de Félix y Miguel, donde "cantaban en estilo oriental los mejores cantantes nacionales, mientras ellas bailaban extraordinariamente, pareciéndonos escuchar tres ritmos diferentes; la canción iba por su lado, la guitarra aparte, y además las palmadas y taconeos de la bailadora parecían ir independientes de la música". En Sevilla criaba pájaros en una habitación para ellos (en concreto llego a tener catorce). En la ciudad del Guadalquivir escucho la voz de Planeta y al famoso violinista Ole-Bul.

La lectura del epistolario y de las memorias resulta entretenida y amena, de grandes contrastes y con diversos datos de interés. Textos fundamentales para entender el imaginario exótico y la fascinación romántica por España y Andalucía en particular.

⁹ TURINA, Joaquín cita a Glinka de pasada en su conferencia leída el 10 de junio de 1936 en el Liceo Andaluz de Madrid: «El gran compositor ruso Glinka hizo algunos ensayos de música española, entre otros, su poema Una noche en Madrid. Rimsky Korsakoff se aproximó más a Andalucía en su Capricho español; pero el verdadero enlace entre la música rusa y la andaluza está en el orientalismo de algunas composiciones, como si el arabismo de Scheherazade, Antar o El príncipe Igor tuviese algún entronque, saliese de la misma raíz de nuestros cantos morunos, influenciadores a su vez de la más pura escuela flamenca». TURINA, J.: *La Música Andaluza*, (recopilación de artículos), Sevilla, 1982, p. 62.



Retrato a lápiz de Mihail I. Glinka de Manuel Castellano, “noviembre 1845”.
Biblioteca Nacional de España

Los nuevos ingenios: “fonoarqueología” y fotografía

En 1877 Edison logró captar con su fonógrafo la voz humana (aunque el físico francés Léon Scott había conseguido algo parecido con su "fonoautógrafo" veinte años antes). En 1878 se comercializaron algunos cilindros de papel de estaño, y entre 1881 y 1885 se inventó el gramófono de cilindros de cera, fabricándose por la firma Columbia y Edison en 1888. Columbia publicó en 1891 un catálogo de grabaciones comerciales en cilindros.

Con motivo de la Feria Mundial de Chicago¹⁰, organizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón, Mary Hemenway

¹⁰ Seguimos en este apartado las recientes investigaciones del conservador y director adjunto del Museo Semítico de Harvard, Carney E. S. Gavin, «The earliest arabian recordings: discoveries and work ahead», in *Phonographic Bulletin* (Viena, Asociación Internacional de Archivos Sonoros), n. 43 (noviembre 1985), pp. 38-44; «The holy places of islam in early visual records», número especial de *The Harvard Library Bulletin* (1987); «Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente», in *Museum*, (UNESCO, 1988), n. 158, pp. 67-80; RACY, A. J.: «Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932», in *Ethnomusicology*, n. 20, (1976), pp. 23-48; LECHLEITNER, F.: «The Arabian cylinders. Report on the re-cording of the collection of the Oriental Institute in Leiden», in *Phonographic Bulletin* (Viena, IASA), n. 43, (noviembre 1985),

encargó al profesor Gilman que grabara "música exótica", comprendida la de las delegaciones del Imperio Otomano y la ejecutada por músicos de Java. Así, las primeras grabaciones en lengua árabe e indonesia parecen ser los cilindros de cera que realizó en 1893 el profesor Gilman para el Museo de Arqueología y Etnología de Harvard. Las grabaciones de "musica turca" de Gilman, incorporadas desde 1970 a las colecciones de la Biblioteca del Congreso, constan de nueve cilindros de cera grabados en el teatro turco en 1893. En 1900, y al abrigo de la Exposición de París se grabaron 55 cilindros de cera, actualmente en el Musée de H'omme, con voces de oradores y cantantes de África septentrional y oriental. En 1901, el emperador Francisco José creó el Phonogrammarchiv, como parte de la Academia Austriaca de Ciencias en Viena, significativo será el Phonogrammarchiv de Berlín, como la colección de 150 cilindros de cera del Instituto Oriental de Leiden, grabados en Yedda entre 1907 y 1920. En cuanto al flamenco cabe destacar la colección de cilindros de cera de la Biblioteca Nacional de España, la del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la del Centro Andaluz de Flamenco, éste último digitalizó y editó: *Cilindros de cera, fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones del flamenco*¹¹.

