



TESIS DOCTORAL / THÈSE DOCTORAT

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades de la Universidad de Cádiz

Ecole Doctorale LECLA, Université Bourgogne Franche-Comté

**EL LEGADO DE UNA HERENCIA CULTURAL GITANA.
LUNARES E IMÁGENES FLAMENCAS EN LA
HISTORIA DE ESPAÑA
DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX**

**L'HERITAGE D'UN PATRIMOINE CULTUREL GITAN.
ROBES À POIS ET IMAGES DE FLAMENCO DANS
L'HISTOIRE D'ESPAGNE
DU PREMIER TIERS DU XX^e SIÈCLE**

MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MARTÍNEZ

Directores: Dra. Inmaculada Díaz Narbona (Universidad
de Cádiz)

Dr. Pierre-Paul Grégorio (Université de Bourgogne)

Universidad de Cádiz / Université de Bourgogne

2024

TESIS DOCTORAL / THÈSE DOCTORAT

Programa de Doctorado en Artes y Humanidades de la Universidad de Cádiz

Ecole Doctorale LECLA, Université Bourgogne Franche-Comté

**EL LEGADO DE UNA HERENCIA CULTURAL GITANA.
LUNARES E IMÁGENES FLAMENCAS EN LA
HISTORIA DE ESPAÑA
DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX**

**L'HERITAGE D'UN PATRIMOINE CULTUREL GITAN.
ROBES À POIS ET IMAGES DE FLAMENCO DANS
L'HISTOIRE D'ESPAGNE
DU PREMIER TIERS DU XX^e SIÈCLE**

MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MARTÍNEZ

Directores: Dra. Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz)
Dr. Pierre-Paul Grégorio (Université de Bourgogne)

Universidad de Cádiz / Université de Bourgogne

2024

Por Marina.

Y por todas las niñas
que hicieron esta historia.

Para que no se olvide.

AGRADECIMIENTOS

Quiero iniciar esta parte dirigiendo unas palabras de agradecimiento a las Universidad de Cádiz y a la Universidad de Borgoña. Las que me han brindado la oportunidad de investigar e incrementar mis experiencias, conocimientos, y capacidades para emprender esta aventura investigadora. En especial me gustaría agradecer a la Universidad de Cádiz y en especial a su plan propio quienes han contribuido con apoyo económico a esta investigación.

Asimismo, no puedo dejar de recordar a la profesora de la Universidad de Nanterre en París, la catedrática Zoraida Carandell que me facilitó el trabajo de investigación en París.

Expresamente me gustaría destacar la profesionalidad de mis directores de tesis, los profesores: de parte de la Universidad de Borgoña al profesor Pierre-Paul Grégorio, y de la Universidad de Cádiz a la que además ha sido mi Tutora la Dra. Inmaculada Diaz Narbona. Ellos son quienes nos han sabido escuchar y guiar en este interdisciplinar proceso de investigación a pesar de las piedras en el camino. Su dedicación y compromiso con mi investigación son inestimables. Doy las gracias especialmente a la profesora Diaz Narbona que me abrió las puertas de su oficina para que pudiera iniciar esta andadura.

El resultado de este trabajo ha sido producto de muchas horas de trabajo y de otro proyecto de trabajo previo cuya dirección recayó en el Catedrático de la Universidad de Cádiz Julio Pérez Serrano. Este recorrido nunca se hubiera iniciado sin su confianza y su buen criterio para ayudarme a encontrarme con las personas que han sido mis directores de tesis.

No puedo dejar de agradecer a todas las instituciones públicas y privadas que han contribuido con recursos y fondos para esta investigación: Al Gaumont Pathé Archive de París, al Museo de Cádiz, y

al Patronato de la Alhambra y Generalife. En especial mi agradecimiento al Plan Propio de Estímulo y Apoyo a Investigación y Transferencia de la Universidad de Cádiz de los cursos 2022/2023 y 2023/2024.

Este párrafo de estas palabras de agradecimiento está dedicado a mis padres y a mi familia. En especial a mi hija Marina. Este trabajo tiene más de sus esfuerzos que de los míos propios. Por esa paciencia esperando a que mamá volviera de los viajes junto a Mario, su padre. Por su confianza incondicional y apoyarme en los buenos y no tan buenos momentos. Ambos estuvieron siempre.

También aquí quiero mencionar a las personas que estarán en mi mente para siempre: Juan de Dios Ramírez Heredia, Manuel Piñar Díaz, *Maruja*, *Paulo el Pello* y a sus hijas, *Curro Albaicín*, *Mariquilla*, Enrique *el Canastero*, Manuel Cerrojón Redondo, a *Paco Cepero* que nos dedicó una coplilla, al dúo musical *Los Gemelos de Granada*, al director de orquesta Paco Suárez, a *el Sopas* de El Puerto, Israel *el Cachorro*, a Marifé, a Diego Fernández, a Fernando Amaya el nieto de *Pepa la Gazpacha*, y a Voria Stefanovsky. A todos y a cada uno de ellos por su valiosa ayuda.

Y, sobre todo, este trabajo va dedicado al pueblo gitano que tanto ha luchado y tanto han tenido que callar cuando hasta su nombre se ha querido silenciar.

El legado de una herencia cultural gitana.

**Imágenes y flamencas en la Historia de España del primer
tercio del siglo XX**

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulos.....	25
Capítulo 1. La belleza y la gitana española.....	27
Capítulo 2. El ayeo.....	57
Capítulo 3. El contorno como forma estética de los gitanos.....	91
Capítulo 4. Composición y señalética de los gitanos.....	123
Capítulo 5. No se llamaba Carmen pero bailaba.....	145
Capítulo 6. Las danzas en las cuevas de Granada.....	181
Capítulo 7. Las modelos que vendían cestas y sus flores.....	225
Capítulo 8. Lo flamenco en el séptimo arte.....	245
Capítulo 9. Desde el fuego de las butacas hasta la estética de lo jondo.....	265
Capítulo 10. De sevillanas de Sevilla a <i>María de la O</i>	283
Conclusiones.....	307

Fuentes y referencias bibliográficas.....	323
Fuentes y referencias.....	325
Bibliografía.....	354
Apéndice A. Francés.....	379
Introduccion.....	381
Résumé du contenu des chapitres.....	395
Conclusions.....	415
Apéndice B. Romani.....	427
Introducja.....	429
Kapitolos.....	439
Konklusji.....	457

El legado de una herencia cultural gitana.

**Imágenes y flamencas en la Historia de España del primer
tercio del siglo XX**

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	<i>Ubicaciones de las coincidencias de ADN de el Pastor.....</i>	103
Tabla 2.	<i>Listado de personas recluidas en Ronda en 1749</i>	114
Tabla 3.	<i>Comparativa entre la estructura familiar del texto y la familia de Mariano Fernández.....</i>	214
Tabla 4.	<i>Año 1873. Rectificación del padrón vecinal de Granada (1872).....</i>	208
Tabla 5.	<i>Alcaldes del Excmo. Ayuntamiento de Granada (1901-1941).....</i>	266
Tabla 6.	<i>Clasificación de las stories según sus personajes principales</i>	290

El legado de una herencia cultural gitana.

Imágenes y flamencas en la Historia de España del primer tercio del siglo XX

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	<i>Grenade. Danse des Gitanos (1888)</i>	21
Figura 2.	<i>Proceso de la naturaleza mimética del deseo</i>	33
Figura 3.	<i>Estudio de medidas áureas según el estudio de Zesyng</i>	39
Figura 4.	<i>Terracota Gaditana (S. V a.e.n.)</i>	45
Figura 5.	<i>Pilier Votif (S. I e.c.)</i>	49
Figura 6.	<i>Maja Desnuda (Goya 1800)</i>	51
Figura 7.	<i>Granada. Gitanas (Wunderlich 1930)</i>	53
Figura 8.	<i>Padrón de habitantes de la casa de Rosa la Faraona</i>	54
Figura 9.	<i>Jitanas cantando</i>	64
Figura 10.	<i>Countryman of Granada (Doré 1862)</i>	65
Figura 11.	<i>Gitana de Granada dancing le zorongó (Doré 1862)</i>	71
Figura 12.	<i>Retrato de Mariano Fernández, «Chorro e Jumo» (García Ayola S. XIX)</i>	77

Figura 13.	<i>Amparo Álvarez y Cúchares</i> (Chaman 1852).....	79
Figura 14.	<i>Retrato de «La punticas y su prima»</i>	87
Figura 15.	<i>Europa Romani Estándar</i>	96
Figura 16.	<i>La danza morisca</i> (1884)	111
Figura 17.	<i>La maja y los embozados</i>	117
Figura 18.	<i>L'Andalusie en temps des maures –</i> <i>Les gitanes</i> – (1900).....	125
Figura 19.	<i>Bandera del Imperio timúrida</i>	133
Figura 20.	<i>Aniya la Gitana</i>	137
Figura 21.	<i>Un día de juerga en</i> <i>Málaga</i> (Fernadis 1872).....	139
Figura 22.	<i>Miss Carmencita</i> (Dupont 1890).....	143
Figura 23.	<i>Cantaora</i> (Fortuny Marsal 1872).....	149
Figura 24.	<i>Granada. Vista desde el Barranco</i> <i>de la Zorra</i> (Hauser y Menet 1890).....	155
Figura 25.	<i>Tête de jeune femme</i> (Fortuny Marsal 1872).....	161
Figura 26.	<i>El pintor Ventury leyendo un discurso</i> <i>necrológico ante el cadáver de</i> <i>Fortuny en el cementerio de San</i> <i>Lorenzo</i> (Pradilla 1874).....	169
Figura 27.	<i>Vista del Atelier del 23 de</i> <i>noviembre de 1874</i> (1874).....	173
Figura 28.	<i>Mapa del Reino Nazarí de Granada.</i> <i>S. XV</i> (2015).....	183
Figura 29.	<i>Sin título. [La María recostada]</i>	187
Figura 30.	<i>Danza de Gitanos</i>	202
Figura 31.	<i>Antonio Torcuato, iniciador de las</i> <i>«Zambras granadinas»</i> (1926)	207

Figura 32.	Sin título [Cuadro de Antonio «el Cujón»] (García Ayola. J 1890).....	211
Figura 33.	Zambra gitana de Juan Amaya (Garzón, R. 1900).....	215
Figura 34.	Sin título [Josefa Amaya Maya]. (S. XX).....	217
Figura 35.	<i>Zambra en la placeta de la cueva</i> (Torres Molina).....	219
Figura 36.	Sin título [Retrato de «Mariquilla»].....	221
Figura 37.	Sin título [Anica Antonia Fernández «la Cambiaora»].....	227
Figura 38.	Sin título [Carmen Maya Campos «La Pella»].....	229
Figura 39.	<i>Spanish Roma Woman</i> (Sargent 1879).....	231
Figura 40.	Sin título [Décimo de <i>Lotería Nacional del 5 de agosto de 1960</i>].....	236
Figura 41.	<i>Gitanos del Sacromonte</i> (1908).....	237
Figura 42.	<i>La Jardín con un cántaro</i> Alexandre, R. 1911).....	241
Figura 43.	Sin título [María la <i>Canastera</i>] (1927).....	243
Figura 44.	<i>Fragmento de «Woman dancing»</i> (Muybridge 1887).....	249
Figura 45.	<i>Grand théâtre de l'Exposition. Les Gitanes de Grenade</i> (1889).....	255
Figura 46.	<i>The Man whose Dreams are Haunted by Guitars</i>	257
Figura 47.	Sin título [<i>Fotograma de la bobina 2</i>].....	261
Figura 48.	Sin título [Enriqueta posando para George Apperley].....	275

Figura 49.	<i>Cartel anunciador del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada</i> (Manuel Ángeles 1922).....	279
Figura 50.	Sin título [Cartel de la despedida de Vallejo].....	284
Figura 51.	Sin título [Fotograma de « <i>el Maestro Realito</i> » rodeado de sevillanas].....	287
Figura 52.	Sin título [Fotograma de « <i>el Maestro Realito</i> » bailando con una mujer].....	289
Figura 53.	Sin título [Fotograma de la película <i>Pepita la Gitana</i>] (1914).....	293
Figura 54.	Sin título [<i>Fotograma de María de la O</i> (Schüfftan 1936)].....	295
Figura 55.	<i>Fandango gitano por Carmen Amaya</i> (1934).....	303

El legado de una herencia cultural gitana.

Imágenes y flamencas en la Historia de España del primer tercio del siglo XX

RESUMEN

La presente Tesis Doctoral trata de, comprender y explicar la importancia omitida en la Historia de España entre la asociación cultural actual del fenómeno del flamenco y la identidad nacional de lo español.

El trabajo se involucró dentro de las características culturales del pueblo gitano en la «romipen» o ‘gitaneidad’ de los valores de la estética substancial y atendiendo a las categorías modales no relacionadas con la musicalidad dentro de lo que llamamos «lo flamenco». Estas características distintivas formaron parte del repertorio y del estereotipo de la identidad nacional de «lo español» a partir del uso de las identidades particulares de las personas gitanas españolas.

Destacamos la importancia de las bailaoras gitanas españolas en este recorrido de carácter histórico y didáctico sobre la Historia del Pueblo Gitano Español.

Se analizará el contexto socio-cultural del pueblo gitano, desde su llegada a la zona de la península Ibérica que hoy se conoce por España y sus dificultades para ser reconocidos como parte de la sociedad española por el entramado legislativo racista y basado en la negación de la inclusión social en el que se ha desenvuelto la política española.

Las personas gitanas llegaron a alcanzar una posición representativa en España y en el mundo en los pinceles de prestigiosos artistas plásticos como Fortuny, Singer Sargent o Apperley. Además, tuvieron gran presencia en las primeras filmaciones de Edison en el

continente americano como las de *Carmencita* llegando hasta otras más conocidas en España como el film *María de la O* (Elias 1936).

En la tesis se analizará cómo los elementos propios de una etnia marginal y despreciada a lo largo de la historia española, pasa a ser aceptado por el centro hasta convertirse en representaciones iconográficas del país.

La metodología se basará en la interdisciplinariedad de los contenidos y la utilización de estrategias diversas que incluyen: estudios genéticos, investigación e diversos archivos y bibliotecas, visionado de películas y fotografías, entrevistas personales a personalidades relevantes y multitud de lecturas relacionadas con la temática.

Entre los resultados de este trabajo podemos destacar: la identificación del posible origen del estampado de lunares en la estética del flamenco; la identidad de algunas personas en filmaciones poco estudiadas del primer tercio del siglo XX; y a poner en valor la historia de la familia Maya del Sacromonte en la historia del flamenco y de su identidad gitana.

Además, en las conclusiones se ha profundizado en algunos aspectos de la Historia del pueblo gitano y se ha argumentado de qué manera la persona gitana siempre se puso en un lugar degradado en la esfera social, política y legislativa. Para atajar el problema de incumplimiento del Derecho Constitucional, la implicación de las enseñanzas universitarias con los asuntos de la *romipen* española es un asunto pendiente, urgente y fundamental.

Palabras clave:

Historia Contemporánea de España, Historia Cultural, Historia del Arte, Identidad cultural, Romipen, Relaciones Interétnicas, Pueblo gitano español, Estética, Artes plásticas, Cinematografía, Flamenco.

The legacy of a gypsy cultural heritage.

**Images and flamenco in the History of Spain in the first
third of the 20th century**

ABSTRACT

This Doctoral Thesis tries to understand and explain the importance omitted in the History of Spain between the current cultural association of the phenomenon of flamenco and the national identity of Spanishness.

The work was involved within the cultural characteristics of the gypsy people in the «romipen» or 'gitaneidad' of the values of substantial aesthetics and attending to the modal categories not related to musicality within what we call «lo flamenco».

These distinctive characteristics formed part of the repertoire and stereotype of the national identity of «Spanishness» through the use of the particular identities of Spanish gypsies.

The socio-cultural context of the gypsy people will be analysed, from their arrival in the area of the Iberian Peninsula known today as Spain and their difficulties in being recognised as part of Spanish society due to the racist legislative framework based on the denial of social inclusion in which Spanish politics has developed.

Gypsies came to achieve a representative position in Spain and the world in the brushstrokes of prestigious artists such as Fortuny, Singer Sargent and Apperley. They also had a great presence in Edison's first films on the American continent, such as those of Carmencita and others that were better known in Spain, such as the film *María de la O* (Elias 1936).

The thesis will analyse how the elements of a marginalised and despised ethnic group throughout Spanish history are accepted by the centre until they become iconographic representations of the country.

The methodology will be based on the interdisciplinary nature of the contents and the use of diverse strategies that include: genetic studies, research in various archives and libraries, viewing of films and photographs, personal interviews with relevant personalities and a multitude of readings related to the subject.

Among the results of this work we can highlight: the identification of the possible origin of the polka-dot pattern in the aesthetics of flamenco; the identity of some people in little-studied films from the first third of the 20th century; and the value of the history of the Maya family of Sacromonte in the history of flamenco and its gypsy identity.

Furthermore, in the conclusions, some aspects of the history of the gypsy people were examined in depth and it was argued how the gypsy person has always been placed in a degraded position in the social, political and legislative spheres. In order to tackle the problem of non-compliance with Constitutional Law, the involvement of university education in Spanish gypsy issues is a pending, urgent and fundamental issue.

Keywords:

Spanish Contemporary History, Cultural History, Art History, Cultural Identity, Romipen, Interethnic Relations, Spanish Gypsy people, Aesthetics, Plastic Arts, Cinematography, Flamenco.

MOTIVACIÓN

Desde el mes de febrero de 2021 hasta agosto de 2023 se ha hecho una búsqueda exhaustiva en bibliotecas y distintos archivos destacando los de la capital francesa en los que se pudieran encontrar recursos filmográficos y bibliográficos sobre algún registro que tuviera que ver con escenas de gitanos españoles. Se pretendía analizar concienzudamente una película visionada en la exposición Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia¹ que aparecía bajo el título de Viaje a Granada (Fortuny y Madrazo 1929). En el montaje aparecían algunas de las identidades gitanas relevantes en nuestra investigación, además de algunas imágenes rodadas en el interior y exteriores de la Alhambra que en el momento de la exposición recordábamos haberlas visto antes. Nos resultaba imposible pensar que lo que rezaba en la cartela de la exposición decía la verdad y que esas imágenes las había tomado el mismo Mariano Fortuny y Madrazo. Nosotros en ese momento conocíamos la historia de cómo se formó la historia de Chorrojumo y del cuadro de *Carmen Bastian* (Fortuny Marsal 1872b) que pintó el padre de Mariano Fortuny y Madrazo por lo que nos resultó bastante peculiar que el hijo del pintor que hizo famoso a Mariano Fernández Chorrojumo hubiera tenido el valor de volver a Granada para terminar retratándose con la familia de la zambra de *la Capitana* en 1929. Que Fortuny hubiera rodado algunas imágenes de una bailaora de la familia nos resultó del todo insólito. ¿Pero qué había detrás de esta grabación? ¿Las imágenes eran realmente de aquella época? ¿Por qué Mariano Fortuny Madrazo tenía tanta predilección por el mundo gitano habiéndose criado en Roma? ¿Cuántos años tenía la chica de las imágenes cuando fueron rodadas? ¿Cuáles eran las costumbres de las personas gitanas de principios del siglo XX?

¹ La exposición tuvo lugar en el *Centro Cultural Caja Granada* desde el 3 de diciembre de 2021 hasta el 27 de marzo de 2022.

Todo comenzó en una pequeña investigación que quizás diera para un artículo. Lo que no imaginábamos es que estábamos a punto de comenzar a contar una historia que nadie había contado en ningún libro.

Tuvimos dos propósitos iniciales como inicio de nuestra investigación:

- Descubrir quién era la bailaora que aparecía en la escena con el sombrero. ¿Por qué nadie puso su nombre en la cartela de la exposición?
- Averiguar si esas tomas las había hecho el hijo del pintor Mariano Fortuny Marsal o eran de épocas anteriores.

Fue entonces cuando nos dimos cuenta de que había muchas lagunas en la historia de esta filmación en el Sacromonte granadino y nos propusimos encontrar las respuestas a estas y a otras preguntas. Si la bailaora podía estar dentro de una película y en una exposición, ¿Por qué no darle su sitio dentro de una investigación en Estudios Culturales? Nos propusimos unos objetivos claros por medio de un trabajo de investigación que pudiera servir para dar a conocer la historia de esas mujeres bailaoras y gitanas de Granada. Porque hasta el momento lo único que teníamos eran los relatos de los viajeros románticos y sus imágenes. Hasta ahora nadie se había encargado de contar su historia. No solo el de las bailaoras sino la historia de las que llevan el traje de gitana todo el año. Es por todo ello que nos decidimos a escribir sobre las imágenes de las flamencas en la historia de España del primer tercio del siglo XX. Algo de lo que quedó de una herencia cultural gitana.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

01. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA E HIPÓTESIS

La imagen de mujer flamenca está muy presente en el imaginario de «lo español». Conocemos la forma visible pero poco se ha escrito sobre la manera en la que modeló esa imagen de la flamenca española. Esa imagen se fue realizando por hombres para su propio deleite del concepto de flamenca dejando invisibilizada la voz de las mujeres que actuaban, posaban o interpretaban para la escena española nacional e internacional. Esa voz pudo quedar oculta en gran parte porque además de ser mujeres (en un mundo creado por hombres), en su mayoría eran gitanas.

El estudio se hace muy oportuno para comprender la asociación cultural actual del flamenco y la identidad nacional en donde el flamenco actúa como manifestación cultural llegando a ser el todo y la parte en nombre de «lo español» y «lo gitano». Nuestra tesis englobará dos aspectos diferenciados pero relacionados.

- Por un lado, realizamos nuestro estudio de una parte de lo que se llama «romipen» o ‘gitaneidad’. La «romipen» no es más que el conglomerado de características culturales relacionadas con el grupo gitano en general. El conocimiento de las mismas nos ayudará a comprender cada caso de manera particular.
- Por otro lado, nuestro trabajo se relacionará con el flamenco, pero no por su musicalidad. Lo hará dentro del resto de valores

que atañen a su estética substancial y a sus categorías modales de relación con el repertorio de sus elementos y que nombraremos a partir de ahora como «lo flamenco».

El desinterés generalizado por el estudio del arte flamenco dentro de la Historia del Arte de España ha quedado demostrado por la tardía aparición de la flamencología moderna y a las discrepancias entre la significación del término flamenco que en muchas ocasiones se halla confundido o entremezclado con la resignificación del término «gitano» con todas las connotaciones culturales y sociológicas que esta significación étnica manifiesta de forma implícita. La ausencia de trabajos por parte de los investigadores españoles sobre la importancia de las mujeres gitanas en la formación de la imagen de «lo español» es una muestra más de la apatía generalizada por la Historia y la identidad de la mujer gitana española.

La formación de la estética de las mujeres flamencas podría haber colaborado al proceso de resignificación del Estado Español, incluyendo a los gitanos como españoles de una forma muy visible. Para elaborar este proceso se utilizó la perspectiva del hombre español para utilizar la imagen de la mujer gitana a su conveniencia para obtener beneficios económicos, sociales y políticos del nuevo posicionamiento de la significación del arte flamenco en España.

Este trabajo parte de la hipótesis de que la imagen de la mujer gitana joven pudo ser el germen de la estética de «lo andaluz» y «lo español». De este modo, la estética de la mujer gitana como elemento sustentante, integrador y representativo de «lo flamenco» fue protagonista de la difusión cultural y de la popularización universal del arte flamenco dentro del imaginario colectivo de «lo español».

02. METODOLOGÍA, HERRAMIENTAS Y FUENTES

La metodología será fundamentalmente de búsqueda y revisión de imágenes y datos en: películas, exposiciones, museos, artículos, libros, diarios, archivos web y archivos físicos de documentación histórica. Partiremos principalmente de los estudios culturales para analizar cómo un elemento propio a una etnia marginal y despreciada a lo largo de la historia española, pasa a ser aceptado por el centro, por lo dominante hasta convertirse en representación del país. Para ello nos acercaremos a la realización de un trabajo de investigación basado en la interdisciplinariedad de los contenidos y la utilización de estrategias diversas.

Para poder ahondar en la identidad cultural de las personas que fueron protagonistas del movimiento de transformación desde «lo gitano» hasta «lo español» pasando por «lo flamenco», nos hemos encontrado con la necesidad de identificar a las mismas. Esto no siempre ha sido sencillo: bien porque los artistas no han identificado a las personas que representan en sus obras, bien porque las personas representadas y objeto de estudio se han identificado bajo seudónimo o porque han sido identificadas o registradas de forma poco precisa o errónea en épocas anteriores. Es por ello que las fuentes orales como pueden ser las entrevistas realizadas a personas mayores, los reportajes y artículos de la prensa escrita.

Para poder hacer la identificación se han llegado a establecer relaciones familiares o de proximidad entre las mismas. Esta necesidad se ha cubierto con el diseño de un software informático específico para esta investigación. En él se han quedado ordenados los datos bibliográficos o vitales referentes a las personas de esta investigación.

También las fuentes primarias como exposiciones sobre temática de cine, de corte nacional o de temática romaní han sido muy importantes para poder contextualizar la situación de las mujeres gitanas españolas del primer tercio del siglo XX. Se ha realizado un profundo visionado y

análisis de retratos en pintura, escultura, fotografía e incluso películas e imágenes de prensa destacando un análisis de fuentes documentales en archivos y bibliotecas nacionales e internacionales. Para la búsqueda de otros fragmentos de película relevante la información se utilizó un sistema basado en búsquedas de material que pudiera tener las palabras: gitano, España, Andalucía, alguna de las provincias españolas en el título o incluso el nombre de alguna de las danzas características de los gitanos en el título de la producción.

Para poder consultar ciertos archivos de los mencionados en este apartado se han necesitado hacer varias estancias de investigación. En otros casos se ha podido optar por la consulta a distancia. Es por ello que se han buscado referencias al menos en los siguientes archivos y museos:

De forma física:

- Museo de Cádiz. Cádiz. España.
- Biblioteca de la Universidad de Cádiz.
Cádiz. España.
- Centro de Documentación del
Flamenco de Andalucía. Jerez de la
Frontera. España.
- Archivo del Real de Alcázar de
Sevilla. Sevilla, España
- Archivo del Patronato de la Alhambra
y el Generalife. Granada. España.
- Archivo del Museo de los Tiros.
Granada. España.
- Archivo de la Real Chancillería de
Granada. España.
- Museo de La Alhambra y el
Generalife. España.
- Bibliothèque Nationale de France.
París. Francia.

A distancia:

- Gaumont Pathé (GPA). París, Francia.
- British Pathé.
- The Library of Congress (TLC).
Washington D.C.
- Princeton University.
- South-Carolina University.
- Internet Library Archive.

Destacando para la utilidad en nuestra investigación
los centros:

- François Mitterrand.
- Bibliothèque Richelieu.
- Bibliothèque-Musée de l'Opéra Palais Garnier.
- Bibliothèque de l' Université de Bourgogne. Dijon,
France.
- Bibliothèque de l' Université de Paris-
Nanterre. Paris, France.
- Gaumont Pathé (GPA). Paris, France.
- Jérôme Seydoux. Paris. France.
- La Cinémathèque française. Paris,
France.
- Musée du Louvre. Paris. France
- Musée Archéologique. Dijon. France.

02.1. MARCO DEL ESTUDIO

Para poder afrontar esta investigación de una forma ordenada se ha decidido abordar el estudio de tres ejes vertebradores básicos: la estética e identidad cultural; lo flamenco en el séptimo arte desde sus inicios hasta la década de 1930; y eventos culturales propulsores del flamenco.

02.1.1. Estética e identidad cultural

Se realizará un estudio que pueda explicar la forma en la que se ha definido el pueblo «gitano español» y desde su posición de subalternidad pudieron ayudar a definir el concepto de nación española.

Para exponer las posibles razones del inicio del uso de la palabra flamenco se hará una revisión de las posibles causas descritas hasta hoy además de la utilización de una metodología inclusiva y novedosa puesto que atenderemos a la descripción de rituales gitanos y al uso del lenguaje utilizado en esos rituales y ambientes para abordar la introducción de la palabra flamenco en el léxico español como consecuencia de las manifestaciones culturales del léxico caló y la cultura romaní.

Se investigará sobre la estética de las primeras zambras gitanas y sobre la identidad cultural de los protagonistas de las mismas utilizando el libro *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (Albaicín 2011) y la prensa de la localidad granadina como fuentes de documentación principal.

Además, las posibles relaciones familiares encontradas en registros oficiales u otros métodos pueden dar cuenta de las personas que habitaban en el entorno del Sacromonte granadino en la época de las primeras manifestaciones flamencas. También las entrevistas personales van a ser una fundamental fuente primaria de información para esta investigación. Para poder abarcar esta tarea se ha terminado por recurrir a los servicios de un ingeniero informático, Mario Gaviño¹ que ha sido el profesional encargado de crear el sistema informático necesario para el almacenamiento de la información.

En este pilar se indagará sobre la formación de la estética de los gitanos y de los primeros flamencos hasta la popularización de las academias de baile que hicieron traspasar la estética del baile desde lo individual hasta lo popular destacando la escuela granadina de las

¹ Ingeniero Superior en Informática por la Universidad de Sevilla.

zambros del Sacromonte y la Sevillana del Maestro Otero y de Manuel Montosa Real, el *maestro Realito* como difusoras de los bailes y de la estética de Amparo Álvarez la Campanera.

02.1.2. Imágenes sobre flamenco en las artes en el primer tercio del siglo XX

Se realizó una acotación de las escenas o imágenes plásticas que pueden ser interesantes para su análisis en relación con el flamenco en distintos archivos. Se utilizarán distintos métodos para hallar posibles coincidencias entre los personajes que aparecen retratados. Se realizó una investigación basada en visionado de películas, e identificación por medio de la revisión de datos y de comparación con otras grabaciones o imágenes o fuentes existentes. Para ello se realizó un listado de las películas que pueden ser interesantes para su análisis en relación con el flamenco en los archivos de distintas universidades. Esto nos dará un listado inicial de películas. Después de un primer visionado las películas se incluyeron o se descartaron para el estudio por su concordancia o discordancia con la convergencia con esta investigación.

Se utilizará como referencia las películas de los archivos de la filmoteca nacional de España y Francia; del archivo *Gaumont Pathé* de París que incluye las películas grabadas por Alice Guy Blaché en Granada y Sevilla; películas del archivo del *Patronato de la Alhambra y Generalife* de Granada; la base de datos del *British Pathé*, o de la *Biblioteca del Congreso de Nueva York*, la biblioteca de la Universidad de South Carolina o los archivos de la *Universidad de Princeton*. Además, obtendremos otras escenas obtenidas directamente de la exposición sobre Mariano Fortuny en Granada (Caja Granada 2021).

Se realizará una escucha activa de grabaciones sonoras y se revisará la documentación fílmica. Se realizará también una labor de revisión bibliográfica y de hemeroteca para contextualizar las grabaciones.

En total se seleccionaron más de 50 títulos de grabaciones que guardan relación con la escena o los personajes de esta secuencia además de centenares de fotografías y pinturas.

Entre ellas relacionaremos las películas más relevantes:

- *Carmencita* (Carmencita 1894) por ser la primera filmación de Edison en la que además aparece una mujer española bailando.
- *Danses espagnoles*² de los hermanos Lumière
 - *El Vito* (1898a)
 - *Estrella de Andalucía* (1898b)
 - *La Jota* (1898c)
 - *Boleras robadas-ensemble* (1898d)
 - *Bolero de medio paso* (1898e)
 - *Las peteneras* (1898f)
 - *Las Manchegas* (1898g)
 - *Boleras robadas-deux* (1898h)
 - *La malagueña y el torero* (1898i)
 - *Bolero de medio paso-ensemble* (1898j)
 - *La sal de Andalucía* (1898k)
 - *El Ole de la Cura* [sic.] (1898l)
- *Terpsiscore* (*Terpsichore* 1900)
- *Danse espagnole de la Feria de Sevillanas* (Lumière, L.J. 1900)
- *Danse espagnole de la Feria Quadro flamenco* (Lumière, L.J. 1900a)
- *Danses espagnoles* (Lumière & Lumière 1896)
- *Grenade. L'enseignement par Pathé Baby* (s. d.)

² Este título engloba doce películas (Cruces-Roldán 2016) filmadas en el Cenador de la Alcoba del Alcázar de Sevilla y se atribuyen a Alexandre Promio, Francis doublier o Jean Busseret.

- *Grenade et L' Alhambra. L'enseignement par Pathé Baby* (s. d.)
- *Spanish Dancers (1901)*
- *Tango (1905)*
- *España: La moral andaluza (1905c)* Escenas de mujeres bailando sevillanas en Sevilla
- *España: Granada (España: Granada 1905b)* en donde aparece la zambra de *el Capitán* Juan Amaya realizando distintos bailes. Salen las niñas bailando.
- *España (Espagne 1905a)*
- *España: Sevilla (España: Sevilla 1905)*
- *La malagueña y el torero (La malagueña y el torero 1905)*
- *Danse gitane (Danse Gitane s. d.)*
- *Documentaires Italie Espagne. Alhambra de Grenade* (Alexandre, R. 1911b) Seleccionada porque en ella aparecen escenas de las del montaje del vídeo *Viaje a Granada* (Fortuny y Madrazo 1929)
- *Documentales Italia España. Las Fiestas Religiosas de Sevilla* (Alexandre, R. 1911d). En ella aparecen algunas niñas bailando sevillanas ataviadas de forma muy parecida a nuestra bailarina. También aparece en ella una chica bailando a solo con un sombrero. La estética de la grabación nos evoca a la chica de la exposición de Mariano Fortuny Marsal.
- *Documentaires Italie Espagne. Danses à Séville* (Alexandre, R. 1911c). En ella se explica que es común por las tardes en la época de la Feria de Sevilla que se reúnan las familias. En las escenas se puede ver un cuadro flamenco y se desarrolla una escena de baile de sevillanas lo que nos recuerda a nuestra protagonista. Aparecen también algunos personajes que hasta ahora no se han identificado.

- *Eldorado* (L'Herbier 1921)
- *Making Whoopee in Gypsy Land* (Making Woopee in Gypsy Land. 4-957A 1930)
- *Making Whoopee in Gypsy Land* (Making Woopee in Gypsy Land. 4-957B 1930)
- *Gypsy man + woman doing flamenco dance* (Gypsy man + woman doing flamenco dance w/ two musicians sitting... 1925)
- *Ignacio Zuloaga* (Ignacio Zuloaga --Outtakes. (Fox News Story B6430..B6433 1925)
- *Julio Romero de Torres* (Julio Romero de Torres--Outtakes 1925)
- *Luis F. Usabal* (Luis Usabal --Outtakes 1925)
- *El niño de oro* (El niño de Oro 1925)
- *Sevilla* (Sevilla 1929)
- *Inauguración de la exposición Ibero-americana de Sevilla* (Inauguración de la exposición Ibero-americana de Sevilla 1929)
- *Spanish dancers--Outtakes* (Spanish dancers--outtakes. Fox Movietone News Story 4-736. 1929)
- *Spanish dancers--Outtakes* (Spanish dancers--outtakes. Fox Movietone News Story 4-737. 1929)
- *Cuadro flamenco--Outtakes* (Cuadro flamenco--Outtakes 1929)
- *Making Whoopee in Gypsy Land* (Making Woopee in Gypsy Land. 4-957A 1930)
- *Making Whoopee in Gypsy Land* (Making Woopee in Gypsy Land. 4-957B 1930)
- *Old Spanish custom* (Old spanish custom 1931)
- *Guerrero--Outtakes* (Guerrero --Outtakes 1934)
- *La bodega* (Perojo 1930)
- *María de la O* (María de la O 1936)

Algunos de otros bailes de estética flamenca interesantes para nuestra investigación. Algunas de ellas y otras diferentes están recogidas entre las 37 que enumera la investigadora Cristina Cruces Roldán en su artículo *Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre «lo español» en los albores del siglo XX* (Cruces-Roldán 2016 : 446-447).

Otro investigador que nos ha servido de referente ha sido el profesor Kiko Mora gracias a sus identificaciones de personalidades que giran en torno a las películas que los hermanos Lumière rodaron en la Exposición de París de 1900. A través del estudio titulado *Who is who in the Lumière films of Spanish song and dance in the Paris Exposition, 1900* (2017) publicado en el portal sobre hispanismo: *Le Grin*h (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique). Mora identifica a gran parte del resto de protagonistas de ambas películas, se adentra en la influencia afroamericana en los orígenes del flamenco e indaga en la presencia de las mujeres en las crónicas de la época, menor y banalizada respecto a los hombres.

02.1.3. Eventos culturales propulsores del flamenco

Se hará un recorrido en la prensa apoyándonos en bibliografía especializada para encontrar las actuaciones flamencas que marcaron la estética española y flamenca en diversas Exposiciones Universales destacando la Exposición Universal de 1889 de París; las acciones culturales que se llevaron a cabo para la realización del célebre Concurso de 1922 y de la feria de Sevilla de 1929 y que podrían haber servido de propulsoras de la estética flamenca actual.

02.2. REFERENCIAS ESCOGIDAS

Las siguientes referencias podrán ofrecernos un nuevo punto de vista para la investigación. Las fuentes primarias objeto de análisis serán las propias filmaciones encontradas en las distintas bibliotecas además de las filmaciones relevantes del archivo Gaumont Pathé en París.

- Exposiciones en el Museo de Cádiz
- Museo de Arqueología de Dijon.
- Exposición mundo antiguo Dijon.
- *Desde lo Jondo del Flamenco. Granada, 1922. Primer Concurso de Cante de Jondo* (Equipo del Centenario del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada et Junta de Andalucía 2022).
- *Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia.* (Caja Granada 2021).
- Exposición sobre *Zuloaga (Zuloaga: Entre lo gitano y lo flamenco 2022)*. Granada.
- Exposición sobre Ramón Carazo 1896-1936 (Ramón Carazo 1896-1936. Una tradición renovada 2023)
- Exposiciones de figurillas sobre *Tanagra*s (2023) en la Biblioteca Nacional de Francia.
- Exposición sobre los *hermanos Lumière* en *La Cinémathèque française*.
- Taller revelado Pathé Baby en el Jérôme Seydoux. Paris. France.
- Exposición sobre *Antonio el Bailarín* (Fundación Cajasol et Junta de Andalucía 2022) Jerez de la Frontera.
- Exposición *Washington Irving y su fascinación por Andalucía, 1828-1829* (Museo de la Casa de los Tiros et Junta de Andalucía 2023) Granada.

Destacan entre las fuentes primarias de nuestra investigación el valor de los testimonios de personas que nos ayudarán a comprender el estado de la cuestión.

- Pablo Rodríguez Moreno *Paulo el Pello* en adelante Paulo.
- Maruja Rodríguez Moreno *De la Pella* en adelante Maruja.
- Francisco de la Guardia Contreras, el escritor *Curro Albaicín* en adelante Curro Albaicín.
- María Guardia Gómez, la bailaora *Mariquilla* en adelante Mariquilla.
- Manuel Piñar Díaz, Doctor en Derecho por la Universidad de Granada.

Mientras en cuanto a las fuentes secundarias se realizarán distintas lecturas y revisiones sobre autores plásticos como Mariano Fortuny Marsal, José María Rodríguez-Acosta o Julio Romero de Torres, todos ellos utilizan la temática flamenca o gitana como protagonista. Fotografías de Rafael Garzón o filmes de Alice Guy o de los hermanos *Lumière* filmados en España con objetivo de ayudarnos en la comprensión del contexto y del entorno. En cuanto a publicaciones periódicas destacan la francesa como *Le Figaro*, de los años 1888 y 1889 que traten temas relacionados con el flamenco y de la Exposición Universal de 1889 de París; *Eco artístico* desde 1909 o la revista *Estampa* cuyo primer número fue publicado el 3 de enero de 1928 con infinidad de fotografías e ilustraciones. También la madrileña *La Canción Popular* con 14 números desde abril de 1922 hasta enero de 1923, titulada como *revista musical*, dedica sus páginas de texto a la divulgación de las canciones populares, bailes y zarzuelas de moda y de los maestros más en boga y de éxito mundial; también diarios granadinos.

Se utilizarán fuentes como; retrospectivas, libros sobre las exposiciones y estudios de pintura sobre: Irving, Doré, Fortuny, Zuloaga, Apperley, Romero de Torres, Anglada, Nonell u otros artistas plásticos o

literarios que pudieran estar relacionados con la estética en la que ha quedado impregnada el corpus de películas del estudio en relación con «lo gitano», «lo español», y «lo español».

02.3. RECURSOS

02.3.1. Estancias Internacionales

El objetivo principal del periodo de estancia en París ha sido poder investigar en los archivos de bibliotecas, filmoteca y archivos públicos o privados que pudieran tener material relacionado con la temática de tesis ya que el corpus de trabajo del sector a estudiar se basa en fragmentos de películas desde los inicios del cine, incluyendo a los *hermanos Lumière*, Alice Guy y Feuillade, pasando por grabaciones de la cadena FOX en Sevilla hasta concluir con la película de *María de la O* (María de la O 1936) en la Cinemateca. Además, hay algunos libros de referencias que solamente están en París destacando los volúmenes de catálogos de la casa Pathé realizados por Henri Bousquet que contienen datos sobre las grabaciones realizadas por la casa Pathé a principios del siglo XX.

También se han consultado dossiers de diversos artistas en las bibliotecas de París.

02.3.2. Aplicación Grafenco

Al utilizar diversas fuentes de investigación y multitud de datos se hacía poco versátil el sistema tradicional de tablas y para poder obtener mejor rendimiento de los datos que se iban obteniendo se ha realizado un programa informático específico para gestionar estas personas. Sus datos de identificación personal, lugar de nacimiento, fotografías, y relaciones familiares se han quedado registradas en el programa creado específicamente por encargo para este fin.

La aplicación *Grafenco*, se ha ubicado en una página web para poder gestionarla online desde distintos dispositivos con la garantía de una actualización en tiempo real. Se ha trabajado de forma privada de modo que, aunque la información estaba siendo publicada de forma inmediata no ha sido información de libre acceso. Así se han obtenido dos beneficios: El primero es el poder demostrar el momento preciso desde el que se tiene una información. Esto queda registrado automáticamente en la red. El segundo beneficio ha sido el asegurar la exclusividad de acceso a esta información.

El objetivo principal de la aplicación *Grafenco* es poder establecer relaciones entre personas para poder obtener resultados de investigación. La aplicación se divide en cuatro pantallas principales de trabajo: *Personas*, *Listado de personas*, *Relaciones* y *Grafos*.

Por cada Persona se podrán introducir una serie de campos identificativos. Así se podrán hacer búsquedas en un solo golpe de vista.

Ahora se puede ir al “Gestor de Relaciones” y establecer (si procede) las relaciones de parentesco entre las distintas personas de la base de datos.

La pantalla *Grafos* es la que muestra la potencialidad del sistema creado. Sirve para crear árboles genealógicos. A la hora de crear el árbol genealógico se tendrán en cuenta una serie de premisas o restricciones.

03. OBJETIVOS

DE LA INVESTIGACIÓN

En relación con esta hipótesis se establecen distintos objetivos generales. Pretenden desarrollarse de forma transversal y propedéutica atravesando el cuerpo de la investigación como si estuviésemos en un edificio de varios pisos con suelos translúcidos conectados con una escalera de caracol y en

cada peldaño pudiéramos visualizar los distintos pisos atendiendo a la superposición de sus estratos. Con los objetivos generales en este trabajo se pretende:

- Relatar el origen del concepto de «lo flamenco» con la significación actual
- Analizar el conjunto de películas de carácter flamenco de principios del siglo XX, encontradas en diversos archivos y bibliotecas en relación con otras imágenes flamencas.
- Visibilizar el papel de la estética de la mujer gitana en la formación del concepto y del estereotipo de «lo flamenco» y «lo español».

Y asociados a estos objetivos generales aparecen otros objetivos específicos que atienden a una problemática mucho más concreta:

- Definir el proceso de antigitanismo español hasta la década de 1930.
- Aportar nuevas líneas de investigación para el flamenco desde un punto de vista étnico teniendo en cuenta la lectura de la historia desde una óptica cultural inclusiva gitana y teniendo en cuenta el romaní y el caló como elementos de apoyo en la comprensión del arte flamenco.
- Identificar y contextualizar a los artistas e imágenes para su estudio y puesta en valor.
- Analizar la importancia de los artistas plásticos y visuales en la evolución de la identidad española y andaluza.
- Reconocer la labor de las bailaoras gitanas en la difusión de la imagen de España.
- Relatar la evolución de los elementos propios de la estética gitana que pasaron a ser parte de la estética de

mujer española por medio del nuevo concepto «de flamenca».

04. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para el estudio y comprensión de la estética se hace necesaria una base filosófica, es por ello que la tesis doctoral de Ruíz Fernández, *Filosofía del Flamenco* (2019) nos abre la Filosofía Popular al mundo del flamenco. En su primera parte trata el flamenco visto desde la filosofía. La segunda parte, por el contrario, trata sobre la filosofía vista desde el flamenco, es decir, se estudian las ideas filosóficas, que a su vez conforman un sistema, expresadas a través de este arte.

Sobre estética se ha escrito mucho. El libro del profesor del departamento de Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Claramonte, *Estética y Modal* (2016), contribuye a un replanteamiento de la estética como una triple teoría: una teoría del arte, una teoría de la sensibilidad y una teoría de la performatividad social y política del arte. Lotman nos abre la puerta en *Estética y semiótica del cine* (1979) a su visión y análisis en el cine. Los cánones de belleza realmente lograron masificarse e instalarse en el imaginario colectivo en el siglo XX a través de su cotidianización en la industria cultural (cine, radio, televisión).

Desde 1780 se prohíben las zambras y todo tipo de folklore en actos religiosos. No se tienen noticias de ellas hasta que Antonio Torcuato Martín (1820), *El Cujón*, formó la primera zambra oficial como lugar para la representación de la danza alrededor de 1850 en la plaza del Humilladero de Granada, aunque hay algunos datos que indican que pudo haber otras formaciones zambrísticas anteriores como la de la familia de los Maya del Sacromonte. Aún así, la primera zambra del Sacromonte, la

de *Los Amaya* no se fundaría hasta 1881 (Albaicín 2011 : 74), aunque el grupo de hermanos Amaya ya habían participado en la zambra de *El Cujón*.

Sobre las identidades de estas personas, el libro de Albaicín, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (2011), nos dará información muy relevante sobre la identidad de algunos de los personajes principales de la historia del flamenco tal y como lo conocemos hoy en día. Esta obra junto la del granadino Medina Vílchez, *Fuentes documentales sobre la Zambra Gitana: Recopilación de datos sobre las familias relacionadas con la Zambra Gitana* (2022) nos ayudarán a hacernos una imagen del biotopo primigenio del flamenco en el ambiente del Sacromonte. El arte de los gitanos andaluces pasó a denominarse y a formarse como lo que hoy conocemos como «arte flamenco».

De manera que al mismo tiempo, se necesitaba un atuendo específico para las actuaciones en los cafés cantantes. Una estética determinada.

En la Figura 1 se puede ver una típica escena de baile de gitanas acompañada por la guitarra de Cujón. La chica que está justo al lado de *Cujón* es la mujer a la que llamaban *Ceana*. El herrero de Ítrabo (Blas Vega et Ríos Ruiz 1988), que utilizó los bajos de la herrería en la que se ubicó alrededor de 1850 para tocar la guitarra y cantar contratando a los mejores artistas de la ciudad.

Figura 1

Grenade. Danse des Gitanos (1888)



Nota. Título tomado de la fotografía obtenida por la BNE en Subasta extraordinaria internacional realizada el 5 de mayo de 2005.

CAPÍTULOS

Capítulo 1.

La belleza y la gitana española

Este primer capítulo nos introduce en la historia del concepto de mimesis y belleza para conocer el contexto de dónde surge la creación del estereotipo de la mujer gitana española. En este caso partiendo del culto a la evocación cartaginense en la península Ibérica Tanit, que se asimiló con Astarté, hasta la *Maja desnuda* (1800) que retrató Goya y se evocó como gitana.

Se comenzará hablando de la mimesis en la antigua Grecia para más adelante en el ámbito de la filosofía diferenciar fundamentalmente entre las corrientes Platónica y Aristotélica dentro de la *Teoría de la Imitación* de Sócrates. Posteriormente en el barroco se llega a la *Teoría de la Metáfora* de Tesauro, además de las distintas teorías propuestas en primer término por *Pseudo-Dionisio* y *San Agustín* o el propio Santo Tomás de Aquino. La mimesis llegará a considerarse muy placentera, por lo tanto, un elemento significativo del pecado. Durante el Renacimiento la imitación volvió a concebirse como pilar fundamental de la teoría del Arte.

Las categorías estéticas modales de lo *repertorial* (necesario y contingente) y *disposicional* (lo posible y lo imposible) serían las

encargadas de organizar y distribuir los modos. Estas categorías se relacionan con las de belleza para concebir en tres discursos diferentes. Se inspirarán en su sentido más amplio conjugando belleza moral, ética y estética; en su sentido puramente estético y produce una experiencia, limitándose a lo que se puede percibir por la vista.

Los retratos de «las majas» de Goya o el relato *Carmen* de Mérimée ilustran parte de la historia del estereotipo de la mujer gitana en España que más adelante en pintores como Zuloaga o Apperley terminasen de elaborar.

1.1. PEQUEÑA HISTORIA DE LA «IMITATIO»

La tonadilla de la siguiente página hace una síntesis muy intuitiva del estereotipo de la mujer gitana de finales del siglo XVIII.

Yo señores soi Gitana
Como lo publica el traje.
Que salgo a este Coliseo
Hacer mis havilidades.
Digo la buenaventura
He esudiado muchas artes,
Y a lo que es echicerías
No encontado quien me gane. (Castel 1776)¹

La indumentaria como señal exterior, la habilidad en la lectura de las líneas de la mano y la hechicería son claros ejemplos de cómo el peso de un signo puede recaer para formar un largo relato en la literatura y las

¹ La tonadilla que se registra en la partitura es “La hermosa Gitanilla en el Coliseo” (Castel 1776 citado en Leblon 1982 : 41).

artes que pudo manipular la historia de España y modelar al antojo de quienes ostentan las posiciones de poder.