Las primeras imágenes fotográficas del flamenco

Heliografía (1820), calotipo (1839) y daguerrotipo (1839), marcarán el inicio de la fotografía. Nicéphore Niepce denominó heliografías a sus primeras imágenes positivas que obtuvo mediante placas de cobre plateadas recubiertas con betún de Judea. Las placas de cobre eran tratadas con un ácido, lo que las convertía en planchas de impresión similares a las grabadas al aguafuerte. El calotipo fue inventado por W. H. Talbot, denominado también talbotipo. Se trataba de un negativo directo sobre papel, tratado con nitrato de plata y yoduro de potasio, sensibilizándose en el instante previo a la toma, con nitrato de plata y ácido gálico. Una vez revelado con nitrato de plata y fijado con tiosulfito de sodio, se introducía en un baño de cera derretido, con el fin de que se volviese transparente, aunque el resultado final, en cuanto a nitidez, estaba muy alejado del daguerrotipo. El daguerrotipo consistía en realizar una única imagen sobre una placa de cobre cubierta de plata, muy bien pulimentada y sensibilizada, una hora antes, con vapores de yodo. Ésta se revelaba con vapores de mercurio y se fijaba con sal marina, su contraste y nitidez eran excelentes¹².

En España se editaron numerosas traducciones del tratado de Daguerre, como las de Hyrsern y Molleras *Exposición Histórica de los procedimientos del Daguerrotipo y del Diorama*, o las de Eugenio de Ochoa y Pere Mata, del mismo año 1839. En Granada, la Sociedad Económica de Amigos del País, ofrecía el título de socio de mérito "a quien ejecute dos ensayos con el daguerrotipo en presencia de una comisión de la Sociedad", en 1841; y en Sevilla, el primer daguerrotipo data de 1842, realizado por Vicente Mamerto Casajús.

pp. 44-45; LEE, D. S.: «The federal cylinder project: a guide to field cylinder collections in federal agencies», vol. 8: *Early anthologies* (American Folklife Center, Library of Congress, Washington, 1984).

¹¹ 2 Cds. Centro Andaluz de Flamenco. Sevilla, 2003.

¹² LÓPEZ MONDEJAR, P.: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, 1999.

A mediados del siglo XIX el daguerrotipo se realiza en nuestro país por figuras como Madama Fritz, Clifford, Leygonier, Gairoard, Schmidt, Le-Masson, Grozat, Taylor, Lowe, Bonneville, Galtier, Sardin, o el conde Lippa. La fotografía comienza a ganar la partida a los retratos pictóricos en miniatura, por la novedad, su bajo precio y la gran nitidez de los daguerrotipos, siendo numerosos los pintores acabaron dedicándose a la fotografía, lo que influirá en la calidad de esta primera etapa¹³. En 1839, Francisco Javier Parcerissa y Boada¹⁴ comenzó la edición de su obra: *Recuerdos y Bellezas de España*. Obra destinada a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas, en láminas ya dibujadas del natural, ya daguerreotipadas por D.F.J. Parcerissa, escrita y documentada por D.P. de Madrazo, en la que figuran 28 provincias españolas. Entre 1840 y 1844, Noël-Marie Lerebours edito *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, daguerrotipos que se publicaron en forma de grabados, de los cuales dos son de la Alhambra de Granada y otro del Alcazar de Sevilla. También de 1884 es la obra: *España. Obra pintoresca en láminas, ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y boj por los señores don Luis Rigalt, don José Puiggari, don Antonio Roca y Ramón Alabern*.

En 1841 Willian Henry Fox Talbot presentaba el talbotipo o calotipo que representaba la posibilidad de multiplicar la imagen a partir de un negativo en papel.

Claudius G. Wheelhouse realizó en 1849 diversos calotipos en su obra *Photographies Sketches of Mediterranean*. El vizconde de Dax, E.K.Tenison y el vizconde de Vigier realizaron otra serie de calotipos de España, en donde se encuentran la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. En 1851 el vizconde de Vigier publico su obra de calotipos de Sevilla, por encargo del duque de Monpensier. En 1854 se publicó la obra de Tenison *Recuerdos de España*, con cuarenta calotipos, en donde se encuentran vistas de Granada, Sevilla y Córdoba, entre otras.

Importante será la llegada del inglés Charles Clifford a España, convirtiéndose en el fotógrafo favorito de Isabel II. Clifford¹⁵ comenzó con calotipos abandonando los negativos en papel hacia 1855, pasándose a trabajar con negativos de cristal emulsionados con colodión, de una mayor calidad. En su álbum de Andalucía refleja la Alhambra¹⁶ con tribus de gitanos que sirven de fondo de animación a los arcos. Jean Laurent y Minier se fijará en los tipos populares y en las corridas de toros en 1857. Otro fotógrafo que visitó nuestro país fue Louis Clercq, quién tomó 50 fotografías en negativo de papel encerado y que publicó en 1859: *Voyages en*

¹³ GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A.: *El rapto del arte, antropología cultural del deseo estético*, Granada, 2002, pp. 161-181.

¹⁴ MONDEJAR, P. L.: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, 1999, pp. 30-87; FONTANELLA, L.: *La Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981.

¹⁵ *Charles Clifford fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, 1996, catálogo de la exposición, con textos de Lee Fontanella y Gerardo Kurtz.

¹⁶ *Imágenes en el tiempo, un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1949*, catálogo de la exposición, Madrid, 2002, pp. 28-51.

Espagne, Villes, Monuments et Vues Pittoresques. En 1855, Louis L. Masson realizó en Sevilla magníficos calotipos de tema taurino.

En 1851 Scott Archer reemplazó la albúmina por el colodión, con lo que se realizaba un paso importante que posteriormente se transformaría en el colodión seco, lo que permitió reducir los tiempos de exposición a dos segundos. El daguerrotipo quedó limitado al retrato, el calotipo se había dejado debido a su falta de nitidez, el negativo albuminado se utilizaba para la reproducción de monumentos y paisajes, dada su lentitud, y el colodión se presentaba como la nueva manera rápida y de calidad. Los *álbumes* y *museos* o colecciones fotográficas se suceden. En la década de 1860 la fotografía ponía a disposición de todo el mundo retratos de celebridades, reproducciones de obras de arte, vistas de monumentos y paisajes, ciudades exóticas y escenas de guerra.

En esta difusión de la fotografía cabe mencionar la fotografía estereoscópica, procedimiento iniciado en 1839 que se popularizó masivamente a partir de la Exposición Universal de 1851. Estas fotografías realizadas con doble objetivo y visionadas en un aparato binocular ofrecían la ilusión óptica tridimensional, con profundidad, gracias al efecto de la duplicación. La London Company comercializaba estos *museos* fotográficos de vistas del mundo. R.P. Napper, hacia 1859 realizó su obra estereoscópica: *Views in Andalusia*, con imágenes de gitanos, pastores, sirvientes, mozos de mulas, personajes ausentes en sus contemporáneos que estaban mucho más interesados en reflejar paisajes y monumentos. Interesante y desconocida es la colección estereoscópica de la familia de Ángel Barrios, con tomas del Polinario (Antonio Barrios, depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía).

En 1871 se conseguía la emulsión seca: el gelatino bromuro, y en 1884 se fabricaron los primeros objetivos anastigmáticos. En 1878 Charles Harper Bennet lograba la emulsión que podía mantenerse varios días, captando imágenes a 25 centésimas de segundo, y en 1880 *The Daily Graphic* logró reproducciones fotomecánicas por medios tonos¹⁷. En 1887 se inventó el flash powder de magnesio.

En el último tercio del siglo XIX Antonio Esplugas se fijará en retratar actores, músicos, cantantes y toreros. En 1895 Christian Franzen fotografió los ambientes nocturnos de Madrid. E. Beauchy plasmó el Café cantante "EL Burrero" de Sevilla en 1890¹⁸. De finales del siglo XIX es la obra del granadino José García Ayola y su hijo, con sus tipos populares, Chorroejumo, gitanas y andaluzas, imágenes del Sacromonte y vistas de la ciudad de Granada¹⁹.

El pictorialismo llegó a España tardíamente, ya en el siglo XX. La obra de Casas Abarca de 1907: *Bucólicas, Místicas, Modernistas, Fantasías, Orientales*,

¹⁷ SOUGEZ, Marie-Loup: «Imagen fotográfica en el medio impreso», incluida en el catálogo de la exposición *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.

¹⁸ FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: «Las primeras imágenes fotográficas del flamenco, texto y contexto», *Sinmisterios del Flamenco*, Granada, 2003, pp. 17-27.

¹⁹ José García Ayola, *fotógrafo de Granada (1863-1900)*, catálogo de la exposición, Granada 1996. Granada, in Memoriam, Málaga, 1996; "Álbum de Ayola" 13-66. A. Salvador: Granada 1900, Madrid, 1997.