Al menos desde principios del siglo XV hay constancia de los llamados «gitanos» en España. Con la expulsión de los «moriscos»², su particular carácter se dejó notar. Ahora el centro de atención de los Castellanos se mantenía sobre estas familias de extranjeros que decían proceder de «Egipte». Algunos andaban por las regiones con cédulas y dispensaciones empezaron a posicionarse ocupando los espacios que habían quedado vacíos tras la expulsión de los moriscos. Algunos iban vestidos con ricos ropajes y ataviados como príncipes llevando los más ricos grandes aretes de plata en las orejas.

Los gitanos estuvieron especializados en la forja del hierro, la doma de caballos y el trato con las bestias mientras que las mujeres eran las encargadas del hogar y de hacer elementos de artesanía con los materiales que les podía suministrar la naturaleza. Ellas, las mujeres gitanas, con el paso del tiempo y ya entrados en el siglo XIX, se convirtieron en el icono³ referente para la formación de la identidad de la Nación española que emanaba de los textos de los viajeros románticos, de las imágenes que quedaron retratadas en la plumilla de los artistas más reputados.

Con el avance de la Revolución Industrial y los avances de la ciencia, la fotografía no dejó de evolucionar y necesitaba de modelos para divulgar su presencia. Fotógrafos de todos los rincones del mundo tuvieron a bien retratar a las gitanas españolas. Incluso los inicios del cine, tuvieron un buen reparto gracias a estas agraciadas mujeres de ojos grandes y cabellos largos y negros como el azabache.

² Al hablar de los «moriscos», los historiadores actuales estarían evocando a los musulmanes de los reinos peninsulares que más tarde constituirán la noción de España. Distintas pragmáticas y disposiciones desarrolladas desde principios del siglo XVI les relegaron a la expulsión de los territorios o les obligaron a recibir las aguas bautismales, convertirse al cristianismo, dejar sus hábitos e incluso borrar y olvidar su nombre para reelaborar su identidad. En la obra de Miguel de Cervantes, *El Quijote* (1605), aparece en el capítulo LIV un personaje morisco llamado Ricote.

³ Cuando se produce una analogía entre lo representado y lo que se representa, los códigos y sus significados argumentan una realidad que podríamos llamar plano icónico. Se produce el hecho de que el signo icónico designa intrínsecamente la transformación de la cosa en otro constructo cuyas características no coinciden con las del objeto que propició el surgimiento del signo icónico.

Y es que las apariencias, las formas y la representación de la realidad y los nombres con los que se utilizan han formado parte de la *Historia del Pensamiento Humano* desde la Antigüedad.

La *Teoría de la Imitación* fue uno de los frutos de la Grecia clásica que más adelante los helenos y los romanos supieron engrandecer. En la antigua Grecia el significado de «mímesis» surgió de las acciones más que de los sujetos a mimetizar. Los cultos a Dionisos realizados por un sacerdote requerían de unos rituales que incluyeron baile, música y canto a los que quedó ligada la palabra «mímesis». Según Platón, la «mímesis» afectaría a valores, sentimientos o movimientos interiores. El concepto de mímesis era sumamente aplicable a las artes de la música, danza y a la mímica. Hoy lo identificamos con ‘copiar, parecerse o confundirse con algo o con alguien’.

Adentrados en el siglo V.a.e.n., la terminología filosófica adoptó el vocablo ‘imitación’ como parte de su repertorio antes de que apareciera dicho término en el campo de la estética. En Atenas, el filósofo Sócrates sería el primero que acuñó el término para ‘copiar’ lo aparente, la forma exterior de las cosas, lo que se puede percibir por la vista. Y de este modo esta reflexión filosófica inundó el mundo de las artes plásticas cuya representatividad recayó sobre la pintura y la escultura. Estas artes se dedicaban según Sócrates a “construir el parecido de las cosas” llegando a formular su propia *Teoría de la Imitación*. Esta teoría que fue ampliamente aceptada por Platón, aunque sus particulares aportaciones dieron lugar a dos corrientes dentro de la misma teoría:

- **Corriente Platónica:** Más cerca del sentido primitivo filosófico. Solía utilizar «imitación» aplicado a las acciones de la música o la danza como podemos extraer de *Las Leyes* (Platón 1999 : 276) o como a la pintura y a la escultura en el mismo sentido que Sócrates efectúa en *La República* (Platón 1872 : 57). Todo ello evolucionaría hasta concluir en el ‘sujeto’ de mímesis como una representación fidedigna del exterior actuando como objeto pasivo. Platón

no era partidario de equiparar los objetos de arte con lo auténtico según expresa en *La república* (603A, 695A) y en su obra *El Sofista* (235D - 236C) y fue un visionario del naturalismo del siglo XIX ya que se oponía a la idealización aferrándose a la forma ‘real’ de las cosas para conocerlas. Pone al hombre como mediador necesario entre lenguaje y realidad, aunque para ello deba eliminar algunos matices que pudieran surgir en esta relación de dialogo. Verdad no es lo mismo que verosimilitud. Esta confusión puede llegar a crear dualismo entre el acto de la imitación del objeto con el sujeto imitado.

- **Corriente Aristotélica:** Aristóteles partiendo de los pilares asentados por Platón, pudo transformar su teoría de la imitación. En principio nació de la imitación de las actividades humanas y poco a poco esta acción se interesó por imitar la naturaleza que emanaba de la perfección. Sócrates se percató de que los objetos artísticos podían representar las cosas con una belleza diferente a lo que se pretendía evocar. Según Sócrates, en ocasiones las cosas artísticas podrían presentar las cosas reales como podrían o deberían ser: “puede (y debe) limitarse a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales” (Tatarkiewicz 2017 : 309)⁴. Según esta corriente la imitación podría liberarse de la realidad. Sería entonces cuando el artista genuino tomaría protagonismo y sería capaz de expresar la realidad de una forma personal. Así es que el término de «imitación» podía aplicarse tanto al teatro como a la escultura o a la música.

El tratadista italiano Emanuele Tesauro (Turín, 1592-1675) gracias a su obra *El catalejo aristotélico* (1654) llega a ocupar un lugar destacado

⁴ Refiriéndose a: *Poética* (Aristóteles canon 335 a.e.n. : canon 1448a, canon 1451b, canon 1460b).

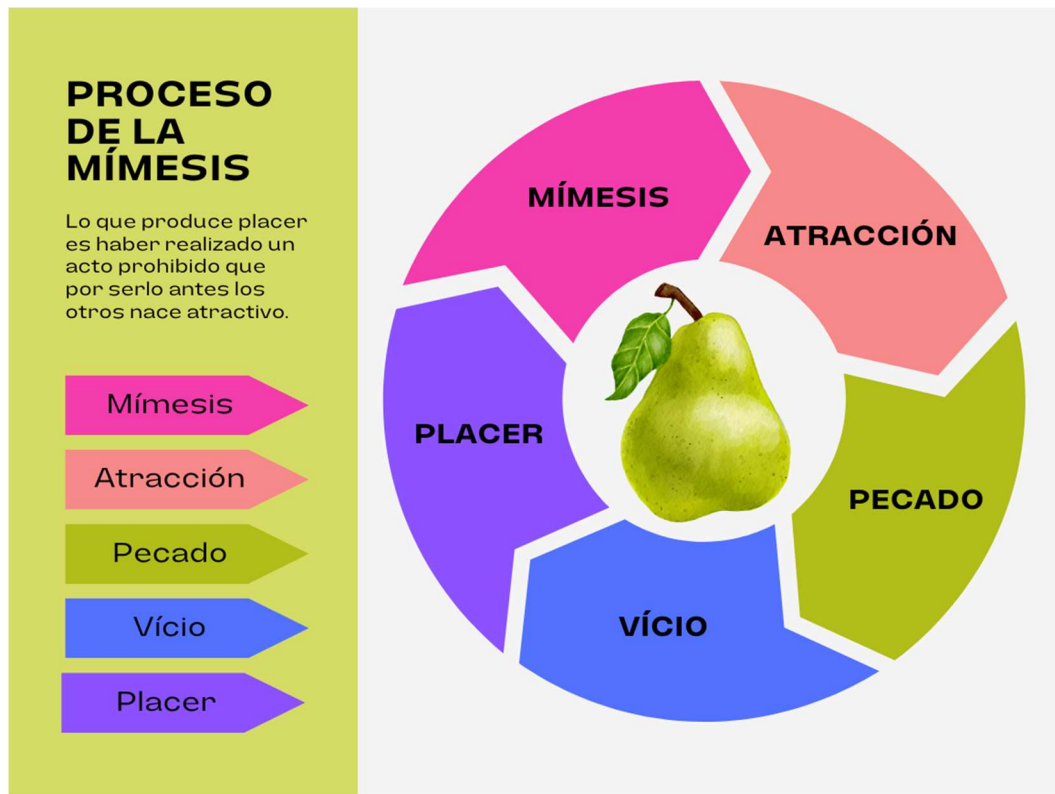
en el Barroco europeo. Realiza grandes avances en su “Teoría de la metáfora” que se basa en la construcción de un repertorio del lenguaje constituido en base a un código de obras de arte que lograrían manifestar la iconografía de la realidad: “Una obra de arte es una metáfora”. La ‘metáfora’ termina compartiendo el mismo principio de la ‘mímesis’ en cuanto a la posibilidad de hacer ver los parecidos entre las cosas. Según Tesauro, un símbolo es “una metáfora que significa un concepto por medio de una figura aparente” (Chiumiatto et Molina Cantó 2004 : 31).

En la Edad Media se erigieron otros pilares de pensamiento, elaborados por *pseudo-Dionisio* y más tarde por *San Agustín*. Las formulaciones de Pseudo-Dionisio-Areopagita fueron seguidas por otras figuras del pensamiento medieval como el propio Santo Tomás de Aquino. En su conjunto de escritos “parece pretender ser un discípulo directo del apóstol San Pablo” (Sacher 2004 : 30). Este conjunto de escritos cuyo autor era alguien procedente de la ciudad de Atenas que se presentaba como Dionisio y que se convirtió por San Pablo es una interpretación de los conceptos filosóficos de Proclo para hacerlos válidos dentro de los preceptos del cristianismo.

En cuanto al hiponense *San Agustín*, explica cómo en su vida social se vio envuelto en distintas situaciones por el agrado que sentía al obrar como los demás, “no sólo por el deleite, sino también por el deseo de alabanza” (2002 : 46) y de modo que llegó a fingir haber realizado algunos actos con el propósito de “igualarse” o mimetizarse con los desviados. Siendo este el placer o el propósito de la acción mimética. El esquema de la Figura 2 sintetiza el proceso de la naturaleza mimética del deseo. La mímesis produce el placer de atracción para igualarse con los demás, a la vez que hace el pecado atractivo produciendo el vicio en la acción de mimetizarse con la recompensa placentera de lograr hacer algo prohibido.

Figura 2

Proceso de la naturaleza mimética del deseo



Nota. Elaboración propia 2023

San Agustín confesó haber cometido un robo como integrante de un conjunto de personas e impulsado por la emoción que emanaba de la acción de lo que no estaba permitido:

[...] fuimos a deshora de la noche a sacudir el peral y traernos las peras, de las cuales quitamos tantas, que todos veníamos muy cargados de ellas, no para comerlas nosotros, sino para arrojarlas después, o echarlas a los cerdos, aunque algo de ellas comimos. En lo que ejecutamos una acción que no tenía para nosotros de gustosa más que el sernos prohibida. (Agustín 2002 : 47)

Es decir, lo que le llenaba de placer era el haber comido frutos robados como el mismo San Agustín advirtió:

Hermosas eran aquellas peras, Señor, pero no era su hermosura y bondad lo que mi alma apetecía. Porque tenía yo abundancia de otras mejores, y aquéllas las cogí solamente por hurtar, pues luego que las tuve, las arrojé, comiendo de aquel hurto solamente la maldad, con que me divertía y alegraba. Porque si entró en mi boca algo de aquellas peras, solamente el delito y la maldad era lo que para mi gusto las hizo sazonadas y sabrosas (Agustín 2002 : 49).

Así es como según Bruno, Agustín “establece una *liaison* directa entre el vicio, el engaño, la belleza, y aquella cualidad que califica de *umbratica*.” (Bruno 2022 : 10). De sus escritos se podría deducir que la belleza por su placer de atracción conlleva al pecado de una forma viciosa e incluso obscena.

En este caso la situación ‘el contexto’ lo impulsó a robar por el mero acto más que por los frutos sustraídos (peras). Este impulso atractivo se plantea como una característica intrínseca a la mimesis. Ese poder atractivo es quien propicia la actitud pecaminosa al amparo del placer que produce el vicio del propio mecanismo de la mimesis.

Y consecuentemente la mimesis puede llevar al pecado. Esos postulados llevaron a pensar que si finalmente el arte ha de limitarse al mundo visible debe buscar las formas de lo perdurable y perfecto. De modo que en el repertorio de los símbolos encontraron las artes sus referentes para codificar la realidad invisible. De esta forma, se dejó apartada la teoría de la imitación, aunque Santo Tomás de Aquino llegaría a utilizar la tesis clásica de Aristóteles «*Ars imitatur naturam*». El artista pretende que sus obras tengan apariencia de realidad, aunque su objetivo no es crear el engaño. Según Santo Tomás de Aquino, el artista es admirado por los que no se dejan engañar. Así es como en una de sus reflexiones se centró en el hecho de que durante su juventud, leyendo a Virgilio, derramó lágrimas a la muerte de Dido. Aunque no estaba triste

desenvolviéndose la mimesis dentro de un repertorio de valores asimétricos de sentimientos encontrados.

Gracias a las incursiones pioneras como las de Ghiberti, Alberti y Da Vinci, durante el Renacimiento la imitación volvió a concebirse como pilar fundamental de la teoría del Arte. Los genios del Quattrocento no supieron elaborar un discurso que asociara la presencia del arte con el estado y las consecuencias de la cognición. Pensaban que el arte debía partir del estudio de la realidad que se percibe por la vista, por lo que: el conocimiento de las leyes de la perspectiva, las consecuencias de los estudios de la luz y el comportamiento de la óptica, se vuelven fundamentales. No separaron las funciones del científico y el artista.

Según Tatarkiewicz, el autor Lorenzo Ghiberti en los tres tomos de *I Commentari* (1436) se esforzó en imitar la naturaleza “lo mejor posible” a la par que Leone Battista Alberti, afirmaba que “no existe un camino más seguro hacia la belleza que el de imitar la naturaleza” (1435 : part. III). A la suma Leonardo Da Vinci, destacó por sus avances en el estudio de las proporciones y en la ilusión creada por las leyes de la perspectiva sin apartar estos objetos de estudio de la luz y del color. Da Vinci, otorgaba más importancia al objeto que al sujeto de modo que el objeto artístico era más digno de elogio cuanto más fidedignamente represente la realidad.

A mitad del siglo XVI, tras la aceptación de la *Poética* (Aristóteles, 335 a.e.n.) de Aristóteles la «imitatio» se hizo un espacio entre los preceptos que formaban parte de la poética del Renacimiento. Desde entonces el concepto de mimesis ha ido evolucionando y enriqueciéndose por las distintas corrientes y pensamientos. Este fenómeno alcanzó tanto al Barroco como al Academicismo llegando a ser el epicentro de los pensamientos artísticos.

La «imitatio» conservó este significado durante más de tres siglos de forma más o menos flexible. Por ejemplo, el gran artista Michelangelo Buonarroti (1475-1564), más conocido en España bajo el nombre de Miguel Ángel, hizo una interpretación del concepto de «imitatio» para que la gracia de Dios en la naturaleza fuese el modelo que debía imitarse. Más

adelante Torquato Tasso (1587) fue quien se percató del proceso radiante en la poesía donde las palabras «parole», sustituyen a los conceptos «concelli», y son éstos quienes imitan las cosas «cose». Así que el término «imitatio» se fue sustituyendo ocasionalmente por «invento» y a lo largo del tiempo esta tendencia se fue incrementando gradualmente.

Una vez dentro de los siglos XV y XVI la terminología se popularizó y Batteux lo recogió en su obra *Les beaux arts réduits á un seul principe* (1747) afirmando que el principio que subyace a todas las artes es la imitación llevando el término a campos tan distintos como la arquitectura o la música.

También en el siglo XVIII estuvo presente esta idea. La *Teoría de la Mimesis*, que había sido el punto fuerte de la *Poética* (Aristóteles 335 a.e.n.), volvía a traspasar los límites de las cosas para poner su centro de gravedad en las artes visuales.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, tras los descubrimientos arqueológicos de Herculano y Pompeya se puso de moda el acto o la acción de imitar. Es decir, la mimesis como concepto que atañe al hacer. El siglo XIX abandonó el principio de fidelidad a la antigüedad para adherir fidelidad a la naturaleza.

1.2. LA GRAN TEORÍA DE LA BELLEZA

1.2.1. LA DIVINA PROPORCIÓN

Los pitagóricos fueron los precursores de La Gran Teoría, pero sólo obrando dentro de las proporciones matemáticas y extendiendo el concepto a la armonía de los sonidos y sus consecuentes relaciones con las longitudes de las cuerdas que los producen. Las proporciones en las artes

y su adecuada utilización podrían conseguir la belleza perfecta. La belleza medida por la ciencia matemática.

Los antiguos sabios de Egipto y Grecia consideraban la proporción $AB/PA=PA/PB$, que expresa la partición de un segmento en media y extrema razón por un punto P, como razón de la sección áurea. Esta sección áurea o divina proporción, era para ellos imprescindible en la realización de cualquier obra de arte (García-Cuerva 2014 : 7).

La Divina proporción también llamado Proporción Áurea se obtiene en geometría plana cuando al dividir un segmento en dos partes guardan una relación tal que al dividir la distancia del segmento inicial AB, entre el segmento mayor AP se obtenga un número igual al dividir el segmento mayor AP entre PB. Es decir, que se obtenga el mismo resultado al dividir el segmento inicial entre el más grande que este último, el más grande, entre el segmento menor.

Esta proporción se puede hallar cotidianamente en los rectángulos como los estandarizados A0, que al dividirse de forma consecutiva pasan por el A4 que resulta ser el formato más empleado para trabajar en la escuela y es el más estandarizado para su uso en oficina o con fines educativos.

La *Sucesión de Fibonacci*, está íntimamente relacionada con el *Número de oro*. La serie constituida por el número PHI⁵ tiene la siguiente propiedad: cada una de las cifras de la serie se obtiene de la suma de los dos precedentes. Esta característica de la sucesión áurea la hace muy especial en la consecución de series ascendientes o descendientes o resultantes de la sucesión de otros quedando de la forma siguiente: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1.597, 2.584, 4.181, 6.765, 10.946, 17.711, 28.657.

⁵ La sucesión áurea PHI toma su nombre de *Phidias*.

Si dividimos cada cifra de la *Sucesión de Fibonacci* por la anterior, obtenemos cada vez un número más aproximado a la cifra 1,61803 sin llegar a alcanzarlo de manera absoluta. Este *Número de Oro* fue estudiado por Euclides en su tercera definición “Se dice que una recta ha sido cortada en extrema y media razón cuando la recta entera es al segmento mayor como el segmento mayor es al segmento menor” (Los elementos 300 a. e. c.).

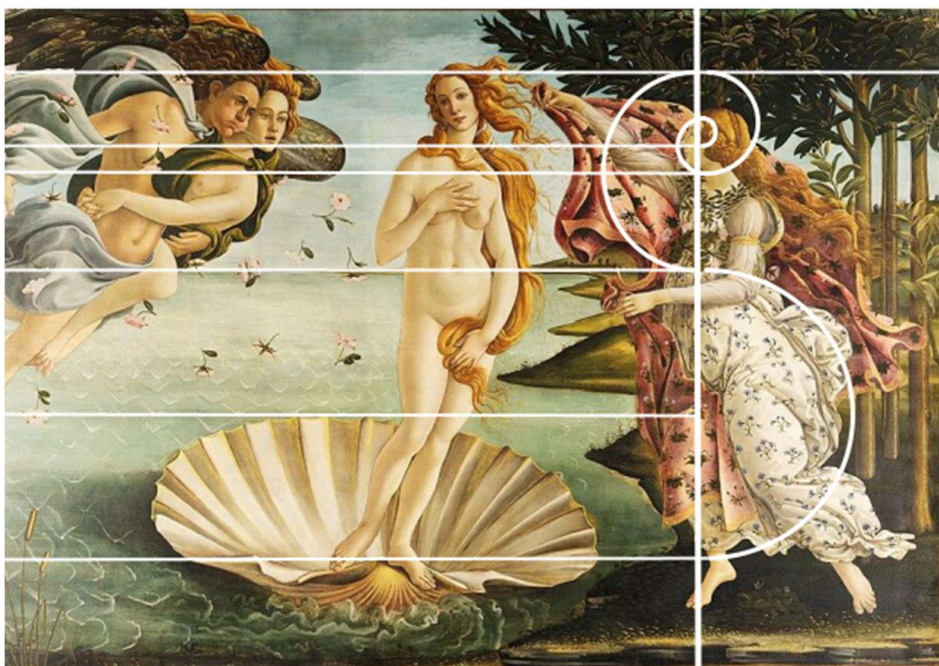
Podría decirse que es una propiedad que ayuda a interpretar y a predecir ciertos patrones escritos en los muchos diseños y en la ordenación de la naturaleza como la disposición de las colmenas de las abejas, de algunas caracolas, de las pipas de girasol, que siguen la pauta de la *Sucesión de Fibonacci*. El crecimiento y el número de pétalos de muchas flores y su disposición, como en el caso del ‘botón de plata’, la caléndula u otros tipos de margaritas. El mismo suceso podemos encontrarlo en piñas de los pinos en las que si se estudian las espirales de su superficie se observan los preceptos continuos de crecimiento de la *sucesión de Fibonacci*.

Los conceptos de armonía, belleza y simetría estaban relacionados con las aplicaciones en las relaciones con lo que se percibía por los sentidos del oído y la vista. Partiendo del crecimiento natural de las formas vivas, se puede observar que se siguen una serie de pautas que casi en la totalidad de los casos, responde a progresiones geométricas estables (*Sección de Fibonacci*), en las que podemos descubrir la existencia de la proporción áurea.

Alberti emprendió el estudio sistemático de las obras y textos antiguos poniendo las bases de la ideología arquitectónica del humanismo. Tras el estudio de la obra de Vitruvio, Alberti tomó conciencia del valor del concepto de la simetría llegando a colaborar con Nicolás V al asesorarle en el proyecto de transformación urbana de la ciudad.

Figura 3

Estudio de medidas áureas según el estudio de Zesyng



Nota. Elaboración propia.

De la obra de Alberti se desprende que para él, la belleza es un producto objetivo que depende de la disposición armoniosa y matemática de las partes que la componen. En la Figura 3 hemos aplicado al *Nacimiento de Venus* (Botticelli 1482) las enseñanzas de Zesyng para apreciar de forma práctica el resultado en un fragmento de la obra.

El número PHI, se transcribe en un número irracional 1,61803... que se presupone seguido de una cantidad infinita de decimales. Responde a la fórmula matemática Marco Vitrubio Polión, ingeniero y tratadista romano del siglo I d.C. Fue ingeniero de Julio Cesar y el autor del tratado más antiguo sobre arquitectura que se conserva: *De Architectura*, en 10 libros. Fueron empleados y conocidos en la Edad Media y fue reeditado en Roma en 1486. En ellos habla de su idea de belleza aplicada a la arquitectura. Vitruvio desarrolla el término en los conceptos de: el orden, la disposición, la euritmia, proporcionalidad y la economía. A día de hoy sigue siendo una inestimable fuente documental gracias a la abundancia de detalles e información sobre las artes plásticas, pintura y escultura de

Grecia y Roma. Leonardo Da Vinci tomó las indicaciones de este autor para calcular las proporciones del hombre y dibujar su *Hombre de Vitruvio* (1490).

Sir Theodore. Cook en su libro *The Curves of the Life* (Nueva York, Dover 1979, 1914) consideró la *Ley de las Proporciones* del alemán Adolf Zesyng y, comparando las diferentes estatuas antiguas y los cuadros de los maestros del Renacimiento, construyó un canon ideal para el cuerpo femenino basado en la sección áurea.

El declive de la teoría de la belleza tuvo lugar en el siglo XVIII con el cambio de modelo de belleza que se alejaba cada vez más de las formas que se podían encontrar en la naturaleza y de las ideas desarrolladas por Platón. El abigarramiento, el ‘miedo al vacío’ y las formas exageradas alejadas de la naturaleza fueron una constante a partir de este siglo. Lo exquisito, único y exclusivo era ‘lo bello’ y para conseguirlo había que transitar por complejas elaboraciones y por composiciones complejas muy alejadas de lo ‘aparentemente real’ es decir, muy alejadas de los conceptos de naturalismo y de la verdad. En el siglo XIX se alcanzaron otras soluciones con poca o nula capacidad de potencial por lo que fueron disueltas en un breve periodo de tiempo. El presente siglo XXI nos ha hecho testigos de una gran variedad de tensiones modales que afectan a la belleza, a su forma de percibirla y a su forma de entenderla. En cada cambio de corriente artística o de cambio de sentido del gusto hay que señalar que habitualmente se alterna el gusto por lo sencillo con la predisposición por las composiciones muy elaboradas y complejas.

Mucho se ha ahondado también sobre el concepto de belleza y sobre las cosas bellas. Durante siglos la corriente estética asentada sobre la *Gran teoría de la belleza* predominó en Europa y puso orden en las proporciones de las partes del repertorio y sostenía que el arte surgía de la imitación de la realidad. Al llegar el siglo XVIII el concepto de «imitatio» adquirió la connotación positiva de estar presente en todas las artes.

1.2.2. LAS CATEGORÍAS MODALES DEL REPERTORIO Y DISPOSICIÓN

Durante la Ilustración, se concretó la teoría y se fueron cercando sus lindes a la imitación de la realidad bella. Es durante este siglo cuando el interés por la temática de gitanos decae en la pintura europea en general, justo antes de que en el periodo Romántico la temática de gitanos españoles se pusiera de moda. El tópico reapareció en el siglo XIX alimentado por los libros de viaje decimonónicos y el arte naciente de la fotografía que llevó al extremo el concepto de mimesis.

Aquello que nosotros llamamos ‘belleza’, los griegos la nombraron por «kalos». A este término, se solía asociar a lo moralmente noble, bello o bueno, utilizando para ello el vocablo «agathos». Más adelante, los romanos utilizaron «pulchrum» para designar el concepto de ‘lo bello’. La forma latina continuó utilizándose hasta que el renacimiento la sustituyó paulatinamente por «bellum».

Si seguimos las pautas que nos sugiere Claramonte (2016) podremos llegar a comprender la estética desde sus modos y aplicarlos después al concepto de belleza. Según Claramonte la categoría modal de lo *repertorial* y la categoría modal *disposicional* son las encargadas de organizar y distribuir los modos. La primera es aplicable a los modos de lo necesario y lo contingente, mientras que la segunda se encarga de los espacios de lo posible y lo imposible.

[...] Estos son los cuatro modos relativos que darán lugar a los modos absolutos: lo efectivo y lo inefectivo. El complejo o paisaje es la categoría modal que rige estos modos de lo efectivo y lo inefectivo (Claramonte 2016 : 34)

Las tensiones originadas desde las diferentes formas de actuar entre los modos repertoriales y disposicionales son las que darán lugar al *Orden de Potencia*. Será este nuevo orden lo que pueda constituir el paisaje mientras que la «impotencia» será expulsada de él.

Continuando con estos conceptos el autor llega a postular tres leyes que rigen estas categorías. Si atendemos a la primera *Ley de la repertorialidad* llamada a su vez *Ley de la compleción*: “si un elemento de un repertorio da cuenta de esto, habrá lugar para un elemento que dé cuenta de lo otro” (2016 : 34). Podemos apuntar que «bellum» era parte del repertorio aplicable solamente para mujeres y niños conviviendo con ‘pulchrum’ para el resto de los elementos que fuesen dignos de elogio.

En todo caso, los valores que emanan de la belleza del cuerpo de la mujer han formado parte indisoluble de la atmósfera de cualquier cultura. Las diosas que representan la belleza como Ishtar, Venus, Afrodita o Astarté, representan la cualidad de la belleza en la apariencia externa que irremediablemente produce el estado de enamoramiento.

Sin ir más lejos acudimos a la mitología griega para entrar en los sobrenombres. En Grecia es la diosa de la belleza, la atracción física, la sensualidad, el amor y el sexo. Todo un campo de estudio dentro de la mimesis. Su equivalente romano es Venus. Recordemos que en la Antigüedad, las relaciones sexuales no estuvieron consideradas como impuras por lo que el ámbito del repertorio de la influencia de la diosa Afrodita era además de variado muy numeroso.

[...] Mas, ¡oh vosotras, que habéis dejado el Tmolo, ciudadela de Libia, mujeres que sois mi comitiva, que de entre los bárbaros he tomado como acompañantes y viajeras conmigo, tomad los panderos propios de la ciudad de Frigia, inventos míos y de la madre Rea, y venid alrededor de este palacio real a aturdir a Penteo, para que lo vea la ciudad de Cadmo! Que yo, con las bacantes, a los repliegues del Citerón me voy, donde ellas están, y habré parte en sus danzas (Eurípides 409 a.e.n.).

La divinidad de Afrodita contó con colosales templos e innumerables santuarios. La influencia de esta diosa llegó a ser tal, que logró eclipsar al resto de divinidades menores con las que compartía algún tipo de ámbito. Éstas quedaron en su mayoría asimiladas con ella convirtiéndose en una de las diosas más veneradas de la Antigüedad con una gran variedad de rituales de culto y distintas advocaciones como icono del símbolo de la misma Afrodita. *Afrodita Pandemos* también llamada *Afrodita Pandero*. *Pandemos* es a su vez un sobrenombre de Eros. De este modo la utilización del epíteto *Afrodita Pandemos* ayuda a la comprensión y a la identificación de la diosa Afrodita como “la de Eros” que en la obra de Platón, *El Banquete* (385 a.e.n. : 180 a.e.n.), es antagonista de la *Afrodita Urania*. Es el caso de la misma *Afrodita Pandero*, que los escritores y los artistas plásticos intentan invocar con sus pinceles al retratar la imagen de la mujer gitana española.

En la zona ibérica como asimilación de Afrodita destacó la diosa Astarté. Alrededor del siglo VIII a.C. fue traída a Hispania por los fenicios. Se asimiló con deidades indígenas con atributos relacionados con la belleza femenina y la fertilidad. Las representaciones más características de la diosa Astarté utilizaron su figura desnuda que en ocasiones tenía alas. Podía aparecer con discos solares o lunares sobre la cabeza al tiempo que unos leones se recostaban a sus pies. Era la representación de una diosa mesopotámica nombrada por los acadios, asirios y babilonios como *Ishtar*.

Se caracterizaba por la desnudez. Una forma de “prostitución sagrada” para honrar a la diosa Astarté aparece recurrentemente en fuentes antiguas⁶.

[...] Llegaron a ser tan famosas como las sirias e igual de deseadas. Algunas de ellas nacidas en Gades, mientras que otras no habían nacido allí. Con danzas heredadas de los antiguos ritos y ceremonias religiosas que se hacían en honor de la diosa Astarté. En sus comienzos tuvieron una importancia social y religiosa bastante elevada al ser sacerdotisas del templo adquirieron una consideración sagrada. Con el transcurso de los años esta condición fue cambiando hasta considerarse propiedad del templo llegando su estatus a ser el de esclavas. Las *puellae gadinae* tal y como nos las da a conocer Marcial al hablar de la entrada triunfal de Cecilio Meteleo en Roma tras las Guerras Sertorianas (hacia 74 a.n.e.). Las bailarinas de la época realizaban un baile destinado a provocar voluptuosidad por medio del temblor corporal y el acompañamiento de *crusmata baetica* (crótalos de metal) que repiqueteaban “con mano tartessia” según Marcial. Juvenal, contemporáneo de Marcial, describe los bailes describiendo como las bailarinas bajaban hasta tocar el suelo y cómo movían sus caderas de forma impúdica y voluptuosa al ritmo de las palmas. (Heredia Martínez 2023 : 6).

El busto de la Figura 4 se localizó en el Pinar de la Algaida (Sanlúcar de Barrameda) en 1992 en una zona de arcillas rojas cerca del río Guadalquivir.

⁶ Véase la investigación de Jiménez Flores (2001) y Colubis Falcó (1999).

Figura 4

Terracota Gaditana (S. V a.e.n.)



Nota. Museo de Cádiz

La imagen de la Figura 4 se trata de una escultura de terracota de bulto redondo. En concreto de una terracota en bastante buen estado de conservación, aunque tiene algunas grietas y le falta al menos el dedo índice de la mano derecha. Se trata del busto desde la cintura de una mujer en edad fértil. Llama la atención su cabeza coronada por una diadema. En la parte frontal del nacimiento del pelo nacen dos pequeñas alas símbolo de la divinidad de Astarté. Estos tocados recuerdan a las actuales peinetas que usan las mujeres al vestirse de gitana o de flamenca. La imagen tiene el cabello ondulado y largo hasta los hombros. En su mano izquierda sujeta un recipiente de barro con forma de copa con una tapadera en forma de cono, mientras que su mano derecha permanece mostrando su palma al espectador “en actitud de saludo o bendición” (Museo Cádiz 2008 : 76). Ambas muñecas de la escultura tienen una pulsera a su alrededor. La figura estaba alineada junto a otros cuatro bustos modelados a mano. Esta ubicación fue dedicada a una divinidad femenina protectora de la navegación. Posiblemente la fenicia Astarté “lo cual no impide que, bajo influencia cartaginesa, se hubiera dado allí también culto a Tanit, tal como parecen indicar los pebeteros, y quizá las figuras curótrofas” (Marín Ceballos 1987 : 58).

En Iberia, la diosa Astarté fue la predecesora de la diosa Tanit con la que se llegó a mimetizar. Los fenicios llevaron el culto a Tanit a la fundación de Gadir donde se asimiló con la Diosa madre de origen nativo a la que quedó ligada de forma iconográfica. Gadir (Cádiz) fue muy elogiada por la fama que precedía a sus bailarinas.

La evocación de la diosa Tanit fue la más venerada de la mitología cartaginesa y estuvo muy relacionada con rituales de música y danza. La escritora Lucía Montojo sostiene la teoría de que la diosa Tanit ya estaba en Eivissa cuando llegaron los cartagineses.

Ya en el siglo XVII Salazar Mendoza escribe sobre Cádiz, que es una “Isla famosa por los dos Hércules, el *Gitano*, y el *Griego* [...] es llamada Eritrea por los Eritreos, *Gitanos* que habitaron en ella” (Salazar de Mendoza 1770 : 321)

[...] En los templos dedicados a Tanit, como por ejemplo el de Es Cuieram en Eivissa, existían mujeres que a través del acto sexual ejercían de mediadoras entre el forastero que visitaba el templo y que hacía el amor a la diosa a través de la mujer. Montojo aseguró que después, el viajero pagaba una dote que servía para mantener el templo y que «estas mujeres podían optar entre marcharse y eran consideradas como santas, o quedarse y convertirse en sacerdotisas sagradas. Estas últimas tenían los mismos privilegios que las mujeres casadas de la época, la misma reputación. Eso sí, cuando decidían abandonar el templo, lo único que les estaba prohibido era abrir tabernas de vinos. (Eivissa 2007)

También en Gadir podría haber evidencias del culto a la diosa Tanit en otros textos más antiguos como por ejemplo el de Plinio:

[...] el famoso texto de Plinio (IV, 120), en que hace referencia a los diversos nombres recibidos por la isla Eritía, donde estuvo el más antiguo asiento de la ciudad de Cádiz. Dice Plinio que Timeo y Sileno la llamaban *Aphrodisias*, y los indígenas *ínsula Iunonis*, lo que parece aludir a una correspondencia Astarté-Tanit. (Marín Ceballos 1987 : 16).

Distintas evocaciones se sucedieron en los distintos territorios que hoy forman parte del continente europeo. En el yacimiento arqueológico de Mavilly se encontró un alto relieve labrado en piedra caliza datada que hoy se encuentra en el el scriptorium de la abadía Saint-Bénigne en Dijon, que hoy alberga al *Musée Archéologique* de la ciudad. La Figura 5 representada un Pilar Votivo (S. I e. c.) y muestra la imagen completa de

una mujer de frente. Aunque la hieraticidad domina el estilo, la actitud de la pose previene de la danza que pudiera venir a continuación para dar culto a la divinidad de la zona.

La mujer luce vestida con una falda con al menos tres volantes y un fino paño a modo de mantoncillo. Las mangas del traje son acampanadas y plisadas para favorecer la sensación de movimiento en el baile. Además, luce dos collares en su cuello. La pieza formaba la parte central de un pilar votivo de culto solar. El hallazgo es solo una muestra de la relación de la música y la danza con el culto a las distintas divinidades a través de los tiempos.

De forma gradual, la elasticidad de los límites de la segunda *Ley de la Repertorialidad* entró en juego para llegar a abarcar todo tipo de belleza en el Renacimiento, llegando al desbordamiento en la consideración de múltiples cosas, pensamientos, y costumbres como ‘bellas’ entrando en un proceso de asimilación en el que la belleza se convierte en elemento simbólico de las cosas ‘buenas’. Así es como el paisaje se llenó de “cosas” y por consecuencia la palabra anterior «pulchrum» quedó en la absoluta impotencia.

A lo largo de la Historia del Arte, múltiples y atronadoras fueron las coincidencias del mito clásico de la diosa Afrodita con distintas representaciones elaboradas para evocar sensualidad. Una sensualidad que no siempre podía ser observada a simple vista y que había que recibir en secreto.

Figura 5

Pilier Votif (S. I e.c.)



Nota. Musée Archeologique Dijon

Se podría decir que «lo bello» alcanzó el repertorio de todas las cosas que pueden llegar a ser designadas como bellas, incluso las que no lo son, enturbiando la imagen y haciendo ruido. En torno a ella surgieron dos grandes posiciones sobre la definición de belleza. Una pensando en lo que es agradable de percibir, mientras la otra actúa de forma teórica sobre las proporciones.

Mientras los grandes pensadores medievales y de la era moderna adoptaron el sistema terminológico de los antiguos, los hombres del renacimiento tendieron a limitar el concepto para dar cuenta a las necesidades del mundo artístico de lo visible. Así es que podemos decir que las teorías de la belleza concibieron tres discursos diferentes:

- En su sentido más amplio, inspirado en el pensamiento griego. Abarca la belleza moral, la ética y la estética en sus modos no absolutos.
- En sentido puramente estético, que con el tiempo desembocó en la forma esencial de la belleza en la cultura europea. Abarca sólo aquello que produce una experiencia estética. Su repertorio es infinito y puede percibirse por distintos sentidos como en el caso de la música.
- El sentido estoico, es decir, quedando limitado a las cosas que se pudieran reconocer a simple vista por la inamovilidad de su forma.

En la Figura 6 ponemos sobre el tapete una de las obras maestras más célebres de Francisco de Goya.

Se trata del cuadro *La maja desnuda* (1800) que destaca por la pose al natural de la modelo que mira fijamente al retratista o al observador del cuadro. El autor, Francisco de Goya fue uno de los pintores más destacados de la corte de Carlos IV llegando a ser el primer pintor de cámara en 1794. El pintor realizaría pocos años más tarde un retrato homólogo del cuadro pero en esta ocasión la mujer retratada aparecería vestida.

La obra que nos interesa en este caso es la que nos encontramos a su protagonista libre de ropajes. *La maja desnuda* (Goya 1800) se trata de una pintura realizada al óleo sobre un lienzo de aproximadamente un metro de alto por dos de largo. En la Figura 6 podemos ver la imagen desnuda de una mujer recostada en su lecho siguiendo con la tipología tradicional de *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano o *Venus dormida* (1508) de Giorgio Barbarelli da Castelfranco. En este caso la joven actúa como elemento simbólico entre el estereotipo de mujer gitana recogida en el repertorio de lo español y representado por las obras pictóricas, escultóricas o incluso recogidas de forma mimética en la literatura.

La imagen de la mujer gitana ha estado marcada por una personalidad llamativa, fuera de lo común y en muchos casos fuera de los límites de lo lícito, a la vez que aparece cubierta de misterio en la intimidad. Se dice que poseen habilidades adivinatorias y que pueden leer el destino en los surcos de las palmas de las manos. En otros casos se dice que realizan pócimas que prometen llevar al éxtasis. En este caso se podría establecer una relación de semejanza entre estas con las composiciones que se ingerían en los templos de culto a Tanit.

Figura 6

Maja desnuda (Goya 1800)



Nota. Museo Nacional de El Prado.

El concepto de «lo gitano» se hizo presente en este caso en forma de mujer a semejanza de la propia diosa Tanit.

La mujer gitana se adentra como icono en el repertorio de «lo español» adquiriendo un estatus muy elevado dentro del imaginario colectivo promovido por el romanticismo.

En su mayoría, la evocación de la mujer gitana se plantea como objeto de lo atractivo o deseado por hombres blancos de bien y con posibles. Ahí es en donde los ‘artistas-medium-sacerdotes’ evocan el cuerpo desnudo de la mujer gitana española como símbolo de los valores que para ellos representa esta nación.

Para los españoles los cánones de belleza de la mujer gitana no incluían entre sus características principales el color aceitunado en la piel como cualidad de «lo bello». Tanto en la imagen precedente como en el texto que sigue se presenta el color claro de la piel como una virtud que la mujer española debe tener.

[...] El español dice que para que una mujer sea de perfecta y absoluta belleza, debe cumplir treinta «sis» [...] Tres cosas blancas: el cuero, los dientes y las manos. Tres negras: los ojos, las cejas y las pestañas. Tres coloradas: los labios, las mejillas y las uñas. Tres largas: el cuerpo, los cabellos y las manos. Tres cortas: los dientes, orejas y los pies. Tres anchas: el pecho, la frente y el entrecejo. Tres estrechas: la boca, l’una y otra, la cinta [cintura] y l’entrada del pie. Tres gruesas: el brazo, el muslo y la pantorrilla. Tres delgadas: los dedos, los cabellos y los labios. Tres pequeñas: las tetas [pezones], la nariz y la cabeza. (Brantôme, 1565, citado en: Mérimée 1989 : 123)

En la Figura 7 tenemos un fotograbado de Wunderlich, realizada en Granada.

Figura 7

Granada. Gitanas (Wunderlich 1930)



Nota. Colección particular Carmen Heredia

A la derecha se puede ver a María Maya Fernández *la Jardín*, junto a su madre Trinidad Maya Fernández *La Chata la Jampona*⁷ que está sujetando la mano a Rosa Maya Maya, *la Faraona* cuyo padrón de habitantes de 1914 aparece en la Figura 8.

En la pose *La Chata la Jampona* adopta la posición de gitana gracias al uso del signo de la adivinación del futuro por medio de las líneas de la mano.

El atractivo que emana de la curiosidad por descubrir los caracteres de ‘lo gitano’ pudo ser uno de los factores clave para que muchos viajeros se aventurasen a recorrer España para descubrir «la forma» que queda oculta bajo la apariencia de los gitanos. Y fueron estos viajeros los que percibieron a la mujer gitana como uno de los iconos en la configuración de la estética nacional española, a la vez que se omite la negación de la segregación racial de la Historia de los Gitanos en España al igualar el conjunto por un elemento representativo.

Figura 8

Padrón de habitantes de la casa de Rosa *la Faraona*

Parroquia de *S. Pedro - Camino Monte*
Calle de *Camino Monte*
Casa núm. *12* Cuarto núm.

AÑO DE 1914

Rectificación del padrón vecinal de Granada, formado en Diciembre de 1910 en cumplimiento de lo que determinó

(1) NOMBRES Y LOS APELLIDOS	FECHA DEL NACIMIENTO			NATURALEZA			Estado	(2) Profesión	(3) Residencia habitual
	Día	Mes	Año	Pueblo	Provincia	Parroquia			
<i>Antonia Florencia Cortés</i>	<i>34 años</i>			<i>Granada</i>		<i>S. Pedro</i>			
<i>Rosa Maya Maya</i>	<i>17</i>	<i>11</i>		<i>11</i>		<i>Salvador</i>			
<i>Jose Herculio Maya</i>	<i>11</i>			<i>11</i>		<i>S. Pedro</i>			

Nota. A once de octubre de 1914 eran tres los habitantes habituales de la casa número 12 del Camino del Monte. Adaptado de Rectificación del padrón vecinal de Granada (105), Iglesia Católica, 1914, Family Search.

⁷ Su nombre real era María de Jesús Agueda Cecilia de la Santísima Trinidad Fernández Fernández (Iglesia Católica 1857) y su apodo *la Chata de la Jampona*, o Simplemente *la Chata*. En algunos documentos se la nombra como “La Paca” (Torres Molina 1923).

El 6 de septiembre de 1803, Elizabeth Vassall Fox la baronesa conocida como Lady Holland dejó por escrito en su *Spanish Journal* su percepción sobre el retratado rey Carlos IV:

Great anxiety prevails respecting of the question of the peace and war [...]. The King of Spain is so little *au courant* of the history of our times that he is as yet not aware of the independence of America, and to this day denominates the Minister of the United States *El Ministro de las Colonias*, being perfectly satisfied that these colonies still belong to the English (Holland 1910 : 86-87).

En ellas Holland, cuenta que el rey de España tenía grandes carencias en historia y no estaba al corriente ni tan siquiera de la independencia de América. “Cuando el desafortunado Mallo⁸ era el favorito de la reina, derrochó en abundancia las cantidades de dinero con que ella cariñosamente le colmaba” (Holland et al. 2012 : 142). Tenía gran afición a la exhibición de carruajes que sufragaba una mujer no muy agraciada físicamente “un ugly, old woman without teeth or agreement, who has fallen in love whit him” (Holland 1910 : 87).

Después del *Motín de Aranjuez* (marzo de 1808) se llevó a cabo la incautación de las posesiones del Ministro Manuel Godoy que entonces ostentaba el título nobiliario de *Príncipe de La Paz*. Entre las numerosas obras de arte incautadas a Manuel Godoy se encontraban dos Venus que hoy se atribuyen a Tiziano; una de las obras del genial maestro del barroco español la *Venus del espejo* (Velázquez 1647) y dos grandes lienzos de Goya. Estos últimos cuadros fueron los conocidos hoy como *Maja Vestida* (1807) y *Maja Desnuda* (1800). En algunos documentos se nombraban como «Venus», mientras que en otros parecían llamarse «Gitanas» hasta que finalmente se quedaron con la denominación de ‘Majas’. Tras la incautación de la colección de arte de Godoy llevada a cabo en 1807, el

⁸ Aquí Holland utiliza «Mallo» como ‘Majo’.

redactor del inventario de la colección requisada, el francés Frédéric Quilliet hace la descripción de las pinturas de las dos majas llamándolas *Gitanas* (Goya y Lucientes *et al.* 1996 : 368-369). Mucho se ha escrito acerca de la identidad de la retratada llegando a especularse con que fuera la propia Duquesa de Alba aunque esta hipótesis fuese en contra de los razonamientos de Charles Yriarte que fue el primer biógrafo de Goya. En realidad hubo mejores candidatas al puesto de «La gitana» que la Duquesa de Alba.

Una de las posibilidades es que se tratase de Josefa Catalán Alemán, conocida en su círculo íntimo como *Pepita Tudó*. Mantuvo una relación duradera en el tiempo con el *Príncipe de la Paz* que por aquel entonces estaba casado con María Teresa de Borbón, prima de Carlos IV. Años más tarde se convirtió en la *condesa de Chinchón*. A los pocos meses de morir María Teresa de Borbón, Pepita Tudó se casó con Godoy en Roma el 7 de enero de 1829.

Llegados a este punto se puede comprender la importancia del estereotipo dentro del sistema de valores de los cánones de belleza europea. La fuerza del deseo elaborado alrededor de la mujer gitana no hizo más que abundar en su estereotipo. De modo que cuanto más prohibido estuviese tener relaciones con mujeres de esa etnia, más deseadas y requeridas serían. Además, el conglomerado del imaginario creado alrededor de la figura de «la gitana» no dejaría de crecer alimentado por las diversas manifestaciones artísticas que la integraban en su repertorio. Las manifestaciones artísticas más representativas hasta el momento podrían ser literarias como la de Merimée o pictóricas como las de Goya. Habría que esperar hasta final del siglo XIX para que el cine colaborase en la difusión de estos estereotipos. Antes la aparición de la imprenta y el auge de la moda de los libros de viajes que alimentarían escritores como Richard Ford o Davillier, y la difusión de la fotografía por medio de postales como las de Garzón incrementarían el valor del producto final. La propia mujer gitana.

Capítulo 2

El ayeo

Dice Félix Grande que a veces se llama grito a “un lugar donde se juntan la metafísica y la Historia” (1979 : 29). No hemos encontrado una definición mejor para explicar la esencia de ese lugar que está vacío pero que está cargado de sensaciones y de historias de vida. Quizás en Andalucía a ese grito se le llame «ayeo». También afirma Grande que muchos historicistas en búsqueda de lo coherente rechazan “la metafísica, rechazando las religiones, rechazando lo innombrable y lo que no se ve” (Grande 1979 : 29) apuntando el error que observa en estas acciones. Es por ello que este capítulo está dedicado a la metafísica y a la memoria de la forma filosófica.

Desde la antigüedad el término «forma» ha tenido tanta persistencia como importancia. Ha persistido desde la época de los romanos quedando prácticamente inalterable. Por otro lado, desde el mundo de la Historia del Estética se podrían apuntar como mínimo cinco grandes conceptos para la palabra «forma»: La forma ‘a priori’, la aristotélica’, la ‘forma substancial’, la forma ‘como contorno’ y la forma ‘aplicada a lo que se recibe por los sentidos’, y la forma como ‘señal’. En estas cinco formas vamos a encontrar la oportunidad de explicar cuáles han sido las formas de los gitanos españoles.