Sensuales..., será un buen ejemplo de pictorialismo español, que tendrá una segunda oleada a partir de 1914.

Ya en 1933, José Ortiz Echegüé publicará *España tipos y trajes*.



Sin título. Retrato de gitana, de José García Ayola, 1880-1890, 24 x 18 cm.
Museo Arqueológico Provincial de Granada

La fotografía decimonónica se interesa poco por el retrato de flamencos. Los monumentos, el paisaje, junto a los retratos de políticos y grandes personalidades serán su objetivo. Los gitanos y los flamencos aparecen como fondo o adorno del paisaje, son tipos anónimos, dentro de la mentalidad del casticismo y exotismo, las cuevas de los gitanos, el mundo del toro, atraen este deseo de lo distinto. Será con el desarrollo de las ediciones fonográficas, de la fotografía de periodismo y con la nueva sensibilidad hacia el pueblo y su imagen, ya en el siglo XX²⁰. Así tenemos de José Otero: *Tratado de Bailes*, Sevilla, 1912; Fernando El de Triana: *Arte y*

²⁰ ARBELOS, Carlos: *Historia de la Fotografía flamenca*, CDMA, Granada, 2006.

Artistas flamencos, Madrid, 1935²¹. Ya en la segunda mitad del siglo XX: Colita, Pepe Lamarca, Paco Sánchez, Carlos Arbelos, Paco Manzano, Steve Klan, Elke Stolzenberg, Ivonne van der Bilj, Gabi Pape, o Manuel Herrera, entre otros.

El mundo de la investigación

El flamenco no solo fue un referente oriental y exótico para los europeos y fuente de inspiración de nuevas creaciones, sino que también motivó una preocupación científica por su conocimiento, imbricada en las corrientes metodológicas, filosóficas e ideológicas en las que se ha desarrollado la ciencia actual.

A finales del siglo XIX se produce una tendencia europea de creación de *Sociedades de Folklore*, como la de Londres de 1878, la *Sociedad Antropológica Sevillana*, en 1871, fundada por Antonio Machado Núñez (padre de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo); la puesta en marcha del *Folk-Lore Español, Sociedad para la Recuperación y Estudio del Saber y las Tradiciones Populares*, impulsada por Machado y Álvarez en 1881; el *Folk-Lore Andaluz* (de 1881) con la publicación de la revista del mismo nombre a partir de 1882; el *Folk-Lore Frexense* de 1882; la asociación del *Folklore Italiana* de 1884; la *Sociedad de Tradiciones Populares*, establecida en el *Museo de Etnografía de Trocadero*, de París, de 1886, o la *Sociedad de Tradicionistas*, igualmente parisina, de 1887; la *Sociedad para la Sabiduría Popular*, en Berlín de 1890, o la también alemana *Asociación para la Sabiduría Popular*, del ducado de Hesse, de 1901... En el caso andaluz, gracias a estos movimientos se abrieron paso las corrientes krausistas, evolucionistas y modernistas.

En el apartado de obras de bibliografía, mencionar las de Anselmo González Climent: *Bibliografía flamenca*, Madrid, 1965; *-Segunda bibliografía flamenca*, Málaga, 1966; o las reflexiones de Cristina Cruces, Ángel Álvarez Caballero [et al.]: *La bibliografía flamenca, a debate*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1998.

De los diversos cancioneros, tres marcaran de forma clara la divulgación de determinados temas y la imagen de la música popular, así como su plasmación en nuevas composiciones clásicas: Eduardo Ocón: *Cantos españoles*, Leipzig, 1874, (Málaga, 1888); J. Inzenga: *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, 1888; y F. Pedrell: *Cancionero musical popular español*, 4 vols., Barcelona 1917-1922, que tanta influencia habría de tener.

Son muy numerosos los métodos actuales relativos al flamenco. En primer lugar los dedicados a la guitarra, menos abundantes, los que se refieren al cante, baile o percusión, aunque de gran interés. Recordemos: *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas*, de Francisco Agustín Florencio, Madrid, 1792, o la *Impugnación literaria a la crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas*, de Juanito López Polinario, Valencia, 1792. La obra de Rafael Marín: *Método de Guitarra: Aires andaluces [flamenco] por Música y Cifra*, Madrid, 1902, obra que tuvo una gran influencia en Ramón Montoya, Luis Molina y Manolo de Huelva, entre otros. Especial importancia tendrá la obra de Manuel Cano Tamayo: *La*

²¹ Publicado en la colección: *Andalucía eterna*, n. 3, Madrid, 1935.

Guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco, Córdoba, 1986, al ser el primer profesor que introduce la enseñanza de la guitarra flamenca en el sistema educativo de los conservatorios españoles, en concreto en Córdoba en donde se crea una cátedra de guitarra flamenca. No es posible citar todos los métodos en estas breves líneas.

Finalmente, me gustaría mencionar dos trabajos monográficos dedicados al análisis estructural: Philippe Donnier: *El Duende tiene que ser matemático. Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías*), Córdoba, 1987, donde desde la metodología del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y la teoría de los arquetipos profundiza en las estructuras del flamenco y de la bulería en particular. Lothar Siemens Hernández: “Los fundamentos de la organización musical en los repertorios del flamenco”, *Campos interdisciplinares de la Musicología*, V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2001, v. II, 1363-1372, desde una perspectiva musicológica.

La mirada de las vanguardias: Pablo Picasso

“Creo que fue en 1919 cuando tuve la oportunidad de presenciar la representación de “Le Tricorne” de Manuel de Falla por los Ballets Rusos de Diaghilev.... Aunque ya había enloquecido Nijinsky, el ballet ruso de Diaghilev continuaba asombrando al mundo y removiendo a su paso los ambientes artísticos. En ese estreno, además de descubrir el apasionante ritmo y el alma “jonda”, profunda, de Falla, se me reveló toda la gracia y embestida creadora de Picasso. ¡Aquel maravilloso telón añil sobre aquel sugerido puentecillo de ojos negros, aquella cal hirviente de los muros y el pozo, toda aquella simple y cálida geometría que se abrazaba fusionándose al quiebro colorido de los bailarines! Nada de lo que vi a la misma compañía me sorprendió tanto y fijó tanta huella. Y eso que “La Boutique fantasque” de Rossini-Respighi, con decorado de Darain, la “Schéhérazade” y la “Thamar”, de Rimsky, bajo la apoteótica fantasía escenográfica de Leon Bakst, significaba entonces, con los otros grandes espectáculos que Diaghilev ofrecía, el más nuevo lenguaje, la más audaz expresión del nuevo ritmo corporal, musical y pictórico que inauguraba el siglo XX”. Rafael Alberti²².

Picasso colaboró con los Ballets rusos como diseñador del vestuario y decorado en las producciones de: *Parade*, música de Erik Satie, coreografía de Léonide Massine, libreto de Jean Cocteau, estreno el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, París. *Le Tricorne*, música de Manuel de Falla, coreografía de Léonide Massine, libreto de Gregorio Martínez Sierra, sobre Pedro Antonio de Alarcón, estreno el 22 de julio de 1919, en el Alhambra Theatre de Londres. *Pulcinella*, música de Igor Stravinsky sobre Giambattista Pergolesi, coreografía de Léonide Massine, estreno el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l'Opéra de París. *Cuadro Flamenco, suite de cantos y danzas andaluzes*, música: arreglos de Manuel de Falla, estreno el 17 de mayo de 1921, en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique de París, como bailaoras principales: María Dalbaicín, La Rubia de Jerez, La Gabrielita del Garrotín, La López, El Tejero y El Moreno. *Le Train bleu*, música de Darius Milhaud, coreografía de Bronislava Nijinska, libreto de Jean Cocteau, decorado de Henri Laurens y telón de boca de P. Picasso, estreno el 20 de junio de

²² ALBERTI, Rafael: «Evocación», en *España y los Ballets Russes*, 38 Festival de Música y Danza. Congreso España y los Ballets Russes, Granada, 1989, pp. 20-21.

1924 en el Théâtre des Champs-Élysées, París. *Mercury*, música de Erik Satie, coreografía de Léonide Massine, estreno el 2 de junio de 1927 en el Théâtre Sarah Bernhardt de París (este ballet fue originalmente producido en 1924 por Les Soirées de Paris del Conde Étienne de Beaumont)²³.