En este caso, el segundo capítulo de la tesis nos permite centrar la atención en la comprensión de las formas que nacieron desde la filosofía general para mucho más tarde pasar a la estética.

Estos conceptos fueron la «forma a priori» que se encarga del repertorio de lo que es necesario para que algo sea reconocible por sus formas externas y la «forma substancial» que se encarga del reconocimiento de formas desde su esencia, aunque no necesariamente tienen que quedar comprendidas a simple vista.

2.1. LA «FORMA A PRIORI»

Fue utilizada por Kant para referirse a las condiciones necesarias y universales impuestas por el objeto formal para su reconocimiento. Siendo la forma utilizada como una cualidad de la mente que nos obliga a experimentar las cosas de un modo determinado. Gracias a su origen subjetivo, la forma queda dotada de los insólitos atributos de universalidad y necesidad. Podríamos decir que «la forma a priori» de la mujer gitana española es la raíz que aportó un impulso potencial para la creación de la imagen de la identidad de la mujer gitana y su estereotipo. Nos atrevemos a comenzar posicionándonos desde el mismo punto de vista que la catedrática del departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Sevilla, María Sierra. Ella lo utilizó para describir la posición que ocuparon los gitanos para los viajeros románticos y su creación del estereotipo sobre los gitanos españoles. De hecho, la romantización del sujeto ‘gitano’ contribuyó a posicionarlo en un nivel de inferioridad en antropología.

Como aquí se argumentará, bajo la apariencia benévola de este juicio late la lógica de una alteridad largamente construida en torno al binomio civilización y barbarie, cuyos efectos exotizadores cargaron sobre el pueblo romaní el peso de un estereotipo de consecuencias funestas. (Sierra 2015 : 2)

Aproximadamente desde principio del siglo XIX y hasta finales del mismo, se produce un gran auge en la literatura de viajes por la península Ibérica propiciada por la corriente del orientalismo traída por los adinerados intelectuales de habla inglesa (americanos también) a la que siguieron años más tarde los franceses y personas que vinieron desde otras naciones hasta España para conocerla de primera mano. Entre ellos podemos encontrar a Washington Irving que tanta confusión creó al respecto del estereotipo de «gitanos» confundiéndolo de forma más o menos intencionada con el de «moors», y creando una confusión tremenda que otros autores como Davillier propagaron con su literatura de manera que la confusión llegó hasta nuestros días.

[...] se baila a veces algunos pasos andaluces, como el *polo del contrabandista* o la *malagueña del torero*. También se cantan al son de la guitarra esas coplillas tan populares en Andalucía, que se llaman malagueñas. [...] Lo mismo puede decirse de las cañas, carceleras, playeras, rondeñas y otros campos populares de Andalucía, sobre los que ya volveremos a tratar. Lo mismo que todos estos aires, las malagueñas tiene sin duda un origen moro, y son, sin haber sufrido alteración alguna, las mismas melodías que cantaban, acompañándose del laúd, los súbditos de Ibn-al-Kamar y de Boabdil. (1875/1991 : 164)

Todavía hay quien piensa que el flamenco surgió de los moriscos y de su convivencia con los gitanos, aunque de esto no hay ni pruebas musicológicas según el reputado musicólogo Guillermo Castro Buendía pudo expresar con motivo de las Jornadas *Ronda en el Origen del Flamenco* (2023) y tampoco genéticas. Los estudios genéticos del ADN comenzaron a desmontar ese halo de misterios y mitos que siempre planearon sobre la procedencia de la población gitana, al detectarse un componente genético destacado que los emparenta con los pobladores de la India¹, Asia del Sur y Asia Central² además de pobladores del Cáucaso y de Oriente Medio³ (Persia, Kurdistán y Armenia).

Al parecer un grupo muy numeroso de músicos de la India terminaron siendo solicitados por el rey Bahram Gur para sus territorios hasta llegar al Califato Omeya (661-750) en Damasco.

El Lungo Drom comienza con la salida de los gitanos del Punjab solicitados por el Rey Bahram Gur que, como relata el historiador persa Hamza al-Isfahani, precisa 12000 músicos jats de la India para deleitarle en sus dominios persas. A partir de aquí el Pueblo Gitano atraviesa diferentes regiones, entre ellas Bagdad, y posteriormente, situamos a los jats en el califato Omeya de Damasco. Estos gitanos son los responsables de traer con ellos e introducir en Europa el laúd (Turón Vilorio 2022 : 20)

Esta cuestión pudo influir de manera decisiva en la estética española pero además muy concretamente en la estética musical

¹ Véase la tesis doctoral Ramal Fernández (2003) y la investigación sobre los alelos de clase II en una población del norte de la India (Rani *et al.* 1998).

² Véase (Gresham *et al.* 2001) y también The Eurasian Heartland: A continental perspective on Y-chromosome diversity (Wells *et al.* 2001).

³ En 2013 el Catedrático en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela (USC), Antonio Salas Ellacuriaga publicó un artículo en la revista *Plos One* sobre la diáspora de los gitanos. (Un estudio gallego ratifica que la India es el origen de los gitanos 2013).

incluyendo el dominio de la música persa baluchi, la introducción del laúd al que Ziryb añade una quinta cuerda y la utilización de una pluma de ave como pelectro. La cultura musical de la India fue determinante para poder establecer las bases musicales del flamenco que vinieron más adelante. La introducción de la base musical oriental de la India irrumpió en la península Ibérica que hasta el momento había tenido una tradición musical grecobizantina. Los acentos y los ritmos musicales cambiaron y se alternaron los compases sentando las bases del compás de amalgama. A todo ello hay que decir que Ziryab preocupado por la permanencia de los saberes musicales terminó fundando en Córdoba el primer conservatorio musical de Europa. Así lo manifiesta Andrés Turón en un artículo⁴.

Uno de los ejes decisivos en esta historia sobre la progresiva confección del Flamenco es Abu al-Hassan Ali Ibn Nafi, nacido en el año 789 en Persia y más conocido como Ziryab. El sobrenombre que recibe significa mirlo, y la teoría más extendida acerca de su apodo lo atribuye a su piel oscura y su melodiosa voz. Su formación musical se desarrolla en la corte abasí de Bagdad, instruido por el maestro Ishaq al-Mawsili, y es requerido por al-Hakam I para instalarse en el califato Omeya de Córdoba en el 822. Previamente a su llegada, el califa fallece y es sucedido por Abderramán II, un gobernante muy destacado por su manera de valorar la cultura, tarea para la que Ziryab resulta indispensable.

La conexión de esta importante figura con el Pueblo Gitano es su formación y dominio de la música persa baluchi, región donde el Pueblo Gitano había plantado siglos atrás su semilla musical, que poco a poco, comienza a diseminarse. El primer impulsor de esta hipótesis es Aziz Balouch, quien, embelesado por el Flamenco, percibe al escuchar esta música los aires propios de su tierra natal

⁴<https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2022/07/Revista-CUADERNOS-GITANOS-14-1.pdf>

(Pakistán), región donde ubicamos las montañas del Punjab. (Turón Viloria 2022 : 20)

2.1.1. EL CARÁCTER NACIONAL

Sin embargo, en las abundantes obras literarias de los autores románticos como Washington Irving, Richard Ford, Alejandro Dumas, o Davailler, se generaliza a los gitanos para encasillarlos descriptivamente en forma de ‘los españoles’ quedando calificados en las formas más exageradas y caricaturescas de los gitanos. Esto se venía haciendo por una sociedad superior de hombres blancos del norte de Europa. Ellos eran por el simple hecho de ser blancos del norte, las personas licenciadas para mostrar a los españoles cuál es su lugar y en qué posición deberían quedarse los gitanos.

El escritor Washington Irving había recibido el encargo de escribir sobre la historia de Cristóbal Colón. Se publicaría por primera vez en 1828 en cuatro volúmenes en Gran Bretaña y en tres volúmenes en los Estados Unidos. Irving tuvo tiempo de tomar muchas más notas que después utilizaría en sus posteriores trabajos. Después de establecerse en los Palacios Nazaríes de Granada, por cortesía del Gobernador de la Alhambra, realizó una expedición en dirección al pueblo granadino de Cúllar donde descansaba en la afamada *Posada de la Plaza* en el verano de 1829. El recuerdo de esta expedición quedó plasmada junto a sus impresiones respecto a otros viajes⁵ en 24 cuadernos que fueron publicados en 1922 en forma de libros gracias al trabajo de los historiadores americanos William P. Trent y George S. Hellman, bajo el título de *The Journals of Washington Irving* (Irving 1922), tras la pista de un mito que él mismo contribuyó a crear: el de los gitanos como un pueblo.

⁵ Véase <http://tierradecullar.blogspot.com/2016/04/los-ultimos-pasos-de-washington-irving.html>.

[...] Hay varias mujeres con el aspecto de gitanas, una de ellas aparenta ser la dueña, es joven y bien parecida y de tez aceitunada, con esbeltos tobillos y pies. Lleva sobre el cuello un collar de perlas y una larga cadena de plata con una reliquia con incrustaciones de imitación a diamantes. Viste un bonito corpiño bordado, y se encuentra embarazada. Antonio me dice que pertenece a una familia gitana. La madre y otras hermanas también portan cadenas de plata, y una de ellas viste un corpiño azul celeste de seda, una bella niña de unos diez años, que parece algo retrasada. (Irving citado por Castillo 1829/2016)

Esta época de creación del estereotipo romántico coincidió en gran medida con la vida de la reina Isabel II. En la formación del estereotipo de lo gitano como lo español mucho tuvo que ver la imagen y la fotografía. Incluso desde la óptica que podía “manejar” la realeza. De hecho, el fotógrafo de la Reina, Charles Clifford, fue uno de los primeros en seleccionar a personas gitanas como elemento central de las composiciones fotográficas que se realizaban en enclaves turísticos. Eran elementos que servían de decoración, deshumanizados y tipificados. El fin de estas fotografías era mostrar la sugerencia y lo original del enclave turístico aportando relevancia a la posición de las bailaoras gitanas y al canto, pero como mera forma curiosa, original, pero sin más importancia que la que pudiera tener cualquier otro elemento situado en el escenario.

Así es que en uno de los viajes que pudo hacer con Isabel II, realizó el retrato *Jitanas cantando* (1862) que aparece en la Figura 9. Se puede ver un grupo formado por tres mujeres y un hombre dentro del recinto de *La Alhambra*. Ellas ataviadas con vistosos vestidos de volantes, delantal y mantoncillo con una raya en el medio de la cabeza que separa su cabellera en dos partes que terminan en sendas trenzas recogidas a ambos lados de la cabeza. En la composición el aspecto lumínico es fundamental. En esta ocasión las mujeres gitanas se muestran de forma agraciada y acercándose

al estereotipo de belleza que había establecido para las mujeres desde la visión de los hombres españoles «es joven y bien parecida» continuando más adelante para detallar otras virtudes «con esbeltos tobillos y pies» acercándose la posición de hombre blanco extranjero a la de español por la descripción de ‘gitana’ para relegarla a otra condición subalterna al alcance del hombre blanco, pero fuera de su espacio.

A la derecha de la imagen apreciamos a dos mujeres apoyadas en las columnas. A la izquierda de la imagen la más joven de ellas toca la guitarra mientras en el centro queda el hombre vestido ‘a la manera gitana’ con sombrero de catite. El mismo tipo de sombrero puede apreciarse en la Figura 10.

Figura 9

Jitanas Cantando (Clifford 1862)



Nota. Biblioteca Nacional de España

Figura 10

Countryman of Granada (Doré 1862a)



Nota. En Spanish pictures drawn with pen and pencil (Doré 1862/Mannin 1870 : 107)

Los altos contrastes entre luces y sombras son los que marcan el ritmo compositivo alternándose claros y oscuros conseguidos por las sombras ocasionadas por la arquitectura de la Alhambra que se ven superadas por la oscuridad de la tez de las personas retratadas.

Al grito de “Abran paso a la gitana, dice Walter Thornbury” según Ford (1833/1845 : 157) en su *Life in Spain* en donde hará alusión a una guitarra «Moorish» con el sentido de 'mora' que se usa y se toca como se hacía hace cuatro mil años en Egipto.

[...] ¿Quién nos va a mostrar cómo bailan los ghawasses egipcios y las indios nautch. Ella bailará el Romalis, que es el baile de Tiberio pudo haber visto, y que nadie más que un gitano baila en España. Ella lo hará bailado al son de la antigua música oriental de las palmas, y de un antiguo Melodía oriental , baja y melancólica, diatónica , no cromática y llena de pausas repentinas, que son extrañas y sorprendentes. Se cantará al unísono, y tendrá un coro, al que se unirán todos. Ford, la gran autoridad en España, dice que estas tonadas son reliquias del griego antiguo y la música fenicia Hasta su guitarra, de esa extraña forma de calabaza, es mora; se usa y se toca tal como se hacía hace cuatro mil años en Egipto. (Ford 1833/1845 : 157)
Interpretación propia.

La imagen estereotipada formada por capas superpuestas de «lo moro», «lo cristiano» y «lo andaluz» se compusieron por los extranjeros para regalarle a «lo español» la identidad de «lo gitano» de la forma más condescendiente que supieron. Poco dista esta imagen de la que podemos ver en el dibujo que hizo Gustave Doré, a propósito de un *Countryman of Granada* (Doré/1875 : 109), para ilustrar su *Voyage en Espagne* (1874a) que fue publicado previamente por entregas entre 1862 y 1873 en la revista de viajes *Le Tour du monde* por el Barón Charles Davailler. El personaje guarda un extraño parecido con el padre de Juan Amaya Maya, *el Capitán*.

[...] Los gitanos de Granada tienen una fisonomía especial. Su tinte oliváceo, sus cabellos negros, largos y crespos, sus gruesos labios, les distinguen sobremanera de los españoles. Como los asiáticos, son de pequeña talla y tienen los pómulos muy salientes. (Davillier 1874/1991 : 102)

Los extranjeros permitieron ‘ser’ a los gitanos otorgándoles un lugar que los castellanos no hubieran encontrado para ellos por no considerarlos de la misma nación o naturaleza. El extranjero al igualarlos por foráneos pudo poner en cuestión los atributos de la forma gitana (gracia en el baile, vaguedad, hedonismo, belleza de sus mujeres, valentía de sus hombres) para entregársela a los españoles. Así mismo es como los viajeros románticos se colocaron en un estatus privilegiado con poder de conceder y organizar la escala social de la nación española. Además, se sentían como si fuesen eruditos capacitados para otorgar significado a la palabra España.

Sin ir más lejos George Borrow durante su viaje por España también se percató de que los propios españoles miraban con un halo de superioridad a los andaluces:

[...] En una palabra: los andaluces, en todas las cualidades del carácter, se hallan tan por debajo de los otros españoles, como el país que aquéllos habitan es superior en belleza y fertilidad a las demás provincias de España. (Borrow 1843/2022 : 93)

Y el viajero Richard Ford, que había sido asesorado por Borrow para sus *Viajes por España*⁶, narraba en su obra la siguiente cuestión:

⁶ Textos que se publicaron entre 1830 y 1833.

[...] El término general y genérico de “España”, que es práctico para geógrafos y políticos, parece inventado para confundir al viajero. Nada resulta más vago e inexacto que dar por supuesta la existencia de una sola cosa de España o los españoles que pueda ser aplicada por igual a todas sus heterogéneas partes integrantes. (Ford 1833/2008 : 5)

George Borrow, el carismático visitante pasó a conocerse entre la alta sociedad madrileña a partir de 1836 como *Don Jorgito*. El inglés llegó a España en 1835 alcanzando su estancia hasta el año 1840. Tenía gran don de lenguas e interés por el mundo de los gitanos de los que había aprendido su idioma durante sus años de juventud en un campamento al que marchó en 1818 hasta que en 1819 se propuso estudiar leyes. Su principal incentivo para la visita a España no era otro que difundir la biblia protestante y distribuirla por España. Ello le llevó a traducir y publicar el *Evangelio de Lucas* al caló. Estas y otras actividades hicieron que tuviera problemas con la justicia española y que terminase en la cárcel bajo la acusación de desacato y por haber introducido libros prohibidos en el reino.

A su vuelta al Reino Unido se dedicó a escribir *The Zincaí. An Account of the Gypsies of Spain* (1841) que es una descripción de su percepción de la vida de los gitanos españoles. Aconsejado por Richard Ford intenta eludir la retórica narrativa para centrarse en describir de forma llana lo que había visto en España.

Entre otras virtudes, los viajeros románticos además de otorgar definiciones nacionales para los otros, eran capaces de mover las fronteras de España y su orogenia sin ningún complejo. “África comienza en los Pirineos”. Según este aforismo francés la civilización desaparecería en la frontera natural entre Francia y España. Haciendo alusión tanto a la geografía, al clima cálido y al aspecto aselvajado de sus pobladores. La frase a pesar de ser tan escueta está cargada de precisiones e impresiones sobre lo español y viene a ser una definición a modo de advertencia para

todo viajero que quisiera adentrarse por España. “Porque al cruzar los Pirineos, cada cosa es tan nueva y extraña que el turista parece haber pasado a un nuevo continente en lugar de a un nuevo país” (Ford 1833/1845 : 13) a diferencia de lo imperceptible de la fronteras entre otros lugares de Europa.

Por otro lado, Alejandro Dumas escribió sus impresiones sobre España a través de cartas que fueron publicadas inicialmente en el diario francés *La Presse* y luego como libro en 1847. Vino como cronista oficial de la boda de la hermana de la reina Isabel II, la Infanta Luisa Fernanda con el Duque de Montpensier. En 1846 en una de sus aportaciones descriptivas dejó por escrito que la piedra Santa Verónica era la que marcaba el límite con Andalucía:

[...] La limite de l’Andalousie est marquée par une colonne qu’on appelle la Pierre de Sainte-Véronique, probablement parce que sur cette pierre est gravée la face du Christ.

Dans une rencontre entre les carlistes et les christinos, la colonne a été criblée de balles, et miraculeusement aucune de ces balles n’a touché la face de Notre-Seigneur. (Dumas 1847/1861 : 254)

Las danzas y los bailes españoles alcanzaron fama internacional por lo abrupto de los movimientos que se demostraban en las danzas entre las que sobresalía el fandango por su obscenidad, su contraposición a la belleza natural y absolutamente contrapuestos al carácter y a las virtudes de las que se hacían depositarios «de nación» a los hombres españoles. Así lo recoge el *Diario de Madrid* cuando se preguntaba si había algo más obsceno que el fandango a un crítico que utilizaba las ideas de Aristóteles en sus argumentos. En el periódico se nombraba como el Sr. *Baylarín aficionado* (1807).

[...] Aquellas contorsiones, aquella oscilacion de caderas, aquella proximidad repentina de los baylarines, no son circunstancias muy acomodadas aun para exáltar las imaginaciones de las personas que conservan *nuestras virtudes*, pues que *todavía tenemos algunas*? Pero siendo cierto que las conservamos, me atrevo a jurar que no lo debemos á la *filosofía del fandango*. (Baylarín 1807)

Pero si algo ayudó a crear el imaginario de lo gitano en España fueron sin duda las abundantes imágenes en forma de dibujos, pinturas o grabados cuya comprensión estaba al alcance de cualquiera que llegase a ver la imagen.

Los abundantes grabados realizados por el dibujante e ilustrador Gustave Doré son una pequeña muestra de ello. Los dibujos de Gustave Doré quedaron recogidos en forma de facsímil y después en la publicación del escritor francés Davillier *L'Espagne* (1874b). El erudito escritor era un coleccionista de arte que había viajado por gran parte de Europa antes de recaer en España y establecer relación con la familia Madrazo o con Mariano Fortuny.

El artista ilustrador Gustave Doré viajaba con él e intentaba poner en el espacio por medio del dibujo, las palabras de Davillier. El dibujo de la Figura 11 ilustra lo que pretende ser un ejercicio de retentiva sobre el baile del *zorongo* gitano, en este caso bailado por *La Perla*. En la escena se observa la escena protagonizada por dos mujeres de distintas edades. Ambas mujeres tienen una apariencia pobre y desaliñada.

Figura 11

Gitana de Granada dancing le zorongo (Doré 1862b).



Nota. Doré (1862b) en Davillier (1874/1991 : 212)

La mujer mayor sostiene entre sus manos un pandero mientras otra mujer más joven, a la que se le ven asomar bajo la falda sus pies desnudos, se dispone a realizar una danza a solo sobre el suelo de tierra a al son de las castañuelas que quedaron abiertas entre sus manos tras haber producido los primeros sonidos. A semejanza de las alegorías con animales que se muestran en la fase «Caprichos enfáticos» en la serie *Los desastres de la guerra* (1805), un murciélago sobrevuela la cabeza de una anciana que está sentada.

[...] une vieille gitana, type achevé de sorcière⁷, s'était assise au pied d'un mur sur lequel s'étalait le squelette desséché d'une énorme chauve-souris, accessoire qui ajoutait encore à son air passablement satanique ; elle s'arma d'un grand pandero, dont la peau bronzée résonna bientôt sous ses doigts, accompagnant le cliquetis des lames de cuivre (Davillier 1874 : 212).

Sobre el zorongo escribe Blasis que recibe su nombre por un tipo de tocado de las mujeres que se hace cruzando lazos. Apunta que sus pasos son simples y destaca que se tocan las palmas al compás:

This dance has given name to a head-dress for women, which in Spain is composed of ribands, mingled with the hair. Its steps are simple, following a very sprightly movement, and are practised backward and forwards; while sometimes the hands are clapped to the time (1830 : 35).

⁷ Podría traducirse por tipo completo de bruja.

Doré también capta un *zapateado* ejecutado por una reconocida bailaora gaditana llamada Dolores. El zapateado también llamado ‘zapateao’ es una danza que se hace fundamentalmente con los pies. El maestro Blasis describe que tiene movimientos cortos como la *Guaracha* y es bastante ruidoso. Llega a compararlo con el *Saboltière*.

This is the same sort of movement as the *Guaracha*, and is in the time of $\frac{3}{8}$. there is in this dance a considerable noise made by the feet. Its steps are struck, as it were, similar to the *Anglais* and the *Saboltière* (Blasis 1830 : 35).

A continuación, daremos cuenta de un fragmento de la entrevista que realizamos al escritor Curro Albaicín en su cueva.

Curro, ¿Cómo coge Carmen Amaya la escuela de Granada? porque a la rondeña que ella hace, ella dice que es “la que a los gitanos le decimos rondeña”

Claro mira: El baile de Carmen era baile de fuerza y de brazos. ¿Por qué? Porque en el Sacromonte como se bailaba al suelo pues tenían que apretar con más fuerza. Por eso tenían tanta fuerza las bailaoras granadinas. Entonces Carmen coge esa escuela porque tiene mucho contacto con los gitanos de Graná. El primer contacto es en el año veintinueve [1929] que se tiraron tres meses en la exposición.

¿Porque ella era familia de Manolo Amaya?

Ellos serían familia también de Juan, pero ellos se decían hermanos Manolo y *el Chino*, el padre de Carmen. [...] Y luego ya cuando *María de la O* se tiraron también dos o tres meses juntos. Y Carmen también en sus espectáculos siempre llevó a gente de Graná [sic. Granada]. Llevó a Teresa Amaya; llevó a *la Pillina* que era hija de otra *Gazpacha*, de *la Paca*.

Y la Pillina se le parece un montón [a Carmen]

Ella se casó con Rafael Farina, *la Pillina*. E hizo una película con Ava Gardner: *Pandora y el holandés errante* (Lewin 1951) ya posterior a la guerra. Sale bailando ella muy bien y *el Pillín* canta mi prima María *la Cabrera* y esa *Pillina* también fue a la compañía de Carmen. Llevó también a Juanele Amaya, llevó a Marote de guitarrista. Carmen Amaya llevaba a mucha gente de Granada. Y todo lo que tiene grabado Carmen Amaya son los cantes de Graná.

Tiene grabado los fandangos del Albaicín, tiene grabado eso de “mi mare se ha llamao Tana desde la pila del bautismo” eso también era de Graná [sic. Granada]; hasta los villancicos, que en la película *Los Tarantos* (Rovira-Beleta 1963) canta unos villancicos. Y hasta los jaleos que hace Carmen Amaya en los discos son de Graná [sic. Granada]. “Ole esas papas en amarillo” y todo eso era de Graná.

De forma progresiva, la iniciada cultura del viajero del norte fue indagando sobre la entidad del exotismo español personificado en la figura de los genuinos gitanos. Así que, por medio de descripciones de narraciones, pinturas, dibujos o incluso por medio de la fotografía, se irían haciendo menos inaccesibles las danzas que se pudieran suceder en los espacios destinados para los gitanos.

Otro afamado escritor, Gautier, dejó plasmadas sus impresiones sobre unas gitanas en el Albaicín, en su publicación *Tra los montes* (1843) que más tarde vería la luz bajo el título *Voyage en Espagne* (1845). En este episodio hizo referencia a sus impresiones que tuvo sobre el baile del zorongo. Después de haber presenciado la danza en Granada durante su viaje por España en 1840, asunto que aprovechó para describir a las gitanas:

[...] una muchachita de ocho años, completamente desnuda, que ensayaba el baile del zorongo en el empedrado de un ejército de reserva. Su hermana, escurrida, flaca, con unos ojos de ascua en un rostro de

limón, estaba acurrucada junto a ella, en el suelo, con una guitarra en las rodillas, a la que arrancaba, con el pulgar, un sonido muy parecido al estridor ronco de las cigarras. La madre, ricamente vestida, el cuello cargado de collares de cristal, llevaba el compás con el pie, calzado de una pantufla de terciopelo azul, que sus ojos acariciaban con complacencia. (Gautier 1843/1920 : 89)

Se vislumbra pues que el zorongo podría ser uno de los bailes más atribuibles a los gitanos además de las romalis según el especialista Manuel Piñar Díaz:

[...] mucho antes de que los diferentes palos se vayan desgajando de los jaleos, el zorongo ya estaba fuera de ellos, por lo que parece adecuado caracterizarlo como un baile propio de los gitanos de Granada.” (Piñar Díaz 2014 : 93)

Por su parte el gran maestro italiano y tratadista de danza Carlo Blasis en su tratado “The code of Terpsichore” incluye un capítulo de veinte páginas *The Spanish Dances* (1830 : 31-38) dedicado a los bailes españoles bajo el título se hace eco de la manera de ejecutar los pasos en el zorongo de modo que en ocasiones “the hands are clapped to the time” (Blasis et Barton 1830 : 35) destacando el sonido de las palmas para acompañar si se encarta.

Con los avances de la imprenta postulándose como primer medio de comunicación de masas, los viajes por Andalucía se fueron haciendo cada vez más populares. Se fue creando un tipo específico de público aficionado a las zambras, que colaboró decisivamente al entramado de la industria de turismo de la zona de Granada como epicentro radiante del estereotipo del gitano de la ciudad de la Alhambra.

En la Figura 12 podemos ver uno de los numerosos retratos que le hicieron a Mariano Fernández Santiago que nació alrededor de la segunda década de mil ochocientos y murió el 10 de diciembre 1896. Fue más conocido como *Chorrojumo*. Se hizo famoso porque el pintor Mariano Fortuny lo utilizó como modelo para poses. Al menos así lo hizo en 1868. Fernández con su soltura y desparpajo hacía las veces de guía turístico por la Alhambra. A cambio de dos pesetas⁸ y ofrecía su fotografía a los visitantes que llegaban a la ciudad haciéndose llamar *Príncipe de los Gitanos*. Se publicitó a sí mismo bajo este seudónimo y añadiéndole la cualidad de haber sido ‘modelo de Fortuny’. Era un «tipo de gitano» perfecto para la pintura. En esa época no había nada más maravilloso para los turistas que un hombre gitano «vestido de gitano» tal y como esperaban verlos después de haber tenido noticias de la fama que precedía al gitano español. Mariano Fernández posó al menos para pintores de gran talento y prestigio internacional como Fortuny, Edlfelt o el inglés Singer Sargent. De hecho, la fama de los gitanos españoles no dejaba de cesar. Su carácter, su apariencia y sus maneras les precedían.

⁸ Según se puede ver en la tarjeta que se vendía para deleite de los extranjeros en Granada fundamentalmente en las cercanías del recinto de la Alhambra por tan solo dos pesetas (Chorrojumo 1872)

Figura 12

Retrato de Mariano Fernández, «Chorro e Jumo» (García Ayola S.XIX).



Nota. Museo de la Casa de Los Tiros. Granada.

Los artistas se encontraron retratando el estereotipo del carácter nacional al igual que Blasis lo definió en 1830. Este carácter incluía un conglomerado de valores como altivez, orgullo, amor y arrogancia, pudo quedar expresado por medio de danzas.

In theis steps it is the lightness, the grace, the elasticity, the balance, which are remarkable; and the majestic movements express those feeling which determine the national character; namely, hauteur, pride, love, and arrogance. (Blasis 1830 : 32)

Así es como la danza participó de la creación del estereotipo del carácter nacional fomentando el crecimiento de un gran centro de interés (atracción) en torno a los bailes y cantes gitanos que se sucedían en los lugares precisados en los distintos relatos de los viajeros románticos que siguieron prácticamente los mismos itinerarios para recorrer Andalucía. Esto dio lugar al surgimiento de un público aficionado que colaboró activamente en el crecimiento turístico de la zona y de la formación del estereotipo de mujer andaluza. Pongamos el ejemplo de la gran bailarina Amparo Álvarez, *La Campanera* (Davillier 1874 : 381) que cobró importancia como eslabón entre «lo bolero»⁹ y «lo flamenco». En la Figura 13. se puede apreciar el retrato de Amparo Álvarez, junto al torero Francisco Arjona. Este retrato pertenece a la serie *Costumbres andaluzas*. Las connotaciones regionalistas o nacionalistas se hicieron más que evidentes al hacer posar a la bailarina bolera junto con el torero. Las mujeres gitanas en aquella época no utilizaban ni mantilla ni abanico por lo que se podría decir que la intención del retratista era la de difundir el estereotipo de ‘lo andaluz’.

⁹ En este caso se refiere a la danza surgida de las academias que se representaban en los teatros.

Figura 13

Amparo Álvarez y Cúchares (Chaman 1852).



Nota. Museo de Ávila

En la tesis doctoral de Miguelina Cabral Domínguez, se le atribuye a Amparo Álvarez “una vinculación directa con las características definitorias de la *Escuela sevillana de baile*.” (2017 : 10). En ocasiones, Amparo Álvarez pasaría por bailarina mientras que en otras se acercaría más al imaginario gitano ayudando a crear en su figura la representación de los límites plásticos entre la gitana y mujer española que los extranjeros se encargaron de uniformizar desde la alteridad que se les atribuía. Al aunar en una sola estampación dos figuras tan representativas de España y de Andalucía el autor consigue reforzar los sentimientos de reconocimiento nacional del espectador: Ya sea para incluirse en ese estereotipo (por identificarse por la «forma a priori») o para quedarse fuera, por no verse reconocido.

En el proceso de paso de lo bolero a lo flamenco, tiene mucha importancia el bailar y coreógrafo granadino Eduardo Vázquez, quién según José Otero, enseñó a bailar la soleá a las bailarinas de Málaga: Pepa Grande, Petra Cámara o Dolores Vargas. En esta transición es destacable que en el diario la “Soledad” que se anunciaba en Málaga en junio de 1856 con cante y toque de Francisco Heredia y baile de la bailarina-bailora *Pepa Grande*. La expresión bailarina, como se denominaba a la que bailaba boleros y danza clásica, y bailora, como se denominaba a la que bailaba flamenco, evidencia la doble cualidad de Pepa y escenifica la convivencia de lo bolero a lo flamenco, aunque esta modalidad musical ya empieza a tomar formas nuevas y distintivas.

2.2. LA FORMA SUBSTANCIAL.

EL MITO Y LA ESENCIA

Con esta cita la profesora Atalaya Fernández explicaba la importancia de la *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée que la escribió elevando a la posición de mito a la mujer gitana española. El escritor acababa de leer *The Bible* de George Borrow cuando se terminó de inspirar para el personaje de *José*. Mérimée se inspiró con el recuerdo de una visita a España que abarcó desde finales de junio hasta inicios de diciembre de 1830:

[...] el franquismo adaptó a su imagen y semejanza a la *Carmen* de Mérimée para hacerla «con bata de cola, pero cristiana y decente» en forma de pasodoble, interpretado por figuras como Carmen Sevilla o Rocío Jurado, convirtiendo a la cigarrera nada más y nada menos en la

«Carmen de España y no la de Mérimée». (Atalaya Fernández 2014)

Durante su travesía estrechó lazos de amistad con los que más adelante serían los Condes de Teba. A su vez padres de la que sería la emperatriz de los franceses, Eugenia de Montijo. En el salón de los condes de Teba conoció al escritor Serafín Estébanez Calderón (1799-1867). Cuando Mérimée terminó de escribir la novela, puso sobre el papel que llegó por correo a la condesa de Montijo que acababa de pasar ocho días encerrado escribiendo una historia que ella le contó hacía quince años pero temía haberla estropeado. “Je viens de passer huit jours enfermé à écrire une histoire que vous m’avez racontée il y a quinze ans et que je crains d’avoir gâtée” (Baschet 1958 : 134)

El relato de Mérimée, nos acerca a la figura inocente de Preciosa de *La Gitanilla* (1616) de Cervantes otorgándole valores asalvajados y mitológicos. Este hecho posiciona a Carmen en un lugar altamente erotizado y mitificado y por lo tanto muy deseable por los hombres al transformarla en una «femme fatale». Es así como la esencia conceptual de las cosas entra dentro del repertorio de lo necesario y sustancial que hacen posible la apariencia presente de las formas.

En la traducción del texto en la versión de Eduardo del Palacio, Merimée apunta en francés: “Mi gitana no podía aspirar a tantas perversiones” (1918 : 23). Lo dice justo antes de hacer una detallada descripción que se centra en los rasgos físicos más icónicos y reconocibles entre las personas gitanas incluyendo el color aceitunado de su piel:

Su cutis, por lo demás de una incomparable tersura, se acercaba mucho al tinte del cobre. Sus ojos eran oblicuos, pero admirablemente rasgados; sus labios un poco gruesos pero bien delineados y dejando me ver unos dientes más blancos que las almendras mondadas (Mérimée 1918 : 23).

La tez morena de algunas personas gitanas en España ha sido motivo de diversas reflexiones estéticas. Aunque muchas personas gitanas tienen la tez bastante clara la mayoría de los no gitanos identifican a los gitanos por la tez oscura de los gitanos españoles que probablemente tengan un origen indio. Según el escritor que derrocha condescendencia en “Gitanos de la baética” de similar manera al talante de Washington Irving pero con casi doscientos años de diferencia y con menor soltura en las tintas. Carlos Luna nos habla de Zincalli, la antigua autodenominación de los tziganos, significa literalmente “hombres negros de Zend”, Pero ese Zend, de acuerdo con la evidencia disponible, no es otro que el Sind indio. El Zendj de Somalia quiere decir “país de los negros” en el lenguaje local; de forma que mezclado desconsideradamente el sanscrito y el bantú los zincallí o tziganos serían “los hombres negros del país negros” (1989 : 28).

El filósofo Aristóteles utilizó el concepto de «forma» en varios sentidos pero principalmente se podría asimilar al concepto de ‘entelequia’. En *Metaphysica*, pensaba que la forma es la esencia de una cosa, un componente suyo y necesario y no-adventicio: “Entiendo por forma la esencia de cada cosa”. Según Mérimée, en López Jiménez, y López Esteve (1989/2010): “*Carmen* renueva el mito de la mujer nefasta, haciéndote participar de varios mitos precedentes” (25).

Durante el segundo capítulo del libro, Carmen aparece como metáfora de Venus (saliendo del agua) tras haberse bañado en el río Guadalquivir, trayendo el recuerdo de las antiguas diosas de la madre tierra. La forma metafísica como superlativo de belleza ha sido utilizada en las entelequias de Aristóteles y en las ideas de Platón.

Por otro lado, los traductores de Platón al latín utilizaron el término «forma» para traducir ‘idea’ ya que en griego el término «idea» abarcaba el significado ‘apariencia’. La nueva forma de *Carmen* como mito traspasa el concepto de la apariencia para convertirse en la forma substancial inventada por Aristóteles. En el siglo XIII, el concepto aristotélico se incorporó al ámbito de la estética haciendo alusión a *Pseudo-Dionisio*, según el cual la belleza era una conjugación armoniosa entre la proporción

y el «splendor» de los objetos llegando el propio concepto de «splendor» a solaparse con la forma aristotélica creando un nuevo concepto de belleza que aunaba la esencia metafísica como revelada en su apariencia externa.

El profesor Benjamín Porto considera que la entelequia se podría englobar dentro del repertorio de las cosas sensibles y a la vez, según Aristóteles dentro del alma:

Aristóteles considerará, más tarde, a este tipo de alma “entelequia”. De manera que en todos estos pasajes, podemos ver el germen de la doctrina final aristotélica sobre el alma. Desde luego, si Aristóteles entiende alma en este texto de la Metafísica como objeto de estudio del Físico, la doctrina ya la tenía totalmente desarrollada cuando escribió estas palabras. Porque la concepción madura del alma se caracteriza por entenderla como una entelequia que pertenece a una cosa sensible. En consecuencia, una concepción que defiende que el alma pertenece al campo de estudio de la física no se puede considerar en ningún caso platónica. Por tanto, se debe situar este libro a final de la vida de Aristóteles. (Porto 2021 : 93)

De este modo Mérimée otorga la «forma substancial» a la gitana acercándose a la filosofía de Aristóteles además de a la estética. La «forma substancial» como evocadora de realidades es algo que desde siempre ha sido muy común en los espacios que han ido ocupando las personas gitanas. Puesto que no hay nada más cercano que las cosas que se saben, que se cuentan, es decir: para las personas gitanas cobra suma importancia la literatura oral porque los impedimentos normativos y culturales para establecer una literatura escrita ocasionaron la carencia de fuentes escritas en caló.

En la manera que invoca el nombre de una persona de la familia, todos los integrantes del núcleo se harían reconocibles bajo el mismo

nombre. En la misma forma representada por el sobrenombre que le era atribuido generalmente al cabeza de familia de forma personal y que de forma familiar llegaría hasta todos sus descendientes hasta que se desligaran de esta primera familia para formar la suya propia. Por lo tanto conocer el lenguaje, reconocerse entre la propia familia y tomar conciencia de la propia identidad entre los miembros de la «uluyilia» que quiere decir ‘familia’, además de ser todo un orgullo era una forma de supervivencia.

Para mejor comprensión veamos el siguiente ejemplo: En la puerta del hotel *Alhambra Palace* está *la Frasquirra*¹⁰, descendiente del *maestro Pello* y «bata» de Gracia, vendiendo ramitos de violetas que su nieta Maruja le ha traído.

Así podría comenzar la descripción de cualquier granadino que pasara por el recinto de la Alhambra no hace demasiados años. El concepto de ‘familia’ representado por un nombre propio es la forma en que las personas gitanas ponen en valor su propia identidad de forma cotidiana. Es un gran argumento susceptible de ser clasificado en la «forma aristotélica» o en «forma substancial».

Entre las personas gitanas las obligaciones con respecto a los demás se podían estipular según el grado de parentesco. Era muy importante saber ‘quién es quién y de quién se es’. El sistema de nomenclatura occidental que designa a las personas por un nombre y sus apellidos no define a las personas de forma substancial, solo lo hace de forma meramente enumerativa por lo que es un sistema que las personas gitanas encontraron de poca utilidad para identificarse en las ferias de ganado, en las ventas, o en los caminos mientras se acompañaba al ganado o se hacían negocios con las herraduras de los caballos. Es un sistema más acorde con su forma de relacionarse en los negocios en los que necesitan fijar una identidad para añadir un valor a su palabra.

¹⁰ El nombre de su marido era Francisco de Paula Maldonado Cortés, nacido en Granada en 1863 fue más conocido en el barrio del Sacromonte granadino por *Frasquirri*. Por eso a su mujer Carmen Maya Campos, a la que de soltera llamaban *Pella* por su familia nativa y *Frasquirra* por su marido. Tras ‘juntarse’ con Francisco de Paula era conocida como *Frasquirra* aunque de puertas para dentro sus allegados la continuaron llamando *Pella*.

Hace tan solo cincuenta años un apretón de manos entre dos personas gitanas eran suficientes para dejar por zanjado un trato. El negocio de la venta de ovejas podía dar miles de pesetas de beneficio en una sola noche en uno de los mercados de ganado. El habitual semanal de los martes en Baza fue uno de los últimos reductos hasta que finalmente se prohibió la compra y la venta de ganado en las plazas de los pueblos. El apretón de manos como signo de acuerdo en una transacción, era una forma de exteriorizar el consentimiento contractual. Era una forma procedente del derecho Germánico. Y tenía la finalidad práctica de hacer público el acuerdo, en lugares como una feria, donde poco abundaba el papel para escribir y pocas personas sabían hacerlo.

El filósofo Ernst Cassirer, explicó que ver las formas de las cosas no es una tarea menos importante para el hombre que reconocer las causa de las cosas (1944 : chap. 9) y es ahí donde cobra valor el significado de un apodo utilizado como nombre propio. El sistema de apodos o ‘motes’ empleado por los gitanos españoles sirve para una mejor identificación y concreción. Comprenderían el concepto de Platón en el caso de los nombres o apelativos. Estos deben evocar la realidad de aquello a lo que se refieren. Los apodos además son extremadamente útiles cuándo los gitanos no pudieron apenas relacionarse con personas que no fuesen de su mismo grupo cultural, por lo que la repetición de nombres y apellidos en el grupo es muy acusada.

Es por ello que además de nombres propios¹¹ eran habituales los apodos personales¹². Estos además supondrían un verdadero caso de necesidad cuando varios hermanos llevaban el mismo nombre de bautismo.

El nombre era impuesto por tradición de forma que el primer nacido en la familia tenía que llamarse como su abuelo paterno; el segundo

¹¹ Los gitanos tienen sus nombres propios en caló. Alejandro sería ‘Jinoquio’, Gloria sonaría ‘Sardañá’, salud ‘Golipén’ o Virginia era ‘Debliá’ en caló. Para más información se recomienda la lectura de *Apuntes del dialecto « caló » o gitano puro* (1991 : 53-54)

¹² Los autónimos según Cardona (1982) citado por Alvarado Solís también nombrados como antónimos designan el etnónimo que los locutores de un grupo se atribuyen a sí mismos, mientras que el heterónimo (o exónimo) es el etnónimo que otros les atribuyen (2020 : 29).

hijo o hija debían llamarse como su abuelo materno. Si la pareja tenía más descendencia (que era lo habitual) los padrinos eran los encargados de transmitir su nombre al ahijado. Entre sus finalidades está recoger las cualidades, los valores o la procedencia que se le atribuye a una familia concreta. Los apodos familiares se emplearon y se emplean para identificar a las personas y que el resto de las personas, supieran de su esencia (*forma substancial*). Habitualmente este apodo surgía de forma espontánea por una cualidad personal sobresaliente, un defecto, un gusto peculiar por algo o alguna característica física del cabeza de familia, traspasando la evocación de persona a sus descendientes y también a su pareja.

Si nos fijamos por ejemplo en la persona del bailaor de Enrique el de *la Canastera*, sabremos que se trata de Enrique, el hijo de María Cortés Heredia apodada *la Canastera* porque su padre Juan Cortés Campos era de profesión canastero. Sin embargo, en la fotografía de la Figura 14 tenemos la ocasión de conocer el retrato de *La punticas* que aparece detrás de su prima. Se trata de un fragmento de fotografía de 1923 en la que observamos posando a las dos artistas rodeadas de chumberas y piedras tan características de la zona. En el papel fotográfico se puede leer ‘Sacromonte’ mañana de marzo de 1923.

De la persona anónima que está al lado de *la Punticas* no tendríamos más datos que su propio retrato para poder situarla en la escena. Nuestras indagaciones por medio de diversas entrevistas personales han dado fruto. *La Punticas* se llamaba Antonia Maya. Nuestro informante recuerda a su prima como Francisca, pero no es capaz de decir si su primer apellido era Fernández o Cortés. Es decir, en la fotografía tendríamos a Antonia Maya y a su prima Francisca que es recordada más que por su nombre, por ser familia de *La Punticas*, la madre de Juan Maya que estuvo trabajando de guarda en *La Alhambra* según relata nuestro informante.

Figura 14

Retrato de «La punticas y su prima».



Nota. Colección de fotografías de la Alhambra y el Generalife

En este acercamiento a las formas filosóficas de los gitanos los hemos descubierto en su «forma a priori», siendo esta forma de las apariencias. Es la que se impone por Kant al objeto para poder reconocerlo. Los rasgos físicos de los gitanos quedaron idealizados por los viajeros románticos y tomados como referencia para establecer un modelo. Entre los atributos físicos se podían hacer extensibles a ‘sujetos’ u ‘objetos’. Así pues, en muchos casos estos elementos del repertorio se compartirían o se

harían extensibles al resto de los habitantes o personas de procedencia española.

La «forma a priori» quedaría definida como el espacio de los atributos de las ‘cosas aparentes’ de los gitanos. En este espacio cabría mencionar por ejemplo: el peinado, los adornos en orejas, el color de piel que como algunos rasgos que los extranjeros consideraron “exóticos” y quedaron entremezclados con la «forma a priori» de las personas moriscas sin que hasta hoy se haya realizado algún esfuerzo serio por corregirlo. ‘Lo moro’ entró en ‘lo gitano’ de lleno con tanta fuerza que aún no ha terminado de salir.

Esta falta no hace más que alterar la comprensión de la horquilla temporal que abarca esta tesis doctoral. La forma de relacionarse entre moriscos y gitanos quedó manipulada y deformada por la romantización y uniformización ocasionada por las confusiones creadas por los extranjeros. ‘Lo moro’ y ‘lo gitano’ quedaron confundidos entre ‘lo andaluz’ y ‘lo español’. De este modo la identidad del español quedaría descrita en forma de estereotipo en muchas ocasiones ‘agitanado’ por la literatura que con el impulso de la imprenta llegó a perpetuarse e incrementarse con cada lector al que llegasen las narraciones.

Otro concepto de belleza apareció al traducir a Platón al latín. Las transcripciones y las interpretaciones han jugado un abultado papel en la Historia del Arte. Al utilizar la conjugación del concepto de «idea» con el significado ‘apariencia’ que utilizaban los griegos para aportar un significado metafísico a la forma externa. Este concepto fue la «forma substancial». El concepto de forma que alcanza la magnitud de entelequia, se incorporó a la estética y Merimée pudo hacer aparecer a su *Carmen* con los atributos de una Venus.

La «forma substancial» también se relaciona con la forma de reconocer a los integrantes de una familia por la evocación del apodo de uno de ellos. Por ejemplo, una Venus a la que aunque se llamase Pepita todos reconocerían por «*Grañita a e Jinoquio e Jeró*» que significa ‘Pepita la de *Alejandro el Cabeza*’. Lo que indicaría que Pepita y Alejandro son

de la estirpe de los *Cabeza(s)*. De este modo «forma substancial» se enlazaría con el heterónimo *Cabeza*.

Así es como los españoles quedaron envueltos en la «forma a priori» de los gitanos y las gitanas (utilizados como exónimos por parte de los extranjeros) se comenzaron a permeabilizar y a extenderse desde la «forma a priori» inicial y primitiva hasta entrar el entramado de la «forma substancial» donde había lugar para la imaginación de evocar la perfección y las cosas deseadas de gitanos y españoles.

Capítulo 3.

El contorno como forma estética de los gitanos

Los tres pilares estéticos que recorreremos a lo largo de esta tesis doctoral son: la «forma como contorno, la «forma como disposición de las partes»; y la «forma como señal, *la simache*». A continuación, intentaremos desarrollarlos vocablos creados y evocados de manera intrínseca al concepto de las formas desde la estética centrándonos en la «forma como contorno».

En la «forma como contorno»: «*natura naturans*» es el impulso causante de la imagen de «*natura*» y se tradujo habitualmente entre los siglos XV y XVIII ligado a las artes plásticas como ‘dibujo’ o ‘figura’. Es decir, a la representación de la presencia o figura aparente a simple vista. Las representaciones de las imágenes de las personas dependen en gran modo de las asociaciones estereotipadas ya sean congruentes o no con su naturaleza. Eso pudo derivar en las diversas confusiones en la creación del imaginario de la imagen «de gitano» desde una estereotipación romanizada de su origen desconocido. Dependiendo de dónde se presupone la procedencia o el oficio que pudieran ejercer surgía una muestra de su idealización romántica. Otro de los factores que influyeron en estas confusiones fueron los errores de traducción. Al venir los gitanos en ruta

desde Francia se decía que provenían de «La Petite-Egypte» lo que muchos interpretaron como ‘La pequeña Egipto’.

Además, los gitanos tuvieron su espacio con los códigos que rigen en la política legislativa bajo el apelativo de «Castellanos Nuevos» y siglos más tarde aparecieron como realidades del paisaje en las artes plásticas. Se redactaron hasta el año 1783 más de cien leyes además de 250 disposiciones (Alfaro 2005) encaminadas al exterminio del pueblo gitano que dieron lugar a la creación de “un campo semántico desde el cual se genera un discurso que culmina en la creación de *lo gitano*” (Motos Pérez 2009 : 57).

Durante el reinado de Carlos III, el 19 de septiembre de 1783, se promulgó una *Pragmática contra los Gitanos* (1783), que estuvo vigente hasta la *Ley electoral de Diputados a las Cortes* (Alfonso XII 1878) bajo el reinado de Alfonso XII que propuso una última y nueva pragmática.

Los mismos que comenzaron a considerarse españoles al amparo de la Constitución Española de 1812 (Cortes Generales constituidas el 24 de septiembre de 1810 en Cádiz 1812)

Ello cambió con la *Constitución de 1837* (De Borbón 1837) en la que se eliminó el requisito del empadronamiento. El tratamiento especial en las leyes españolas no desapareció del todo hasta la de 1978, aunque acabada la Restauración y ya sin los efectos de la Dictadura de Primo de Rivera, la instauración de la Segunda República no tardó en llegar. *La Constitución de 1931* (Palacio de las Cortes Constituyentes 1931) en cuyo artículo 2 de sus Disposiciones Generales del *Título Preliminar* se proclamaba la igualdad ante la Ley de todos los españoles.

Ya en 1933 la proclamación de «La Gándula» o *Ley relativa a vagos y maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) y el Reglamento de 1935 para la aplicación de dicha Ley que según explica Martínez Dhier, no hizo mención expresa a los gitanos. Sí se les fue aplicada por darle consideración de vagos peligrosos (2007 : 455-456) siguiendo con la línea que inició Felipe II en la *Pragmática* de 1566. La *Ley relativa a vagos y maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933)

se fue modelando en base a reformas parciales hasta que en 1944 se obtendrá una nueva redacción del Código penal franquista (Aunós Pérez 1944).

La promulgación de la *Constitución de 1978* (De Borbón 1978) en su artículo 11 en su punto 2 proclama que “Ningún español de origen podrá ser privado de su nacionalidad.” y el artículo 14 revela que todos los españoles “son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.” (De Borbón 1978).

3.1. LA FORMA COMO CONTORNO

EN LA «NATURA» Y EN «NATURA NATURANS»

La «forma» puede significar ‘contorno’, ‘figura’, ‘configuración de un objeto’ viniendo a ser lo opuesto o correlativo al mismo. La «forma como contorno» se consideró un concepto de las artes visuales que se ocupan de las formas espaciales. Es decir, «forma como contorno» es lo que queda alrededor del elemento principal, aunque éste se encuentre en movimiento constante. La naturaleza como presencia indiscutible es parte de la realidad del entorno, del contorno, silueta, dintorno o parte de la misma configuración de las formas visibles. A partir del Renacimiento la «natura» o la ‘forma como contorno’ incluyó a la naturaleza como suma visible de las cosas («summa rerum»), mientras que en el concepto de «natura naturans» la naturaleza llegó a comprenderse como «origo rerum» asumiendo que la fuerza o el impulso productora de esta suma. Es decir,

«natura naturans» es la causa de la imagen de «natura». El vocablo «natura naturans» pasó a las lenguas modernas casi sin variación conceptual. Entre los siglos XV y XVIII la «forma como contorno» apareció principalmente asociada a las artes visuales, unido a ‘figura’ o ‘dibujo’.

Utilizar cada una de las palabras era una elección que se hacía con la precisión que necesitaba el contexto para aportar la idea de algo que es ‘real’ y por lo mismo está presente. En nuestro caso se podría aplicar el concepto de «forma como contorno» al paisaje físico y al recorrido que fue testigo del camino que hicieron los gitanos en su aglomeración como pueblo apátrida impulsado por la fuerza de la «natura naturans» cuyas consecuencias se identificaron con el binomio de ‘lo bueno’ y ‘lo malo’ que necesitaba del impulso disposicional de una entidad que lo organizase. Así es como la deidad o las leyes de los hombres crearon la bondad o la maldad para asignarlos como cualidades del repertorio del paisaje de los hombres. Revela Tatarkiewicz, hablando sobre la realidad y el arte que “el concepto de realidad no compete sólo la naturaleza sino también la cultura” (2016 : 333).

En el caso concreto de las personas gitanas sumamos que la «cultura de la política» como realidad entró a formar parte de la «figura como contorno» de la humanidad y que según esta nueva cultura política etnocéntrica las personas gitanas quedarían relegadas y ordenadas en un primer momento como elementos del paisaje intentando que las gitanas y los gitanos desaparecieran de la realidad. Por eso intentaron disolver su silueta comenzando con la negación de su «forma a priori». Lo que en realidad las clases dominantes no pudieron prever es que con el transcurso del tiempo por medio de la superposición de normativa legislativa se estuviera creando la identidad del pueblo gitano.

3.1.1. EL DINTORNO

DE LA SANGRE. NATURA

Sobre la llegada a España de los gitanos no hay a día de hoy una teoría firme e inequívoca. Para acercarse a esta cuestión las metodologías utilizadas hasta ahora han abarcado fundamentalmente el campo de la antropología o la lingüística de forma más o menos acertada y el camino de la intuición o incluso el de la «opinión» como fuente poco rigurosa pero que se ha perpetuado entre los ‘especialistas’ entre los que situamos a los reconocidos Pavanó o a Carlos Luna. Por suerte el estudio de la genética puede ser a día de hoy una gran fuente de información para estudiosos de Estudios Culturales o especialistas en etnicidad.

La cuestión de base sería saber qué camino habían seguido este grupo de personas que llegaron a España a los que llaman «gitanos». ¿Dónde estaba su entorno?, ¿cuál sería su realidad?

Como hemos apuntado, hasta hace poco tiempo, el método habitual para intentar reconstruir el camino anterior ha sido el análisis del idioma y de su propia denominación como «gitanos» construida fundamentalmente entre «cingani» y «egipcio» aunque otros términos como el de «bohemia» también fueron utilizados en ciertas regiones de Europa. Leonardo Piasere hace una aproximación a la forma en la que se autodefinen cinco grupos (rom, sinte, manuš, kalé, romaničela) y que la literatura científica ha terminado por agrupar bajo el nombre de «ci(n)gani/egipcios» (2020 : 30-31).

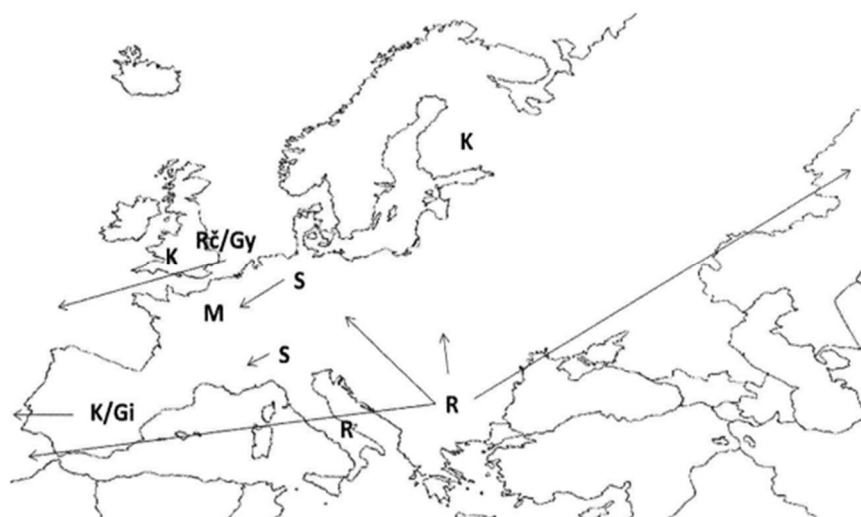
Anota Felix grande que según Teresa San Román, “Cristopher Rüdiger en 1782 encontró una correlación entre la lengua Romany y las lenguas del norte de la India. Además, el alemán, Grellmann (1872), identificó el Romany con la lengua que se hablaba en la margen derecha del río Zind, que actualmente tiene a Karachi por capital” (1979 : 298-299).

Piasere explica el proceso de simplificación de la nomenclatura (2020) “Los rom, los sinte y los kalé padecieron al mismo tiempo un proceso de esencialización, amplificada en el proceso de etnicización política que se desarrolló durante las últimas décadas.” (31). En el mapa de la Figura 15 es una muestra de sus conclusiones a cerca de la autodeterminación de la nomenclatura de los gitanos.

Gracias a estas y otras investigaciones de Piasere y otros autores como Bernard Leblon, hemos podido conocer más acerca de la verdadera historia de los gitanos en Europa y en España.

Figura 15

Europa Romani Estándar



Nota. Teoría de Piasere sobre la nomenclatura de los gitanos. R = rom; S= sinte; M = manuš; K = kalé; Rč = romaničela; Gy = gypsies ; Gi = gitanos. En “El término romaničel(a) como autodeterminación. Un análisis etnohistórico” (Piasere 2020 : 31).

Leblon, en su trabajo *Les gitans d'Espagne : le prix de la différence* (1985) da cuenta de un pleito de la Inquisición por herejía de una chica gitana en 1580 y por entonces se hace distinción entre gitanos y griegos diciendo que ella es creyente, pero que uno de los griegos que iban en su grupo pensaba que después de la muerte en el más allá no cambiaría nada.

Al parecer sí que encontramos algunos indicios de que hubo varios grupos de gitanos y de que entre ellos hacían diferencias siendo algunos muy creyentes mientras que otros, los « Griegos », pensaban de forma distinta:

L' accusée se contente de répondre qu'elle est bonne chrétienne et qu'elle croit en Dieu et en la Sainte Vierge. Interrogée au sujet de l'origine de ses propos, elle explique que les Gitans sont divisés en deux races, les uns appelés Gitans et les autres GRECS, et que c'est un « Grec » qui lui aurait parlé de la prairie, trois ans auparavant. A l'époque, elle faisait route avec beaucoup d'autres jeunes filles de son âge au sein d'une compagnie de Gitans et un cavalier les accompagnait pour les empêcher de pénétrer dans les vignes. Un jour où les Gitans parlaient de ce qu'ils deviendraient après la mort, le « Grec » avait affirmé que, puisqu'ils n'avaient pas de domicile et qu'ils se promenaient dans les champs, au bord des rivières et sous les ombrages, il en irait de même dans l'au-delà. (Leblon 1985 : 223)

Otro de los documentos que no debemos pasar por alto es una excelente fuente primaria. Se trata del *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller revoltoso para que no se imprimiera* (De Alba y Dieguez 1750). Es un escrito de un elevado valor documental, muy útil para el estudio en los temas que trata este capítulo. Recoge varios testimonios entre los que destaca el de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana en aquella época. Para su lectura se ha utilizado la versión editada gracias al patrocinio de la Junta Municipal de Triana en 1995.

Gracias al testimonio de Balthasar Montes se puede adivinar que la etnia de los gitanos surgió de varios grupos de personas que se unieron. En el proceso de asimilación cultural desde su llegada a Andalucía en un grupo en la época de la Guerra de Granada (1482-1492) fueron sometidos

por las leyes de los «Castellanos» tanto los que las siguieron como los que no lo hicieron (De Alba y Dieguez 1750):

Termino este libro con lo que mis oídos supieron por boca de Balthasar Montes, gitano tan viejo que fue con el Maestre de Campo Don Francisco de Velasco, a la nación Flamenca setenta y más años que muestra la licencia con el nombre y el sello del dicho Maestre de Campo¹, Don Francisco de Velasco. Baltasar me hizo saber que los de su clase provienen de Egipto o más lejos y que viven en Andalucía años antes de la Guerra de Granada, y en Sevilla se establecieron por la misma fecha y cuando fueron perseguidos los de Grecia había dos vandos [sic.] de gitanos que no pensaban lo mismo, y los de la Grecia se mezclaron con ellos y los llevaron por malos caminos que andaban los griegos manteniéndose de engaños y limosnas como también de raterías y los agravios de estos hizo que se dieran leyes rigurosas pagando los honrados con los viciosos siendo todos reputados por gente de inferior clase y a la que se ha tenido aversión por los Castellanos que no han visto en ellos más que delincuentes aplicándoles todos los delitos en despoblado. (De Alba y Dieguez 1750/1995 : 18-19)

El sometimiento a las leyes pudo suponer una forma de reafirmación identitaria de la noción de pertenencia a un determinado grupo de personas que aún sin haber partido de la misma zona geográfica ni tener necesariamente lazos de sangre, sí participaban de la hostilidad del entramado normativo que encontraban allá por donde vivieron. Esta situación contribuyó necesariamente a la formación del grupo antropológico que se identificaba por sus formas y los elementos que las constituyeron como fueron sus ropajes (Margarita Torrione 1995), sus

¹ En el texto original se lee “la licencia con el mimbres y sello de Cabo Maestre de Campo”.

oficios (Asséo 1984 ; Manrique 2008) y su propios nombres (Salazar Mendoza 1618 ; Manrique 2010, 2015).

En 1618 en el texto de Pedro Salazar de Mendoza, el obispo de Cuenca, en un informe que presentó al rey Felipe III se puede deducir que los más jóvenes escucharon decir a los mayores que algunos son de Egipto mientras que otros vienen de Grecia según las palabras de la gitana Isabel Hernández. Tal como apunta Torrione “entre ellos diferencia conocida en las costumbres en el traje, y en algunos vocablos” (1995 : 229-230). Así y según Salazar mendoza (1618) habría al menos dos grupos bien definidos y diferenciados a los que nombra como Grecianos y Egypcianos:

Ellos por tradición de sus mayores, dicen, y publican, que algunos son de Egipto, y otros de Grecia: y así se llaman Grecianos, y Egypcianos. Los Grecianos, por la mayor parte son herreros, y v san mas de el engañar con palabras, y embeluecos, que los hurtos. Los Egypcianos, son holgazanes, y amigos de andar a caballo, y vsan más el hurtar, que los engaños y embustes. **Las mugeres de estos trahen rodela y mantones.** (Según Salazar Mendoza 1618 citado por Torrione 1995 : 31)

Más adelante, Piasere documenta (2020 : 51) que la población gitana vino a la península ibérica desde el norte pero también utilizando según López Meneses, el mar “desde Grecia pasando por Italia” (1968).

Por su parte el investigador granadino Manuel Piñar, gran aficionado al flamenco, pudo hacer su gran aportación al esclarecimiento del asunto gitano en el libro *El flamenco y su formación en el siglo XIX* (2016).

El texto podría resumir algunas de las claves de la formación y el surgimiento de este pueblo apátrida. El doctor en Derecho ha respondido de buen grado para aportar su testimonio en varias entrevistas durante los años 2022 y 2023. Estas han resultado muy esclarecedoras en cuanto a las

diferentes ramas y teorías que se le atribuyen al conglomerado étnico y al origen enigmático del pueblo gitano.

Declaraciones de Manuel Piñar sobre el origen de los gitanos (comunicación personal, 25 de noviembre de 2022):

En su libro recoge que gracias a investigaciones basadas en estudios genéticos² (Rani *et al.* 1998 ; Ramal Fernández 2003) a finales del siglo XXI se han podido encontrar indicios del componente genético indio de los gitanos españoles además de un componente genético destacado que los emparenta con pobladores de la India, Asia del Sur y Asia Central además de pobladores del Cáucaso y de Oriente Medio (Persia, Kurdistán y Armenia) (2016 : 14).

Una parte de los gitanos, digamos el componente de la India y el componente centroasiático de los gitanos llegan a Turquía con el ejército de Tamerlán.³ Los indios eran tres grupos:

- Un grupo de esclavos que Tamerlán recoge cuando invade la India en 1398. Tamerlán vio que aquello era un problema para él, arrastrar con tanta gente en las campañas y entonces lo que hizo fue obligar a su tropa a matar a esclavos salvo a aquellos que tenían un oficio o le podían aportar algo.
- *Roumna Chal*⁴: Fueron unas tribus que él encuentra en los bordes del desierto de *Thar* cuando invade la India.
- Además, había otro pequeño grupo de personas de la India que conducían elefantes, porque llegaron a Turquía con elefantes.

² Por su parte el profesor de Medicina de la Universidad de Santiago Antonio Salas a raíz del estudio genético que realiza junto con Federico Martínón Torres sobre un segmento de personas de etnia gitana. En esta muestra se encontró un linaje, el M5a1b1a1, como el linaje original que solo existe en el noroeste de la India identificándose por primera vez con la población gitana actual.

³ Timur o Tamerlán (1336-1405). Téngase en cuenta que la bandera del Imperio Timúrida incluía tres grandes círculos que representaban a tres monedas como símbolo de Tamerlán. Para más información sobre el tema véase “Sobre la bandera Timurí” (Kadoy 2017).

⁴«Chal» en caló significa ‘Egipto’. Tamerlán encuentra útiles a los *Roumma Chal* porque son muy buenos en la infraestructura del transporte y el manejo de bestias. A este ejército le interesan mucho los Roumna Chal errantes de las llanuras, de ahí viene el romaní. Eran gente que hacían cestos, herrerías, cosas de caballos... A cambio les deja saquear las ciudades donde él conquistaba.

Esos tres grupos de personas de la India formaron el grupo indio de los gitanos que Tamerlán se lleva de la India. Estos, junto con otros pobladores también de ese origen, asentados en el este de Turquía y oeste de Irán como los Luris del Lorestán, vendrían en el Siglo V desde la región de Alur, cercana a Misóra. Fueron denominados «tzengaris» en persa.

Después está el componente centroasiático de gente de su tropa de Kazajistán o Kirguistán Algunos con rasgos asiáticos... De hecho, muchos gitanos del flamenco [dedicados al flamenco] tienen características físicas representativas de los centros asiáticos como los ojos achinados.

Esos gitanos llegan a Turquía con la batalla de Angora en 1405 donde Tamerlán se impone a Bayaceto. A los dos años Tamerlán muere y los hijos de Bayaceto Memet I, reprende a todas las personas que han estado en contra de su padre, incluyendo a los cristianos y armenios de esa zona, a los integrantes del ejército de Tamerlán, los que venían con los elefantes e incluso a los griegos que estuvieron a favor de Tamerán contra Bayaceto.

¿Y sobre los griegos en el grupo?

Sobre la integración de los griegos en el grupo multiétnico podría decirse que al entrar Venecia en guerra contra los turcos otomanos. A partir de 1463 muchos grupos de gitanos «griegos» precipitaron su migración hacia el oeste. Además también hubieron griegos salidos o bien de zonas de la Grecia conquistadas por los turcos a finales del siglo XIV (posiblemente de la secta de los *atsiganos*), o bien griegos radicados en la misma Turquía en regiones como Trebisonda y Arzingan, que contaban con una población significativa de origen griego según Rui González y así lo recoge en la crónica *Vida y Azañas del Gran Tamorlán* (1412).

Según esta teoría la movilidad de los ejércitos tártaros por el centro de Asia, con abundancia de grandes montañas, exigía un medio de transporte con caballerías y un sistema para contener las variadas cargas que se transportaban a lomos de los animales. El cesto o canasto resultaba ser un sistema sencillo, fácil de fabricar con materiales de cualquier lugar, y poco pesado para el transporte, lo que permitía que la caballería llevase más carga. Dondequiera que llegasen gitanos con esta habilidad en la fabricación de cestos para el transporte, cualquier Ejército de la época debió darles buena acogida.

Esta teoría que desarrolla Manuel Piñar da fuerza a la narración de Pérez de Guzmán en su libro que trata sobre los gitanos herreros de Sevilla, en donde plantea la hipótesis de que la estructura profesional de los gitanos se hubiera formado para tener cubiertas “las necesidades logísticas de un ejército de la época en cuyo séquito no podían faltar herreros, curanderos, músicos, bailarinas y tratantes de ganados.” (1982 : 23). Además, entre estos, hay un oficio ancestral entre los gitanos, que en la logística de los ejércitos medievales tenía mucha importancia. Se trata de la fabricación de cestos y canastos.

Aunque recientemente el estudio de la genética ha podido abrir una gran puerta para descubrir el origen del caso gitano, es un tema importante porque por lo general las personas pertenecientes al pueblo gitano se han ido emparentando con otras pertenecientes al mismo grupo étnico (los motivos se expondrán más adelante), de manera que sus lazos sanguíneos se han ido perpetuando durante el tiempo hasta nuestros días.

Como ejemplo pongamos el caso de un varón gitano español de unos 60 años en el momento de la extracción de la muestra genética al que nombraremos figuradamente como *el Pastor*. Tras los análisis genéticos llevados a cabo por la empresa Myheritage, nos podríamos hacer una idea del camino que pudo seguir el grupo multiétnico antes de su llegada a España.

El grupo una vez hubo salido de la India pudo atravesar Irán hasta Turquía. Al núcleo vertebrador se le unen personas del norte de Europa y del norte de África además de otros grupos de Grecia o Italia. Terminarían en Francia a principios de 1400 para adentrarse después en España.

Tabla 1Ubicaciones de las coincidencias de ADN de *el Pastor*

País de la ubicación	Número de coincidencias
Alemania	1536
Francia	988
Estado Unidos	753
Reino Unido	734
Suecia	690
España	593
Finlandia	410
Hungría	386
Austria	297
Suiza	276
Holanda	249
Dinamarca	191
Rumanía	167
Noruega	155
Chequia	114
Grecia	109
Italia	109
Bélgica	106
Canadá	82
Australia	82
Eslovaquia	67
Irlanda	59
Bulgaria	52
Brasil	47
Otros con menos de 30 registros	258
Total	10. 647

Nota. Elaboración propia. A partir de los datos obtenidos de *MyHeritage Ltd*

Destacamos que la mayoría del peso étnico recae en la zona sudasiática con un 41% sudasiático y en un 23,5% italiano. El resto de los componentes étnicos participan de forma muy inferior: Un 13,2% Baltico,

mientras se ha obtenido un 13,3 % Judío sefardi-Norafricano, y un 11,9% de otras dos etnias minoritarias. Además, se puede decir que a día de hoy en España se han registrado 593 coincidencias de ADN, en Alemania se han registrado 1536 coincidencias a pesar de que a *el Pastor* no le consta tener antepasados extranjeros.

3.1.2. EL CONTORNO EN ESPAÑA.

LA FUERZA EN «NATURA NATURANS»

El primer registro que alude a los gitanos en España está datado en 1415, cuando Alfonso (luego el Magnánimo) concede salvoconducto a un tal Tomás Sabba, peregrino a Santiago de Compostela. Aunque no podemos olvidar que podía haber habido precedentes en Cádiz con los Eritreos según Salazar de Mendoza (Salazar de Mendoza 1770 : 321).

Saba es un apellido frecuente entre los gitanos Calderas de Rumanía que son considerados como los que han permanecido más aislados de la mezcla con otras etnias y por ello hay motivos para pensar que este apellido es el único originariamente gitano que se conoció en España. Después no tuvo continuidad destacada en los gitanos, aunque en Cataluña sí tiene radicación. Pero se ignora la relación de las personas que lo llevan con los gitanos, pese a que hubo importantes asentamientos de población gitana en: Barcelona, Lérida, Tortosa, Gerona y Villafranca del Penedés. Por su parte Pérez de Guzmán relata que:

La primera noticia documental de su llegada a Andalucía data de 1462, cuando el condestable Miguel Lucas de Iranzo dispensó una espléndida acogida en Jaén a los

condes Tomás y Martín y a su centenar de seguidores.
(1982 : 23)

En primer lugar, cabría decir que los extranjeros utilizarían a los gitanos con respecto a sus parámetros culturales para desarrollar la idea de «lo español». Además, los propios castellanos adoptaron esa misma tendencia etnocentrista extranjerizante para posicionar a la persona gitana al otro lado del constructo cultural de «lo español». A este contexto habría que sumar que el fenómeno del etnocentrismo en España tuvo como aliados los textos de las disposiciones normativas que fueron dictando los distintos gobiernos.

Al respecto conviene recordar aquí lo dispuesto en el Salvoconducto dado por los Reyes Católicos en 1480 como “*Carta a pedimento del Conde Don Jacobo de Eçibto*” con la transcripción⁵ que de ella hace Alejandro Martínez Dhier y que reproducimos parcialmente aquí por su interés y relación con la evolución de la imagen de los gitanos en España.

Don Fernando e Doña Isabel... al mi Justicia mayor e a los infantes, duques, marqueses... a quién esta nuestra Carta fuese mostrada o el traslado de ella... sepades que por el Conde Don Jacobo de Egipto la menor nos es fecha rrelaçion por su petiçion diciendo quel e algunos de los suyos que con el va en su companya asy de pie como de a caualllo omes e mujeres e criaturas han de yr en rromeria por la via del pa Bienaventurado Señor Santiago a conplir çierta promesa que tienen fecha e han de pasar por algunas desas çibdades, e villa e lagares destos dichos nuestros Reynos e señorios, para lo qual nos supiclabo e pidio por merced le mandasemos dar nuestra Carta de Seguro para vosotros (* para) las dichas justicias en la dicha rraçon para

⁵ Dhier hace la transcripción del documento del Archivo General de Simancas. Registro General del Sello, 1480-IX, 152

que pudiesen andar seguramente por cada vna de las dichas çibdades e villas e lugares por la qual vos mandamos a todos e a cada vno de vos que cada e quando el dicho Conde don Jacobo e los que con el van en su conpanya se acaesieren por cada vna de susodichas çibdades e villas e lugares e por qualquier dellas le (* o)s acojades en ellas e en cada vna dellas deninamente e les dedes e fagades dar buenas posadas syn dineros e las otras cosas e viandas e mantenimientos que ovieren menester por sus dineros a preçios rrasonables e non consyntades nin dedes lugar que ninguna nin algunas personas los fieran nin maten nin lisyen nin consientan ferir nin matar nin lisyar nin faser nin fagan otro mal nin dapno nin desaguisado alguno al dicho Conde don Jacobo nin a los que con el vienen asy omes como mugeres e bienes e cosas nin que les sea pedido pasaje nin portaje nin otro derecho nin contributo alguno e sy alguna nin algunas personas les quisieren matar o ferir o lisyar, o faser otro mal nin dapno vos las dichas nuestras justicias ge lo rresistal des e defendades e los anparedes como dicho es ca Nos por la presente tomamos e rrecibimos al dicho Conde e a los suyos so nuestro seguro e anparo e defendimyento rreal e a sus bienes e cosas e mandamos I a vos las dichas juises, justicias en vuestros lugares e jurel diçiones que fagades apregonar esta nuestra Carta e seguro en las plaças e mercados e otros lugares acostunbrados de cada vna desas dichas çibdades e villas e lugares por pregonero e ante esciuano publico por manera que todos los sepades e deldo non podades ni puedan pretender ynorançia. E sy despues de fecho el dicho pregon algunas personas fueren o passaren contra el dicho nuestro seguro o contra lo en esta nuestra Carta contenido vos las dichas nuestras justicias pasedes y procedades contra los tales e contra cada uno dellos con las mayores penas ciuiles e creminales que por derecho fallardes como contra aquellos que pasan e quebrantan

seguro puesto por mandado de sus Reyes e señores naturales. E los vnos nin los otros non fagades ni fagan ende al por alguna manera so pena de la nuestra merçed e de dies mil maravedis para la nuestra Camara e cadedes ante Nos en la nuestra Corte doquier que sseamos del dia que vos enlasare fasta quinze dias primeros syguientes so la dicha pena so la qual mandamos a qualquier escriuano publico que para esto fuere llamado que de ende al que vos la mostrare testimonio sygnado con su sygno para que Nos sepamos en como se cunple nuestro madando. Dada en la villa de Medina del Campo a veynte e dos dias del mes de setienbre año del Nasçimiento de Nuestro Señor Ihu Xpo de mil e quatosientos e ochenta años. E queremos e es nuestra merçed que este seguro vos dure por tiempo de vn año despues de la data desta Carta e non mas. Yo el Rey. Yo la Reyna. Yo Pedor Aluares Secretario del Rey e de la Reyna nuestros señores las fis escriuir por su mandado. Don Sancho. Acordada Alfonsius Nuñes doctor. (Recogido en 2007 : 73-75)

La tesis de Martínez Dhier da cuenta de otra variedad de textos sobre la historia poco contada de la relación de los Reyes Católicos y los gitanos y su buena acogida. Entre los numerosos casos se encuentra también la buena acogida que se tuvo con el *Duque Paulo de la Pequeña Egipto* que al parecer tuvo toda la pompa correspondiente a la categoría del invitado “Al qual dicho señor Condestable hizo mucha onrra segúnd a la dignidad de su título duçal requería” (2007 : 76).

Ciertamente que a esta inicial acogida le siguió la persecución. Pero esta fue una vez finalizada la conquista de Granada cuando las industrias y menesteres de la guerra dejan de emplearlos y se dispersan. Unos siguieron estabilizados en oficios propios de su dominio, otros se establecieron por su cuenta en oficios ocasionales como esquiladores, herradores, afiladores, caldereros, canasteros, tratantes en ferias, lo que les

llevaba continuos desplazamientos y otros grupos se dieron al vagabundeo y latrocinio. La Mesta jugó un papel fundamental en la vida de los reinos medievales. Hicieron insistentes peticiones a las Cortes para “que se facultara a los entregadores⁶ para poder expulsar a los gitanos del país, fueron irónicamente denegadas” (Martínez Dhier 2007 : 100).

Sobre el Honrado Concejo de la Mesta de Pastores podemos decir que fue creado por Alfonso X el Sabio para otorgar importantes privilegios a todos los pastores de Castilla y León. Su finalidad inicial era evitar posibles conflictos entre agricultores y ganaderos, al tener que atravesar estos últimos los terrenos pudiendo ocasionar daños en las plantaciones. Para evitarlo se consensuaron unos caminos concretos. Las cañadas eran las más importantes. Desde 1480 el presidente de la Mesta pasó a ser miembro más antiguo del Consejo Real. Las reuniones se daban al menos “dos o tres veces al año con el fin de tratar de los y para distinguir y separar los mestencos (animales sin dueño conocido) que se hubiesen mezclado” (Concejo de la Mesta s. d.). La Mesta tuvo mucho poder hasta que se fue deteriorando hasta su desaparición en 1836.

Hasta la primera Pragmática no hubo ninguna normativa específica en contra de los gitanos aunque sí abundaba la legislación sobre vagabundos⁷, andariegos y holgazanes. Las normas que combatían en contra de la existencia de los gitanos lo hacían por que comenzó a asimilarse la legislación aplicable al estilo de vida de vagabundos y holgazanes a las actividades de los gitanos. Además, la actividad delictiva de rapiña que comenzaron a desplegar algunos grupos, aunque lo cierto es que hubo otras personas que imitaron su forma de vida, y también se dedicaron a la rapiña y sus hechos eran erróneamente atribuidos a los gitanos.

Según el relato de Pérez de Guzmán, los gitanos, a su llegada a España, ayudaban en el bando de los Reyes Católicos con tareas de forja y

⁶ El cargo más importante de la Mesta era el de Alcalde Entregador, aunque había otras tipologías de entregadores con distinta importancia.

⁷ El término vagabundo se utilizó para definir a las personas que aun teniendo un domicilio originario en realidad hacían vida sin un domicilio fijo.

herrería llegando a forjar en Santa Fe las balas para los cañones que utilizarían en la batalla (1982), lo que iría en la línea de lo expuesto por el Bachiller Revoltoso cuando decía que los gitanos entraron en Andalucía “años antes de la Guerra de Granada” (De Alba y Dieguez 1750/1995 : 18). Quedando las habladurías sobre la buena convivencia entre gitanos y moriscos bastante mal paradas.

Desde el año en que se dictó *la Pragmática de Medina del Campo* (Reyes Católicos 1499) en contra de los gitanos se podría decir que al quedar prohibido que los moriscos estuvieran entre los cristianos y tras las rebeliones de las Alpujarras en torno a 1568 la presencia de los gitanos se hizo notar. De ese modo, los gitanos pasaron a ocupar muchos de los espacios físicos que habían estado ocupando los moriscos y sefardíes incluyendo entre ellos, los roles que hasta entonces habían estado realizando los moriscos en las representaciones de las «zambras».

El término de «zambras» proviene según Cruces Roldán “de las veladas nocturnas llamadas *Samar* o *Smra* del califato y ciertos reinos Taifas” (2014 : 102).

Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose aguas de olor y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, de canciones y gritos: se prohíben tales excesos y se previene el exacto cumplimiento de las costumbres primitivas (Lafuente Alcántara 1846 : 166-167).

En la ilustración de la Figura 16 se puede ver un dibujo bastante fidedigno de las figuras que adornaban el Salón de sesiones de la Casa Consistorial de Munich en 1884. Se trata de la representación de los movimientos que se ejecutaban en las danzas moriscas. En el grabado se

pueden observar diez figuras que muestran diez movimientos distintos de las danzas quedando cada movimiento queda representado por un personaje concreto.

Hay que apuntar que en dichas representaciones no hay mujeres, y que en la figura número cuatro la persona que representa el movimiento es de raza negra, mientras que el resto de los danzantes no lo parecen. Todos ellos llevan cascabeles cosidos a las ropas o formando brazaletes. Parecen dispuestos para la zambra.

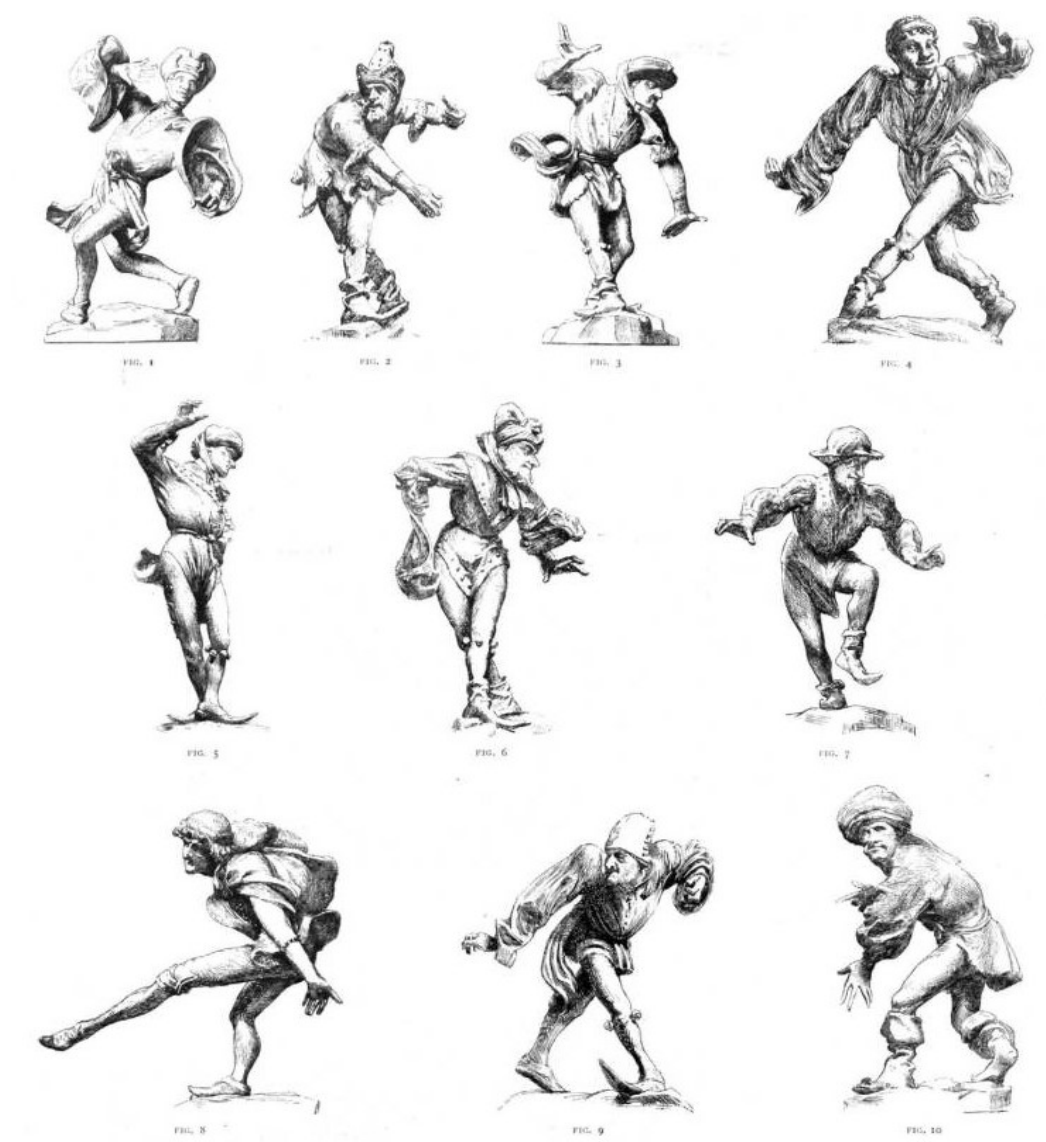
Los autores Blas Vega y Manuel Ríos (Diccionario flamenco) opinaban que «zamr» es una onomatopeya. Según reza en el *Diccionario del Suplemento de la revista Ilustración musical hispano-americana*:

Antigua danza de los moros españoles que se bailaba, según Covarrubias, al son de dulzainas y flautas.—El tañido para dicho baile.— Metafóricamente: algazara, bulla y ruido de muchos—Zambra, según Góngora, es, también, el nombre del músico de zambra ó el que toca la zambra. En este sentido lo usó escribiendo: «Toque el zambra la xabeba». Opinamos, con Covarrubias, que es zambra una danza morisca. («Suplemento. Diccionario técnico de la música» 1894)

El origen morisco de la palabra si está fuera de duda pues deriva del árabe hispánico «zámra», y este del árabe clásico «zamr», que significa 'tocata' aunque algunos traducen «zamr» por flauta. Otros diversifican más el significado y explican que zamara significaba 'orquesta morisca' y 'baile morisco', músico significaba 'zimir', y «zamr» significaba flauta, instrumento musical, y también estrépito, ruido.

Figura 16

La danza morisca (1884)



Nota. Alumnos de la Escuela de Herkomer 1884

Las prohibiciones y la censura también llegaron al lenguaje, en un intento de borrar la identidad, una de las primeras limitaciones fue la prohibición de hablar caló. Esto sucedió desde la época de Felipe III (1619) bajo cuyo mandato se redactaron diversas órdenes de expulsión. Si Carlos I quiso expulsar a los gitanos de sus reinos, Felipe II intentó que fueran disueltos en el paisaje de la población ortodoxa. Y además ordenó que los gitanos fuesen considerados como «vagabundos» en la *Pragmática* (Felipe II 1566).

[...] y declaramos ser vagabundos cuando a la dicha pena, los egypcianos y caldereros extranjeros, que por leyes y Pragmáticas de estos reinos están mandados echar de él. Y los pobres mendigantes sanos que contra la orden y forma dada en la nueva pragmática que cerca de ello se han hecho, piden y andan vagamundos, guardándose en lo demás, en lo que toca a los dichos gitanos y caldereros extranjeros y pobres, lo contenido en las leyes y Pragmáticas que acerca de ellos están hechas [...] (Felipe II 1566)

El resto de la estirpe de los Austrias les prohibieron realizar sus ocupaciones tradicionales culminando este proceso normativo de desarraigo dejándoles como única opción el trabajo agrícola. Desde finales del siglo XVI se sucederán en toda Europa pragmáticas, aunque todos los ciudadanos españoles no estuvieron del todo de acuerdo con esas medidas. En la Carta de don García de Silva y Figueroa a Diego Sarmiento de Acuña enviada el 9 de octubre de 1602, la Viuda de Alonso Gómez “solicita licencia para el gitano Bustamante que necesita pasar unos días en Valladolid a donde va para una provisión” (Silva y Figueroa et Bustamante (Gitano) 1602).

Hubo otras pragmáticas como las de 1717, 1745, 1753 y otras leyes y decretos contra el modo de vida de las gitanas y los gitanos que

estuvieron al borde de la extinción tras la Gran Redada del 30 de julio de 1749 que afectó a una gran parte de los gitanos de España (Gómez Alfaro 1993).

A las doce de la noche del 30 de julio de 1749 dio comienzo la operación por la que se prendió y sacó de sus hogares a todos los gitanos del país. Según la orden del rey Fernando VI, todos los gitanos del territorio español debían ser apresados y todos sus bienes decomisados, así sus pertenencias acabarían por salir en subasta pública para ‘sufragar los gastos de la operación’. Según se deduce de las investigaciones de Margarita Torrione (1995), durante esa Gran Redada, el Estado arrebató las numerosísimas piezas de valor, ropajes, joyas, buenos tejidos y todos los enseres que hallaron en poder de personas gitanas. Con esta gran incautación de bienes se consiguió despojar a las personas gitanas de sus ricos ropajes que hicieron las veces de «forma a priori», con los que hasta ese momento pudieron haberse identificado. Según el historiador Manuel Martínez Martínez, a Cataluña, Málaga, Cádiz y Almería, la *Real Orden para la prisión de gitanos* (Fernando VI 1749) no llegó en primera instancia con la orden de prisión hasta la tercera o cuarta semana de agosto. Hay que puntualizar que en el año 1717 sólo había determinados cuarenta y un municipios donde los gitanos podrían residir (seis de ellos en Andalucía: Córdoba, Jaén, Úbeda, Antequera, Ronda y Alcalá La Real). Dada la irracionalidad e inviabilidad de la medida, la cual hubiese supuesto un éxodo masivo de familias ya afincadas, posteriormente se permitiría a los gitanos permanecer en cualquier lugar donde demostraran diez años de vecindad, algo no siempre fácil de certificar por los sectores de la minoría expuestos a mayores privaciones y más débiles redes sociales.

A continuación para la realización de la Tabla 2 se ha trabajado a partir de Gómez Alfaro (1993) y Martínez Martínez (2017) para incluir un listado de las familias apresadas en Ronda en 1749. Predominan apellidos como Heredia, Maya y Fernández que se han mantenido a día de hoy. Véase que el apellido Amaya solo aparece en el número cinco del listado y además en segunda posición, detrás de Heredia.

Tabla 2*Listado de personas reclusas en Ronda en 1749*

Numeración	Miembros de la familia
1	Arrollo, Paula de - (1745) => Manel de Rojas
2	Cano, Mauel - (1722) + Victoria Molina
3	De Heredia, Agustina - (1771)
4	Fernández, Catalina - (1784, Arcos de la Frontera) + Francisco Heredia => María Heredia Fernández (1758)
5	Heredia Amaya, Joseph de - (1756) + Mariana Tamarís Torrejón => Múltiples
6	Jiménez, Alonso - (1753) + Francisca de Maya (1753) => Dos hijas. La mayor nacida en 1778
7	Lérida, Cristóbal de - (1760, Algeciras) + María Jiménez
8	Malla, Rodrigo - (1729) + María de Rojas
9	Malla, Rodrigo - (1733)
10	Maya, Alonso - (1729) + Francisca Heredia => Alonso, Cristóbal, Vicenta, Pedro, Francisco
11	Maya, Diego de - (1752) + Antonia de Maya => Diego Maya de Maya
12	Molina, Juan - (1785) + Jerónima de Maya
13	De Heredia, Inés - (s.f >1749, Ronda) Vive en Arcos
14	Núñez, María - (1744) => Manuel Maya y José Maya
15	Rojas, Cristobal de - (1748) + Isabel Fernández => Bárbara, Félix, Antonia
16	Rojas, Manuela de - (1748) => Manuel Montoya, Pedro Montoya, Sebastian

17	Rojas, Mateo de - (1754) + Catalina Vargas => Josefa Rojas Vargas y María Rojas Vargas
18	Soto, Pedro de - (1724) + Petronila Micaela Heredia (1724)

Nota. Elaboración propia

El historiador Martínez Martínez (2017) explica que una vez las personas eran recluidas, quedaban separadas por sexos para conducirlos a los lugares previstos para quedar apresadas. En el caso de Andalucía, las mujeres estuvieron en la Alcazaba de Málaga. Los hombres se enviaron mayoritariamente al arsenal de *La Carraca* en Cádiz, mientras otros terminaron en El Ferrol y otros en Almadén. Muchas de estas personas llegaron a estar más de 15 años recluidas. El intento de concentración de los gitanos fracasó además debido a las protestas de muchos de los vecindarios y de muchas de las autoridades de localidades que temieron o vieron multiplicarse su población gitana.

A pesar de que la entrada de los gitanos en España está documentada al menos desde durante el siglo XV, no quedan apenas rastros en la pintura y la iconografía gráfica hasta que la corriente del Romanticismo irrumpe en escena durante el siglo XIX. De forma paralela a este vacío pictórico las tintas se descargan sobre los gitanos en forma de intervenciones legislativas. En ello mucho tuvo que ver la absoluta prohibición de representación de gitanos o el traje o el nombre de «gitanos» o «Castellanos Nuevos». La pena que se establecía para los incumplidores en la pragmática de 1633 era de “dos años de destierro y cincuenta mil maravedís” en la primera falta, mientras que si se reiterase la pena sería doblada. Teniendo la norma la capacidad de “controlar la existencia de los gitanos, su modo de vivir, su manera de vestir o de hablar y cuya finalidad será la destrucción completa de un pueblo, se irá

perfeccionando poco a poco a lo largo del siglo XVII” (Leblon, 2017, p.11).

La mayoría de las Pragmáticas lo que combatían era unos hábitos de vida que pudieran llamarse gitanismo, que eran comunes a los gitanos y a otras personas que no eran de esta etnia. Entonces las pragmáticas en su mayor parte lo que se combatían era una determinada forma de vida más que a la etnia gitana en sí, como se desprende de muchos textos de las mismas, que se aportan en esta investigación y citadas por investigaciones precedentes destacando entre ellas la tesis doctoral de Martínez Dhier (2007), los trabajos de Leblon, Gómez Alfaro, Sierra, Martínez Martínez y otros investigadores de consolidado prestigio.

Estas sucesiones de argumentos legislativos estratificados por el tiempo dieron lugar a que la «forma como contorno» de los gitanos en España quedase fuera del espectro de lo visible y consecuentemente ausente en la realidad de las artes a la par que entraban con gran impulso en las leyes. Los gitanos tuvieron su espacio con los códigos que rigen en la política legislativa bajo el apelativo de «Castellanos Nuevos» y siglos más tarde aparecieron como realidades del paisaje en las artes plásticas. Casi cuatro siglos de vacío iconográfico envuelven a esta minoría de origen indostánico asentada en España aunque una fenomenal excepción la encontramos en un cuadro de la serie de cartones para tapices titulado *La maja y los embozados* (Goya 1777) de la Figura 17.

El óleo queda enmarcado en un formato rectangular que se utiliza para dar sensación de altitud a los pinos que encuadran la escena. En él se representa a un grupo de personas compuesto por una pareja a los que otros personajes están acechando.

Los jóvenes fueron designados en su factura a la Fábrica de Tapices como «un gitano y una gitana» en el “texto autógrafo de una factura (o «Razón de unos cuadros...»), enviada a Palacio el 12 de agosto de 1777” (Torrione 1995 : 21). Además, aparece una mujer con un blanco manto de lienzo fino sobre la cabeza que le cubría el cabello y ricos ropajes sujetando un abanico en su mano.

Figura 17

La maja y los embozados



Nota. Museo del Prado

En el pinar aparece sentado en una roca un hombre con sombrero de ala ancha y el rostro tapado por su capa que parece estar confabulado con otros dos que están a unos pasos de distancia de la pareja y que se encuentran a un tercio del margen izquierdo del formato. Uno de ellos lleva la cara cubierta por un embozo⁸.

El estereotipo del gitano andaluz quedó anulado en la obra de Goya de forma magistral. El genio retrató a la pareja de enamorados gitanos dando un paseo mientras que unos embozados opuestos a las políticas del rey Carlos III esperaban su oportunidad para abordar a la pareja. Estos tapices debieron ser realizados “entre el 3 de marzo, fecha en que entregó el anterior cartón, *Baile a orillas del Manzanares*, y el mencionado 12 de agosto” (Fundación Goya en Aragón s. d.).

Desde 1499 hasta el año 1783 se redactaron más de cien leyes además de 250 disposiciones (Alfaro 2005) encaminadas al exterminio del pueblo gitano que dieron lugar a la creación de “un campo semántico desde el cual se genera un discurso que culmina en la creación de *lo gitano*” (Motos Pérez 2009 : 57).

Durante el reinado de Carlos III, el 19 de septiembre de 1783, se promulgó una *Pragmática contra los Gitanos* (1783), que estuvo vigente hasta la *Ley electoral de Diputados a las Cortes* (Alfonso XII 1878) bajo el reinado de Alfonso XII que propuso una última y nueva pragmática. Con la promulgación de la primera *Constitución Española* (Cortes Generales constituidas el 24 de septiembre de 1810 en Cádiz 1812) declaraba por primera vez la situación jurídica de las personas gitanas como ciudadanos españoles. Esta novedad recaló muy positivamente aunque aún se impusiese la necesidad de estar censados para acceder al estatus de persona integrante del pueblo⁹ español. Según recogen María Sierra y María

⁸ En reacción a las medidas expuestas el Marqués de Esquilache se vio envuelto en una conspiración urdida en su contra que prendió con una insurrección popular el Domingo de Ramos, 23 de marzo de 1766, *El motín de Esquilache*. Leopoldo de Gregorio, el Marqués de Esquilache, Ministro del rey Carlos III en Nápoles y España. En 1766 dictó un bando que reiteraba la prohibición de “*embozo con capa larga, sombrero chambergo, o gacho, o montera calada, gorro o redecilla*” (De Gregorio 1766).

⁹ En torno al concepto de «pueblo» prevalecen al menos dos definiciones subjetivas: una es la que alude al conjunto de población en masa que puede ser honorable, mientras que

Antonia Peña, estar inscrito en el censo era un valor de estimada garantía de confianza para sus paisanos (2012).

Las mujeres no son electores ni elegibles, no lo son los niños y los que están desprovistos del ejercicio de la razón, tampoco los que estén suspendidos de los derechos de ciudadanía, y los que los han perdido, sin embargo, todas estas personas entran en el censo porque constituyen la Nación. (Sierra Alonso et Peña Guerrero 2012 : 65)

Ello cambió con la *Constitución de 1837* (De Borbón 1837) en la que se eliminó el requisito del empadronamiento. El tratamiento especial en las leyes españolas no desapareció del todo hasta la de 1978, aunque acabada la Restauración y ya sin los efectos de la Dictadura de Primo de Rivera, la instauración de la Segunda República no tardó en llegar. La *Constitución de 1931* (Palacio de las Cortes Constituyentes 1931) en cuyo artículo 2 de sus Disposiciones Generales del *Título Preliminar* se proclamaba la igualdad ante la Ley de todos los españoles.