Los Ballets rusos fueron un gran laboratorio de experimentación multidisciplinar, donde compositores de diferentes países, bailarines, artistas plásticos de las vanguardias y flamencos pudieron tener un fructífero encuentro. La fuerte personalidad de Picasso y sus logros en la pintura marcaron sin duda el devenir del futuro y un nuevo respeto hacia lo popular y en especial hacia el flamenco. En el otro lado la influencia también fue clara. Vicente Escudero, que residió en París en los años veinte y treinta y que creó un modelo de baile español comenta: “Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad, llevándolo a la escena de la sala Pleyel de París, en un concierto en el que presenté un baile flamenco-gitano, con el acompañamiento de dos dinamos de diferente intensidad. Yo, a fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica” (Influencia del cubismo y el surrealismo en mis bailes, 1948)²⁴.



²³ Cronología de ballets y óperas-ballets producidos por Serge Diaghilev compilada por VAN NORMAN, Nancy; GARAFOLA, Bearn y Lynn: *España y los Ballets Russes*, Granada, 1989, pp. 109-117.

²⁴ ESCUDERO, Vicente: *Influencia del cubismo y el surrealismo en mis bailes*, 1948, fragmento recogido en: G. ROMERO, Pedro; MOLINS, Patricia: *Guía de La Noche española*, Madrid, 2007, exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 20-12-2007 a 24-03-2008, sala 10.

Picasso pintando el telón de boca de *Parade*. Bibliothèque Nationale, París.

El flamenco y la guitarra han representado la imagen de lo popular "español" en la cultura visual, incluso se utilizará para la experimentación formal. El cine contribuirá a la creación y difusión de los mitos contemporáneos, entre los que se encuentra el flamenco²⁵.

Julio Romero de Torres, Ramón Casas, José Gutiérrez Solana, Henri Hayden, Marius de Zayas, Ferdinand Hodler, Francis Picabia, Salvador Dalí o Pablo Picasso crearán una nueva imagen del flamenco²⁶.

En torno al "mito fundacional" del cante jondo: Falla y Lorca

- *La casa del Polinario*

En el antiguo recinto nazarí, conviviendo con los restos de unos baños árabes, en pleno epicentro del "Mito", en el número 43 de la calle Real de la Alhambra, se sitúa la *Casa del Polinario*, en la que se conjugarán los diversos elementos simbólicos necesarios para convertirse en lugar privilegiado de encuentro. Antonio Barrios, el "Polario", padre de Ángel Barrios, regentaba la casa, cantaor de flamenco, conocedor de viejos cantes, se acompañaba él mismo con la guitarra, pintor y coleccionista también.

Por un portalón se entraba en el zaguán de la casa, y hacia la izquierda se penetraba en la taberna. Al fondo, la trastienda con una reja asomada al patio, un huertecillo, y en el piso superior el estudio de Ángel Barrios, viviendo también en el Polinario, el pintor Santiago Rusiñol. Diversos artistas que pasaron por la casa dejaron como recuerdo pinturas, dibujos, bocetos, caricaturas, con las que Antonio Barrios formó un pequeño museo, con obras de Zuloaga, Palmer, Sargent, Rusiñol, Apperley, López Mezquita, Morcillo, Carazo.

La casa del Polinario, de lugar de visita obligado y punto de encuentro, se va a convertir, gracias a la personalidad de Ángel Barrios, en centro de reunión y tertulia de las vanguardias artísticas más destacadas del momento, jugando un papel muy importante en el primer tercio del siglo XX, es decir, en el acontecer de la llamada "Generación del 27". El carácter amable y humilde de Ángel Barrios, su condición de músico culto, -en las dos vertientes de guitarrista y compositor-, la intervención en la llegada y estancia de Manuel de Falla en Granada, su amistad con Federico García Lorca, con los hermanos Machado, con Albéniz y Turina, etc., posibilitará esta nueva situación.

Tres momentos decisivos:

²⁵ EDISON, Thomas Alva: *Carmencita*, Nueva York, 1894, Library of Congress, Washington (cine); LUMIÈRE, Frères: *Danse espagnole*, Sevilla 1892, *Cuadro flamenco en la exposición Universal de París, 1890*. Films Lumière. BAÑOS, Ricardo: *Carmen o la hija del contrabandista*, España, 1911, Filmoteca Nacional de España. Consúltese la filmografía del vanguardista José Val del Omar y el catálogo de la Filmoteca Nacional de España, de la Filmoteca de Andalucía y del Centro Andaluz de Flamenco, para referencias posteriores.

²⁶ ROMERO, Pedro G.; MOLINS, Patricia: *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Guía de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 20.12.2007-24.03.2008, Madrid, 2007.