Ya en 1933 la proclamación de «La Gándula» o *Ley relativa a vagos y maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) y el Reglamento de 1935 para la aplicación de dicha Ley que según explica Martínez Dhier, no hizo mención expresa a los gitanos, aunque sí se les fue aplicada por darle consideración de vagos peligrosos (2007 : 455-456) siguiendo con la línea que inició Felipe II en la *Pragmática* de 1566. La *Ley relativa a vagos y maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) se fue modelando en base a reformas parciales hasta que en 1944 se obtendrá una nueva redacción del Código penal franquista (Aunós Pérez 1944). A la muerte del dictador¹⁰ le sucedería un periodo de tranquilidad

otra de las definiciones tiene las connotaciones peyorativas de los valores que integran los sujetos que forman la «plebe».

¹⁰ El dictador ferrolano Francisco Franco Bahamonde murió el 20 de noviembre de 1975 dejando más paz que gloria para las clases menos favorecidas que durante su dictadura sufrieron abusos equiparables a los que se impusieron en la Alemania Nazi. Entre las vejaciones a las que bajo su mandato se ejercían sobre las personas gitanas estaban las

relativa que se iniciaría con la promulgación de la *Constitución de 1978* (De Borbón 1978) en el artículo 11 en su punto 2 proclama que “Ningún español de origen podrá ser privado de su nacionalidad.” y el artículo 14 revela que todos los españoles "son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social" (De Borbón 1978). Este último episodio legislativo bien excede el cometido de esta tesis doctoral y merecería un análisis exhaustivo centrando el foco de atención en el asunto gitano.

La «forma como contorno»: «natura naturans» resulta de la representación de la forma que se puede apreciar a simple vista y de lo que constituye el “esqueleto”, es decir, su contorno. Esta representación, que colabora en el reconocimiento de la forma, tiene que ver con las asociaciones culturales que se establezcan entre el sujeto objeto de representación y el repertorio de elementos que se asocian a su persona comenzando por su elemento originario, en este caso de origen extranjero, que marcaría notablemente su identidad visible. Esta identidad quedó dibujada por personas ajenas al grupo étnico y movidos por las corrientes nacionalista imperante en el siglo XIX que harían que todos los subgrupos de gitanos terminasen llamándose de la misma manera. A su vez, los españoles fueron elaborando un corpus normativo expresamente en contra de los gitanos destacando la aplicación de la Pragmática (Fernando VI 1749) que intentaría la aniquilación de esta etnia. También hubo como otra serie de normas y leyes en contra de una forma de vida errante que englobaba a estos y a otros grupos de personas que vivían sin domicilio fijo e intentaban camuflarse con ellos. La identidad de los gitanos quedó deformada por los extranjeros que al intentar tomar la parte por el todo y crearon el estereotipo del español a partir de algunos rasgos más propios de personas de la etnia gitana.

diversas humillaciones incluidas las que se realizaban en la escuela. En los textos que se hacían leer a los estudiantes se calificaba a los gitanos como “ladrones y delincuentes”. Casualmente los maestros afines al Régimen solían hacer leer esos párrafos a los hijos de las familias gitanas que solían abandonar la escuela por necesidad económica y por los abusos y vejaciones que sufrían de forma habitual.

Todo ello supeditado a las distintas disposiciones y leyes que se iban sucediendo ya fuese en forma de legislación que les incluía directamente, pero sin mencionarlos como la abundante normativa contra los vagabundos o las normativas establecidas en forma de Pragmáticas que se deberían aplicar directamente contra el cuerpo de la «forma a priori» de los gitanos.

Capítulo 4.

Composición y señalética de los gitanos

En ocasiones las formas no aparentes son las que dan lugar a la «forma a priori». Es así como las señales nos pueden dar información de cosas que no se perciben por la vista como son el idioma o la religión. Y si además las señales van precedidas de gestos pueden llegar a ser toda una revelación como en el caso de *La Persignación*¹ en caló.

Per la simachí e la manjarí Trejú, de nonriós enormes
listrábanos, Erasñó, Ostebé nonrió, on ar acnáo dor Bato,
dor Chaval y dor Chanisperó Manjaró. Anaraniá (Dávila
et Pérez 1991 : 33)

No es de extrañar que los dirigentes castellanos del siglo XVIII, se empeñaran en enseñar a rezar a los gitanos.

Como se ha apuntado anteriormente uno de los motivos que se daban para castigar al gitano era el tacharlos de vagos o maleantes. Es por ello que una de las formas de cambiar esta condición sería que las personas

¹ En el momento de orar el acto de la persignación se realiza con la siguiente oración: ‘Por la señal de la santa Cruz, de nuestros enemigos líbranos, Señor, Dios nuestro, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Amén’.

cristianas ‘acogiesen’ a los niños como sirvientes o trabajadores y les dieran alguna educación. En el *Expediente sobre Gitanos de Barcelona y su partido formado en 1786* nos encontramos con una Memoria que cuenta la evolución en el trabajo de los gitanos del cuartel 5º de Barcelona y que estuvieron a cargo de Don Francisco Antonio de Zamora y Aguízar mínimo de la Audiencia de Cataluña.

[...] Principio de este año se empezó a cuidar de la educación de estas gentes, comenzando por el examen de la aplicación y ejercicio que tenían los muchachos de ambos sexos, y que se halló que aunque todos son vivisimos, y de talento despejado, solo sabían bailar cantar, y decir dichos ‘indecentes’ si saben persignarse, y alguno ni aun hacen la señal de la cruz. (Cuestionarios de Francisco De Zamora s. XVIII : 102).

En el fragmento de Francisco De Zamora se incide en que los muchachos solamente sabían cantar y bailar, pero apenas sabían rezar, dando por hecho que era más importante el rezo que el baile o el cante. Todas estas acciones formaban parte de la forma estética. Y es en este último concepto en el que nos vamos a centrar en este cuarto capítulo en la comprensión de las formas desde la estética. Estos conceptos serán la «forma como disposición de las partes» y «forma como señal», ‘la simache’ que intentaremos desarrollar a continuación, son vocablos creados y evocados de forma intrínseca al concepto de estética.

La «forma como disposición de las partes» nos habla de la manera en la que se ordenan, distribuyen, ordenan y se comprenden las personas rom españolas. En el caso de la Figura 18 se puede ver la disposición de un cuadro flamenco de 1889 en la *Exposición Universal de París*.

Las peculiaridades del grupo y las características individuales cobran verdadera importancia a la hora de definir la forma como estructura siendo la familia la unidad de referencia por antonomasia. Como por

ejemplo sus ropajes, los lunares de los vestidos de las mujeres, los cánticos inteligibles o sus voluptuosas danzas, fueron parte de la «forma como disposición y como señal».

En la imagen de la Figura 18 podemos ver un gran grupo flamenco compuesto por once mujeres. A la izquierda sentada se sitúa *la Chata la Jampona*, a continuación, en el suelo, hay una mujer que parece ser una de *las Macarronas* de Jerez de la Frontera². En el otro extremo también sentada aparece *la Cambiaora*. Todas ellas fueron mujeres gitanas, bailaoras y andaluzas muy requeridas para eventos y lugares de entretenimiento. La estética artística grupal y la individual de las mujeres gitanas no dejaron indiferentes a las personas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Figura 18

L'Andalusie en temps des maures – Les gitanes – (1900)



Nota. <https://journals.openedition.org/mcv/docannexe/image/2245/img-5.jpg>

² Juana Vargas de las Heras (1870-1947) y su hermana menor María Vargas de las Heras nacieron en Jerez de la Frontera. Fueron unas excelentes bailaoras descendientes de la familia de Tío Vicente Macarrón su hermano Tío Juan Macarrón.

4.1. LA FORMA COMO ‘DISPOSICIÓN DE LAS PARTES’

Con este mandato recogido por Felipe IV en la *Pragmática* en contra de los gitanos (1633) se pretendía desligar a las personas gitanas de su imagen evocada, su traje y hasta de su propio nombre:

[...] ni en otro acto alguno se permita acción ni representación, traje ni nombre de gitanos; pena de dos años de destierro y de cincuenta mil maravedís para la nuestra Cámara, juez y denunciador por iguales partes, contra cualquiera que contraviniera por la primera vez, y la segunda sea la pena doblada. (Felipe IV 1633)

Esta pragmática tuvo su foco principal en el conocimiento de los mecanismos «forma como disposición de las partes». Según Aristóteles la belleza se obtenía a partir de las proporciones simples y bien definidas de las partes. Las notas musicales se organizan de ‘forma armoniosa’ según distintas proporciones numéricas. La forma actúa como aglomerador incluyendo todas las partes en un todo. Aunque otra corriente impulsada por Plotino añadió en *Enéada* (I: 6) que la belleza no se encuentra solo en la proporción sino también en el esplendor de las cosas (Plotino s.f.). La teoría fue exaltada por Santo Tomás de Aquino y continuada por Alberti que entendía la belleza como la consonancia de las partes con una relación de armonía mutua. La teoría que supondría que la belleza emanaba de la «forma como organización de las partes» decayó en el siglo XVIII por influencia del Romanticismo, aunque resurgió de nuevo en el Neoclasicismo.

En este caso el pueblo gitano, está formado por un conglomerado de personas (partes) que se incluyen dentro del colectivo (forma). Los

integrantes del grupo adquieren las cualidades del grupo por la propia definición del concepto de forma. Así también el concepto de forma atañe a la distribución de sus componentes, o sea, a la manera de agruparse, organizarse, dentro de una familia en particular, o de las relaciones que se tienen entre los integrantes de las distintas familias. En este caso es relevante el significado de forma como estructura. Podría decirse que estas partes que integran la forma son configuradas desde el exterior, pero crecen desde las fuerzas interiores impulsadas por las leyes de la naturaleza. El ser humano crece desde su interior modelado y en proporción con el resto de referentes que conforman su colectivo de referencia. En primer término, la familia sería la unidad de referencia para el sujeto como parte. «La forma como disposición de las partes» se enlaza con «la forma substancial»: en el modo en el que se define el ser consciente con respecto a otro integrante del grupo de los gitanos o en relación con el resto de los habitantes de la Nación.

El monarca Felipe IV con la redacción de distintas disposiciones en contra de los gitanos en la *Pragmática* (1633) pretendía desarmar el todo por la parte desde el exterior. Tenía la finalidad de frenar el impulso interno de presencia física y que no tuviera el mínimo espacio para desarrollarse de forma externa, para que se perdiera la visibilidad y la presencia. Es decir, borrar las formas para poder hacer desaparecer la identidad. La manera en la que nos vestimos es esencial para que el otro pueda reconocernos en esas formas. El vestido hace las veces de tarjeta de visita de la propia esencia. De este modo enlazaría con los modos establecidos para el cuerpo según la arqueología y menciona con el cuerpo individual, social (Douglas 1988) y el cuerpo político (Scheper-Hughes et Lock 1987) que recoge Valenciano-Mañé (2012), y operando en los distintos niveles expresados por Trangberg-Hansen (2004)³ para volcar su poder en la dimensión política del cuerpo.

³ Según Trangberg Hansen el vestido funciona expresando identidades y voluntades individuales, se expresa utilizando los códigos compartidos por la sociedad pudiendo utilizarse como herramienta de exclusión o inclusión de valores y proyectos político-ideológicos (Trangberg Hansen 2004).

El hombre blanco construyó la identidad de las gitanas desde la estética. Desde mediados del siglo XVII según Torrione los libros de cuentas sobre los autos sacramentales celebrados en Madrid registran que las gitanas han de bailar con unos atuendos que quedarían muy especificados con voces tales como: “vestidas de rasillo de Flandes de colores” (1995 : 39) o bien con otras similares. Estas instrucciones quedarían adscritas a la estética de las apariencias externas, para influir en su cuerpo político incluyendo extranjerismos como “tocados a lo egipcio” sin descuidar el sonido de los instrumentos como castañuelas y tamborilero.

Según Pérez de Guzmán, “sólo cuando el padre piensa que no tendrá más varones impone su propio patronímico al benjamín.” (1982 : 82). Así que podría darse el caso en el que el primer hijo se llamase Manuel como su abuelo; el segundo Manuel como su abuelo materno, el tercero sería Manuel por un padrino de igual nombre y el cuarto Manuel porque su padre se llamaba así. Según Pérez de Guzmán “se pueden encontrar una familia gitana cuya madre Ximénez registraba a los hijos varones con el apellido paterno y a las hembras con el materno.” (1982 : 117). La finalidad del apodo personal es diferente y adquiere relevancia en la configuración de las partes en el ámbito familiar mientras que el apodo familiar (habitualmente es el mismo que el apodo personal del cabeza de familia a semejanza de los clanes celtas) tiene su importancia en las relaciones establecidas con el exterior del núcleo familiar. Hay apodos que los niños heredan de su padre o de su madre. Otros provienen de una cualidad o rasgo físico o hábito sobresaliente de la persona. A veces un apodo familiar se extiende a los descendientes de alguien, pero solo se aplica a quienes reproducen ciertos rasgos del originario. Esta tradición comunica con el significado de metáfora y la noción de epífora e incluso con el concepto de mimesis de Aristóteles “una excelente metáfora implica una percepción intuitiva de lo semejante y lo desemejante” (335 a.e.n. : canon 1549a).

Según hemos podido comprobar en los registros del siglo XIX era muy común la deformación de las identidades poniendo como ejemplo el caso de los apellidos como en el caso de Torcuato. Lo hemos encontrado como Torcuata en el caso de que tuviera que pasar a una niña.

Además, por poner un ejemplo, se han podido encontrar gran cantidad de confusiones en los nombres y apellidos de los inscritos en el registro del ámbito geográfico de la *Parroquia de San Pedro* (Granada) en el primer tercio del siglo XX, pero la señora Maruja *la de la Pella*, hubo otro factor muy importante que hasta ahora no se había tenido en cuenta para realizar el presente estudio.

Declaraciones de Maruja sobre las confusiones con los apellidos:

¿Se acuerda de los apellidos?

Es que mira. Que los apellidos resulta que entonces era un lío muy gordo. Pero muy gordo. Mira si era gordo que nosotros somos siete hermanos. Dos se llamaban Amaya y no tenían Moreno como nosotros. Porque mi padre iba a asentarnos e iba borracho. Yo me podría quitar dos o tres años fácilmente, pero para la paga me llegaría tarde. A mí me decía mi madre: “María cuando tu padre te asentó en el juzgado tu ya andabas y tenías dientes”

Había en el juzgado en Plaza Nueva un tal Don José que era así de grande, que iba con una gabardina y pillaba más borracheras que los padres de los críos. Entonces llegaban allí y decían:

- **“Mira Don José: Apúntame que me ha nacido un niño”**
- “¿Y Cómo se va a llamar?”
- **Pues Fulano**
- Bueno pues ya lo apuntaré

Metía el papel en el bolsillo. A mi hermano José Luis en vez de Moreno le pusieron Maya, y mi hermana Trini Maya.

¿Su hermana es Trini entonces?

Nosotros hemos sido siete de padre y madre. Nada más que mi padre pillaba tres borracheras al día. Cinco varones y dos hembras. Mi hermano Pepe el Mayor y yo la Segunda: José Rodríguez Moreno, María Rodríguez Moreno. Mi hermana ya no era Moreno, era Maya. En vez de ponerle el segundo de mi madre le pusieron el segundo de mi abuela. Trinidad Maya. Después de Trini va mi Paulo, y después de Paulo va mi Juan. Juan libró a mi Paulo de la guerra. Recuerdo ver a mi Juan metido en una canasta de mimbre y ahí metía mi madre a mi Juan.

José Luis vive. Ese tiene la equivocación y le pusieron Maya. Y mi hermano Paco, el más chico. Cuando nació mi hermano Francisco yo tenía 16 años. Lo saqué de pila⁴ yo a mi hermano. Mira que era tonta que creía que era verdad que venía la cigüeña. Yo llorando y peleando con mi madre porque no me había dicho que venía la cigüeña.

Ese es el lío de los apellidos. Mira mi hermano el mayor se casó con su mujer que era Celia. Le vino un papel para hacer la mili. ¡Y es que tenía puesto Cecilio! Y le vino el papel de la mili. A Celia le vino el papel de la mili. Entonces no les daban importancia a los apellidos ni a los nacimientos ni a nada.

Don José en Plaza Nueva era muy nombrado. ¡Medía una cuarta! [...] Ahí en el Paseo de los Tristes la única taberna que había era Molina. Es que yo ya tengo 93 o más. A ver si me entiendes que he visto muchas cosas. Y ahí era donde se metían a pillar las borracheras cuando iban a asentar a los niños. Está pegando a *San Pedro*. Ese (don José) es que la ha liado ahí en *San Pedro*. (Maruja, comunicación personal, 17 de febrero de 2023).

⁴ «Sacar de pila a su hermano» quiere decir que fue la madrina de bautismo de su hermano.

4.2. LA FORMA COMO SEÑAL.

LA «SIMACHE»

La vestimenta habitual de las personas gitanas se consideraba distintiva de su condición de extranjeros. “[...] et le plus et presque tous avaient les deux oreilles percées, et en chacune oreille un anel d’argent ou deux en chacune, et disaient que c’était gentillesse en leur pays” (Tuetey 1881 : 257). Además, comenzó a castigarse de manera sistemática a comienzos del siglo XVII. Llamando especialmente la atención los aros plateados que penden de sus orejas que en ocasiones tenían un cascabelillo signo de refinamiento de dónde provenían.

El hecho de llevar perforadas las orejas según las descripciones de Théophile Gautier y Davailler y los apuntes y los dibujos de Gustave Doré y otros artistas, era signo de distinción entre los gitanos al menos hasta el siglo XIX. Los aros de plata serían una señal⁵. Un signo externo con un claro significado dentro de los códigos de la comunidad casi como una bandera o un logotipo de marca. Se podría utilizar como elemento distintivo, así como anteriormente lo hicieran los gitanos con Tamerlán. En la Figura 19 se puede ver la bandera que utilizó el Imperio Timúrida.

Llevaron lienzos en las banderas con círculos o redondeles imitando las monedas dispuestas como los vértices de un triángulo equilátero que constituyeron el «signo de Timur» símbolo del Imperio Timúrida de Tamerlán que tan profundamente se quedaron grabados en su cultura y que de alguna forma se trasladaron hasta el primer tercio del siglo XX en dos sentidos. Por un lado, las monedas pendieron de las cadenas de oro de los hombres y como lunares en los vestidos de las mujeres gitanas. Parece que la coincidencia de la moda del polka-dot con el auge del

⁵ Según explica Margarita Torrione los gitanos de Europa tienen un vocablo para designar a la garantía que se da como fianza o prenda (1988 : 398). En la variante española sería «simachí».

flamenco y la predisposición cultural de este grupo humano por este símbolo que los identificó siglos atrás hizo que se recuperase el mismo motivo para la construcción de una ‘nueva identidad’ asociada al flamenco. El gran guitarrista Paco López-Cepero al que tuvimos la ocasión de conocer en Jerez, quiso dedicarnos unos versos sobre este tema al conocer la temática de nuestra investigación.

Siempre buscando lunares
Y me encontré con tus ojos
que esos son los que me valen (López-Cepero 2021)

Por otro lado, los lunares⁶ no siempre fueron bien aceptados en España. Este tipo de estampado tuvo cerrada la puerta de entrada al mercado español por ser considerados elementos representativos de lo extranjero.

El panorama internacional entró en juego y pocos días después de que Austria y Prusia se hubieran aliado contra los franceses. “En el almanaque de comerciantes de 1795 se podía leer sobre la prohibición desde el 3 de mayo de 1792” (Heredia Martínez 2019 : 245):

Déseles a los Comerciantes noticia de los derechos y reglas que rigen en las Aduanas, y sepan que la imposición de derechos no es misteriosa, ni su cobranza arbitraria. Real Resolución de mayo de 1792. (Ibarra 1795)

De forma más o menos regular, el veto continuó hasta que poco a poco se iba poniendo en evidencia que las medidas adoptadas en 1792 ya carecían de sentido en la década de 1840 (Marliani 1842).

⁶ En este sentido y para tener una visión más precisa del problema, la misma autora que redacta este trabajo de investigación, Carmen Heredia Martínez, recomienda leer los siguientes artículos para introducirse en la problemática del estampado: *Lunares prohibidos por extranjeros* (2019) o *El camino de los lunares flamencos...* (2020).

Figura 19

Bandera del Imperio Timúrida



Nota. Envato Elements

Los contrabandistas de lienzos estampados en el extranjero encontraban su público. Sobre todo, entre las mujeres que querían imitar la moda francesa del momento. Recordemos que la moda de la polka estaba en apogeo en 1840. En ese periodo de tiempo el sustantivo lunar fue cargándose de significado negativo que terminaría abultando por un lado el repertorio del enemigo, del extranjero, del pecado, de lo prohibido y de lo deseado. El odioso símbolo del lunar se hizo bonito al entrar en el círculo del impulso de la mimesis. «La forma a priori» de los lunares se vio inmersa en el proceso autonutrientes de *la Naturaleza mimética del deseo* que aparece en la Figura 2. Esto producirá una gran carga semántica del lunar como señal identificativa variando su significado según el contexto.

En 1841 en la Ley de Aduanas Aranceles e Instrucción (30/04/1841) se hace un nuevo adelanto. En el artículo 39 se establece que ya no se pagarán los derechos de importación por nombre de las telas o por tiro o vareaje. Se pagarán los derechos por números de hilo y peso. «La medida para determinar el número de hilos será la cuarta parte del cuadrado de la pulgada española y el peso el quintal o las cien libras castellanas». En cuanto al Arancel de importación del extranjero, entre los artículos prohibidos ya no se encuentran los lunares. De hecho, en los artículos de lícito comercio encontramos variedad de tejidos, bordados al telar y estampados de todas las clases. (Heredia Martínez 2019 : 246)

4.2.1. DE GITANILLAS Y BAILAORAS

Si continuamos hablando de señales externas podemos apuntar que en el idioma caló ‘la señal’ como concepto genérico se menciona como «simache» y era un concepto muy extendido para referirse a ofrecer algo en prenda o una fianza para cerrar un trato. Esta costumbre gitana de entregar objetos de valor a las autoridades locales para que permitieran una corta estancia en el territorio entra de lleno en la articulación del cuerpo político de la apariencia del hombre gitano. Quedó descrito por una de las plumas más elocuentes de su tiempo en el cuerpo de *La Gitanilla* (Cervantes Saavedra 1616/2018). Las formas entran de lleno en el mundo de la estética. Incluidas las buenas o malas formas. Es decir, la educación. Mientras que entre los siglos XVIII y XIX una gran cantidad de viajeros visitaron las ciudades andaluzas en busca del arte de los gitanos, el resto de los ciudadanos españoles consideraban a los gitanos como unos

maleducados por manifestar su arte en el cante, el toque o en el baile. Este hecho se ve plasmado elocuentemente en la carta número siete del escritor y militar José de Cadalso titulada *Falta de educación en la juventud* que fue publicada de forma póstuma en 1789 cobrando vida en una obra de género epistolar, *Cartas Marruecas* (1793). Precisamente en ella se muestra un claro ejemplo de la importancia del flamenco como parte de la educación en contraposición de quienes no pertenecían al biotopo flamenco.

-¿Cuáles fueron sus primeras lecciones?-le pregunté.-
Ninguna-respondió el mocito-: en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero? (Cadalso 1979/1793 : 32).

En ella se hace una clara referencia a la estética del flamenco como ejemplo de algo desagradable y de mala educación:

Contarle los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente; solo diré que el humo de los cigarros, los gritos y las palmadas del tío Gregorio, la bulla de las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre la cual había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¿Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento? (Cadalso 1793 en 1979 : 33-34).

Pudiera ser esta la primera manifestación literaria en la que se describa un ambiente flamenco⁷. Aunque uno de los eventos que más ha funcionado como atrayentes de públicos no especializados al biotopo flamenco ha sido la celebración de las ferias.

En 1847 se celebró por primera vez la feria de Sevilla. En ella apenas había vestidos de lunares. Las primeras muestras de lunares entre las gitanas andaluzas las hemos podido encontrar en fotografías de gitanas de Granada o Ronda al igual que los restos del fandango o la rondeña. Según Guillermo Castro Buendía (2023) las serenatas nocturnas se hacían en forma de fandangos rondeños y la rondeña a la que Dembowski llamó fandango fuese luego lo que se llamó «fandango del Albaicín».

Además, Carmen Amaya cuando hacía «el fandango» lo llamaba ‘rondeña’. Ella decía que así lo llamaban los gitanos de Granada. Además, también nos cuenta Castro Buendía (2013) que Dembowski indagó sobre el origen de ese canto y llegó a la conclusión de que venía de una costumbre antigua conservada en Granada y de hecho el origen granadino de este cante aparece reforzado con una noticia del baile de la rondeña que se practicaba en Lanjarón en 1837.

Con todo ello, quizás la imagen más antigua de una gitana con traje de lunares sea la que aparece en la Figura 20. Se trata de la artista rondeña Ana Amaya Molina (Ronda, 1853-1933) que siempre se acompañaba a ella misma con su guitarra. Fue más La mujer fue conocida como *Aniya de Ronda* o *Aniya la Gitana*.

En el artículo de la revista Estampa (1930) se la nombra como Anita Maya en varias ocasiones y se cuentan sus acercamientos al contrabando

La misma que manifestó que antes de ser la reina de los gitanos era la reina de la ‘forma’ en un concurso de *El Imparcial* de Madrid. Estuvo en un concurso de belleza en Madrid hacía 20 años o más. “Era yo una linda mosita. Ahora parezco un cangrejo” (Benavides 1930).

⁷ Véase *The development of racism in the Spanish Roma population related to the late implementation of flamenco in Andalusian education*. (Heredia Martínez 2022a)

Figura 20

Aniya la Gitana



Nota. Colección particular Carmen Heredia

Poco a poco el arte flamenco y las formas de las mujeres gitanas fueron tomando rigor. Las manifestaciones artísticas sobre el flamenco no dejaron de sucederse en todas las artes. El atractivo de las jóvenes mujeres gitanas ha sido utilizado por los hombres (gitanos y no gitanos) para dirigir la atención del espectador en las actuaciones flamencas: Tanto en cafés-cantantes, espectáculos en vivo, como en el cine, la música e incluso en ilustraciones, fotografías y cuadros.

Desde las primeras visitas de los turistas a Granada haciendo dibujos, apuntes y fotografías hasta el nacimiento de las primeras zambras gitanas, las mujeres han elaborado sus formas externas gracias a los vestidos. Se han ido adaptando a los tiempos como la de Anica la Cambiaora que estuvo en la Exposición Universal de París de 1900 como se muestra la Figura 18. La Cambiaora se encargó de criar a Rosa Maya Maya, *La Faraona* (Granada, 1896-1981).

También hubieron otras artistas como María o Juana Vargas de las Heras, *la Macarrona* y fue descrita por la prensa francesa con cierto tono de sorna como “Queen of the Gypsies” (Goldberg 2019 : 166). Fue muy reclamada en las zambras aunque a la par se desarrollaron los cafés cantantes como ambientes flamencos. En el fragmento de óleo de la Figura 21 se puede ver una típica escena del café cantante.

A la izquierda del cuadro podemos ver a una bailaora con una bata de lunares. Está danzando subida a un pequeño tablao en medio del local animada por un tocaor de guitarra y de al menos otras tres personas que cantan o tocan las palmas. Mientras tanto, los asistentes disfrutaban de la música y del vino. Los cafés cantantes fueron espacios de ocio muy destacados en la vida social de España desde aproximadamente la mitad del siglo XIX hasta la década de 1920.

La industria cultural del flamenco estaba en auge y las mujeres estuvieron expuestas al público en primera línea como reclamo para llenar las tabernas o para vender diversos aparatos. Juana Vargas de las Heras, *la Macarrona* estuvo en la *Exposición Universal de París* en 1889 y junto a los gitanos de Granada. El diario *Le Figaro* la precisó para realizar un

homenaje. Uno de los padres del cinematógrafo era aficionado al flamenco. Thomas Alva Edison coincidió con la jerezana *Macarrona* el 27 de agosto de 1889 en París como puede leerse directamente en *Papeles flamencos* (Pérez-Merintero 2012). En la noticia se detalla que Edison estuvo en las instalaciones del diario francés *Le Figaro* y fue agasajado con diversas actuaciones de bailarinas incluyendo a la bailaora jerezana “(...) puis la Macarrona, du Grand-Théâtre de l’Exposition” (Parisis 1889). Aunque en París Juana actuó en otros ambientes como el Moulin Rouge y otros lugares distinguidos.

Figura 21

Un día de juerga en Málaga (Fernadís 1872)



Nota. Colección Bellver, Sevilla

Eran esos los lugares en los que los cantaores mostraban su arte sobre el escenario. El cuadro flamenco estaba formado de forma genérica por: el cantaor, al menos un tocaor, los palmeros y las bailaoras. Sobre los escenarios solía haber poco más attrezzo que algunos espejos grandes iluminados por mecheros y algunas flores de esas que vendían las viejas a las puertas de los cafés y de los teatros. Los cafés vieron su esplendor hasta 1908 cuando se ordena el cierre de los cafés cantantes. (Heredia Martínez 2022b : 68)

La jerezana nació en 1870 en el popular Barrio de Santiago de Jeréz de la Frontera. Descendía de la saga de *los Macarrones: Tío Vicente Macarrón*, carnicero de profesión y su hermano *Juan Macarrón*. Esta familia de forma tradicional se habría dedicado al negocio de la carne como indican sus nombres familiares, aunque *tío Vicente* era cantaor experto en seguirillas. Ya apuntaba el expresidente de la *Cátedra de Flamencología de Jeréz de la Frontera*, Juan de la Plata que “los apodos de Macarrón, Cantoral, Semeta y Regalá, por ejemplo, son de una clara procedencia gitana y, junto a otros nombres y apodos, siguen viviendo todavía en la memoria flamenca de Jerez” (De la Plata 2003). En su lengua, «macarunó» significa ‘carnicero’ que tiene su femenino en «macaruñi» que significa ‘carnicera’ mientras «mascaroní» viene a decir algo como ‘muchos trozos de carne o carnicería’. Nada tiene que ver con la pasta italiana o con los dulces franceses o algo “macarrónico” como en numerosas ocasiones algunas personas han querido hacer ver. Y es que los nombres familiares como las aficiones y los oficios, las virtudes o los defectos, se heredan pasando desde los más mayores hasta las más jovencitas.

Al principio los malagueños se reían de la niña, porque la veían muy feiya y raquítica, pero poco a poco fué conquistando con el arte de su baile. Y..., lo que ella decía:

— ¡Dos años, por la gloria de mi pare, cobrando tóo los días!

(De la Plata 1961 : 89)

La descendiente de *tío Macarrón*, más adelante trabajó junto a otras artistas como *la Mejorana* o *la Antúnez* en el cuadro del *Café del Burrero*. Regresó en 1912 a París para un recital. En 1918 trabajó en el *Kursaal* y en 1923 en el *Salón Variedades*. Coincidió con artistas como *la Sordilla*, *la Melliza*, *la Roteña*, *las hermanas Borrull*, *la Trini*, Rita Ortega, *La Junquera* o con *las Coquineras* de El Puerto. Fue de las mujeres más aclamadas en el *Primer Concurso de Cante Jondo de Granada* de 1922. Además, participó en diversas Exposiciones como la de Barcelona de 1930 y trabajó en la compañía de *La Argentinita* siendo una auténtica fuente de inspiración para la *Generación del 27*. Murió en Sevilla en 1947.

Otra bailaora andaluza, Carmen Dauset Moreno (Almería, 1868) más conocida como *Carmencita*, también llamó la atención de Edison. *Carmencita* era la cuñada del cantaor *Rojo el Alpargatero*. Fue la primera bailarina española que apareció para publicitar el kinetoscopio de Edison en la *Exposición Universal* de 1894 de París. En la Figura 22 se puede observar a la artista con un atuendo similar al de la grabación que alberga la biblioteca *The Library of the Congress* en Nueva York. En esta ocasión aparece con su cabeza cubierta parcialmente por un sombrero. Se puede adivinar que quizás estuviera preparada para bailar el vito o una malagueña ya que ganó algún concurso de esos bailes en Málaga.

Así fue como entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX las artistas gitanas se hicieron protagonistas del espacio del entretenimiento tomando y opacando su identidad en otros ámbitos de la cultura. Estas y otras apariciones espectaculares de distintas mujeres españolas bailando flamenco en una época de cambios fueron las que terminaron por definir el arquetipo de la mujer gitana española. Estos hechos hicieron tomar relevancia a la indumentaria como representativa de una identidad que se iba elaborando según le fuera más o menos conveniente a la tendencia política de la época. Pudiendo ligar la imagen más o menos a lo español moduladamente. Naomi Wolf en *El mito de la belleza: Cómo las imágenes de la belleza se usan contra las mujeres* (1991) sostiene que el concepto de belleza impuesto por la industria de la

estética es un arma socio-política para frenar el avance de las mujeres. Quizás este concepto de Wolf pueda ser extrapolable a lo que ha pasado con la historia de las mujeres gitanas. Sin ir más lejos, el flamenco en París a finales de siglo XIX y principios del XX tuvo como protagonista el baile y el cine.

Sin embargo, cuando en lugar de imágenes nos referimos a las señales sonoras como los sonidos del lenguaje, la estética de la lengua también tuvo su lugar modelando las formas. A diferencia de otros cingaros, el gitano español empleó como primera lengua la del lugar de residencia, en parte, como forma de asimilación del idioma a semejanza de otros pueblos producidos en el ámbito poscolonial. En el caso de los gitanos españoles hablar español era una obligación, pero también un vehículo de promoción social entre las personas ajenas a la comunidad calé. Además, el idioma caló al estar prohibido solo se utilizaba en círculos muy íntimos y con muchas reservas por el temor que infundían las posibles represalias. De ahí que el idioma se fuera perdiendo entre los jóvenes ya que sus padres cada vez utilizarían menos el caló en casa para evitar que los niños lo utilizaran fuera del ámbito familiar. El lenguaje de los calés actualmente está casi desaparecido y ese podría ser el motivo de la pérdida de la memoria sobre muchas identidades que dejaron de tener relevancia para una Historia de España elaborada por los que no «camelan chanelar caló» lo que sería ‘no quieren saber caló’ ni nada de la historia de los rom.

La forma de reconocerse y de organizarse entre gitanos tendría mucho que ver con la unidad familiar de donde se obtiene el apodo familiar y la forma aparente externa. La agrupación o la disposición de las partes ayudan al despertar de la conciencia de grupo con respecto a otros ciudadanos ligando con la forma sustancial como definidora de las formas aparente así como cuando los franceses utilizan el concepto de “Reina de los gitanos” en tono de sorna para referirse a *la Macarrona* encarnando la metáfora “Reina” con lo evidentemente opuesto para una reina para los franceses que podría ser perfectamente una mujer gitana para crear una imagen conceptual.

Figura 22

Miss Carmencita (Dupont 1890)



Nota. Biblioteca del Congreso de Nueva York

En España, los estampados de lunares tenían una gran carga simbólica negativa al haber estado asociados a los estampados prohibidos por extranjeros. Este hecho, asociado a su utilización masiva en la moda de otros países como Francia e Inglaterra hicieron que fuesen considerados para los españoles como un elemento deseado de alcanzar. Las bailaoras gitanas en la *Exposición Universal de París* de 1889 vieron los lunares en los vestidos de las señoras más elegantes. Una moda que no tardaron en importar a España en sus batas de lunares, aunque en ese momento fuese una opción que recordaba a lo extranjero.

Capítulo 5.

No se llamaba Carmen pero bailaba

Este capítulo está dedicado a la memoria de la mujer que no se llamaba Carmen. Dentro del despertar cultural del S.XIX, la cultura gitana empieza a ser objeto de atención por las distintas artes. Ese interés se acentúa con el movimiento romántico.

Nos permitirá presentar algunos de los escritores que forjaron las formas de las gitanas. Sus formas y sus modos fueron los pilares que establecerían los cánones de estilo de la gitana española. Autores como Alejandro Dumas, Mariano Fortuny, o Castro y Serrano, se encargaron de darle forma a la imagen de la retratada.

Había pintores que utilizaban lienzo fino para retratar las escenas, pero además hubo reputados escritores que con sus plumas y sobre cuadernos de viajes trazaron el relato del paisaje que se llevarían hasta la imprenta. En los escritos de Washington Irving, en la *Histoire de la conquête de Grenade* (1829) se puede constatar la melancolía por la presencia de la danza y el tañido de castañuelas y acordes de laúd en las arboledas de *La Alhambra*.

La vivarrambla ne retentit plus du hennissement des
chevaux et du son de ta trompette; elle n'est plus remplie

de vos jeunes nobles, impatients de déployer leur adresse dans les tournois ou dans la joyeuse joute des roseaux. Hélas! la fleur de ta chevalerie a été moissonnée sur sol étramger! Les doux accords du luth ne se font plus entendre dans tes rues affligées; les gaies castagnettes se taisent sur tes montagnes, et la gracieuse zambra ne se danse plus sous tes bosquets! (Irving 1829 : 178)

5.1. EN EL ESPACIO PICTÓRICO

En el siglo XIX era habitual el ambiente de baile en los hoteles o posadas de forma no profesional. Los alrededores de la Alhambra tenían a juicio del novelista francés Alejandro Dumas¹ una atmósfera lumínica extraordinaria y aromas de flores acompañada del canto de los pájaros que “à faire croire un athée” (1861 : 266), es decir, que podrían hacer creer (en Dios) a un ateo. Es decir, la atmósfera podría convertirse en un excelente agente modelador del espíritu.

Al final de la década de 1860 el matrimonio Fortuny-Madrado quiso instalarse en la ciudad de Granada. El reputado pintor ya había estado en la ciudad pasando su viaje de novios con su esposa Cecilia de Madrazo y poco más tarde en 1868, la pareja regresó a la ciudad. Ciertamente es que la tuvieron que abandonar precipitadamente a causa de la *Revolución de 1868* contra la reina Isabel II. La insurrección llamada *Gloriosa*, *Revolución de Septiembre* o la *Septembrina*, provocó la pérdida de la corona por parte de la reina Isabel II y su exilio. Esta revolución marcó el inicio del Sexenio Democrático (1868-1874).

¹ Alejandro Dumas se presenta como un admirador de España como cronista oficial de la boda de la Infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel II, con el duque de Montpensier en 1846. Se hizo acompañar por Auguste Maquet, además de los pintores Louis Boulanger, Adolphe Desbarrolles y Eugène Giraud. También le acompañó su hijo Alexandre y un sirviente de origen abisinio.

En los alrededores de la *Alhambra*, La *Fonda de los Siete Suelos* era una construcción muy conocida por los extranjeros. Había quedado descrita por Alejandro Dumas en su libro *De París a Cádiz*, como un cabaret² en medio del lugar más encantador que él había podido conocer (Castro y Serrano 1875).

(...) Nous trouverons sur la route, d'ailleurs, une petite maison qu'on appelle el Carmen de los Siete Suelos. En Espagne tout le monde est noble ou à l'air de l'être, hommes et maisons. Or, Carmen de los Siete Suelos est, dans cette chaîne non interrompue d'étonnements et de merveilles qui conduisent à l'Alhambra, un des plus charmants anneaux que je connaisse. (Dumas 1861 : 265)

Con la ubicación de su centro de trabajo en Granada el afamado artista Mariano Fortuny Marsal buscaba salir de una dinámica de élite comercial en la que se podría sentir atrapado. Un par de años más tarde, Mariano Fortuny logró alcanzar al fin su objetivo de trabajar con sus pinceles en la ciudad de la Alhambra. Se encontró especialmente cómodo pudiendo interesarse en pintar paisajes, gitanos y sus ambientes además por la ausencia de otros pintores. Junto con su esposa Cecilia Madrazo y otras personas allegadas al círculo cercano de la familia, el pintor acabó instalándose en un paraje privilegiado por su excelente ubicación, la renombrada *Fonda de los Siete Suelos*. Martín Rico, uno de los amigos del

² Los cabarets en aquella época eran lugares que podían abrir a partir de las once de la mañana. Era el lugar en el cuál los artistas de moda mostraban sus nuevos números y espectáculos. Paralelamente en el mismo espacio se ofrecía el servicio de otras mujeres con “otros talentos”. Como bien apunta Serge Salaün “la edad para “debutar” en las tablas no está estipulada por la ley” (Les spectacles en Espagne 1875-1936 2011 : 6) por lo que el modo y la forma más natural, dentro del ámbito de lo posible (delimitado por los contornos de la alegalidad vigente) de que las chicas, incluso las muy jóvenes, estuvieran disponibles para el disfrute y el goce de un público masculino en locales en los que se servían bebidas alcohólicas, pasaba por que se estrenaran como “estrellas” sobre los tablaos. De modo que las estrellas más relevantes de la época compartían tiempo, espacios y oportunidades con las profesionales del amor, siendo muy frecuente el comenzar ocupando un rol de estrella para terminar en la cama de cualquier aficionado al espectáculo y viceversa.

pintor, recogió en forma de memorias, que se instalaron allí sin más pretensión que la que ofrece la propia pintura. “Estuvimos aquel invierno Fortuny, su señora, Ricardo Madrazo, mi pobre Louise y yo. Después vinieron D. Federico, D. Pedro, Tapiró, Worms, Benjamín Constant y otros varios: Pero estuvieron poco tiempo” (Rico y Ortega 1906 : 65). Según puede entreverse por el relato de Rico, los amigos ocupaban sus días captando la luminosidad en sus cuadros y paseando por las callejuelas.

Al segundo año la familia Fortuny-Madrazo, se trasladó a una espléndida casa en *El Realejo*. En el año 1870 al poco de haberse retratado junto con su familia en La Alhambra, el pintor ubicó su estudio-taller en una casa con unas extraordinarias vistas de La Vega³. El pintor además le relató a su amigo Martín Rico, en una carta escrita el 18 de noviembre de 1870, que había conseguido “una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos” (Rico y Ortega 1906 : 74). La tipología de finca y su ubicación, según las conclusiones del estudio de Juan José Pérez Cellini, “*El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872)*” (Pérez Cellini 2015 : 127-137), es bastante probable que la *Casa de Buena Vista*⁴ hubiera sido el lugar elegido por el artista para hacer las veces de taller. Aunque los amigos de Mariano Fortuny eran muy asiduos a recorrer los rincones de Granada en busca de otros lugares más pintorescos “Íbamos á pintar á la casa de las *Beatas* un patio árabe, precioso, y en uno de los cuartuchos del corredor vivía un prendero que vendía cosas viejas” (Rico y Ortega 1906 : 68).

³ La Vega de Granada es una comarca situada en la parte central de la localidad granadina. Su tierra es muy fértil y rica en masas arbóreas y en diversidad de especies naturales. La Alhambra queda más alta que La Vega, siendo muy admiradas las vistas del atardecer de la vega por la riqueza cromática del cielo y de los matices que se pueden observar en el paisaje.

⁴ Hoy conocemos el emplazamiento al que se la ha referido en diversos escritos como *Estudio de los Mártires* (Pérez Cellini 2015 : 128) por desconocerse su ubicación concreta hasta el referido estudio. Esta ubicación tan especial dio lugar a que años más tarde, en abril de 1882 y durante la visita de las Infantas a Granada entró en el carmen de la *Bella Vista*, “una gitana que vive en las cuevas del Sacromonte y que se llama Josefa Fernández, ofreció a SS. A.A. un canastillo primorosamente hecho” (Medina Vilchez 2022 : 64). Los cármenes son construcciones arquitectónicas muy típicas de Granada. Suelen tener un jardín o un huerto junto a la casa.

En el periodo de tiempo que duró aquella estancia hizo el mayor número de obras con motivo ‘de viejos’ como él lo llamaba. Estos personajes aún evocan las pinturas de José de Rivera en las que Mariano Fortuny había estado trabajando en el Prado. También pintó el flamenco de Granadda como en la Figura 23. De entre las obras que utilizan este motivo destaca el óleo *Viejo desnudo al sol* (Fortuny Marsal 1871b) en la que tomó como modelo a la persona de Antonio Heredia Cortés (Santa Fé, 1819)⁵ más conocido como *Gitano Heredia* o *Compae Leira*

Figura 23

Cantaora (Fortuny Marsal 1872a)



Nota. Biblioteca Nacional de España

⁵ Dato obtenido en el registro (Iglesia Católica 1919).

Antonio Heredia Cortés también sirvió de modelo a los pintores: Joaquín Agrasot, Martín Rebollo incluso a uno de los cuñados de Mariano Fortuny, Ricardo de Madrazo.

Fortuny en Granada, conoció al chalán natural de Ítrabo (Granada) Mariano Fernández (1822-1906). Había crecido en una humilde familia haciendo trabajos propios del campo, de tratante, de esquilador o en la fragua. Mariano Fernández, según consta en el Expediente matrimonial entre Mariano Fernandez Santiago y Maria de Los Dolores Cabello, era hijo del herrero José Fernández y de Juana Santiago de Purchil, provincia de Granada (Expedientes matrimoniales 1565-1950. Mariano Fernandez Santiago y Maria de Los Dolores Cabello 1859 : 48).

En 1870 el itrabeño o rabúo (como se conoce coloquialmente a los naturales de Ítrabo) tenía al menos tres hermanos: Jose Miguel, Juan Antonio y Antonio Miguel, también oriundos de la misma localidad granadina. Mariano Fernández convivió con la hija de Ignacio Cabello y María Angustias Cortés Maldonado. La joven María de los Dolores Cabello Heredia, en una cueva en La Vereda de Enmedio del barrio de El Sacromonte (Medina Vílchez 2022 : 54). Según Medina Vílchez, María Dolores Cabello tenía una hija de su anterior matrimonio con José Gómez Amador, que se llamaba María Dolores Gómez Cabello nacida en 1857 (2022 : 29). La familia la formaban junto al pequeño niño adoptado que en 1870 tendría entre siete y ocho años Ángel de la Cruz (Fernández Cabello) que podría suponerse hijo de Josefa de la Cruz Carmona (Medina Vílchez 2022 : 51), hermanastra de Trinidad Maldonado. También convivía con ellos de forma más o menos intermitente (Medina Vílchez 2019 : 7) Salvador de 20 años y Trinidad Maldonado nacida el 10 de septiembre de 1855.

El pintor catalán también estaba interesado en retratar el encanto de sus paisajes y lo bohemio de la ciudad. El flamenco como espectáculo en Granada estaba formándose bajo el abrigo de las zambras (lugar) en el Sacromonte.

[...] La otra noche los discípulos de la Academia vinieron por mar á darme una serenata al estilo del país: eran unos cuarenta con instrumentos de caña, de panderetas y zambombas, como en España; era muy particular el tono muy fantástico. Después cantaron en el género serio; pero ya no era aquello.... Tengo un buen cuadro de Morelli; la Resurrección de la hija de Jairo, cuadro de amigo, no de marchante; es muy bueno.

Tuyo, Mariano. (Rico y Ortega 1906 : 78)

Así pues, asentado ya en la ciudad de Granada con esta ebullición del *flamenco*, según Cano Díaz, Mariano Fortuny se decidió a escribir una carta a su amigo Martín Rico animándolo a viajar a Granada (1870) “si te determinas me parece que la vamos a pasar bien y se pintarán patios y gitanos á voluntad” (Díaz 2018 : 58).

Granada, 18 de Noviembre de 1870.

Querido Martín: Si no te he escrito antes es á causa de la pereza que me caracteriza; no te extrañes si lo hago hoy después de leer un periódico que dice que los españoles debemos estar de enhorabuena por la proclamación del rey Amadeo, y que debemos felicitarnos de una nueva tan feliz; que lástima que no estés tú aquí para celebrarlo con algunas seguidillas de tu repertorio, de las de cuatro coplas por dos cuartos. Trabajamos bastante y tenemos deseos de emplear bien este invierno; los motivos para cuadros no faltan; (Rico y Ortega 1906 : 73-75) encuentro modelos excelentes y baratos; mi pintura valdrá tanto como la de E..... Vente aquí y harás una obra de caridad; nos animaremos recíprocamente y no atrasaremos, lo que

puede suceder fácilmente en este bendito país. He venido aquí por que no hay pintores; es más pintoresco que Sevilla; la vida la mitad más barata, y está uno enteramente independiente; tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos. Tuyo,

Fortuny (Rico y Ortega 1906 : 73-75)

Fue en una fragua familiar, en dónde Mariano Fortuny encontró a Mariano Fernández junto a otros dos mozos golpeando con martillos un hierro candente mientras gozaban del cante. Le llamó la atención de forma poderosa la figura y el color moreno de la piel de aquel hombre gitano, al que terminaría por conocerse entre granadinos y extranjeros como *Chorrojumo*. Mariano Fortuny utilizó de modelo a Mariano Fernández para poses de árabes y gitanos en varias ocasiones para cuadros y estudios al igual que el pintor finlandés Albert Edelfelt (1854) años más tarde había retratado al *Príncipe de los Gitanos* (Edelfelt 1881) con un traje de igual corte al que hubiera llevado el gaditano Antonio Monge *El Planeta* (1789-1856).

Alto, bien plantado, de rostro moreno aceitunado, con blancas y redondas patillas y ojos nigérrimos y brillantes, de cuerpo gallardo y flexible, que se descoyunta en fuerza de saludos y cortesías, con recién planchado camión con chorreras, bordado al realce, y polainas de labrado cuero cordobés, y su pañuelo de yerbas que atado sobre la nuca le cubre la cabeza, y se oculta en parte bajo el promontorio cónico que le sirve de sombrero, y que por su color, elevación y forma parece una espiral de humo: en esta semejanza radica el nombre con que le conoce todo el

mundo. Su chaleco bordado muestra argénteos botones de muleta que cuelgan de los ojales y lucen sobre la apretada faja negra de seda, que ceñida a su cuerpo le da la esbeltez característica que tiene. Su chaquetilla varía según la estación, pero siempre es corta, fina y bordada de lentejuelas en verano y de terciopelo o de paño con dibujos de cuero en mangas y espalda durante los meses en que el abrigo se impone, y en que *Chorro e jumo* luce su manta antequerana y su calzón corto de terciopelo se ajusta por bajo de la rodilla abrochado con realillos de plata a guisa de botones. (Gil 1901 : 190)

Desde que Mariano Fernández comenzó a posar para Mariano Fortuny, la fama y el carisma del granadino comenzó a extenderse y ofrecerse como modelo de fotografía y a vender su propia imagen fotografiada a los turistas que iban a visitar la Alhambra a cambio de algunas monedas para él o para las gitanas que lo acompañasen.