- 1918. Llegada de los *Ballet Rusos* de Diaghilev a Granada

Actuaron en el Teatro Isabel la Católica (antiguo) los días 19 y 20 de Mayo, haciendo una representación de *Schéhérazade* en la Alhambra. Momentos en los que Falla, Picasso, Diaghilev y Leónides Massine preparan *Le Tricorne*, como hemos visto anteriormente. Diversos componentes del ballet asisten a una velada en el Polinario, en la que Ángel Barrios y Federico García Lorca tocan la guitarra, danzando como bacantes descalzas varias bailarinas, y donde Tamar Kasarvina se arrodilló junto al estanque y hundiendo sus brazos desnudos dijo: "quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente, para transportar sus latidos a mis danzas"²⁷.

- 1919. Manuel de Falla en Granada

El 4 de agosto de 1919 Falla escribe a su amigo Angel Barrios anunciándole su visita, el 20 o 25 con su hermana, -para pasar un mes y trabajar con tranquilidad-, mandando una nueva carta el día 7, y llegando finalmente el 12 de agosto de ese año, alojándose en el número 43 de la Calle Real de la Alhambra, hoy demolida, llamado Carmen de Santa Engracia, propiedad de Antonio Barrios el Polinario; trabando gran amistad con el crítico inglés John B. Trend y con el pintor Vázquez Díaz, y visitándolo el gran crítico musical Adolfo Salazar.

Falla regresará a Granada el 7 de septiembre de 1920, encontrando, en 1921, el Carmen del Ave María, de la Antequeruela Alta número 7, donde se traslada de su estancia en la calle Real.

En esta etapa se reúnen en el Polinario: Eugenio D'Ors, AAla cantante polaca Aga Lahowska, Federico García Lorca, Vázquez Díaz y su esposa danesa, escultora, Rusiñol, Zuloaga, Palmer, Sargent, Apperley, Manuel Angeles Ortiz, etc.

- 1922. *Concurso de Cante jondo*

La casa del Polinario y su tertulia, en la calle Real de la Alhambra, realizarán una callada labor en torno al *Concurso de Cante jondo* del año 22; frente a la oposición de los sectores conservadores de la ciudad, Federico García Lorca²⁸.

Lorca y Manuel de Falla, junto a otros intelectuales defenderán la idea del Concurso. Francisco de Paula Valladar escribe en la prensa oponiéndose a esta celebración. Federico pronuncia una conferencia en el Centro Artístico el 19 de Febrero de 1922 en su defensa, y Falla escribirá en los periódicos en la misma línea de apoyo de Lorca.

Para el *Concurso de Cante Jondo* vendrán a la ciudad muchos artistas. Santiago Rusiñol tenía montado su cuartel general en la casa del Polinario, en ella se reunirán Lorca, Falla, Zuloaga, Oscar Esplá, Antonio Chacón, Emilia Llanos y Emilia Aragón, Manolo Torres, Pastora Pavón, Miguel Cerón, Diego Bermúdez, a quien llamaban Tenazas, Manuel Ortega "Caracol", niño de 11 años que cantaba

²⁷ VÁZQUEZ OCAÑA, Fernando: *García Lorca*, ed. Grijalbo, México, 1957.

²⁸ MAURER, Christopher: *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Federico García Lorca: *Arquitectura del Cante Jondo*, Granada, 2000.

prodigiosamente... en las vísperas del Concurso que se celebró el 13 y 14 de junio de 1922 en la Plaza de los Aljibes.

Frente a los detractores del flamenco, Federico García Lorca, Manuel de Falla y otros intelectuales crearán los elementos que podríamos considerar como fundadores de la conceptualización moderna del cante jondo, en un proceso de mitificación simbólico de gran calado.

La paternidad del cante jondo no podía buscarse en las tabernas, en los borrachos, chulos, navajeros y prostitutas, como defendían algunas personalidades de la generación del 98, el origen del flamenco tenía que partir de algo sagrado en su vertiente religiosa y profana. Así, Don Manuel encuentra sus ancestros en el canto bizantino, uniendo el flamenco a primitivos y refinados ritos religiosos, y Lorca sacraliza el cante en su faceta profana, el cante es "el espíritu genuino del pueblo" andaluz, y por extensión el grito de dolor artístico de los pueblos del mundo, concepto hegeliano de gran trascendencia. El flamenco sin artificios, en su sinceridad desgarrada, será la voz del pueblo. En el elogio a la Niña de los Peines, Lorca comenta: "Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena. La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaban oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar la musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y luchase a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni".