[...] Chorro e Jumo, el rey de los gitanos y los tangos de las gitanillas, en las cuevas, en donde se compran cestillas de mimbre y candiles de cobre. En otra ocasión y en otra parte, me he complacido en bailes de gitanas que bailaban maravillosamente, y he contado cómo el pintor Caolus Durán dejó caer en el corpiño de una pequeña Esmeralda un luis de oro. (Darío 1904 : 86)

Sobre la sensualidad de los bailes de las gitanas españolas y su castidad, Richard Ford decía que, aunque pudieran parecer indecentes, los bailes gitanos, las muchachas que bailaban eran muy castas. La virtud de las chicas era defendida por los padres y hermanos de las jóvenes apuntando que si ella faltase a su virtud, ellos serían los primeros en ‘matarla sin piedad’".

However indecent these gipsy dances may be, yet the performers are inviolably chaste, and as far as the *Busné* guests are concerned, may be compared to iced punch at a rout; young girls go through them before the applauding eyes of their parents and brothers, who would resent to the death any attempt on their sister's virtue, and were she in any weak moment to give way to a *busné*, or one not a gipsy, and forfeit *lacha ye trupos*, or her unblemished corporeal chastity, the all and everything of their moral code her own kindred would be the first to kill her without pity (Ford 1845 : 188).

5.2. EN UN JARDÍN, EN GRANADA

Contaba el Baron Davailler, que le gustaba pasear por Granada encontrando músicos ambulantes que “des musiciens ambulants qui chantent d'une voix nasillarde des coplillas populaires, et autour desquels la foule fait cercle” (Davillier 1874 : 138). Según el relato de Davailler, una de estas veces se encontraba paseando junto a Doré, paseando por la calle de Abenámar fueron atraídos por “unos cantos extraños” acompañados por “quelques aigres grincements de guitare et le bourdonnement sourd d'un pandero” (1874 : 138) recordándoles los dos personajes de la escena que se encontraron a los enanos de tipo Andaluz “que Velázquez s’amusait quelquefois à peindre” (1874 : 141). Mientras que uno tocaba su guitarra el otro hacía diversas variaciones sonoras con su pandero. El texto de Davailler abunda en detalles y descripciones. Da cuenta de un profundo conocimiento de la cultura y del arte español, al asociar estampas callejeras con los gustos y temática utilizadas por el pintor Velázquez. Además, musicalmente es capaz de reconocer y hacer

apreciaciones muy afinadas sobre la música del género flamenco que escuchaba y sobre la interpretación de los músicos.

L'un d'eux grattait convulsivement de ses doigts osseux les cordes de sa guitare, tandis que l'autre exécutait sur son pandero toutes sortes de variations, en se livrant à la gymnastique la plus amusante (Davillier 1874 : 141)

Figura 24

Granada. Vista desde el Barranco de la Zorra (Hauser y Menet 1890)



Nota. Archivo Municipal de Granada

El pintor Mariano Fortuny y su obra siguieron despertando interés en la prensa después de haber fallecido. En uno los artículos de diario escritos tras la ausencia del artista, el escritor granadino José Castro Serrano (1829 - 1896) publicó en *La Ilustración Española y Americana* un detallado artículo llamado *Carmen la de Fortuny* (1875) en el que el autor nos relata cómo conoció Fortuny Marsal a una joven gitana que pasó a hacer de modelo para algunas de sus obras. De ser cierta la información del relato, la modelo de pintura sería contemporánea de: Trinidad Maldonado (nacida en 1855); María Dolores Gómez Cabello (1857); y Manuela Cabello Maldonado (1854) todas de la familia de Sebastián Campos más conocido como Bastián. Además, también lo sería de otras jovencitas de la zona como María Angustias Maya Cortés (1857) hermana del tratante de ganado Miguel Maya Cortés que termina casándose con la célebre bailaora María Gracia Cortés Campos *La Golondrina* (1843).

De la misma época fueron la bailaora María del Carmen Maya Campos, *La Pella* (1855-1952) o la afamada bailaora *La Chata de La Jampona* (1857) que fue tan requerida por los pintores.

Entre 1868 y 1872, Mariano Fortuny encontró en Granada la inspiración para abordar una serie de pinturas con cierto corte orientalista, con una pincelada más suelta y vibrante de lo que había hecho hasta entonces. A continuación, daremos cuenta de una de las cartas de Fortuny hacia su amigo Rico. En la carta hace alusión a la *Comedia Thebaida*⁶ que tiene gran similitud con la obra de *La Celestina* (De Rojas S. XVI) en su versión desvirtuada y sin carácter.

⁶Para López Molina en su estudio sobre esta temática en concreto *La Comedia Thebaida y la Celestina* sería una versión que empobrecería el legado de *La Celestina* (De Rojas S. XVI) por el estatismo y la ausencia de conflicto; adolece de impulso en los sentimientos de ambición egoísmo o corrupción; la obra se disgrega en dos historias de romance en paralelo lo que resta protagonismo a los personajes principales; los personajes carecen de tensiones interiores que desembocan en una fuerza dramática liviana; la obra presenta una solución establecida a priori lo que resta interés al desarrollo de la trama; la posibilidad de la intencionalidad de ‘desdramatizar’ la narrativa sentimental (López Molina 1971). Aunque para Keith Whinnom se trataría de una reinterpretación de *La Celestina* (De Rojas S. XVI). Así lo argumenta en el quinto punto de la introducción de su libro sobre los elementos más importantes y distintivos de *La Celestina* (De Rojas S. XVI). Para más información véase Trotter et Whinnom (1969 : XXXII).

Granada, 3 de Mayo de 1872.

Querido Martín: He sabido que tienes intención de venir á pasar aquí el invierno; me alegraré muchísimo, porque así no iremos á Italia, donde creo que se está mal en este momento. Davillier ha venido.. El jarrón árabe le ha gustado mucho. Cuéntame muchas cosas de lo que pasa en esa; ya sabes que aquí vivimos en una Thebaida.

Fortuny (Rico y Ortega 1906 : 75)

El escritor José de Castro y Serrano nos cuenta que en uno de los paseos habituales del pintor en busca del colorido paisaje de Granada, hallándose en el desaparecido *El Barranco de la Zorra* que se muestra⁷ en la Fiura 28. El artista no pudo dejar de detenerse ante el bullicio de una casa-cueva. En el *Barranco de la Zorra*, más conocido en documentos antiguos como del *Almecín*, y hoy como de los *Cortijos de Belén* (García Pulido 2008 : 645) a tan solo una hora de camino desde la residencia del pintor. Se trata del último barranco a la ribera del Genil, que lo acomete por su margen izquierda antes de que éste se encamine hacia la Vega. Sobre el camino que se describe el barranco solían pasear los viajeros románticos. A primeros de 1952 se dinamitó la zona de cuevas del barranco dando lugar a la zona conocida a día de hoy como *Bola de Oro*. Castro y Serrano relata el encuentro de este modo:

Á la derecha de la puerta un viejo de cabellos grises sostenía entre sus rodillas á un gitanillo desnudo, rascándole, ó acaso más, la cabeza, que hurtaba en ágiles contorsiones. Á la izquierda, y en armónico contraste, un mozuelo como de diez y ocho años, montado á horcajadas sobre un borriquete de madera, machacaba con bríos el reborde de

⁷ La imagen muestra la ubicación del número 18 del *Barranco de La Zorra*. https://www.granada.org/inet/wfot_arc.nsf/wbyfecha/732D2C7F8CCEF06DC1256AD80034E5B2?opendocument&highlight=0,barranco%20de%20la%20zorra

una herradura. Dos gitanos de más edad, desnudos de medio cuerpo y en actitud atlética de verdaderos cíclopes, batían á martinete una enorme barra de hierro rojo, que despedía chispas como rayos sobre las figuras de los circunstantes. Al fondo, junto á la pared, brillaba la fragua con cadenciosos resoplidos de fuego, y junto a ella, prendidas ambas manos en dos cordeles y cantando a compás, según que tiraba del uno ó dejaba escapar el otro, una muchacha encantadora, cuyo cuerpo casi se mostraba al desnudo por entre los guñapos de su traje, daba viendos á la hoguera y á los vientos armonía con las inflexiones de su danza y de sus cantares.

Fortuny, para quien el aspecto del taller no era motivo de sorpresa, experimentóla, sí ante el aspecto de la gitana, en términos de que cuando la hubo contemplado fijamente por algunos segundos, exclamó dirigiéndose al viejo:

-Sr. Bastian (que éste le era conocido): ¿quiere usted que le pinte á la muchacha?

[...]

-Su madre no está aquí: ¿qué dices tú, Bastianillo?

El de la herradura levantó entonces el brazo con que golpeaba y la cabeza con que no quería mirar, y exclamó con acento de violencia mal reprimida

-No sé, abuelo, para que V. me lo pregunta. Bastante pintada está ella con la tizne del carbon, que es la pintura que no deshonra.

Y dejó caer el martillo sobre el yunque, prosiguiendo su faena como hasta entonces.

-Señor Fortuny (añadió el viejo desestimando la repulsa del mozo): su madre no está aquí, que es la que manda en ella. Si, como creo, consiente en lo que usted pide, mañana

la llevará a la fonda, y que Dios premie á su merced los bienes que haga por la muchacha.

-¿Querrás tú ir? (preguntóle Fortuny á la niña con el mayor agrado).

-Sí, señor, que querré (contestó ella soltando las ligaduras de los fuelles y viniendo hacia el artista en ademán de abrazarlo)

- ¿Que edad tienes?

Detúvose la muchacha entonces y respondió bajando la vista:

Voy á hacer quince años.

¿Cómo te llamas?

Carmen (Castro y Serrano 1875)

El artista, atraído por el joven cuerpo de la muchacha, no dudó ni tuvo ningún rubor en pedir permiso a su abuelo, que conocía con anterioridad, para pintarla.

El autor del artículo nos informa de que entre los gitanos de la Alhambra “Fortuny era una persona atroz” (1875 : 354) y aún así para sorpresa de Mariano Fortuny, a la mañana siguiente se presentaron el Sr. Bastian, su hija y su nieta, en la fonda (La de los Siete Suelos) donde el artista residía. A continuación, pasa a describir detalladamente la imagen de Carmen a la llegada a la fonda:

Cármén iba vestida con lo que en país se llama “trapos de cristianar”, esto es, con todo lo bueno que hay en casa. Un zagalejo amarillo algo menos corto que el que usaba de ordinario, una pañoleta de algodón con ramos verdes y roja, que descubriéndole los hombros tapaba el pecho, y un como corpiño, ó sea camisa de medio color, por entre cuyos pliegues se descubría la mayor parte de la espalda [...]

La muchacha tenía ojos negros y grandes, pero más negras y más grandes eran aún sus encorvadas pestañas, que, cual velos de modestia, caían de continuo sobre sus pomulos sonrosados; y más grandes y más negras que los unos y las otras eran las trenzas de sus broncos cabellos, tornasoladas de azul como las fibras interiores de évano nativo. En su rostro brillaba esa sonrisa permanente que infunde placer en el ánimo del que la contempla; sonreír, unos dientecillos tan blancos como iguales se asomaban á la roja abertura de sus labios para completar la decoración del rostro más hechicero.

Cármén era gitana blanca, es decir, blanco-cenicienta, que es el color de las mujeres interesante. Había crecido y se hallaba formada en su edad como crece y se forman en la juventud las mujeres de Oriente. La morbidez de sus carnes (hay que hablar de ellas, pues bien al descubierto las tenía) mostraba esas depresiones que sonituyen la mayor perfección del prototipo grigo desnudo. Delgada cintura, delgados los tobillos, delgadas las muñecas, delgada la raíz de los dedos, todo esto es, delgado todo lo que nace para abrirse y ondular en abultadas líneas después. Ella sin cinturones, si ajorcas y sin anillos de oro y pedrería, indicaba con la elocuencia del natural los puntos preferentes para el adorno: porque la mujer ha fijado por instinto el adorno en la proporción más bella de sus formas. (Castro y Serrano 1875)

La obra que aparece en la Figura 25, *Tête de jeune femme* (Fortuny Marsal 1872d) realizada al óleo en Granada durante el verano de 1872 guarda un inquietante parecido con la imagen que tenemos de la joven Carmen Bastián.

Figura 25

Tête de jeune femme (Fortuny Marsal 1872d)



Nota. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife

Podemos referir que el dibujo a plumilla que aparece en la Figura 25 coincide con el número 118 del apartado de «Tableaux et Étudies» de inventario póstumo escrito por Édouard de Beaumont (Atelier de Fortuny - Œuvre posthume, Objets d'Art et de Curiosité... Vente à l'Hôtel Drouot. Etoffes, Broderies etc. le 29 Avril, Paris, 1875 1875 : 44).

Según el texto, además de dinero para la familia de Carmen, Fortuny le obsequió con un pintoresco vestido a cambio de sus servicios como modelo del pintor, encontrándose la joven gitana cómoda en la sociedad entre “blancos” a la par que se iba alejando de la de los “morenos”. La chica que sirvió de modelo para cuadros y estudios del pintor Mariano Fortuny no había cumplido aún los quince años cuando comenzó a posar para el pintor. Al parecer, Mariano Fortuny tomaba apuntes de la chica en distintas poses y utilizó su figura para realizar distintos trabajos. La protagonista del artículo bien pudo ser la joven que aparece en *Granadina apoyada a la puerta de una casa* (1872c) además de la bailaora que posa para las obras *Bohemia bailando en un jardín*, en *Granada* y *Carmen Bastián* que se realizaron en el periodo entre 1871 y 1872.

Además, relata Castro y Serrano, cuantas numerosas e ilustradas visitas recibía Fortuny se repartían en elogios para Fortuny y para las perfecciones de la gitana. El propio pintor consideraba que la belleza de Carmen era suficiente como para que por sí sola pudiera hacerse una estatua, aunque “para hacer una Vénus se necesitaban cuatro o cinco mujeres hermosas” (Castro y Serrano 1875).

La chica aparece en la obra titulada *Bohemia bailando en un jardín*, en *Granada* (Fortuny Marsal 1871a); la modelo queda recogida en una pose de danza.

Se trata de un cuadro de una escena en un patio de Granada. Geométricamente la obra está dividida en dos partes diferenciadas acusadamente por la línea de horizonte que hace a la vez de separación entre el plano del suelo y el de la pared acentuándose por la vegetación del fondo y una hilera de macetas florecidas. En suelo que ocupa un tercio de

la composición da soporte para el desarrollo de la escena. El suelo del patio con una pequeña alberca de apariencia abocetada se encarga de dirigir la mirada del espectador hacia una pareja sentada al fondo en un banco de piedra que hace las veces de punto de fuga. Justo detrás de ellos la vegetación del jardín les hace de telón de fondo con una pincelada vibrante y suelta que desaparece para dejar espacio a la pared blanca del patio que nos devuelve la vista a la principal protagonista de la obra. Una bailaora gitana preparada para iniciar su baile señala con sus brazos hacia el jarrón que hay al fondo del patio, justo al lado de la pareja anteriormente descrita. La bailaora luce un largo vestido de cola con motivos cuadrados blancos y negros asemejando un damero. Sobre sus hombros queda un mantoncillo de color rojo coral, quedando su moreno cabello recogido y adornado con una flor y su cara girada hacia el espectador con una perfecta pose de bailaora.

La muchacha no se llamaba Carmen, pero sí era natural de un pueblo de la provincia de Granada. Quizás fuera de *Las Gabias* tal como intenta recordar Paulo (comunicación personal, 14 de febrero de 2023) en una entrevista personal.

Según Paulo, la modelo era una chica gitana que bailaba. La muchacha debió nacer en la segunda mitad de 1858 en una familia dedicada al negocio de la fragua en los alrededores de Granada:

Me acuerdo una vez que estábamos en la placeta en el kiosco que tenía entonces Rafael de la Guardia, que vendía roscos.

Y un día hablando (dijo): *la Pella* sabe de qué pueblo es la desnuda de Fortuny. La que pintó era gitana. Porque *la Pella* sabía quién era. Ahí es donde vivió toda la vida. Pero era de un pueblo de aquí al lado. (Paulo, comunicación personal, 14 de febrero de 2023)

Castro y Serrano cuenta que en algunas ocasiones la muchacha aparecía con los ojos enrojecidos como de haber llorado, en una de ellas “se advirtió que un traje un poco largo que Fortuny le hizo para cierto modelo estaba picoteado por la cola por unas burdas tijeras” (1875). Mariano Fortuny en pago de los servicios ofrecía buenas cantidades de dinero a la joven y Carmen Bastián iba dejando latir su corazón al ritmo de las dosis de agradecimiento del pintor, llegando al punto de que ella comenzaba a tener vergüenza por lo que recibía.

La temática es muy distinta a la de la obra conocida como *Carmen Bastián* (Fortuny Marsal 1872b). En esta obra la adolescente posa recostada para el pintor, al estilo de temática tradicional de la diosa Venus guardando similitudes con *L'origine du monde* (Courbet 1866) en dónde el pintor francés se inspiró en una bailarina para poder hacer el retrato del vello púbico de Constance Quéniaux (Schopp 2018). El lucimiento impúdico del desnudo femenino se podría considerar en aquella época un signo de modernidad. En este sentido podríamos estar de acuerdo con la teoría de Martín Márquez:

[...] la gitana Carmen incorpora una amalgama de características aparentemente irreconciliables: una diferencia eternamente exótica, y una modernidad europea atrevida, que reflejan las fascinantes contradicciones que atraviesan la formulación de una identidad nacional española en ese momento. En este cuadro, Carmen desempeña el papel de la odalisca ultra-moderna (Martín-Márquez 2003 : 87)

Da la impresión de que la posición de la joven hubiera sido escogida así porque le permite cubrirse inmediatamente con la falda ante la impresión de la llegada inesperada de alguna otra persona ajena a la escena que se estaba realizando en ese momento. El retrato nos evoca a *la gitana* de Francisco de Goya en sus obras *La maja desnuda* (1800) y *La*

maja vestida (1807), tanto en la temática como en la descarada mirada de la modelo hacia el pintor. Ambas mujeres aparecieron desnudas ocultas bajo su forma aparente e impersonal. Carentes de identidad y sin poder ser nombradas. Los valores representativos los adquiere un pseudónimo. En el caso de *La maja desnuda* (Goya 1800), según explica el *Museo del Prado*⁸, Pedro de Madrazo, hermano de Cecilia de Madrazo y cuñado de Mariano Fortuny, había sugerido que la protagonista del cuadro que seguía escondido en la Academia de San Fernando, podría tratarse de *Pepita Tudó*, amante del príncipe de la Paz, condesa de Castilofiel. Esa situación complicada de la pareja estaba en boca de sus allegados por la incomodidad que les provocaba.

Así describe Jovellanos la incomodidad que sintió al encontrarse con Godoy:

El príncipe nos llama a comer a su casa; vamos mal vestidos. A su lado derecho, la princesa; al izquierdo, en el costado, la Pepita Tudó... Este espectáculo acabó mi desconcierto; mi alma no puede sufrirle; ni comí, ni hablé, ni pude sosegar mi espíritu (Jovellanos 1956 : 85).

La presunta retratada, oriunda de Cádiz, había muerto recientemente a consecuencia de un incendio con noventa años en 1869.

⁸ Véase la información en la página web del Museo del Prado que asegura que esta información pasó desapercibida para los biógrafos de Goya. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/majas-las-goya/6b55bee7-d059-43b9-9896-42b06efb8944>

5.2.1. EN EL DIVÁN.

Pero en el caso de la obra que ahora tenemos entre manos, el retrato de *Carmen Bastián*, nos encontramos con una escena en la esquina interior de una estancia con paredes no del todo blancas que llegan hasta dos palmos del suelo para encontrarse con el zócalo azul prusiano agrisado por el paso del tiempo. En la pared de la derecha se observa una gran puerta de casetones de madera pintada de azul verdoso que deja ver parte del lienzo. La pobreza de la habitación cuyo ensolado de barro nos deja entrever el torpe intento de dibujar la perspectiva lineal de la estancia se contrapone con la gran calidad pictórica y el dominio del pincel que Mariano Fortuny utiliza para concluir la figura protagonista del ambiente. La modelo central aparece perfectamente acabada con pequeñas pinceladas en pose medio recostada sobre sofá de madera de apariencia abocetada. Su morena cabellera permanece en un recogido que deja ver el dorado pendiente estrellado que lleva prendido en su oreja izquierda. Su cabeza queda en posición de tres cuartos mirando profundamente hacia el pintor mientras sujeta con su mano derecha un abanico amarillo a la vez que luce su anillo del dedo corazón y con la izquierda, se remanga las faldas de su vestido que dejan ver sus piernas calzadas con zapatos marrones y medias blancas, a la vez que muestra su sexo para el disfrute del artista que retrata el plano.

Llegó el día en que la familia Fortuny-Madrado tuvo que partir hacia Italia pasando por Madrid, París y Londres para que el pintor pudiera mostrar sus adelantos. Carmen se despidió de la familia como si fueran sus propios allegados los que tuvieran que partir y sus propias cosas las que se iban en aquellos abultados equipajes. En aquel verano de 1872, según

Carlos González⁹, Raimundo de Madrazo pintó *Una gitana* (1872) con un estilo quedando la obra “impregnada del tono o el sentimiento gratamente rectado, sencillo, no sofisticado, que irradia la gitanilla pensativa o ensimismada que representa” (Quesada Dorador 1995 : 117).

El mismo Mariano Fortuny había propiciado la costumbre desde 1866 de que el grupo de acuarelistas de Madrid se reunieran en la noche para admirar el mismo motivo ya fuese en sus visitas al Museo Real o a otros lugares. Desde entonces se habían tenido varios intentos de crear una sociedad de pintores, hasta que en 1874, tras un período de vicisitudes, se forma la *Sociedad de Acuarelistas*, con domicilio en calle de la Misericordia, con firmas como las de García Hispaleto Manresa, Carreño, Asís López o Megía (Sociedad Española de Amigos del Arte 1946 : 11).

Una noche, se presentó una chica joven que había huído de su casa en Granada, dejando a sus familiares, abandonando honra y vida. Decía que había sido modelo de Fortuny, que estaba muy presente en el corazón de los pintores. Esa misma noche uno de los acuarelistas, uno con acento inglés, terminó encargando que le preparasen una habitación en la fonda donde se estaba quedando él después de que la joven le dijese que lo había reconocido quedando abierta la posibilidad de que ambas personas se hubieran conocido con anterioridad. El pintor se hizo cargo de los gastos de la joven, se encargó que luciera limpia, hermosa y ducha en modales de la alta sociedad, como si hubiera nacido en ella. Una de las tardes en las que Carmen solía pasear en carro de caballos, un mozo harapiento la siguió. Un escalofrío recorrió el cuerpo de Carmen de piés a cabeza. El joven logró alcanzarla y propinarle una paliza tras la que el joven se identificó como hermano de la chica, y Carmen quedó ‘como muerta’ en la zona de *La Fuente de La Castellana*. Tras lo ocurrido el inglés se aleja de Carmen, no sin antes dejarle los bienes que tenía en su casa de Madrid, además de una suma de dinero y advirtiéndole para que no intentase buscarlo jamás.

⁹ Estudiante especialista en la obra de Mariano Fortuny y de los Madrazo.

La muchacha después del suceso se sintió profundamente avergonzada, dispuso de todo el efectivo que pudo. Una vez tuvo liquidez hizo las gestiones suficientes para el reparto del dinero en diferentes partidas mandando una de ellas a Granada. El texto nos pone sobre la pista de la aparición en el estanque del retiro, de una muchacha joven y bella cuya personalidad no había sido identificada, tras lo que el autor se pregunta si sería aquella chica, la Carmen de Fortuny.

5.3. EL INVENTARIO

Doscientos cuarenta y nueve fueron las firmas de las personas que acompañaron al féretro del pintor el 24 de noviembre de 1874 en *Campo Varano*. De ellos 121 firmas correspondían a españoles (Novas 1874). Junto al difunto en este primer entierro se enterraron al menos una *tablita* de un boceto del cuadro *Viejo ayuntamiento de Granada* (1873), un dibujo a la pluma de Beethoven, un medallón regalo de novios de Cecilia de Madrazo, además de una cajita de colores con algunos pinceles sucios. Con este poema Sierra se despide del magistral artista:

Las dobles alas con afán despliega
El águila caudal que en raudo vuelo
Altiya se levanta sobre el suelo
Y á confundirse con las nubes llega.
Por el éter sutil audaz navega,
Ansiando un más allá con loco anhelo,
Y cuando osada se remonta al cielo
Mira de frente al sol, y el sol la ciega.
Así el genio, con alas sacrosantas,

Va buscando la gloria ijue prefiere
Del santo cielo en las regiones santas:
Huye del torpe mundo que le hiere,
Llega de Dios á las augustas plantas,
Quiebra la cárcel que le oprime, y muere.

Fortuny (Sierra 1874)

El pintor Mariano Fortuny (1838-1974) falleció en Roma el 21 de noviembre de 1874 apenas poco más de un mes antes de que finalizara la Primera República Española con Castelar a la cabeza dando lugar al periodo de Restauración Borbónica. En la Figura 26 se puede apreciar un dibujo de Pradilla a cerca del entierro de Fortuny.

Figura 26

El pintor Ventury leyendo un discurso necrológico ante el cadáver de Fortuny en el cementerio de San Lorenzo (Pradilla 1874)



Nota. La Ilustración Española y Americana

El pintor dejó viuda a Cecilia de Madrazo (1846-1932) que desde entonces se hizo cargo de administrar la herencia de sus dos hijos legítimos: Maria Luisa Fortuny (1868-1936) y Mariano Fortuny (1871-1949).

Ricardo de Madrazo (1852-1917), hermano de Cecilia y discípulo del pintor, fue testigo principal del suceso y el encargado de notificar ese mismo día a las cinco y media desde su domicilio de la Villa Martinori, en la romana vía Flaminia, a la secretaría de la legación de España en Roma (Navarro, 2007, p.321).

El pintor natural de Reus pudo fallecer a causa de las complicaciones que le ocasionaron las fiebres ‘malaria’ o ‘perniciosa’ unidas a las úlceras de estómago que padecía (Díaz 2018). Y mientras tanto, los diarios internacionales se hacen eco de la triste noticia y hacen lo posible por dejar impoluta los sucesos relacionados con su muerte, ya que los rumores y las habladurías de la gente habían disipado algunas dudas acerca de los motivos de su fallecimiento.

Aunque ayer tuvo un individuo de la familia del distinguido artista pensionado en Roma, Sr. Fortuny, telegrama diciendo que se hallaba este enfermo de gravedad y sin esperanzas, dando a entender que no había fallecido, de temer es que sea verdad la triste nueva que comunica la Agencia Fabra, puesto que anoche se dio cuenta en una reunión artística de otros telegramas poco satisfactorios. El Sr. Fortuny se había visto atacado de unas fiebres malignas, siendo por lo tanto falso otro rumor que ha circulado sobre la causa de su muerte («Sr. Fortuny se había visto atacado de unas fiebres malignas» 1874).

El ministro de Estado Augusto Ulloa y Castañón (1823-1879) delegó de inmediato sus facultades en el diplomático Santiago Alonso Cordero, para que llevase a cabo las diligencias contempladas en ese

momento, en el artículo decimoséptimo del tratado de julio de 1867 entre España e Italia.

El día 22 de noviembre, ante la ausencia del maestro de Reus, Cecilia de Madrazo hizo los movimientos necesarios para comenzar los trámites propios de la situación jurídica que se había producido. comunicar ante la legación española, que tenía dos hijos ilegítimos fruto del matrimonio con Mariano Fortuny. De este modo se iniciaron los protocolos para poder hacer un reparto equitativo y cumplir la legalidad vigente en aquel momento (Tratados de España. Documentos internacionales que corresponden a parte del reinado de Doña Isabel II desde 1842 a 1868. 1874), al no haber dejado Mariano Fortuny testamento escrito.

El día veintiséis se comenzaron las labores de inventariado y evaluación de efectos terminando con el asiento setecientos cuarenta y dos para concluir el inventario y poder hacer el testamento¹⁰.

[...] una de las medidas más importantes llevadas a cabo con ese propósito fue el levantamiento de un inventario exhaustivo de todas sus posesiones, a fin de poder establecer una cuantificación exacta de los bienes que se repartirían sus deudos. Esta documentación recogida en la testamentaria, hasta ahora virtualmente inédita. (Navarro 2007 : 321)

Aunque hubo algunas piezas que no salieron a la venta en las subastas de Roma o París puesto que Cecilia las consideraba efectos personales, la mayoría de los objetos se dispersaron en esos mercados. Entre los objetos del inventario se detallan prendas de vestir, muebles, pinturas del autor y de otros artistas, fotografías, complementos de atrezzo, disfraces que se utilizaron en fiestas o por los modelos escogidos del pintor

¹⁰ El testamento que fue publicado primeramente en *Le Journal des curieux* («Testamento» 1907).

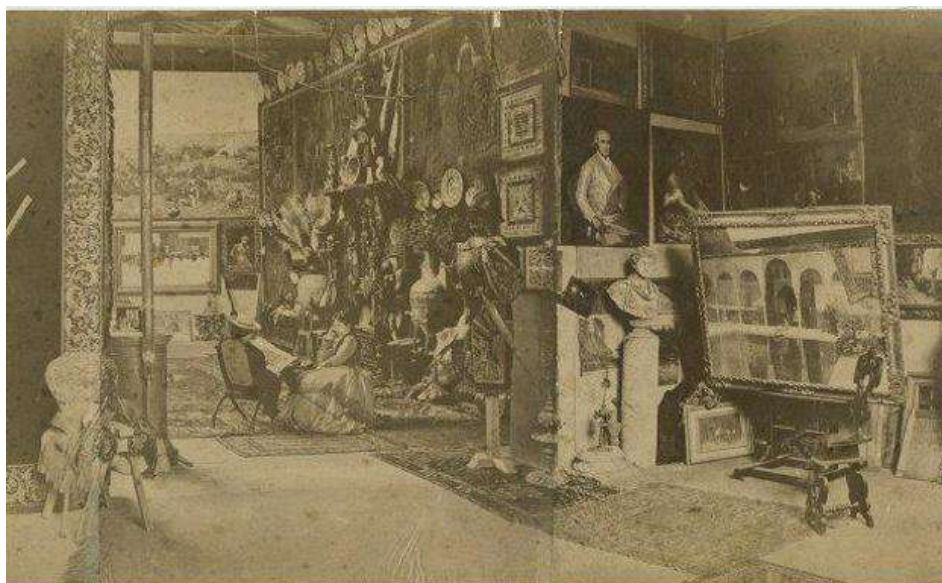
para realizar sus obras. Según Navarro (2007) que se ha encargado de publicar y ordenar el *Inventario de bienes levantado en Roma por la testamentaria de Mariano Fortuny* (Inventario de bienes levantado en Roma por la testamentaria de Mariano Fortuny 1874), que hoy se encuentra en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

Tras el estudio del artículo de Navarro (2007) y después de haber revisado el pormenorizado inventario de Roma, nos percatamos que el mencionado título no se encuentra entre el inventario, aunque sí aparece en la fotografía del atelier (Navarro 2007 : 322) colgado en la pared, justo detrás del caballete que sostiene un gran cuadro del *El patio de la Alberca de la Alhambra* (Fortuny 1871).

El cuadro, además tiene el sello de la testamentaria de Fortuny en el margen inferior derecho. Navarro nos indica en el apéndice de su artículo *Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma*, “qué algunos números de orden del inventario llevan un asterisco para poder identificar los asientos señalados por Cecilia de Madrazo para ser vendidos en Italia” (2007 : 335). Podría suponerse que la obra número nueve del apéndice de la misma página, bajo el título *La bailadora*, y valuado en dos mil francos pudiera tratarse del mismo cuadro. Las medidas de la tablilla y la descripción coinciden. La nota del referido apéndice así nos indica que el óleo del atelier fue subastado en París bajo el número de asiento 66, *Bohémienne dansant dans un jardin, à Grenade*, y con idénticas medidas (0,46 X 0,56) a la obra *Bohemia bailando en un jardín, en Granada*. La misma se pudo vender por 5.400 francos y se conserva en una colección particular según González y Martí (1989 : 90). El traje que según el artículo de Serrano “aparece picoteado por unas burdas tijeras” (Castro y Serrano 1875) ¿Podría tratarse del mismo que aparece en *Bohemia bailando en un jardín, en Granada*?

Figura 27

Vista del Atelier del 23 de noviembre de 1874 (1874)



Nota. https://elpais.com/elpais/2017/11/17/fotorrelato/1510875665_528462.html

Otra obra que no hemos encontrado anotada explícitamente en el detallado *Inventario de Bienes retirados a la muerte de Mariano Fortuny* (Navarro 2007 : 335-349), aunque podemos ver el sello de la testamentaría en el ángulo inferior derecho de la tablilla inacabada, es el titulado a día de hoy *Carmen Bastián* (Fortuny Marsal 1872b). Se puede decir con cierta seguridad que ni la chica se llamaba Carmen, ni su apellido era Bastián. Para empezar, el título del artículo de José de Castro utiliza el nombre de Carmen como metáfora de la búsqueda del estereotipo de la gitana española a la que también llama por “Lolita” en referencia a la poca edad de la joven protagonista del cuadro. De ese modo la obra podría haber quedado oculta bajo otro título (o sin él) dentro del entorno familiar pasando a ser patrimonio de la familia Fortuny-Madrado tal como se puede intuir gracias a la anotación del reverso del lienzo realizada por Henriette (viuda del hijo del pintor) en 1958 haciendo constar que la dona a Mariano de Madrazo (EFE 2010). De hecho en el apéndice del artículo de Navarro los artículos marcados con asterisco, en ocasiones bajo una vaga descripción como los que hay en los asientos junto a su valuación: 405*

una tabla y dos cartones, con indicaciones de Fortuny y 407* Quince tablas (2007 : 342) quedaron en poder de Cecilia de Madrazo vendiéndose muchos de ellos en la subasta de París. La pintura que finalmente se vendió en la década de 1980 con el título de *Carmen Bastián* se encuentra desde 2009 en poder del *Museu Nacional d'Art de Catalunya*, bajo el número de catálogo 214438-000.

La familia de Carmen estaba compuesta según la descripción de la escena de la fragua que nos hace Castro al menos por siete personas, más la joven Carmen: el abuelo, la madre, dos hombres fuertes, un mozo joven de unos 18 años y un niño pequeño. La Tabla 3 hace una comparativa de la estructura familiar de Carmen Bastián con la de la familia de Mariano Fernández.

Ahora bien: según la información obtenida del cuadro y de las referencias de Carmen Bastián se podría decir que:

Carmen Bastián fue el título que se le puso de forma póstuma, quizás tras la publicación del artículo de José de Castro (Castro y Serrano 1875), al cuadro de Mariano Fortuny en el que una joven aparecía semidesnuda de cintura para abajo. La obra, que parece inconclusa, encerraba la imagen de una joven gitana de entre quince y dieciséis años, aunque al conocerla Mariano Fortuny la chica tenía solamente catorce. El texto de Serrano habla de que Carmen había dejado “padres”, por lo que suponemos que existió además una persona que ejercía de padre. Esta estructura familiar nos recuerda a la estructura de la familia de Mariano Fernández, el gitano descubierto por Mariano Fortuny en la fragua para utilizarlo como modelo para cuadros desde 1868 cuando realiza su viaje de novios junto a Cecilia de Madrazo a Granada.

Tabla 3

Comparativa entre la estructura familiar del texto y la familia de Mariano Fernández.

POSICIÓN EN LA FAMILIA	FAMILIA BASTIÁN	FAMILIA DE MARIANO FERNÁNDEZ
Lugar en la familia Bastián	Personaje del texto de Castro y Serrano	Persona del entorno de Mariano Fernández hacia 1870
Abuelo	Sr. Bastián. Herrero	José Fernández. Herrero
Niño pequeño desnudo	Hermano? más pequeño de Carmen Bastián	Ángel de La Cruz (7 años)
Bastianillo: Mozuelo de unos 18 años	Hermano de Carmen Bastián	Salvador Maldonado de 20 años. Hermano de Trinidad
Joven atlético de más edad 1	Joven de la familia	Hermano de Mariano Fernández 1 o cuñado
Joven atlético de más edad 2	Joven de la familia	Hermano de Mariano Fernández 2 o cuñado
Madre	Ausente en aquel momento	María de las Angustias Cortés Maldonado (Angustias Maldonado)
Padre	Ausente, pero se le menciona	Ignacio Cabello
Muchacha joven	Carmen Bastián	Trinidad Maldonado (1855)

Nota. Elaboración propia

De haber existido en aquella época la chica que evoca el artículo hubiera coincidido por edad, profesión de la familia y situación familiar con una de las jóvenes de la familia del herrero Sebastián de Campos. También conocido en el Sacromonte por el nombre de Bastián. La bisnieta de Sebastián Campos y María Maldonado (Registro Civil. Sebastian Campos en: Franciscus Maria Cortez y Campos, 1864 1864). Nacida en 1855, se llamaba Trinidad Maldonado Cortés. Era hija de María Angustias Cortés Maldonado (Angustias Maldonado) e Ignacio Cabello (Expedientes matrimoniales 1565-1950. Mariano Fernandez Santiago y Maria de Los Dolores Cabello 1859). Hermana de Salvador Maldonado y hermanastra de Josefa Carmona Almeda (Medina Vílchez 2019 : 7). Nieta de Diego Campos Maldonado y Manuela Maldonado Heredia. En 1872 vivía en casa de Mariano José Fernández (Medina Vílchez 2022 : 81) en el Camino del Monte, Barranco de los Naranjos.

Esta obra de Mariano Fortuny se hace más obscena que sensual y aún más al conocer la edad de la muchacha. La escena muestra como la chica de familia gitana y humilde mostraba su sexo para disfrute de Mariano Fortuny. Esta obra no estuvo pensada en ningún momento para que viese la luz. Se trata de una obra íntima que formó parte de la colección privada del pintor. Según el extenso y detallado artículo de José Castro (1875), la relación de cercanía entre la joven y el pintor llegó al extremo de que al poco tiempo de que Cecilia de Madrazo descubriese el cuadro abocetado de la muchacha tendida en el sofá, la familia salió de Granada en busca de otro lugar de residencia en Roma. Quizás uno de los motivos del cambio de aire fuera librar a Cecilia de la vergüenza de amparar y recibir en su casa a la adolescente que Mariano Fortuny hacía levantar la falda para pintar además de su salvaje vello púbico y su penetrante mirada. ¿Hubiera pedido permiso el pintor a alguna familia de su círculo para terminar retratando a la joven solo vestida por algunas partes? La respuesta

a esta pregunta deja en evidencia que la joven aparece como ‘gitana’ para que mujeres como Cecilia de Madrazo pudieran ejercer de ‘señora’¹¹.

A continuación, dejamos un comentario sobre *Carmen Bastian* al que el profesor Quesada hace referencia en el catálogo de la exposición *Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940* (1995):

[...] A esta última le hizo el delicioso y descarado retrato que la muestra medio desnuda sobre un sofá, sonriendo al espectador, al que enseñar, por decirlo con obligado eufemismo, sus intimidades. En esta preciosa obra, sin embargo, Carmen Bastián no ejerce de gitana.

Sí lo hace, en cambio en *Bohemia bailando en un jardín, en Granda*, de hacia 1872 y, tal vez, la más importante de las obras de tema gitano que realizó Fortuny en su muy importante etapa Granadina: *Gitano apoyado en su burro, Cueva de gitanos en Granada, Gitana, Anciana en el Albaicín, Gitano*. (Quesada Dorador 1995 : 115)

La imagen no hace más que exhibir el sexo de la joven como trofeo. Quedando la reputación de la joven en entredicho tanto por la sociedad blanca como por el propio entramado familiar. Aunque la pintura podría haber sido una de las obras que Mariano Fortuny realizó para sí mismo sin ningún interés por ponerla a la venta. Más bien pudo tenerlo a modo de recuerdo. A la muerte del pintor, la joven viuda quizás avergonzada por las particularidades de aquella pintura prefirió mantenerlo en la intimidad familiar.

La temática de la Carmen de Fortuny no cesó durante años. el periódico *El Comercio* (De Cavia 1890) volvió a traer la historia de la modelo a colación de la desaparición de Soledad. Una joven gitana

¹¹ Se podría usar *gaği*. Término del romanés que significaba también ‘mujer no gitana’. Véase Nombrar y circular: gitanos entre Europa y las Américas: innovación, creatividad y resistencia (Piasere 2020 : 27)

también de Granada que se da por desaparecida con un hombre ruso al que el periódico llama Kasabal. En las letras del diario se hace alusión a las virtudes de las mujeres gitanas y se recupera parte del fragmento del artículo que escribió Castro y Serrano (1875). A ojos de todos, la joven Carmen quedó deshonrada desde el momento en el que accedió a que Fortuny le hiciera el retrato. Y su propia familia también quedó marcada desde entonces. Fortuny había faltado al respeto a la familia de la joven, además de a su propia esposa Cecilia de Madrazo. Había posicionado a la joven gitana en el más incómodo cariz que se podría adquirir en el contexto. Además, el artista realizó una escena que sobre un papel fotográfico se podría considerar hoy en día una escena pornográfica con una adolescente de 15 años como protagonista. El autor de la obra con la escena retrata su posición de poder, dejando a la gitana relegada a la posición que ocupaban las jóvenes de su clase: ser objeto de divertimento para complacer a los hombres en sus más bajos instintos a cambio de dinero para su familia. “Ninguna mujer *blanca* del momento habría sido retratada de esa manera, al menos en una obra codificada como culta” (Martín-Márquez 2003 : 88).

En este texto de Quesada se puede apreciar como la palabra «gitana» adopta el sentido de ‘flamenca’ mientras que para mencionar otras obras, si los encaja dentro del repertorio del ‘tema gitano’. Este fenómeno de atribuir unos valores a lo femenino y otros a su homólogo masculino estuvo muy presente durante el siglo XIX llegando al parecer esta corriente segregadora de valores por ‘género’ hasta la España del siglo XX.

Por cierto que, hablando de detalles, pormenores o elementos de las composiciones de Fortuny en relación a esta Bohemia bailando en un jardín, en Granada, Se puede señalar que el jarrón nazarí no es, aunque lo parezca, el famoso *Jarrón de las gacelas* del hasta hace poco Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, hoy Museo de la Alhambra en Granada, sino uno de los tres que formaron

parte de la excelente colección de antigüedades del pintor. En concreto, el que hoy se conserva en Wahington, propiedad de la Smithsonian Institución; los otros dos son, como es más sabido, el del *Ermitage* y que, al igual que el más famoso *Jarrón de las gacelas*, se conservan en el ahora llamado Museo de la Alhambra. En el catálogo de la subasta que se realizó en París a la muerte de Fortuny, aparece este jarrón con el número 43 de las piezas de su colección, mientras que *Bohemia bailando en un jardín, en Granada*, y *Gitano apoyado en su burro*, lo hacen con los números 66 y 87 respectivamente, de sus propias obras (Quesada Dorador 1995 : 116-117)

Davailler, Washington Irving, Alejandro Dumas y otros escritores del periodo romántico ayudaron a configurar un tipo de belleza moral en forma de entelequia que después pintores como Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot, Martín Rebollo y Ricardo de Madrazo entre otros supieron materializar para darle valor al sujeto de la mimesis por medio del engaño o creación de realidades paralelas. Dentro del mundo de la apariencia que se alimentó de la imaginación surgida del deseo como fuerza motora. Dispuesta como objeto, dentro del ‘núcleo familiar’ la protagonista del cuadro *Bohemia bailando en un jardín* (Fortuny Marsal 1871a) se hizo visible dentro de una trama identitaria localista romanizada por la pluma de Serrano y Castro o el pincel de Mariano Fortuny. La mujer no se llamó Carmen, y sería oriunda de un pueblo del cinturón de la provincia de Granada. Pero este nombre se utilizó para evocar el paisaje natural de connotaciones singulares y cargadas del empuje de las fuerzas naturales que ayudarían a elevar la posición social de una niña gitana de 12 años a similitud del papel de una danzarina de uno de los templos de la diosa Astarté o Tanit.

Capítulo 6.

Las danzas en las cuevas de Granada

Este sexto capítulo nos permitirá presentar algunos de los artistas que iniciaron las formas de las gitanas. Está dedicado a la familia de los Mayas de Granada. En especial a Paulo que tanto nos ha ayudado a entender el asunto del inicio de las zambras y su arte. Justo en este capítulo el relato oral toma relevancia como fuente primaria. Cuando los documentos hacen aguas y solo con ellos no se puede armar la Historia, los recuerdos de los mayores son los que ayudan a echar raíces y asentar lo que los papeles no saben explicar. Sin el testimonio de determinadas personas muchos fragmentos de la Historia se hubieran perdido. El miedo, el hambre, las guerras y las censuras hicieron callar a muchos. Tal vez para siempre. Por suerte hoy hemos podido recuperar el testimonio de algunas personas que se cansaron de estar siempre callados. Ya era hora de que la verdad se hiciera respetar. Este sexto capítulo nos permitirá presentar algunos textos de los escritores que forjaron las formas de las gitanas. Cervantes, Doré, Davillier, Irving, son solo algunos de los artistas que han ido dibujando las formas de los gitanos con su testimonio artístico. Las enseñanzas de las danzas pasaron de forma tradicional de padres a hijos en la escuela de ‘la danza’ en las cuevas. ¿Por qué *Cujón* se estableció en el Sacromonte si tenía su zambra más abajo en el Humilladero?

También dedicamos este capítulo al granadino Francisco Guardia al que se conoce bajo el pseudónimo de Curro Albaicín, cuyo interés por la cultura flamenca de la ciudad de Granada y en concreto de las bailaoras del Albaicín y del Sacromonte merece un homenaje. Las enseñanzas en las danzas traspasaron las fronteras de Granada hasta hacerse visibles en cualquier parte del mundo gracias al arte de la cinematografía.

El enclave de las cuevas del Sacromonte granadino y las «danzas»¹ que se desarrollarían en ellas fueron partes fundamentales y constituyentes de las formas y los modos. Como la utilización de determinados instrumentos como los chinchines y las palmas.

Sobre el significado de la palabra «zambra», explican Navarro García y Ropero Núñez en su *Historia del flamenco* que:

[...] la banda de músicos y cualquier fiesta en la que se bailaba y cantaba al son del laúd, la guitarra (guitarra morisca), el rabab (vihuela), la darbuka (pequeño tambor en forma de cáliz), los adufes (panderetas, panderos), el sany (címbalos), el jalajil (brazalete de cascabeles usado por las bailarinas) y, por supuesto, las palmas (1995 : 173).

Llegaron a ser los pilares en los que se establecerían los cánones de estilo de la gitana española que llegaría hasta nuestros días.

¹ La palabra «danza» se utiliza en el barrio del Sacromonte para designar lo que fuera de él se denomina 'zambra'. Así que danza puede referirse a bailar y también puede referirse a una cueva de alguna saga de artistas.

6.1. LA CIUDAD Y SUS DANZAS

Mucho tiempo antes, en tiempo de los musulmanes, ya se hacían danzas acompañadas de música que heredó la población «morisca» una vez El Reino de Granada fue reconquistado por los Reyes Católicos (1492). Los musulmanes pasaron a llamarse «moriscos» los cuales heredaron la cultura musical anterior y la tomó de forma ritual por medio de las «zambras». Pudieron conservar sus costumbres y sus músicas de forma doméstica y clandestina habitando en los mismos lugares que también habitarían los judíos y gitanos de Granada.

Los moriscos terminaron tolerando el bautismo de sus hijos, pero tras recibir la bendición del sacramento hacían lavar a sus hijos en casa. Según pudo relatar el militar granadino Luis Mármol Carvajal, los circuncidaban y les ponían nombres arábigos (1600).

Figura 28

Mapa del Reino Nazarí de Granada. S. XV (2015)



Nota. <https://menchuduquer.files.wordpress.com>

Ha de recordarse que en el ámbito privado siguieron celebrándose bodas, nacimientos y otras celebraciones que adoptaron la denominación de «zambras» por el bullicio y el sonido de la música que sonaba.

El nombrado arzobispo de Granada desde 1492 fue más conocido entre los moriscos como *El santo Alfaquí*. Se llamaba Ayaya Fisteli o Hernando de Talavera, ejerció como alcaide de “juglaras y juglares, según la usanza de los monarcas moros” (Fernández Manzano 1985 : 125). El arzobispo gustaba de que los moriscos bailaran sus zambras como homenaje popular al «Corpus Christi». “Además de procurar que sus sacerdotes aprendieran árabe” (Ladero Quesada 2008 : 173) propició la representación de zambras en intervenciones del culto cristiano e incluso procesionales pretendiendo el acercamiento y la conversión de los moriscos.

Abindarraez y Muza,
Y el rey Chico de Granada,
Gallardos entran vestidos
Para bailar una zambra.
Un lunes á media noche
Fue de los tres concertada,
Porque los tres son cautivos
De Jarifa, Zaida y Zara. (De Ochoa 1838 : 411)

En Baza (Granada), se tienen noticias del acuerdo con respecto a las primeras zambras moriscas para acompañar el «Corpus Christi» en 1495 “que de aquí adelante todas las fiestas de Corpus Christi de cada un año hayan de venir todos los ministriles de los lugares de la tierra de esta cibdad de Baça, para celebrar e honrar la fiesta” (Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de la fiesta del Corpus Christi 1495) y para el Jubileo celebrado en 1524 en Baza (Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zújar , Freila, Caniles y Benamaurel, al recibimiento del Jubileo, y que con los de Caniles fuesen los que tenían cargo de su zambra 1524).

“La mayor parte de estos ministriles, en la fecha consignada, posiblemente serían zambros mudéjares o moriscos” (Gallego y Burín *et al.* 1996 : 157). Según Martínez Ruíz:

[...] venía de cuando los integrantes de la zambra eran moros y se aplicaba para el rescate de cautivos. Pero una vez convertidos el impuesto no tenía razón de ser, manteniéndose por haber sido concedido de por vida al converso Fernando Morales “el Fístali” (1990 : 129).

Algunas se llamaron de «Sarao», o jaleo. “Eran las danzas de gitanas que se encargaban a maestros gitanos” (Caballero 2012 : 15). A otras las llamaban danzas de «cascabel» eran de origen popular, y las ropas y atavíos solían llevar cosidos una «gruesa de cascabeles²» o sonajas que acompañaban con su sonido cada paso de la música.

Las zambros se hicieron, ya fuera de manera clandestina o de forma más o menos consentida, gracias a las contribuciones económicas de los moriscos a la corona en forma del impuesto llamado *tarcón* “*que se pagaba por las zambros y leilas que se tocaban tanto en las bodas como en otras fiestas y reuniones*” (Fernández Manzano 1985 : 29). Quedó este hecho documentado en el Archivo del Ayuntamiento de Granada (Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado « *tarcón* » que se llevaba por las zambros, bodas y desposorios 1517 ; Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el cristiano nuevo Fernando Morales El Físteli, cesase e consumies e el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambros. 1518 ; Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambros. 1519). Esta fue la manera que se encontró para que a los nuevos moriscos se prolongase el permiso para ser “herejes consentidos” (Galán Sánchez 2006).

² Se llamaba «gruesa» a la hilera formada por al menos doce cascabeles.

Pero la situación cambió, y recelos y prohibiciones comenzaron a consumarse. Pedro de Deza como presidente de la Audiencia de Granada, promulgó el día 1 de enero de 1567, *La Pragmática Sanción de 1567*, también llamada *Pragmática antimorisca* (Felipe II 1566) por lo que se prohibía utilizar nombres o apellidos que no fuesen castellanos. También, se les obligaba a cumplir con las costumbres cristianas en las celebraciones, así como zambras y leylas quedaron prohibidas. En la Navidad de 1568, los moriscos granadinos se sublevaron, primeramente en la Alpujarra, al mando de Aben-Humeya. Según Curro Albaicín, las zambras que siguieron actuando en la procesión del Corpus Christi dos siglos más fueron, *las zambras del Zenete, las del Albaicín, las de las Alpujarras* (Albaicín 2011 : 17) en las que se incorporaron algunos gitanos, los que al llegar a Granada ocuparon los espacios que anteriormente ocuparon los moriscos y sefarditas.

Fue el barrio en cuestión el que hoy se domina barrio de los gitanos o Camino del Monte, porque en realidad se encuentra en el camino de las sagradas cuevas ilipulitanas, en que se conservan las cenizas del patrón de Granada. Entonces, el barrio de los gitanos era una línea de carretera estrecha que unía la capital con los pueblos del partido de Guadix y no había viviendas, ni instalaciones [sic.] de ningún género para que estos pudieran hacer su vida; pero, no fué más pronto el conocimiento de la orden del Rey Fernando, diciendo «Los gitanos ocuparán la puerta de Levante en el camino de Guadix, donde establecerán sus viviendas», que abrirse docenas de cuevas en las paredes terrosas de los montes formando un concierto de fraguas, de herrerías, de brazos tiznados en la forja de hierros, de cantares y protestas en calé. (Cirre Jiménez 1939b)

La tradición de la representación de la zambra volvería a Granada con la profesionalización de los ejecutantes por el crecimiento de la

industria turística. Se llama alboreás, alboleás o cantes de bodas a los cantes que se utilizan para festejar las bodas en los rituales festivos gitanos. Algunos fragmentos ‘están prohibidos’. No se deben cantar fuera del momento nupcial y no nos ha sido posible encontrarlos por escrito en documentos de la época que abarca este estudio. Por suerte para los amantes del flamenco Curro Albaicín ha recuperado una gran cantidad de ellos en sus escritos. En la fotografía de la Figura 29 observamos a una bailaora llamada María (Albaicín, comunicación personal, 17 de septiembre de 2023). La mujer está ataviada para representar la danza como si fuese la novia. Se ve en la habitación de la cueva recostada en el lecho con una corona de flores en el pelo. La tradición marca que la novia con un vestido blanco y con flores de azahar ha de tumbarse en la cama de una habitación de la casa.

Figura 29

Sin título. [La María recostada]



Nota. Archivo de la Alhambra y Generalife

6.1.1. LA TANA

La zambra es un conjunto de baile y cante en el que se representa el ritual de la boda³ gitana. Si nos referimos a la zambra como agrupación de músicos y danzantes dedicada al espectáculo con un repertorio de bailes creados para la interpretación concreta de una temática prefijada en torno a la boda gitana, debemos de señalar la importancia que tuvo la zambra de Antonio Torcuato Martín, *el Cujón*. El fue quién en torno a 1840 según narra Curro Albaicín⁴ “crea un espectáculo flamenco único basado en el tema de la boda gitana y lo representa como *La Zambra Gitana Granadina*” (Albaicín 2011 : 21).

A principios del siglo XIX Lady Holland ya había dado cuenta de algunas representaciones de bailes de gitanas en Granada. La intelectual Elizabeth Vassall, era hija de un matrimonio de residentes en Inglaterra que tenían plantaciones en Jamaica. El matrimonio Holland, que tenía excelentes relaciones diplomáticas con la alta sociedad española, realizó dos viajes a España. El primero de ellos lo iniciaron en 1802 y se alargó más de lo planeado, casi dos años. El señor Holland ya sabía español, pero Elizabeth aprendió la lengua durante su estancia en España aunque sobre cultura española estaba bastante diestra. En una de las anotaciones que

³ En la habitación contigua a la que la novia permanece tumbada se reúnen el novio, los padres de la novia y todos los invitados que caben en la habitación y comienzan a cantar: “Salga, que no ha salío, / paloma blanca, que está en el nío”. El novio coge la mano de la novia en la puerta de la habitación y los padrinos se colocan en el centro con el puchero de barro mientras «la quiribi» o ‘la madrina’ canta “Dichosa la madre que tiene que dar / rosas y jazmines a la madrugá”. A la par se rompe el puchero y sobre los trozos se ve el pañuelo manchado de tres manchas rojas que simulan ser tres claveles rojos, signo de la pureza de la joven. En ese momento puede comenzar la fiesta para el matrimonio con la danza de zambra de la novia. La juerga solía prolongarse durante al menos tres noches. Al tiempo los novios volvían a casarse por la iglesia casi siempre para la conveniencia de la descendencia que tuviera la pareja.

⁴ Similar a la versión que aparece en el segundo volumen del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Blas Vega et Ríos Ruiz 1988)

realizó en su cuaderno menciona el baile de la guaracha y el de la *tana*⁵ en el Real Sitio Soto de Roma⁶. Hoy en día pertenece al término municipal de Fuente Vaqueros. En 1805 el personaje “*Concha*, gitana de mil prendas” (Murillo 1805) aparece en una sátira poética del autor Gregorio Murillo, preparándose para bailar “la tana” y “el torito”. Dos años más tarde, el *Sr. Baylarín aficionado* escribe un texto, cargado de ironía, resaltando el carácter nacionalista y redundante de los bailes a los que los españoles han de aspirar “a que en España no se baylen sino el honesto fandango, las anti lubricas boleras, y el zapateado, guaracha y tana, tan propios para conservar el pudor y la modestia.” (Sr. Baylarín aficionado 1807). Y con estos apuntes nos quedamos con la intriga de saber ¿qué es exactamente la tana? Pues, según nos cuenta Curro Albaicín, *la tana* “es el mismo baile que la arboleá, con la variante en la rueda final” (2023), donde se mete la siguiente letra:

Hermanita de mi alma,
hermanita de mi alma
que ya no me conocerás.
Apura más una pena,
apura más una pena
que una larga enfermedad.
¡Olé salero,
olé y Holanda!,
¡qué bien le pega
al novio la banda!

Echa por aquí lanilla;
echa por aquí lanilla,
que echa por aquí lanero.
La cogimos de la mano,

⁵ Estébanez Calderón que “el ole y la tana son descendientes legítimos de la zarabanda” (1985 : 250).

⁶ Llamado así por una hermosa arboleada cerca del pueblo de Roma. Se encuentra entre los ríos Cubillas y Genil en el reino de Granada. Según Manning en su libro *Spanish pictures drawn with pen and pencil*, sobre esa propiedad fue conferida al duque de Wellington por las Cortes españolas, después de la batalla de Salamanca, en reconocimiento a sus servicios (1870 : 128-131).

la cogimos de la mano
y la tiremos contra el suelo.
¡Olé salero y olé salero,
qué bien le pega a la novia el pelo
qué bien le pega a la novia el pelo!

Vamos pa' Granada
con su cielo azul:
¡ay, hay churumbel,
churumbel, churumbero!
Ahora sí que estaba
el churumbel bueno;
ahora sí que estaba
el churumbel bueno (Albaicín 1991 : 4).

6.1.2. LA CACHUCHA O EL PERDÓN DE LA NOVIA

Quizás sea “el baile más icónico de las zambras del Sacromonte aunque el cante de la Cachucha pudo nacer en Cádiz entre 1810 y 1812” (Navarro García 1993 : 62). Lo bailaban dos mujeres. Tiene una caída de rodillas simulando el perdón de la madre del novio por el rapto de la novia. De acuerdo con la tradición gitana, algún tiempo antes de la boda y para forzar a la familia de la novia a aceptarlo, el novio hace el «rapto de la novia» que deposita bajo la custodia de su madre hasta días previos a la boda. Entonces el novio pide perdón por el rapto a la familia de la novia. Siendo la cachucha la primera danza que hacen los novios para festejar frente a parientes y amigos.

6.1.3. DESDE EL ZORONGO

HASTA OTROS BAILES

Sobre los distintos bailes atribuidos a los gitanos según los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo “Vanse cantando el *zorongo* y tocando las palmas” (1914 : 91) asegura que el baile del zorongo se bailaba entre gentes de saya corta y redecilla hacía 1780 a lo que De Rojas añade “hasta la corva” (De Rojas 1913 : 689). Sobre la longitud de la saya de las gitanas, también escribió años más tarde el inglés George Borrow atribuyéndose a las gitanas andaluzas:

“Las damas elegantes gustan de vestirse a menudo a la gitana, como dicen, pero la manera de vestir de las gitanas, como la de los gitanos, es propiamente andaluza, y su principal característica es la saya, extremadamente corta, con muchos volantes” (Borrow 1932 : 285)

El investigador Faustino Nuñez en su análisis comparando uno de los zorongos de Blas de Laserna de 1780, la versión que recoge García Lorca y “los ayes que se realizan en la caña flamenca”⁷. Nuñez sitúa al zorongo⁸ como antecesor del flamenco y “en el origen del modo flamenco y los mencionados ayes de la caña son una declaración de principios del modo armónico flamenco” (Nuñez 2022).

⁷ <https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/zorongo>

⁸ Sobre este tema la presente investigación no se ha precisado de más profundización, pero es conveniente que para comprender a fondo el asunto se pueda consultar la tesis doctoral de Salvador Valenzuela Lavado que hace un exhaustivo análisis en: *Armonía modal, modo de Mi y flamenco. Aproximación al "Modo de Mi Armónico" como Sistema Musical de Tradición Hispana* (2016).

[...] la tonalidad modal andaluza, conocida como modo frigio, cadencia andaluza o simplemente modo flamenco. Es la más característica de este género artístico. Como complemento están los modos mayor y menor. Por ejemplo, el modo flamenco se usa en seguiriyas, soleares, bulerías por soleá y tientos o marianas. La menor, en la farruca, la petenera o la milonga. Y la mayor, en las cantiñas, guajiras y cabales. Luego hay otros palos que pueden funcionar con los tres modos, como los tangos, martinetes, bulerías, rumbas, tanguillos y sevillanas. Y otros, que funcionan con dos, normalmente mayor y/o flamenco, como los romances y las tonás, las tarantas, los fandangos y las malagueñas y granáinas (AER 2022)

El texto del Barón Davillier, titulado *L'Espagne*, fue una obra creada en el contexto de la moda de los libros de viajes, que había sido publicada por entregas en la revista *Le Tour du Monde*⁹ entre 1862 y 1873. La lectura aparece cargada de abundantes descripciones e ilustraciones del gran dibujante Gustave Doré, que acompañó a Davailier para conocer España y tomar ideas para ilustrar la magnífica e insigne obra de Miguel de Cervantes, *El Quijote*. En una de las páginas de Davillier se describe una escena en el que un padre y la madre observan a sus hijos mientras bailan. De mayores a jóvenes y de forma oral y totalmente práctica. En esta escuela, las madres enseñaban a las hijas y a sus vecinas. Estas a su vez harían lo mismo con las muchachas más jóvenes. La danza es un arte cuya técnica se aprende desde la cuna y como pasa con otros oficios estos saberes se transmiten de forma oral y gestual.

Sobre el baile del zorongo, cuenta Davailier, que estando por el Sacromonte, las danzarinas y los ‘guitarreros’ comenzaron a tocar la guitarra con la técnica del bordoneado y del rasgado mientras cantaban con

⁹ Revista de viajes creada por Édouard Charton y con publicaciones entre 1860 y 1914.

voz nasal de falsete y una vieja gitana tocaba su pandero acompañando al repiqueteo de las sonajas mientras las otras damas la jaleaban:

“Anda, vieja ! Anda, revieja ! – Va, vieille ! va, deux fois vieille ! – lui disaient les jeunes en l'excitant ; et le tambour de basque se mit à ronfler plus fort sous le pouce nerveux de la gitana” (Davillier 1874 : 212).

La mujer más mayor a la que llaman *la Revieja* anima a las chicas jóvenes para que utilicen más efusivamente la técnica del zarandeo¹⁰. Ese era exactamente el modo en el que se realizaba la transmisión del conocimiento.

Le père, un gitano au teint bronzé, coiffé du foulard et du sombrero calañés, faisait résonner le tambour de basque sous ses doigts, pendant que la mère regardait complaisamment ses enfants danser ; la vieille gitana, celle qu'on appelait la revieja, ne restait pas inactive : se rappelant le temps éloigné de sa jeunesse, elle avait passé les castagnettes à son pouce, et, joignant l'exemple à la parole, elle encourageait les petites danseuses en accentuant les poses et en répétant de temps en temps : Mas zarandeo, chica, mas zarandeo ! – Plus de zarandeo, petite, plus de zarandeo (Davillier 1874 : 216).

Zorongo en caló significa pañuelo, por lo que el zorongo sería el baile del pañuelo. En la India hay bailes donde las bailarinas usan un pañuelo, un velo o el sari, con el que realizan numerosos movimientos.

¹⁰ La palabra zarandeo se utiliza para describir que una persona agarra y mueve bruscamente a otra. En el texto de Davillier se refiere a menearse de forma vigorosa y sensual.

Entre los gitanos llegados a España, hubo un importante componente de indios. Por eso el uso del pañuelo como elemento estético de la danza gitana, sugiere un origen oriental. Ello no quiere decir que la musicalidad del zorongo sea la misma de algunas danzas de la India, nos referimos sólo al elemento estético del pañuelo.

Ramonet por su parte describe “el zorongo, el hole, la cachucha y a otros que no son más que zarabanda continuada” (1820 : 101) como de poco nivel de dificultad. Tan sencillos que bastarían unas cuantas lecciones y un poco de gracia natural para conocer los pocos movimientos “rastreros y otros retorcidos, que no sirven sino es para deshacer lo que el estudio y las verdaderas reglas del baile mandan” (Ramonet 1820 : 102). Apuntaremos que la representación de la cachucha se mantiene hoy en las cuevas del Sacromonte de Granada dentro de los espectáculos de las zambras en *El perdón de la novia*.

Pelra pudo bailar el zorongo. Era una chica muy llamativa por su altura y sus formas de mujer. Además tenía una habilidad excepcional para la danza por su flexibilidad y “grâce charmantes”. En el mismo texto de Davillier dice que “La gitanilla savait bien, du reste, que de jolies pièces blanches seraient la récompense de son talent” (1874 : 212). *Pelra* movía sus brazos en círculo y se acompañaba del resonar de sus castañuelas. También describe en el mismo texto que hacía un movimiento “de va-et-vient horizontal qu'on appelle zarandeo” (1874 : 215) y sus pasos se acompañaban de los sonidos que se hacían con las palmas de las manos.

[...] ses pieds nus effleuraient le sol parsemé de cailloux, comme si elle eut dansé sur un tapis ; les guitares pressaient le mouvement, et les cris de : Juy ! olel oie ! alzal retentissaient de toutes parts, accompagnés d'applaudissements enthousiastes et de palmeados frappés dans la paume de la main (Davillier 1874 : 212).

Durante la primera etapa del flamenco, Granada fue un enclave muy favorable para la difusión del arte hacia el resto de España. Los cuadros de corte zambrística eran muy aclamados por la geografía española además de estar muy estimados en el extranjero. El género como espectáculo estaba formándose bajo el abrigo de las cuevas (lugar) en el Sacromonte y de las calles de Granada. La música envolvía la atmósfera de la ciudad. Pondremos el caso del guitarrista apodado *El Murciano*, Francisco Rodríguez Trugillo (2016) fue el responsable de dirigir la construcción de la primera guitarra de siete cuerdas. El afamado compositor ruso Mijaíl Glinka pasó un tiempo visitando la ciudad. Tomó clases de baile con el afamado *maestro Pello*, que estuvo afincado en Granada.

En una ocasión, me encontré con una bonita gitana y le pregunté si sabía cantar y bailar; me contestó que sí y la invité esa tarde a mi casa con sus amigos. Murciano los dirigía y tocaba la guitarra. Bailaron dos gitanas jóvenes y un viejo gitano, tan moreno que parecía africano; él bailaba muy bien pero demasiado obscenamente. Yo mismo intenté aprender a bailar con Pello, bailador de allí; las piernas me obedecían pero no pude llegar a tocar las castañuelas. (Álvarez Cañibano 1996 : 36).

Conincidimos con Piñar (2016) en que el maestro de danzas supo transmitir a sus descendientes sus saberes en el arte de la danza y del cante, posiblemente germen de la soleá granadina.

6.1.4. LA MOSCA

Aquí pondremos unos breves apuntes extraídos un artículo de investigación que se encuentra aceptado para su publicación en la revista *Flamme* (2024-2025).

Esta es una danza movida con toques picantes que se interpreta por al menos seis mujeres. En la rueda final se meten niñas jóvenes o mujeres mayores. Se solía hacer para rematar la actuación como último número. Marca el punto final de las nupcias.

Este baile consta de dos partes:

- En la primera se colocan frente a frente algunas parejas de mujeres, normalmente cuatro, y dan algunos pasos. Se mueven los brazos en posición cuarta y las manos se acompañan de castañuelas o chinchines.
- En la segunda, todas las mujeres formaban una gran rueda que gira sin cesar mientras las «bailaoras» se jalean repitiendo como estribillo «¡mosca!», al tiempo que levantan cada cuatro pasos la pierna derecha y se golpean el delantal con la misma mano.

Destacamos como movimientos característicos donde una de las mujeres gitanas levantaba con fuerza una pierna para girar al sentido opuesto mientras alzaba la voz con fuerza repitiendo: «¡mosca!», «¡mosca!», «¡mosca!». Habitualmente una de las mujeres se metía dentro del círculo con movimientos de cintura al compás del «tan, tan, tarantan, tran». En la rueda final al grito de mosca se dan un golpe en la pierna. Los componentes bailan alrededor de los novios y la gitana más anciana (Heredia Martínez 2023).

A continuación se podrá leer un fragmento de la interpretación propia¹¹ de la letra rescatada de una grabación que se hizo con la zambra de *la Coja* en 1927. Las cantaoras fueron Concepción Maya y María *la Canastera*.

Y a la mooojo Adán fuee
ña la mooojo Adán fuee
a Unay Dose dosendos
que a Unay dose dosen dos

Que tiene tanta filmeza
como tenemos loh doo
como tenemos los doo

La Momba y toda la tropa
La Ronda y tooda la tropa
aonde te vino acostar
y aonde te vino acostar

La picariiiiya de la mohsca
no la puede levantar
debajo de er delantal (1927).

La imagen de la mujer gitana joven pudo ser el germen de la estética de «lo español». Las gitanas evolucionaron a flamencas y en Granada confluyeron los ingredientes necesarios para que ese caldo de cultivo confluyese en «lo flamenco» como parte de la ética y de la estética de «lo español».

¹¹ Véase el artículo *Notas para una comprensión estética de La Mosca de las Zambras de Granada*, en la revista *Flamme* próximamente, de la misma autora que la presente investigación.

6.1.5. LA CUNA DEL CANTE

EN EL BAILE

En este espacio pondremos algunas notas de los bailes más característicos de la zambra. Estos son la alboreá, la tana, la cachucha y la mosca. Aún hay personas que los practican y desarrollan las danzas en las cuevas para deleite de los visitantes.

They are entirely different from the *bolero* or *fandango*, and are never performed except by the lowest classes of gipsies; those curious to see an exhibition which delighted Martial, Petronius, Horace, and other ancients, may manage to have a *funcion* got up at Seville. This is the *romalis* in gipsy language, and the *ole* in Spanish (Ford 1845 : 157).

Las coreografías de las gitanas de Granada se hicieron famosas adquiriendo la forma de estereotipo y aportaron solvencia estética a la imagen de la «troupe» o del cuadro flamenco hacia la mitad del siglo XIX gracias en gran parte a las agrupaciones organizadas de las zambras de cierta tendencia orientalizante tal y como explica el autor británico. Según For, son muy distintos al bolero y al fandango y solamente se hacen por las clases más bajas de los gitanos. Ford interpreta que las «romalis» que vieron el mismo Marcial, Petronio u Horacio en Sevilla es la danza que el resto de los españoles llama el baile de «olé».

Además de estas danzas debemos nombrar: las manchegas¹², los fandangos del Albaicín, los tangos de Granada¹³, los tangos del camino, la zambra árabe¹⁴, el Tango de los Merengazos¹⁵, otros tangos y cantes del Cerro, otros cantes familiares por tangos como “el Petaco¹⁶”, las bulerías corrás¹⁷, fandangos locales como el fandango de la Peza¹⁸, los fandangos de Güejar-Sierra¹⁹ (de difícil ejecución) o los fandangos Robaos²⁰. Relata Enrique *el Canastero* que en una zambra “si no bailas la arboleá, si no bailas el tango falseta, si no bailas la cachucha, el fandango del Albaicín, la mosca. Son bailes representativos de lo que es una zambra.” (El Canastero, comunicación personal, 15 de septiembre de 2023). Enrique *el Canastero* es un gran transmisor de las danzas tradicionales del Sacromonte. Tiene formación en danza y llegó a actuar con Antonio *el Bailarín*.

¹² Baile en tono de jota que bailan cuatro mujeres. Es muy corto pero se puede alargar haciendo más pasos.

¹³ “Los bailaba una sola bailaora, marcando para atrás y haciendo replantes de pies y con la cabeza y el pelo a la vez, dando tres vueltas en el aire, doblando las rodillas, para dejar caer el cuerpo al suelo” (Albaicín, 1991, p. XVI) Ese replante se llamó “el coñazo”. Las primeras en hacerlo fueron La Luz y Luisa la Faraona. Actualmente la bailaora Mariquilla y su hija son las mejores maestras para enseñar este paso.

¹⁴ Utilizaron la base musical de los *tangos de Granada*. De ritmo muy lento. Son un tipo de tangos que se baila en pareja muy similares a los *Tangos del Camino*. Salía una mujer sola que hacía un replante y seguidamente llamaba al bailaor. María la Golondrina y Lola Medina fueron las coreógrafas más influyentes en la configuración de este baile.

¹⁵ También llamados tangos de la Flor. Se suceden cuando sale la novia para bailar después de la alboreá. Recuerdan a los tanguillos de Cádiz. Son tangos de versos generalmente octosílabos AABCBC aunque también los hay heptasílabos y eneasílabos. Se hace con una sola cantaora y la guitarra. Según Albaicín, “Pepa *la Gazpacha* lo bailaba con chinchines” (1991 : XVII)

Siguen un ritmo muy vivo y alegre. Son cantes que se acompañan en modo mayor.

¹⁶ Es un baile picaresco y sexual. Lo hacían una o dos mujeres mayores para dar un toque de humor. Curro Albaicín lo hace de maravilla. Siempre lo hacía la mayor de las gitanas.

¹⁷ Se hacía después del baile de la Mosca y como último número si se repetía alguno tras la petición del público. Se hacen con las letras de los tangos del camino. Son bulerías muy ligeras.

¹⁸ Pudo llegar a ser el más representativo de la provincia de Granada. Lo llegó a interpretar en el Café de Silverio, la cantaora peceña África Vázquez que comenzó en el Café de la Mariana de Granada y terminó después de muchos escenarios en el sevillano *Café del Burrero*.

¹⁹ Es un cante rudo con solo cinco frases. Un fandango difícil de tercios impares. El primer y último tercio se rematan muy rápidamente.

²⁰ En los pueblos de Granada cercanos a las Alpujarras y en las sierras cercanas se cantan y bailan unos fandangos muy alegres en los que se hacen intercambios de parejas. “Por eso se conocen por fandangos robaos. Sus letras corresponden al esquema métrico AABCDD, a base de versos octosílabos.” (Navarro García 1993 : 135)

También hay otros fandangos personales como los del famoso *Frasquito Yerbabuena*, o los de Francisco Rubio López, más conocido artísticamente como *Paco el del Gas* al que se le atribuye un fandango personal con letra de Ángel Ganivet. La granaína es un fandango alegre y bailable. Don Antonio Chacón llegó a grabar las granaínas al menos en tres ocasiones estableciendo su patrón musical de modelo para quienes quisieran aprender el cante. También están las Medias Granaínas. El gran cantaor sevillano Manuel Vallejo, llegó a crear su propia media granaína de gran belleza. Aquí pueden leer una media granaína que se encuentra en un libreto del archivo de Manuel Cerrejón Redondo. No se sabe si Manuel Vallejo pudo grabar estas letras que a día de hoy no se han podido llegar a escuchar aunque sabiendo lo que ocurría con sus pruebas de estudio pudo pasar cualquier cosa²¹. Estas medias granainas vienen bajo el epígrafe ‘Disco impresionado por Manuel Vallejo’.

La Virgen de las Angustias
nos tiene que «protejé»
y estas penas tuya y mía,
que nos cuesta este «queré»
se volverán «alegría ».
[...]
Monta en mi jaca colina
que te «viá» llevá a «Graná»
que a la Pastora Divida
hoy la van a «coroná»
y le hace falta madrina. (La Voz de Su Amo s. d.)

Mientras que Bernardo *el de los lobitos* hizo algunas alteraciones en la de Chacón para formar otra letra que se hizo bien famosa.

²¹ Según cuenta el gran investigador o “arqueólogo flamenco” Manuel Cerrejón Redondo, el cantaor y creador Manuel Vallejo les decía a las hijas de Emilio Mezquita que jugaran con los discos y se rompían jugando. Por eso no salieron a la venta muchos de ellos. “Por lo visto Manuel Vallejo devolvía o partía los discos que no le gustaban. Como buen profesional”. (Comunicación personal, enero 2024)

*La Patrona de Graná,
la Virgen de las Angustias,
la Patrona de Graná,
esa Señora lo sabe
que te quiero de verdad,
que te quiero de verdad* (Navarro García 1993 : 173)

Lo que se aprecia de toda esta exposición es que el mundo gitano su cultura y por supuesto sus bailes, cantes, costumbres y la indumentaria, son aspectos que empiezan a llamar la atención en las distintas artes ocupándose de ellos la literatura la pintura y por supuesto la música donde empieza aflorar el género flamenco usado en primera ocasión por un cantaor gaditano llamado Lázaro Quintana quien en 1847 se hacía llamar cantaor flamenco. Este Lázaro Quintana era sobrino de otra figura mítica del flamenco llamado Antonio Monge Rivero *el Planeta* al que el gran investigador Manuel Bohórquez descubre su nombre y lo relaciona con el *tío Gregorio* mencionado en la obra de Cadalso, *Cartas Marruecas* (1793).

Como metodología de búsqueda no se debe perder de vista que los cantes, bailes y otras celebraciones o manifestaciones de la cultura gitana, que como se pudo comprobar, estuvieron fuertemente penalizados. Es un dato que se debe tener siempre en cuenta, porque justifica que a ciertas cosas que los gitanos tenían prohibidas, estos les dieran nombres que desfiguraban su significado real, para ocultar el verdadero. Eran como una especie de código secreto. Por eso es fácil suponer que al aire que daban a sus cantos y a sus celebraciones les diesen nombres con los que trataban de despistar al oyente. Eso explica que a sus formas y técnicas de cante o a sus bailes les aplicasen un nombre distintivo y disimulado. Y seguramente ni siquiera lo harían con palabras de su propio idioma o «jerigonza caló» como «guiyabar», «guiyabelar» y «gibelar». Cuando se prohíben los bailes y las otras manifestaciones, el caló había sido utilizado lo suficiente como para que muchas personas ajenas a la comunidad gitana, supiesen el significado de algunas palabras.

La prohibición tan radical y las penas tan severas, adoptadas desde 1633, sin duda impusieron la necesidad de buscar un nombre nuevo, no conocido, que impidiese la delación para ciertas cosas. Esta práctica ha sido constante en todos los colectivos perseguidos y por supuesto entre los gitanos.

Este ambiente de relevancia de los elementos gitanos, pervivió hasta que en la historia irrumpe un nuevo arte como fue el cine. Unos de sus protagonistas en el Sacroonte fueron la familia Amaya Maya que aparecen en la Figura 30. Nada más empezar el arte de la cinematografía, no permanece indiferente a ese interés y empieza a ocuparse, desde sus inicios, de los temas gitanos, su cultura, sus músicas, su indumentaria, con la selección de secuencias que se estudiarán a continuación.

En la cuesta del Chapiz con *tío Pello*, más tarde la zambra de *Cujón*, los hermanos Amaya, Dolores *la Capitana*, *la Pitirila*... en todas ellas se aprendía, se formaba y se recogía algo. Una verdadera herencia cultural y gitana.

Figura 30

Danza de Gitanos



Nota. Archivo Municipal de Granada.

6.2. LAS FAMILIAS Y SUS DANZAS

6.2.1. LA DANZA

DE LOS MAYA

Los datos de la familia Maya corresponden a familiares del célebre Pedro Camilo Maya¹, el *tío Pello*. Eran parientes por parte de la madre de Juan Amaya Maya. La forma flamenca de la soleá pudo comenzar con *tío Pello* y el toque del guitarrista granadino Francisco Rodríguez Trugillo, *el Murciano* en la década de 1840 y se continúa con la difusión del baile por soleá a cargo del también granadino Eduardo Vázquez en la década de 1850. Vázquez quién según José Otero enseñó a bailar la soleá a las bailarinas malagueñas Pepa Grande, Petra Cámara, Dolores Vargas (Otero *et al.* 2012).

La importancia de la soleá granadina en el flamenco y en la conformación del cante jondo ya la destacó Albéniz, a raíz de sus ideas difundidas por Turina. Las aportaciones de *Murciano* a la musicalidad de la soleá a través de su rondeña, algo descubierto por el investigador Castro Buendía. La conexión la soleá de Iradier con la soleá granadina como

¹ Agradecemos a Paulo *el Pello* su aportación con diversas informaciones sobre su ancestro *Tío Pello*. Pablo nos relató que el conocido Pedro Maya se llamaba en realidad Pedro Camilo Maya. Quizás ese dato pueda ayudar a encontrar más documentación sobre el maestro de bailes y a descartar otras que se dan por buenas a día de hoy. También nos pudo decir que no tuvo hijos ni estuvo casado por lo que *tío Pello* no es el Pedro Maya que se casó con Isabel Campos el 20 de octubre de 1789 aunque eran parientes.

demuestra la letra “quiero vivir en Graná / solamente por oír / las campanas de la vela”.

La influencia de la música de *Murciano* y de la soleá granadina en la soleá, es de los aspectos más novedosos de las recientes investigaciones del flamenco y es de tal importancia que no se debería pasar por alto.

Por su parte *tío Pello* fue aclamado por su interpretación de la «soleá» de Granada que interpretó el gran maestro Iradier bajo el nombre de *La soledad de los barquillos* y que interpretó magistralmente *La Chata la Jampona*.

Las coreografías para los bailes de la zambra podrían haberse iniciado, a partir de que el afamado maestro de bailes, *tío Pello*, estableciera su residencia en Granada en 1857 (Paulo, comunicación personal, 16 de febrero de 2023) o incluso podrían ser anteriores. *Tío Pello* recibe el sobrenombre de forma familiar, apodándose *Pello* todos los varones de la familia pasando a apodarse *Pella*, su sobrina Carmen Maya Campos, hija de su hermano Antonio Maya Vasallo y de Antonia Campos Cabello². *La Pella* también heredó la peculiaridad del mechón de pelo canoso desde jovencita. Al principio estuvo con *Frasquirri* y es por ello que muchos la conocían como *Frasquirra*. A su lado sufrió de más ‘disgustos’ de la cuenta y es por ello que esa relación se terminó rompiendo. Más adelante se casó con un hombre que trabajaba de guardia en los fielatos. Se llamaba Paulo Moreno Morante³. Según los datos que se han podido obtener gracias a diversas entrevistas personales con algunos de sus familiares, el *tío Pello* se instaló definitivamente en Granada en 1857 llegando desde Alhama de Granada, aunque al parecer nació en algún municipio de los alrededores del País Vasco. Fue en ese año cuando asentaron a *la Pella* en el registro, aunque ella aseguró a sus familiares que nació dos años antes, en 1855.

² Según entrevista personal con sus familiares y el documento de la rectificación del padrón vecinal de Granada de 1875 (1879). Por entonces según el documento tenía 7 años aunque sus familiares aseguran que nació en el año 1855. La fecha aportada por sus familiares encaja con la edad que se le podría estipular en los cuadros. Si hubiera nacido en 1868 parecería mucho más joven en los cuadros.

³ No le gustaba el jaleo de la danza por la noche puesto que él tenía que madrugar. Es por eso que terminaron viviendo en otro lugar en el Albaicín.

La bailaora *Chata la Jampona* a la que también la llaman “*La Señora de la montaña*” (Albaicín 2011) nació en 1857 y falleció en 1940. *La Chata la Jampona* actuó en Londres y en París en la obra de Bizet, *Carmen* y en *Andalucía en tiempos de moros* (1900) en la *Exposición Universal de París* de 1900. Era la madre de Paco *el Gitano*, María *la Jardín* y *el Cotorrero*. Su pareja se llamaba Cristobal Maya Campos y era el padre de los dos últimos. A su vez, Cristobal era hijo de Juan Maya Vasallo, y sobrino de Pedro Maya, *tío Pello*. Es decir, la escuela familiar de los Maya fue una verdadera institución en el desarrollo del baile flamenco. Mientras sus hijos: Paco *el Gitano* fue un excelente cantaor y *la Jardín* fue muy requerida por sus estilosos bailes.

La Chata la Jampona actuó en el *Primer concurso de cante jondo* en 1922 en Granada interpretando las *Soleares de Arcas* en las que “alcanzó notoriedad interpretando uno de los bailes más flamencos de la Escuela Bolera” (Blas Vega et Ríos Ruiz 1988b : 238 ; Navarro García 2002 : 384) también conocidas como la “soleá de los barquillos”. Su letra contenía entre otros los siguientes versos: “Barquillitos con merengue/ Esto es gloria caballeros/ Retostados quién los quiere” (Iradier 1863 : 14).

6.2.2. LA DANZA

DE EL CUJÓN (1850?-1880)

El primer establecimiento como tal en relación directa con la representación de la zambra fue la herrería de Antonio Torcuato Martín *El Cujón*. Por su local bailaban los mejores artistas de la ciudad. La herrería a mitad del siglo XIX estaba ubicada en la plaza del Humilladero de Granada. Antonio Torcuato según Eduardo Molina Fajardo, era un habilidoso tocaor de guitarra, y cantaba jondo "con el desgarre de su raza" (Molina Fajardo et Soria 1990). Su imagen ilustra las imágenes de la

Figura 1, Figura 31 y de la Figura 32 de este trabajo. Según Medina Vílchez, nació en 1820 en Ítrabo (2022 : 65)

Una de sus guitarras fue un instrumento obra del granadino José Pernal, que años más tarde acabaría siendo maestro del célebre constructor de guitarras Antonio de Torre. Otra de las guitarras que tenía los trastes de plata y se la enviaron desde la capital francesa expresamente para él, según cuenta Cirre Jiménez en el artículo *Los Amayas le robaron las danzas al Torcuato* (1940). En ese artículo conseguimos la imagen de la Figura 31.

Se aplicaba en el toque en los bajos de su local en el que se ubicó alrededor de 1850 aunque también cantaba. *El Semanario Gráfico nacionalsidicalista* lo describe como:

Don Antonio Torcuato gitano de pura cepa, de «Graná» primer rey de la guitarra en el barrio, redimió su pueblo de machacar el yunque [...] Era alto, buen mozo y tenía una mano que cuando la dejaba caer sobre su guitarra la hacía gemir con la claridad de las teclas de un piano.

Tocaba música y a la sombra de este prestigio, hizo la primera zambra que en seguida actuó en los hoteles como espectáculo artístico, con gran deleite de los extranjeros. (Cirre Jiménez 1939b)

En dicho artículo el autor da cuenta de que cuando Antonio Torcuato quiso retirarse, tenía dinero suficiente para vivir, pero sufrió las consecuencias de una estafa de un forastero llamado Francisco Mármol. Era “cordobés, currinchi y valentón que había de terminar sus malandanzas en el Penal de Belén” (Ortíz de Villajos 1949 : 81).

Figura 31

Antonio Torcuato, iniciador de las «Zambras granadinas» (1926)



Nota. Colección particular Carmen Heredia (Cirre Jiménez 1939a)

En cuanto a esta zambra Curro Albaicín argumenta con motivo de la III cumbre Flamenca celebrada en el teatro Alcalá Palace y según recogen los autores Blas Vega & Ríos Ruiz: “La primera zambra, tal como ahora se desarrolla, existente en Granada es la de Antonio Torcuato, que presentaba su espectáculo en los bajos de una casa de la Placeta del Humilladero, trasladándose a la Alhambra en las ocasiones solemnes.” (Blas Vega et Ríos Ruiz 1988a : 813).

En esa época Diego *el Talones* era el encargado del reparto del dinero para los integrantes del grupo y para el guía. Todo ello se hacía en *Casa Moya* al bajar de la Alhambra.

Contó con artistas de las cuevas tales como Chata la Jampona, la Seana⁴, la Golondrina, la Chulenga, Carmen la Pella, la Follaica y la Cogollera, que era su amante, y los bailaores Diego el Talones, el Frasquirri, Manuel Tapias y Marín el Cañero. Dándole al fuelle de la fragua estaba el Niño Cagachín, padre de María la Canastera. También pasaron por esa zambra los hermanos Amaya. Actuaron para Washington Irving en la Posada Los Siete Suelos; para la reina Isabel II y el escritor danés Hans Christian Andersen en 1862 y en el Teatro Cervantes en el homenaje al cantaor el Calabacino. (Albaicín 2011 : 73)

A estos nombres de personas que pasaron por la zambra de *Cujón*, habría que añadir los de *la Gavirira*, *la Jesusa*, *la Finita*, y *la Lucía* que era sobrina de *Frasquirri*. La bailaora más jóven era *Mariquita*, que bailaba los tangos ligeros del Camino que entonaba Diego *el Talones* que destacaba por ser un buen seriguillero. *La Ceana* y *la Chata la Jampona* eran especialistas en bailar por soleares. Los tangos del camino son lentos, *paraos*. De temática variada abundando los que tienen letras de amores.

⁴ Sic. *Ceana*

Un vestío de lunares
cada vez que te lo pones
te salen novios a pares,
cada vez que te lo pones,
te salen novios a pares. (Albaicín 1991 : 10)

Según la escritora Matilda Bentham-Edwards⁵, «el Capitán» Antonio Torcuato fue un hombre respetado en la zona y tenía “an Egyptian, ancient look, as if he had been one of the old Nile gods come to life” (1868 : 195) es decir, una apariencia de Dios del Nilo del antiguo Egipto. Además según el mismo relato de Betham-Edwards, *Cujón* no se dignaba a actuar por menos de dos dólares. La viajera estaba acostumbrada a dejar generosas propinas en sus viajes. Bentham-Edwards habitualmente viajaba⁶ en compañía de alguna amiga y en ocasiones necesitaban que algún mozo les ayudase con sus equipajes. Así que no es extraño que le diese al menos dos dólares a Antonio Torcuato para que montase el espectáculo.

Captain Antonio’s company is not to be had for the asking.
He is, or affects to be, a little shy, wants coaxing and
persuading, will not play except before a large audience ;
and, as Besaken said to us, “He is a great man in his way,
and you couldn’t offer him less than two dollars.”
(Betham-Edwards 1868 : 194)

⁵ Matilda Betham-Edwards fue una novelista inglesa. Escribió bastantes obras y entre ellas *Six Life Stories of Famous Women* (1880). Durante el otoño de 1866, el mismo año que Lady Herbert, visitó Granada dando lugar a su libro *Through Spain to the Sahara* (1868) contando sus experiencias de viaje y aconsejando a los viajeros. Fue una de las viajeras que inauguró el viaje en tren de Granada a Loja.

⁶ En el libro *Viajeras en la Alhambra* (López-Burgos del Barrio 2007) se recogen algunas experiencias de las mujeres que visitaron la fortaleza durante el periodo del romanticismo y se hace un apunte sobre los consejos de Matilda Bentham-Edwards relatando que llevaban equipaje suficiente para que no les faltase de nada y que al viajar en tren solo había que “dar unos cuantos cuartos a los mozos cuando cambiábamos de vagón” (López-Burgos del Barrio 2007 : 33)

La *troupe* de *Cujón* que aparece en la Figura 32, pudo ser una de las precursoras de las zambras de granadinas, pero no podemos olvidarnos de las escenas relatadas por Glinka en 1846 cuando estuvo en Granada y tuvo ocasión de presenciar cierto baile a cargo de *tío Pello* y una gitana, aunque no menciona en absoluto a la zambra de *Cujón*. En la fotografía aparecen entre otras artistas *la Cogollera*, *la Follaica*, *la Ceana*, *Diego el Talones* con la pandereta de cascabeles y *el Cujón* con su guitarra.

Cujón puso su establecimiento ofreciendo danzas en los bajos de la herrería que tenía en un local en el centro de Granada muy cercano a la Virgen de las Angustias, en la Plaza del Humilladero. Actuó en la Alhambra para María Cristina de Borbón e Isabel II en el año 1862.

Desde la fundación de esta zambra, otras se sucedieron como la de *la Pitirila*, la de *los Amayas*, la de *María la Canastera* o la actual *Zincalé* en el Camino del Monte granadino. Las troupes de artistas se instalaron en el Sacromonte y adoptaron la acepción de zambra para la interpretación de performances musicales y dancísticas creadas especialmente para el disfrute de los extranjeros. Para las danzas utilizaron instrumentos como la bandurria, la guitarra, el pandero, los chinchines, las castañuelas además de las palmas en armonía más o menos acertada con los jaleos y la voz al cante de los intérpretes. (Heredia Martínez 2023)

Según Albaicín esta zambra también actuó en presencia de Washington Irving en la posada *Los Siete Suelos* (2011 : 73), quedando el escritor muy impresionado por la actuación que pudo presenciar. Los integrantes de la zambra fueron además del propio *Cujón*: *La Gaviria*, *La Chata de la Jampona*, *La Cotorrera*, *La Seana*, *La Chulenga*, *La Pella*, *La Follaica*, *La Cogollera*, *La Primera Golondrina*, *Diego el Talones*, *Frasquirri*, Manuel Tapias, *Marín el Cañero*, *Niño Caganchín* que por

entonces era aprendiz y años más tarde resultó ser el padre de la famosa intérprete *María La Canastera*. Además, se incorporaron a la zambra de *Cujón*, los hermanos Amaya (Amaya Maya). De esta zambra el fotógrafo de la corte de Isabel II en 1862, Chales Clifford tomó la primera fotografía de una agrupación de Zambra Granadina.

Figura 32

Sin título [Cuadro de Antonio *el Cujón*]



Nota. Casa de los Tiros [García Ayola, José. Hacia 1890]

6.2.3. LA DANZA

DE LOS AMAYA (1881-1919)

Según Albaicín, en 1881 se instaló en el Sacromonte, la zambra de *Los Amaya* (2011 : 74). Surgió con la desaparición de la zambra de *Cujón*. Estuvo “al principio en la calle Victoria, en un aljibe árabe” (Albaicín 2011 : 74), cerca del Paseo de los Tristes. Más tarde se trasladaron a una cueva en el Peso de la Harina⁷ y desde 1885 tuvieron su espacio en el Sacromonte en la cueva de *Pella*.

Aunque Juan Amaya Torcuato⁸, el padre de Juan Amaya Maya llevaba viviendo en el Sacromonte al menos desde 1849 tal y como se indica en su Certificado de Matrimonio (Iglesia Católica 1849) con María de las Angustias Maya Vasallo. En 1843 vivía junto a su madre en la Placeta de las Minas nº 12 y sus hermanos: Manuel que nació en Huétor Vega dos años antes que él; Antonio (1834) y Francisco (1838) que nacieron en Cájar al igual que él; además de la pequeña Trinidad Amaya (1841). Además en la misma casa vivían Antonio Heredia (1817) y Rafaela Amaya (1825). Dos años más adelante los hermanos de Juan Amaya Torcuato aparecen en el padrón bajo el apellido Maya Cortés en lugar de Amaya Torcuato. Quizás fuese un error de la persona que escribía los registros o un dato que cambiaron a conveniencia.

Además, la familia vivía al menos en 1862 en el Peso de la Harina. En 1868 lo hacen en la casa nº 27, en la misma placeta, propiedad de María Antonia Maya, a la que pagan una renta de 10. Esa casa era propiedad de la familia Maya, de la familia de *tío Pello*. Era allí donde paraba cuando venía a Granada y allí fue donde se iniciaron algunos bailes y cantes en el

⁷ Esa cueva pertenecía a la familia de Paulo (comunicación personal, 13 de septiembre de 2023).

⁸ En algunos documentos se nombra como Juan Amaya Cortés y en otros como Juan Amaya Torcuato.

Sacromonte granadino incluyendo la soleá granadina que “se la trajo *tío Pello*” (Paulo, comunicación personal, 16 de febrero de 2023) o directamente “se la inventó él” (Piñar Díaz, comunicación personal, 25 de noviembre de 2022).

Los hermanos Amaya Maya, eran sobrinos de Antonio Torcuato. Se llamaban Juan y José. Juan era muy buen tocaor de guitarra y José bailaba. Eran hijos de Juan Amaya Torcuato anteriormente habían participado en la zambra de *El Cujón* ya que este último era hermano de Antonia Marcela Torcuato Martín, la madre de Juan Amaya Cortés. Esta mujer aparece en los registros cambiando su segundo apellido por Cortés o Heredia a conveniencia. El motivo pudiera ser el querer pasar desapercibida o que no se la relacionase con algún suceso. Dos de sus hijos fallecieron casi a la vez, en el caso de su hijo Manuel falleció en prisión el once de marzo de 1865. Quizás este u otros hechos similares tuvieran que ver con estos cambios de nombre.

A José Amaya Maya le llamaban *Pepe Maya* y destacaba bailando seguirillas y fandangos. Los viajeros de finales del siglo XIX vieron más de un buen baile de aquella zambra: “se hicieron fuego las manos aplaudiendo la gracia inimitable de la Manuela, la mujer de Pepe Maya, que luego marchó a Brasil” (Ortíz de Villajos 1949 : 81). *Pepe Maya* militaba en el partido conservador. Era un hombre muy influyente en Granada. Gracias a ello pudo traspasar las fronteras y pudo ir con su grupo a la *Exposición Internacional de París de 1898* mostrando su arte ante la multitud. Los integrantes de la *troupe* la formaron *la Jardín, la Dolores, la Lola, la María Amaya* y *la Lucía* que era especialista en fandangos.

Además, la zambra estuvo en Brasil y Nueva York en 1913. Otros de los hermanos Amaya Maya que participaron en aquella primera zambra fueron:, Fernando⁹, y Trinidad¹⁰. Trinidad murió en 1942, el mismo día

⁹ Nació a las ocho de la noche del 15 de marzo de 1869 en el Peso de la Harina (Iglesia Católica 1869).

¹⁰ Bautizada como Trinidad Ramona. Nacida el 11 de enero de 1863 (Año 1873. Rectificación del padrón vecinal de Granada, formado en junio de 1871 con arreglo al Decreto del 6 de mayo de dicho año. Parroquia de San Pedro y San Pablo. 1872).

que su sobrino Manolo Amaya marchaba a Barcelona para aparecer en la película *Forja de almas* (1943).

En la Tabla 4 se puede apreciar que las fechas que aparecen en el padrón, difieren con las obtenidas de las partidas de bautismo. Sus apellidos eran Maya Vasallo y en los registros la solemos encontrar con el nombre de María, aunque en ocasiones aparece como ‘María Ang.’. Tenía un mechón de pelo que se le volvió canoso desde joven.

Tabla 4

Año 1873. Rectificación del padrón vecinal de Granada (1872)

Nombres y apellidos	Fecha de nacimiento	Naturaleza
Juan Amaya Torcuato	16/07/1830	Huetor Cajar
María Maya Basallo	19/05/1834	Granada
Juan Amaya Maya	03/11/1858	Granada
Trinidad Amaya Maya	11/01/1863	Granada
José Maya Maya	9/03/1867	Granada
Fernando Amaya Maya	06/06/1869	Granada
Josefa Amaya Maya	1/01/1871	Granada

Nota. Elaboración propia a partir de: España, Provincia de Granada, registros municipales, 1607-1955

La fotografía de la Figura 33 fue tomada alrededor de 1900 frente a la cueva de los Amaya. Todos ellos fueron muy requeridos por pintores y fotógrafos. Mientras el baile corría a cuenta de Pepe y Encarnación. Al cante quedaban sus hermanos menores Fernando y Trinidad que “acompañó a sus hermanos en las Exposiciones de París y Londres en 1900” (Albaicín 2011 : 102.).