Por eso en las bases del concurso del 22 no se permitía participar a ningún profesional, limitando la edad a 21 años, había que huir del artificio, era necesario recuperar la voz del pueblo, una academia prepararía a los aspirantes y se establecerían estudios reglados después del concurso. Esta postura motivó las protestas de los profesionales de Sevilla, que fueron aceptados con la fórmula de artistas invitados fuera de concurso.

Rodríguez de León en el *Sol* de Madrid, desde Sevilla, escribió: "El concurso de cante jondo de Granada ha causado sus estragos. Sin ir a otro lugar, aquí mismo, en Sevilla, llevamos unos días de cante jondo que para convertir a los ritos de Faraón desde el muñeco de la Giralda al presidente del Ateneo [...] En Granada se celebró el entierro del cante jondo. Aquí, se ha celebrado una misa cantada en sufragio del alma del finado, muerto por los profesionales del mercantilismo [...] El concurso de cante jondo de Sevilla ha revestido más trascendencias que el granadino. Bien es verdad que los fines se lo merecían: funerales por el alma del cante, muerto recientemente en Granada, a mano de los intelectuales [...]". Francisco de Paula Valladar y Joaquín Corrales Ruiz, dedicaron diversos artículos al concurso, uno de los de Corrales se titulaba "ALMA DE ESCLAVOS, La fiesta del *jipío* tabernario y del *pingo* en tablado canalla"²⁹.

²⁹ LORENTE RIVAS, M.: *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructuras,*

No hay obra artística perdurable sin su correspondiente mito literario. La dignificación del flamenco, su concepto no como manifestación artística de aficionados y profesionales del cante, sino como voz del pueblo, sus orígenes en los rituales de la India o en la música de al-Andalus, su carácter universal, etc., son valores, que con independencia de su realidad, se gestaron de forma definitiva en esta época, y la impronta de la generación del 27 marcará un proceso simbólico que podríamos calificar de "mito fundacional".

Epílogo

Podemos pensar que la construcción del imaginario colectivo es secuencial y temporal pero observamos como las diferentes visiones forman un nuevo entramado en el que perviven, en muchas ocasiones a nivel inconsciente, deconstruirlas ha sido nuestro objetivo. Cuando acudimos a un espectáculo flamenco, sobre todo si participa el baile, encontraremos diversos elementos de las vanguardias históricas y del arte actual, en el terreno visual y en el coreográfico, así como los mestizajes con otras culturas. Pero todo buen aficionado sabe que la noche solo ha comenzado, en las ciudades importantes en la geografía del flamenco, cuando termina el espectáculo en el teatro, y después de tomar algo, existen lugares a donde se sabe que posiblemente acudirán parte de los artistas. En estos bares se mezcla en compositor de conservatorio con escritores, pintores, estudiantes, pequeños traficantes de drogas en busca de posibles clientes, flamencos, críticos, teniendo un reservado donde si alguien quiere se puede cantar y bailar, y donde es frecuente que amanezca. Recordamos aquellas descripciones de la generación del 98, donde élite y "canalla" se entrecruzan. El sueño de una mirada, una posible aventura nos retrotraen a los románticos decimonónicos. El carácter religioso, el silencio, las manos y los brazos del cantador como de una escultura procesional del barroco, al carácter sacro reivindicado por Falla, el sentimiento de autoctonía del "grito puro de un pueblo" a Lorca; el conocedor que nos ilustra de la última publicación en una revista especializada en el mundo de la investigación; en la pared una foto antigua... Rayuela de visiones imaginarias que configuran una manifestación artística y la manera de aproximarnos a ella. Taller de las artes, caldo de cultivo de la creación en un paisaje multidisciplinar.

Desde la posmodernidad, compositores como Mauricio Sotelo ofrecen una nueva mirada sobre el flamenco, como "arte mágico de la memoria". Entre sus obras cabe destacar: *Lecciones de tinieblas*, con la participación de Enrique Morente; *Nadie*, con Esperanza Fernández; *In Pace*, con Carmen Linares; la ópera de cámara: *De amore*, con Marina Heredia y Eva Durán; *Si después de morir*, con Arcángel; el ballet: *El loco*, coreografía de Javier Latorre; o *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*, acompañada de proyecciones de abstracciones geométricas del pintor irlandés Sean Scully, con Miguel Poveda y Arcángel, obra realizada en el 2004 para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.