Figura 33

Zambra gitana de Juan Amaya (Garzón 1900)



Nota. Museo de La Casa de los Tiros

De izquierda a derecha podemos identificar: sentado a la izquierda con un instrumento con forma de pera a Benito Ferrero; de pie con el pandero de cascabeles se encuentra Diego el Talones; las cuatro mujeres abrazadas en círculo parecen ser Trinidad Amaya, Pepa Amaya, la Chata y Encarnación Amaya¹¹; Pepe Amaya¹² queda en pie justo detrás de Juan Amaya¹³ *el Capitán* (1856-1919). Juan, solía vestir con cadena de pana y una cadena de oro llena de monedas¹⁴.

¹¹ Nacida el 21 de julio de 1874 (Iglesia Católica 1874).

¹² Bautizado como José Juan Joaquín. Nacido el 20 de agosto de 1866 (Iglesia Católica 1866).

¹³ Persona que nació el 9 de noviembre de 1856 según consta en su partida de bautismo del día 16 de noviembre del mismo año (Iglesia Católica 1856). Juan Maya paga su entierro el 25 de octubre de 1919 (Iglesia Católica 1919).

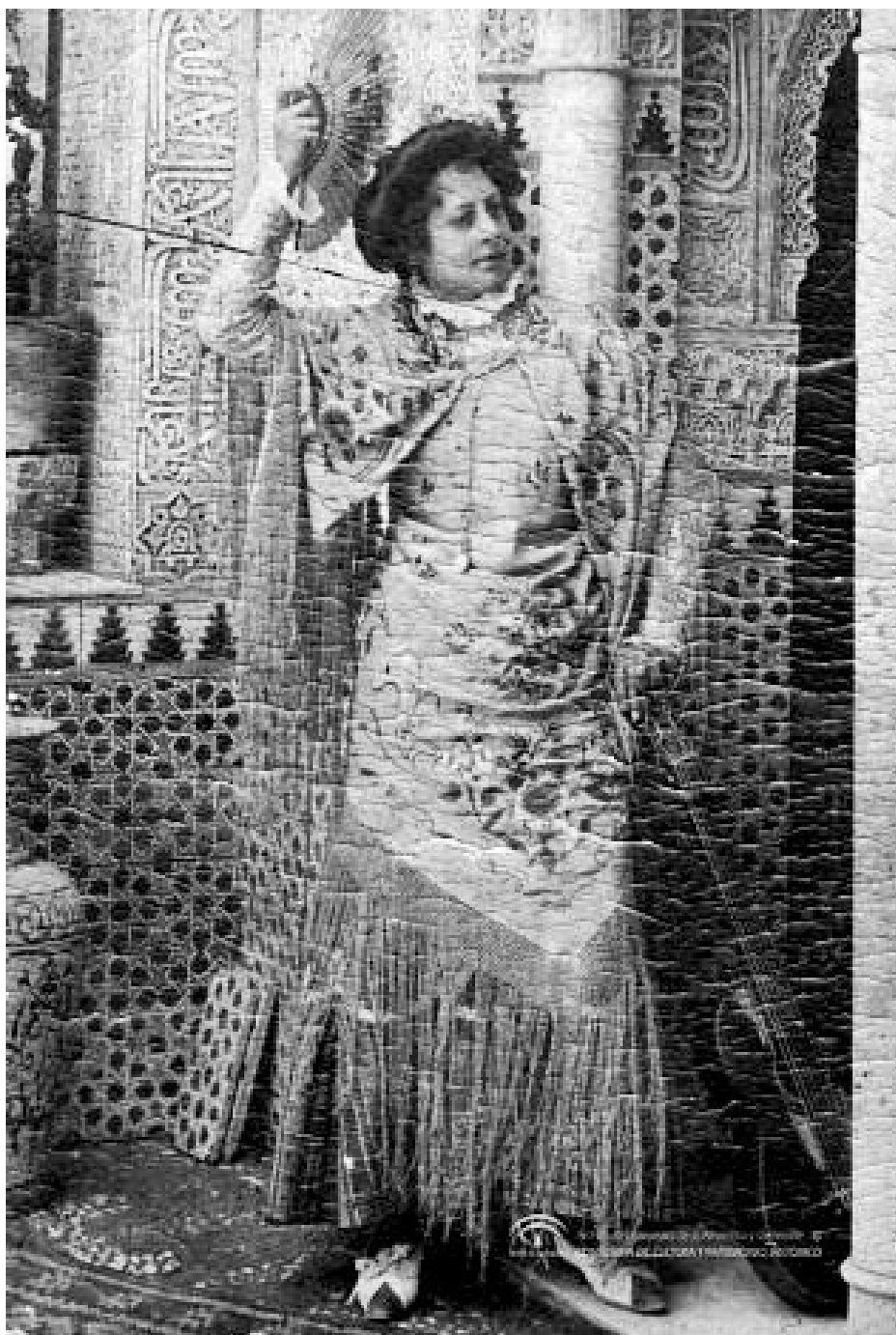
¹⁴ Este era un signo tradicional de distinción y alta cuna entre gitanos. José Heredia Maya, de Alhendín era conocido por *Pepico* por las personas de fuera de su familia. Tenía una cadena similar a la de Juan Amaya Maya. Además, era muy buen amigo de Lola Flores. Siempre que Lola venía a Granada, el *tío Pepe* [como ella lo llamaba] iba a verla y la solía recibir con algún obsequio. (El Pastor, comunicación personal 2023)

En aquella zambra Trinidad era cantaora, Encarnación bailaba y había otra hermana menos conocida, Josefa Natalia, más conocida como Pepa Amaya. Nació el 1 de diciembre de 1871 (Iglesia Católica 1871) y aparece viviendo en la Cuesta del Chapiz en 1872. Fue muy requerida por ser buena modelo de fotografías. Según pudo recordar Paulo al ver la fotografía “esa era Josefa: otra de las Amaya. Se fue muy pronto a Madrid” (2023b).

En esta zambra también participaron otras artistas como: “*la Peporrilla, la Sesión y la Frascuela*” (Cirre Jiménez 1936), *la Chata de la Jampona, la Golondrina, la Colina, la Faraona*, Josefa *la Loca* que estuvo en París, *la Ceana*, Manuel *el Tapias*, Manuel Maldonado *el Aznar*, Micaela, *la Chulenga*, Dolores *la Capitana* que fue la mujer de Juan, las hermanas *Gazpachas* hijas de Fernando, la hija de Pepe, Juan José el cantaor, Mariano Morcillo, Ferrer con su bandurria, *el Moruno* y *Marín el Cañero* que tiempo atrás hubo estando dando fuelle a la fragua.

Figura 34

Sin título [Josefa Amaya Maya]. (S. XX)



Nota. Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife

6.2.4. LA DANZA

DE LA CAPITANA (1917-1937)

Con la desaparición de Juan Amaya y la zambra de los hermanos Amaya, Dolores Hidalgo¹⁵ *la Capitana* tomó el timón de la «troupe». Su nombre completo era Dolores Hidalgo Amunátegui. Era la hija de Francisco Hidalgo y Aleja Amunategui. Según Paulo, Dolores había sido maestra Remanencia del País Vasco. “Conoció a Juan Amaya en una feria de ganado en Órgiva” (Comunicación personal, 13 de septiembre de 2023). “Actuó en el Primer Festival de Cante Jondo de Granada en el año 1922; en el salón Parisien de Madrid de la mano de Chacón” (Albaicín 2011 : 75). Allí estuvieron en ella sus hijos, sus sobrinas *las Gazpachas* además de sus sobrinos *los Ovejillas*. Al grupo se unieron años más tarde Carmen Amaya y su tía *la Faraona* a raíz de que actuaran juntos en la *Semana Andaluza* de la *Exposición Universal de Barcelona* de 1929 en dónde ganaron la copa de plata junto al tocao Manolo Amaya. En 1930 la zambra actuó junto a la *Niña de los Peines*, *el Americano* y otros artistas como los guitarristas *Ramón Montoya* o *Manuel el Ovejilla*.

En la imagen de la Figura 35 recuperada del *Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife*, se puede apreciar un grupo de personas de la zambra de *la Capitana*.

¹⁵ Se bautizó en Iglesia Mayor de Motril Parece que nació en 1873 en Motril (Año de 1913. Rectificación del padrón vecinal de Granada, formado en Diciembre de 1910, en cumplimiento de lo que determinan los artículo 18 y 20 de la Ley municipal del 2 de Octubre de 1877. Parroquia de San Pedro y San Pablo. Folio 111. 1913) o Rubite (Granada) y falleció el 1 de octubre de 1937.

Figura 35

Zambra en la placeta de la cueva (Torres Molina s. d.)



Nota. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Se encuentran bailando en una explanada que queda en frente de la Alhambra. Seguramente en el barrio del Albaicín. En el centro de la imagen aparece María *la Jardín*. Justo detrás de ella está *el Cotorrero*.

La zambra de *la Capitana* destacó por su actuación en la película *María de la O* (1936). También formaron parte de la zambra: *Agustinillo*,

la Chata, Carmen *la Golondrina*, Josefa *la Loca*, María *la Bizca*, “Angustias y María *las Cabreras*, Juan José, *el Cotorrero*, *Salvaora*, *la Pelona*, *la Gallina*, *las Cagachinas*, *Angustias de la Lucía*, *la Luz*, *la Juana* y *Tere Maya*” (Albaicín 2011 : 75) entre otros artistas que seguro nos quedaron por decir.

Esta danza pasó a llamarse zambra de *la Capitana* en 1937 cuando los hermanos Manolo Amaya Hidalgo y José Amaya Hidalgo se encargaron de la zambra de *la Capitana* cuando ella faltó. Allí bailaron casi todos los flamencos del Sacromonte. En ella “comenzaron bailando Gracia del Sacromonte, la Pillina, Tere, Paco Amaya, las hijas de la Gazpacha” (Albaicín 2011 : 77). Por esa zambra pasaron también *Mariquilla*, *Manolete* o Luis *el Habichuela*. Ocupó los espacios de las cuevas de *la Pella*, *la Caldero* o de Angustias *la Lucía* y fue la mejor del Sacromonte durante sus etapas en las tres ubicaciones.

6.2.5. LA DANZA

DE LA COJA (1924-1944)

La danza comenzó a ofrecerse en esta zambra que fue fundada por Concepción Cortés Campos, *la Coja* también llamada *la Pitirila*. Se ubicaron en la cueva que tenía con su marido Melchor Heredia Maya y en donde tenían la fragua. Allí comenzaron a actuar todos los gitanos del Cerro. Cuenta Curro Albaicín en su capítulo sobre las zambras (2011 : 17), que por ahí pasaron artistas como María *la Canastera*, *las Lucías*, el renombrado cantaor *Juanillo el Gitano*, hijo de Paco *el Gitano*, *la Casoliá*, el tocaor *Pataperro*, *los Mocarras*, Juan Maya *Marote*, Mario Maya al baile y la extraordinaria bailaora *Mariquilla* que aparece en la Figura 36.

Figura 36

Sin título [*Retrato de «Mariquilla»*].



Nota. Con permiso de Mariquilla

Los integrantes de esa zambra grabaron el primer disco que se hizo en el Sacromonte en el año 1927, en el que *María la Canastera* y *Concha Maya la Conchilla* cantaron al toque de *los Trancas*. Más tarde la zambra pasó a su hijo *Pitirili* al morir *la Coja* en 1944 y estuvo funcionando hasta principios de la década de 1980.

Allí aprendió a bailar María Guardía Gómez Mariquilla (comunicación personal, 18 de marzo 2023). A día de hoy una de las grandes figuras del baile flamenco en España. Creadora de figuras y nuevos pasos de baile. Nació en el barrio del Sacromonte en una familia de artistas. Su madre era bailora. La conocida como *Carajarapa* que incluso actuó con Vicente Escudero en una película. el padre de Mariquilla fue el famoso guitarrista granadino *Pataperro*. Mariquilla es un icono del baile flamenco en España y en el extranjero.

¿Cómo recuerda sus inicios en la danza en el Sacromonte?

Niña, aquello eran piedras. El suelo estaba muy duro y nos dolían las caderas. Luego ya pasamos a las tablas, que era otra cosa. (Mariquilla, comunicación personal, marzo 2023)

La bailaora Mariquilla conoce bien lo poderosa que puede llegar a ser la sombra de la pobreza, la marginalidad y el estereotipo.

Nos pudo contar con su propia voz cómo gracias a su talento natural y a su trabajo en la danza pudo salir adelante y progresar. En su juventud era muy requerida por los extranjeros que visitaban las zambras y con el tiempo pudo realizar infinidad de actuaciones en escenarios de todo el mundo. “Lola Flores cuando se murió Carmen¹⁶ me dijo que yo había heredado su arte” (Mariquilla, comunicación personal, marzo 2023).

¹⁶ Refiriéndose a la gran bailaora Carmen Amaya que tuvo un cariño especial a la ciudad de Granada a la siempre la llevó en su pensamiento demostrándolo en su cante y en su baile.

Las mujeres gitanas no han tenido más remedio que ser valientes e ingeniosas para sobrevivir a pesar de la hostilidad del entorno. Esta mujer granadina supo sacar partido al cliché que la sociedad había preestablecido para ella y de ser una niña del Sacromonte supo hacerse a sí misma y convertirse en una gran artista reconocida incluso obteniendo en 1990 una *Distinción de Honor* por la *Universidad de la Sorbona* en París.

La carismática Lola Flores solía ir al Sacromonte cuando iba a Granada. Iba con Manolo Caracol y a los dos les gustaban mucho las ollas de coles, según nos relató la señora Maruja en la entrevista que tuvimos en su casa (Maruja, comunicación personal, 17 de febrero 2023). Porque en aquel trozo de terreno abrupto concentró mucho arte. También en otras ocasiones se veía con José Heredia Maya, al que llamaban *Pepico*. Lola lo llamaba *tío Pepe* y era el abuelo de *el Pastor*. Lola era muy querida. También la quería mucho Mariquilla. Toda una maestra del baile.

Capítulo 7.

Las modelos que vendían cestas y sus flores

Según el legado gráfico-plástico de diversos artistas, así como testimonios orales de personas oriundas del Sacromonte, nos dejan diversos testimonios sobre el potencial icónico de las mujeres gitanas granadinas. En plena Restauración Borbónica iniciada con Arsenio Martínez Campos en 1874 y con la proclamación de la *Constitución española* (De Borbón 1878) el auge de los nacionalismos, los símbolos, iconos y mitos toman cuerpo en las bailaoras. Es por ello que las bailaoras gitanas utilizadas como modelos para poses de cuadros fueron muy solicitadas por fotógrafos, pintores y escultores.

Las mujeres gitanas se caracterizaban con flores en el pelo y vistosos vestidos de volantes. Cuenta Curro Albaicín, que “El domingo de Resurrección todas las artistas estrenaban sus trajes de baile (de lunares y cretona y estampados); se peinaban con pilla para hacerse ondas en el pelo; y se ponían flores en la cabeza como macetas.” (1991 : X).

En cuanto a los fotógrafos nombraremos a Clifford, Rafael Gago, J. Laurent, José Martínez Rioboó, Garzón, Ayola, Gómez Moreno o Pierre Verger entre otros muchos. Estos fotógrafos de la luz irrumpieron de lleno en el barrio años mas tarde de que el ilustrador Gustave Doré hubiera popularizado el barrio entre los extranjeros. Los grabados de Gustavo

Doré; las vibrantes pinceladas de Mariano Fortuny Marshall que pintó a su “Carmen”; Singer Sargent retrató a *Chorro e Jumo*; Rafaél Ángeles pintó a muchos *Gitanillos del Albaicín*; aquí también se pintó *Perla Negra* de José Llasera; y otros muchos como Ricardo Brugada (1867-1919) que retrató a su *Gitana Granadina* (Brugada 1904) que aparecen en el álbum *Salón* (1904); López Mezquita con su espectacular *El velatorio* (1910); Gabriel Morcillo pintó a Carmela (Morcillo s. f.) Y otros tantos buenos pintores como: Sorolla, Anglada, Apperley, Rodríguez-Acosta, Julio Moises, Manuel Benedicto, Juan Migue, Zuloaga, Juan Cardona.

Además, el ramillete de artistas no terminaba aquí. Los escultores también tuvieron su espacio. Molina de Haro que fue el maestro de Luis Heredia Maya el hijo de Rosa Maya *la Faraona*, Mariano Benlliure, o Juan Cristobal que según Curro Albaicín, “realizó un busto maravilloso de Antonia Heredia¹” (2011 : 24)

A pesar de las evidencias históricas que sitúan el origen de los gitanos en la India, las confusiones entre gitanos y moriscos han llegado hasta la actualidad en forma de mitos y leyendas de forma reiterada. La persona de Anica-Antonia Fernández *la Cambiaora* que tantas veces ha sido puesta como ejemplo de morisca sin serlo². La señora aparece en la imagen de la Figura 37. La vemos con un gran cesto fruto de la artesanía de los gitanos canasteros en el que llevaría productos para cambiar o vender. Ella estuvo en la Exposición Universal de París de 1900 participando en *Andalucía en tiempos de Moros* cuando tenía ya ochenta años (De Granada à París: 1900).

Vendía retales y canastas. Según el libro de Ángel Carmona, Anica-Antonia “crió a *La Faraona*, su nieta” (1982 : 112). Solía llevar la raya en medio y el pelo recogido en dos trenzas que en ocasiones se anudaba con lazos de colores.

¹Nació en 1903 en Canales. Posó en infinidad de ocasiones para Torres Molina. A la que apodaban como *la Santacruz* por el apellido de su marido, el ingeniero, J.A Santacruz que ayudó mucho a las familias pobres del barrio. Antonia era “amiga de García Lorca, de Villaespesa, de Falla y Ángel Barrios” (Albaicín 2011 : 174).

² Aún recuerdo haberlo escuchado mientras una persona caía en este error.

Figura 37

Sin título [Anica Antonia Fernández «la Cambiaora»]



Nota. Colección particular Carmen Heredia

Adornaba su pelo con flores y pequeñas ramitas. Solía llevar un mantón sobre su espalda, un mantoncillo abrazando la camisa de su cuerpo, además de otro más pequeño que se anudaba al cuello y que en ocasiones haría las veces de pañoleta para taparse la cabeza. Su falda de lunares no llegaría al suelo y atada a su cintura un delantal.

La señora Maruja describe en una entrevista personal (17 de febrero 2023) cómo se desenvolvía de forma habitual su abuela Carmen Maya Campos (1857-1952) que se dedicaba principalmente a la venta de ramitos de flores en la puerta del hotel *Alhambra Palace* de Granada. Es la señora que aparece en la Figura 38.

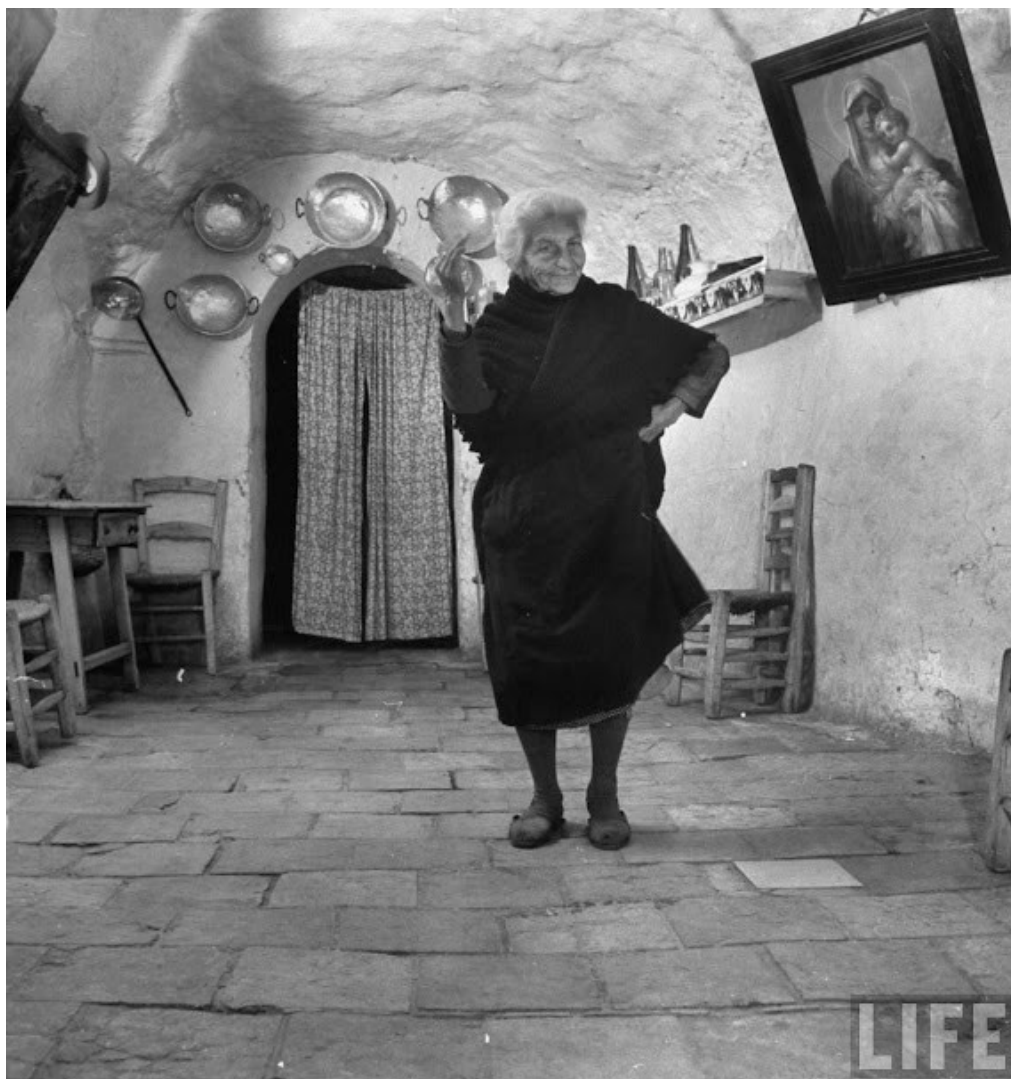
Así es como la señora Maruja describiría la actividad principal de su abuela Carmen Maya:

[...] Yo estuve cinco años bailando en el *Palace*. [...] A mi abuela la conocían en la Alhambra por *la Frasquirra*. Mi abuela vendía canastillas de mimbre. Y yo iba al avellano con una canastilla y cogía violetas. Yo cogía violetas y hojas. Y mi madre le hacía ramillos con un hilo, que los ponía en la cesta. Y un trapillo blanco por encima muy límbico húmedo. Y también manojillos de nardos. Y cuando murió el *Ideal* la sacó en primera plana porque mi abuela ha estado todo el día en la Alhambra. (Maruja, comunicación personal, 17 de febrero de 2023)

Cabe señalar la importancia que tuvo la familia de Carmen Maya en la divulgación de la música flamenca de Granada. *Tío Pello* que era el hermano soltero del padre de Carmen, tuvo la ocasión de dar algunas lecciones de fandango al compositor ruso Glinka, que estuvo en España buscando nuevas formas musicales en los ambientes populares españoles para inspirarse en sus composiciones de corte nacionalista.

Figura 38

Sin título [Carmen Maya Campos «La Pella»]



Nota. Adaptado de revista LIFE, Kessel (1949)

El aire musical de influencia granadina y sus estilos estuvieron muy presentes en la conformación estética del flamenco desde sus inicios. Es por todo ello que Glinka³ hace algunas alusiones a su persona en algunos de sus escritos.

³ Glinka era un músico ruso que vivió en Granada entre 1845 y 1846. Vivió en la Antequeruela, debajo de la casa donde después vivió Falla. Hizo muchas menciones al ambiente musical de Granada en sus cartas publicadas en un libro llamado *Los Papeles de Glinka*, Ed a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. En la página 35 se relata que el tercer día de estancia en Granada le presentan a Murciano y dice de él que es una persona

A *Pella*, la sobrina de *tío Pello* la retrataron muchos artistas entre ellos Julio Borrell que la retrató en una pose hierática cubriéndose la cabeza con una pañoleta de color rojo en *Gitana* (s. d.); o el retrato sin título del pintor Chicharro Agüera (1895).

A estos retratos de Carmen Maya quizás pueda sumarse el que aparece en la Figura 39. Lo hizo el pintor estadounidense Jhon Singer Sargent (1856-1925) en uno de los cuadros que realizó en su viaje por España desde noviembre hasta diciembre de 1879.

El título de la obra en cuestión sería el *Spanish Roma Woman* (1879). Durante el trayecto desde Madrid a Marruecos, Sargent visitó ciudades y ambientes que le inspiraron para la realización de su obra pictórica más sonada: *El Jaleo* (1882). Para esta última obra pudo haber posado la bailaora almeriense Carmen Dauset Moreno, más conocida internacionalmente como *Carmencita*, fue filmada por la cámara de Edison.

Sargent quedó impresionado por las soleares y las seguidillas gitanas (*Spanish & Italian Folk-songs* 1887) que escuchó en Andalucía durante su estancia en Granada en 1879 cuando pintó a *Chorrojumo* y posiblemente también a Carmen Maya Campos, *la Pella*. Los familiares no han podido decir a ciencia cierta si se trata de la misma persona, pero la verdad es que guarda mucho parecido físico además de tener nuevamente un manto rojo que le cubre parte del cuerpo. En este caso la mujer aparece con la cabeza descubierta mostrando el peinado de sus trenzas enroscadas. En su largo pelo negro, en esta imagen puede apreciarse cierto brillo grisáceo por la parte de arriba del pelo como si tuviera un mechón canoso que intentase disimular.

analfabeta que vendía vino en su taberna y que tocaba unas variaciones del fandango que él compuso con anotaciones de su talentoso hijo. Lo que describe Glinka es una especie de espectáculo andante por decirlo de algún modo, donde iban dos gitanas acompañas por un bailador gitano y tocando Muciano. Y menciona a *Pello* pero en absoluto a *Cujón*.

Figura 39

Spanish Roma Woman (Sargent 1879)



Nota. Catálogo de la exposición de Singer Sargent

Tenía el pelo negro, la nariz grande y los ojos penetrantes y de apariencia triste. Si se tratase de Carmen Maya Campos, en el cuadro de Singer Sargent, *Spanish Roma Woman* (1879) la vendedora de flores tendría alrededor de 24 años.

En la pintura *Sin título* de Chicharro (1895), Carmen Maya posa ocupando el cuarto inferior derecho del cuadro visto desde frente. Se encuentra sentada con su mano izquierda en su cintura, mientras la derecha sujeta su cabeza que está cubierta con un retal. Su pecho queda cubierto por un mantoncillo encarnado que contrasta con los tonos azulados del vestido azul que lleva. El cuadro utiliza la iluminación para llamar la atención del espectador y encuadrar el rostro de la modelo. Mientras su busto quedó iluminado, el resto del cuadro resultó envuelto en unas grandes pinceladas oscuras que ayudan a incrementar el dramatismo de la obra. Hemos de apuntar que la señora Carmen Maya era una experta en el arte de la cartomancia y era muy solicitada para la quiromancia que se hacía interpretando el futuro al ver las líneas de la mano. Este último cuadro se pintó en Granada tal y como pone en la inscripción de la esquina inferior derecha de la obra. La obra se trata de un óleo sobre una tabla rectangular cuyo eje mayor queda dando la altura del formato. Se trata de un óleo sobre tabla muy bien conservado y bastante desconocido por hallarse a buen recaudo en una colección particular.

Sobre la identidad de otras retratadas de la zona, cuenta Curro Albaicín, que a *la Chata la Jampona* la pintaron “Rodríguez-Acosta, Borquet, Apperley y López Mezquita” (2011 : 149). Este último junto a Rodríguez-Acosta hizo varios retratos con personas gitanas⁴ como modelos.

La familia Rodríguez-Acosta se estableció en Granada en el siglo XVII. Teresa de Acosta, la madre de Miguel y José María Rodríguez-

⁴ Debemos puntualizar que al preguntar en la Fundación Rodríguez-Acosta por este aspecto me refirieron que “Rodríguez-Acosta no pintó gitanos ni tienen ningún cuadro o boceto. Solamente en un cuadro aparece la cara de una mujer que se reconoce que es gitana.” (Fundación Rodríguez-Acosta, comunicación personal 2023) aunque en las conclusiones intentaremos dar explicación a esta respuesta en un primer momento nos quedamos un tanto confusas con estas declaraciones.

Acosta al quedar viuda de José María Rodríguez Sancho en 1824 fundó en Granada una casa de banca. La empresa consiguió haber hecho una gran fortuna a la fecha del fallecimiento del padre de José María Rodríguez-Acosta en 1851. Fue este último quién formó un auténtico banco a partir de los 426.615 reales de capital que produjo la empresa fundada por su madre. A José María lo sucede su hijo Manuel que fue el padre del pintor José María Rodríguez-Acosta. El excelente pintor nació en Granada el 25 de febrero de 1878 y murió el 19 de marzo de 1941.

Obtuvo dos medallas de oro en las exposiciones nacionales de 1908 y de 1912. También obtuvo medallas en París y Múnich. En los primeros años del siglo XX contribuyó al auge de la actividad cultural de Granada.

Según Gallego y Burín, José María Rodríguez-Acosta “se adentra en las cuevas gitanas, con su pincel y entabla diálogo con Gavirra, la Jardín y el Cotorrero, que apenas si saben todavía trenzar sus pies en la dura y bárbara tarea de la zambra” (Gallego y Burín 1948 : 13).

En 1900 el pintor fue por primera vez a París con motivo de la Exposición Universal. Y se relacionaba con un selecto grupo de personas. Su hermano Miguel era íntimo amigo de Pérez de Ayala como así demuestra la correspondencia que la *Fundación Rodríguez-Acosta* recopiló y que más tarde formó parte de *Cincuenta años de cartas íntimas 1904-1956 a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta* (Pérez de Ayala 1980).

En el libro se encuentran recogidos algunos pasajes que corresponden a la intimidad familiar de los escribientes. Pero no todo pudo quedar por escrito. En la introducción del libro “Miguel Rodríguez-Acosta dejó instrucciones de que, a su muerte, se destruyeran algunos papeles íntimos” (Pérez de Ayala 1980 : 11).

En algunas de las imágenes que se encuentran en las galerías⁵ del libro de Pérez de Ayala (1980), el editor nos regala algunas imágenes de

⁵ Llamaremos galerías a las fotografías que aparecen encuadradas en el ejemplar de algún libro editado pero cuya página aparece sin numerar. Es decir, son parte del libro aunque aparezcan sin una referencia concreta en su número de página. Además no se contabiliza dentro del número de páginas. Suele hacerse este tipo de galerías en ejemplares con numerosas fotografías que requieren una impresión especial aunque en esta ocasión el ejemplar está impreso en papel común y la edición de las fotografías aunque se reconocen los motivos no están demasiado cuidadas.

Miguel Rodríguez-Acosta, hermano del pintor José María, posando por el Albaicín, por el Sacromonte o en la Alhambra acompañado por algunas personas populares de la zona como por ejemplo uno de los imitadores de *Chorro é jumo* (122-123), y varias integrantes del cuadro de la zambra de los Amaya (122-123, 146-147). También puede observarse en una de las fotografías que se encuentra en una galería entre la carta número 63 y la 64, un retrato grupal en el que se encuentra *la Pella* (190-191).

No es de extrañar dado el contenido subido de tono de algunos de los documentos como el caso de la carta escrita que reproducimos a continuación. Fue escrita por Pérez de Ayala a Miguel Rodríguez-Acosta el 12 de julio de 1905.

Querido Miguelín:

[...] ¡Ay, qué niñitas! Si las vieras... Con sus trajecitos veraniegos livianos e indiscretos que no son capaces de ocultar nada; esas blusas de tenue batista blanca que se sonrosa con el trasluz de la piel y retiembla un poco sobre la masa concisa, atrayente, divina, de las tetinas queridas ambicionadas. ¿Tú comprendes lo que es esto? Luego los ojos húmedos, tan elocuentes y tan efusivos de las provincianitas, y la boca muy roja y muy brillante y muy diáfana, y llena de besos y tentadora de mordiscos. [...]
(Pérez de Ayala 1980 : 52)

Se puede considerar que Rodríguez-Acosta realizó pinturas utilizando modelos de personas gitanas al menos en: *Busto de gitana* (s. d.), *Venta de Cacharros* (1895) con el que ganó el premio “de antiguo” de Bellas artes y que hoy se encuentra expuesto en la Fundación Rodríguez-Acosta; *Tejedora y niño* (1896); *Busto de Gitana* (1987); *Gitanas al sol* (1904a); *Gitanillos* (1904b) en el que aparece un retrato de *el Cotorrero*, el hijo de *La Chata* junto a otra niña que aparece en varias fotografías o postales formando parte del cuadro flamenco junto a Pepe o

Juan Amaya; Granadina (1905); *La Gaviarra* (1906) con un pañuelillo cruzado en el pecho sujetando una llave en la cocina; *Gitanos del Sacromonte* (1908); y en *Andaluzas* (1912).

Preguntamos a Curro Ibaicín sobre el retrato de Gitanos del Sacromonte:

Hay más. Además, en ese cuadro sale un niño que lo transformó y era una niña que sale en un billete de lotería.

Si...

Yo he visto otro cuadro en el que salen dos niñas o dos niños chicos. No recuerdo bien. Yo creo que son de las Amaya.

Ese cuadro en el que se ve el Cotorrero hecho un niño, aunque *el Cotorrero* era más chico que la Jardín. Guapísimo. Era un gitano (...). Los niños de *Cotorrero* fueron todos bellezas. ¡Qué gitanos más guapos!

Y las niñas ¡qué guapas! ¡Qué cara de las gitanas madre mía! Es que él era muy guapo y la gitana también, *la Juana*. La que se casó con *el Cotorrero* también era muy guapa.

Curro: Rodríguez-Acosta tenía un cuadro de *el Cotorrero*, de *la Jardín* y salía [en el cuadro] un hombre con un pañuelo también en el cuadro.

Pero sabes que este pintó mucho a una prima hermana mía, pero le pintaba nada más que las cabezas. Era de ponerle cuerpos.

¿Le ponía luego lo que él quería?

Desnudos

Claro.

Lo mismo que hace Apperley con *la Chonica*. Yo tuve una pelea muy grande con el niño⁶ porque es imposible que la Chonica con 16 años se pusiera desnuda para unos cuadros. En aquella época y con la mentalidad de los gitanos. ¡Era imposible!

Se la inventó, la puso y ya

¡Claro! además tiene otra vestía [vestida]. Hizo como en una *la Maja* [La maja desnuda (Goya 1800)]: Una vestida y otra desnuda. Y la que está vestida, si es *la Chonica* con su mantón de manila. Y la que está desnuda es la cara de *la Chonica* con el cuerpo de la mujer [su mujer].

(Albaicín, comunicación personal, 17 de septiembre 2023)

⁶ Se refiere a Charles. El hijo del pintor falleció luchando en una amarga enfermedad en 2023. Tenía muy buen carácter y era una persona muy amable. Tuvimos la fortuna de hablar con él un año antes de que desapareciera.

En la Figura 40 se representa una imagen muy parecida a la del cuadro *Gitanos del Sacromonte* (1908). Pudiendo ser una versión del mismo cuadro o un apunte previo o alternativo. Se trata de un retrato de grupo. Las personas aparecen ataviadas y caracterizadas de gitanos, pero sin embargo no están en una postura de disposición para la danza o como parte de un relato. El cruce de sus miradas es más bien inquietante.

Parecen las mismas personas de la imagen que aparece impresa en un billete de lotería del 5 de agosto de 1960 (Lotería Nacional de España 1960). En este caso aparecía portando un gran arete de oro en la oreja izquierda y unas flores en el lado derecho de la cabeza como si fuera una chica. La misma se parece inquietantemente al retrato de *Gitana granadina* (1904) de Brugada.

En la Figura 41 puede verse reproducida la imagen de *Gitanos del Sacromonte* (1908), participó en la exposición que estuvo en Bélgica y Holanda *Cien Años de Pintura Española (desde Goya a nuestros días)* en 1928.

Figura 40

Sin título [Décimo de *Lotería Nacional del 5 de agosto de 1960*]



Nota. <https://colnect.com/es>

Figura 41

Gitanos del Sacromonte (1908)



Nota. Museo Español de Arte Contemporáneo, MEAC

Las figuras que aparecen de izquierda a derecha son: la *Gaviria*, que participó en la zambra de *Cujón*; *el Cotorrero*; un joven guitarrista que guarda cierto parecido con *el Catite*; delante de la cortina está *la Jardín* y una figura que aparenta ser un joven imberbe. Mientras las dos figuras de la izquierda parecían evadirse y no prestar atención al pintor, los otros tres integrantes del cuadro le observaban fijamente. El joven de la derecha llama profundamente nuestra atención.

Continuamos desgranando la entrevista de Curro Albaicín:

Además, iban acompañas. ¡No iban solas! Mira yo cómo vengo⁷

Claro. Mi madre iba a llevar a mi prima *Carmela* a Rodríguez-Acosta y siempre la llevaba. Mi prima tenía 16 años.

¿A su prima la pintó Rodríguez-Acosta?

Si.

¿Tiene alguna imagen de eso? Para saber quién era e intentar reconocerla.

El caso es que yo no he visto ningún cuadro de mi prima a Rodríguez-Acosta. El que hemos visto de flamenco es solo ese que tu dices⁸.

Entonces a su prima la llevaban a pintarla allí a los Rodríguez-Acosta

Mi madre la llevaba. Y le pintaba nada más que la cabeza. [...] Es lo que hizo Apperley. [...] Era menor de edad cuando la pintan. Yo pondría mi brazo. Y sin embargo una gitana que estuvo con un tal don Jorge que era extranjero, a (*la Chata* que la pintó Apperley) a esta que estaba liá⁹ con el pintor, la pinta desnuda. Esa sí sabemos que la pintó desnuda. Era una mujer ya hecha y sabemos que con su cuerpo hacía lo que quería. Pero esta niña es seguro que no. Además en aquel tiempo tan ‘retrasaos’ los gitanos.

Además, si se hubiera puesto le hubieran pedido una fortuna al pintor. Pues el hijo de Apperley, seguía en que su padre la había pintado desnuda.

Además la mujer que se casó con Apperley, el pintor, era la criada de él. Era familia de mi madre¹⁰. Trabajaba en el carmen de él fregándole. Y a esa si la pinta desnuda porque está desnuda en cuadros.

(Albaicín 2023)

Según el biógrafo Brasas Egido, George Owen Wynne Apperly nació en verano de 1884 en la isla de Wight aunque hizo su vida fuera de

⁷ Acompañada por mi padre.

⁸ Se refiere a Gitanos del Sacromonte (Rodríguez-Acosta 1908).

⁹ Tenía un romance.

¹⁰ María *la Cabrera* la madre de Curro Albaicín, acompañaba a la prima de Curro, a *Carmelilla del Sacromonte*, a que la pintaran en el carmen de los Rodríguez-Acosta.

allí. Sus padres se trasladaron a Alton, en Hampshire cuando él tenía dos meses. Perteneció a la aristocracia galesa. En 1917 se estableció en Granada como anteriormente hubieran hecho otros extranjeros empujados por la Guerra de 1914 como el belga Paul Sollman o el alemán Sigfrido Bürmann con el que volvería a compartir estudio en un molino de la Cuesta de los Chinos. Terminó dándose a conocer en el ambiente artístico en una exposición que se organizó con ocasión de las Fiestas del Corpus de 1917, a la que fueron la mayoría de los artistas granadinos entre los que se encontraban nombres como Morcillo o Manuel Ángeles Ortiz (1989 : 13-20).

En 1918, una vez instalado en la Cuesta de los Infantes y separado de Bürmann, fue cuando conoció a la que más adelante sería su mujer. “Enriqueta contaba catorce años de edad cuando Apperley la conoció en una fiesta popular” (Brasas Egido 1989 : 20). Enriqueta posó para él muchas veces y se convirtió así en su «leit motiv» apareciendo en multitud de ocasiones posando para sus cuadros. Más adelante se casarían y Enriqueta sería la que se encargaría de buscar las modelos y pagarles 5 reales la hora y el mismo Apperley diría que “ella las enviaba al aljibe que hay en la plaza frente a mi casa para que se lavasen antes de entrar en el estudios” (Brasas Egido 1989 : 81).

Durante ese mismo año Apperley estuvo en su primera exposición individual en el Hotel Palace de Madrid. A ella acudieron diversas personalidades incluyendo a los Reyes don Alfonso XIII y doña Victoria Eugenia y sus hermanos los marqueses de Carlsbrooke.

Una vez en Madrid el artista tuvo ocasión de admirar a la *bella Chelito* y en el Chantecler, además de a otras artistas del momento.

Al regresar a Granada se instaló en la plaza de San Nicolás y por su estudio no cesaban de desfilas cantaoras, bailaoras, guitarristas y diversas personas típicas del ambiente popular granadino. Su estudio se transforma en un lugar muy frecuentado por los artistas del ambiente granadino como Manuel de Falla y Ángel Barrios o Gabriel Morcillo y José María Rodríguez-Acosta.

Así es como *la Jardín*, una de las bailaoras más destacadas de las zambras de Granada, aparece retratada en una fotografía con el pintor Apperley (Brasas Egido 1989 : 52) en 1921 junto a unos turistas holandeses. Aunque hubo otras imágenes de *la Jardín* y de George Apperley. Ella es la misma persona que aparece en la Figura 42 recuperada de *Documentales Italia España Granada España* (1911). En la cinta aparece la afamada bailaora *la Jardín*.

La firma Pathé-Baby documenta el barrio de los gitanos de Granada explicando que solo se casan entre ellos y describiendo las sensaciones y angosturas de los callejones del barrio además de otras particularidades de la vida de los gitanos españoles como la tradición de casarse con personas también gitanas. En la película está ubicada en el archivo de la biblioteca de la Universidad de *Princeton* se hacen las siguientes anotaciones en las cartelas que preceden a la imagen de la secuencia de *la Jardín*:

C'est dans le quartier de l'A'lbaicyn qu'habitent les gitanos ou bohémiens installés à Grenade depuis le XVI^{ème} siècle.

Les gitanes ont une telle majesté naturelle, qu'elles semblent avoir conscience de l'antiquité et de la pureté de leur race. (Alexandre, R. 1911a)

La mujer aparece en un plano general (0m54s) en donde se ve la figura de *la Jardín* en el centro de la imagen situada justo delante de la esquina de la casa que tiene una pared a la Cuesta del Chapiz con el típico empedrado granadino y la otra al Camino del Sacromonte. Se ve a la mujer de pie sonriendo y sujetando el ánfora con su brazo izquierdo mientras que el otro queda en jarras.

Figura 42

La Jardín con un cántaro (Alexandre, R. 1911a)



Nota. Universidad de Princeton

Lleva un vestido sencillito abotonado de listas y las trenzas del pelo recogidas a los lados de la cara en forma de rueda. A su derecha y debajo del ánfora se ve un perro pequeño recostado sobre el suelo. Aparece el plano medio (0m59s) que podemos ver en la Figura 42 que se acerca a la cara de la mujer para reflejar mejor los rasgos de su fisionomía.

Su madre, María de Jesús Águeda Cecilia de la Santísima Trinidad, *la Chata la Jampona* llegó a protagonizar una escena bajo la dirección de Alice Guy-Blaché a principios de 1900. La hija de Francisco Fernández de Granada y Luisa Fernández de Jeres del Marquesado, nació en la Cuesta de San Cristóbal en 1857. Era una extraordinaria bailaora. En el libro *Don Gypsy: Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha* (Starkie 1936) se la alude como *la Dama de la Montaña*. Aparece en multitud de obras de Apperley. Estuvo actuando en Londres y en la Ópera

de París en *Carmen* (Bizet 1900) y en *Andalucía en tiempo de los moros* (Maestro Otero 1900). Actuó en varios homenajes que se hicieron en Granada como el que se hizo en honor de *Calabacino* en 1897 en el que cantaron entre otros: *El Tejeringuero*, *Paco el del Gas*, Rafael Gálvez, Manuel *El Calderero*, Juan *El Calderero*, Pepe Maya y Andrés Jiménez.

La imagen de la Figura 43 muestra una fotografía de *la Canastera*. En la figura¹¹ puede apreciar la presencia de María Cortés Heredia en una fotografía inédita hasta el momento. Aparece disfrazada de egipcia para la Cabalgata de Reyes de 1927. Perdió a su madre al poco de nacer, según nos cuenta su hijo Enrique *el Canastero* (El Canastero, comunicación personal, 16 de septiembre 2023). En la imagen aún no tenía ni catorce años ya que nació el 27 de febrero de 1913 y fue bautizada en la iglesia de San Pedro.

La artista era la hija de Juan Cortés Campos alias *Cagachín*, canastero de profesión, y de Josefa Heredia Fernández que falleció al poco tiempo de haber nacido María Cortés. Grabó los primeros discos que se hicieron en el Sacromonte con la casa “Alhambra” en el hotel *Alhambra Palace* en Granada.

¹¹ Conseguimos sacar una reproducción de esta fotografía para regalársela a su hijo Enrique *el Canastero* en la cueva que perteneció a María *la Canastera*. En esa tarde accede a darnos una entrevista (2023) que aportaría más detalles sobre la vida de María. Su hijo Enrique nunca había visto esa fotografía aunque sí otra similar del mismo año. Gracias a la presente investigación pudimos encontrar este regalo para su hijo Enrique además de poder decirle cuál fue el apellido de su propia abuela. Él desconocía el dato.

Figura 43

Sin título [*María la Canastera*] (1927)



Nota. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife

Actuó en diversos eventos además de tener su propia zambra, la que le dejó Lola Medina. *María la Canastera* estuvo en la Exposición de Andaluza de Barcelona de 1930 junto a Manolo Amaya, *María la Jardín*, y Carmen Amaya que era la más pequeña del cuadro ya que nació entre 1917 y el 13 de febrero de 1918¹².

La Canastera cantaba y bailaba junto a *María la Jardín*. En una ocasión actuaron junto a Pepe Marchena y *Angelillo* en Valencia. Con tan mala fortuna que “Marchena le pilló el dedo sin querer con la puerta del coche” (El Canastero, comunicación personal, 17 de septiembre 2023).

¹² Se explicará someramente en otro capítulo de esta tesis doctoral y con más detalle en un libro pendiente de publicación junto a otro autor granadino que por ahora queda en el anonimato.

Su hijo Enrique y su nieto que también se llama Enrique, continúan con la empresa de la zambra en una cueva en el Sacromonte. Justo en frente de la cueva de Curro Albaicín.

Con el paso del tiempo y la profesionalización del arte flamenco con el tío Pello o en las zambras como la de *Cujón*, los *Mayas*, la *Pitirila* o *María la Canastera*, la imagen de la mujer gitana se propagó asociada a su forma puramente estética que la hizo más visible que nunca.

Los pintores fueron quienes mejor elevaron la imagen de la mujer gitana a la categoría de mito como si de un chamán se tratase. Además, tenemos la hipótesis de que Carmen Maya Campos, la *Pella* para su núcleo familiar o *Frasquirra* como la identificaban las personas que la conocían por sus tareas de ventas de ramitos de violetas en la Alhambra de Granada podría haber quedado retratada en un cuadro de Singer Sargent *Spanish Roma Woman* (1879).

La estética del flamenco se forjó desde su forma a priori con imágenes e idealizaciones de los que la fotografía y la cinematografía fueron testigos.

Capítulo 8.

Lo flamenco en el séptimo arte

Tras la Primera Guerra Mundial los avances de la técnica se dieron de forma vertiginosa. Los adelantos científicos y los estudios en óptica ayudaron al gran desarrollo del mundo de la imagen. El flamenco irrumpió de lleno en el cine en la época del cine mudo. Este medio de transmisión de imágenes y generador de públicos se ayudó del elaborado mito de la gitana española encarnada en la figura de Carmen Dauset Moreno *Carmencita*, para elaborar una estela de grabaciones cargadas de estereotipos de género, tipismos y etnicidades que encadenarían con la abultada categoría de «lo español» más gitano aún si cabe con la idealización del estereotipo de «lo flamenco» elaborado para la difusión desde el cinematógrafo utilizando «lo bolero». Siguiendo con la línea ideológica marcada por *Carmen* (Mérimée 1845) no fue difícil posicionar a las gitanas andaluzas como si fueran descaradas fieras sexualizadas con hambre de mostrar sus movimientos libidinosos ante los hombres.

Por aquel entonces el sonido sincronizado era todavía un espejismo, aunque anteriormente hubo muchos intentos. Los engaños a los que se comenzó a someter el cerebro para causar placer al espectador ahora tenían una base científica y cierto prestigio.

8.1. INTRODUCCIÓN A LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Desde las ilusiones ópticas producidas por artificios como las que fueron fruto de «le thaumatrope», ‘el taumátrope’ que inventó John Ayrton en París en 1824 hasta la primera presentación del cinematógrafo por los hermanos Auguste y Louis Lumière en 1895 hubo multiplicidad de intentos de contar historias con imágenes animadas que en ocasiones trataron de estar acompañadas de sonido.

Por ejemplo, si se tuviera un pajarillo en una cara y una jaula en la otra parecería que el pajarillo está dentro de la jaula. La prensa francesa explicaba cómo este juguete se basaba en el fenómeno de la «persistencia retiniana»:

Le thaumatrope es un jouet fort amusant que l'on put aisément construire soi-meme.

Is est basé sur ce principe que l'impression de la lumière sur la rétine persiste pendant environ un huitième de seconde après que la lumière a disparu. («Le Thaumatrope» 1906)

El ‘taumátrope’ se trata de un pequeño juguete de forma plana y circular. El círculo se hace girar utilizando como eje uno de los diámetros de modo que en el giro del objeto se pueden ver las figuras que están en ambas caras del círculo produciéndose un efecto ilusorio de animación en el que ambas imágenes se combinan.

En el siglo XIX fueron muchos los artilugios creados para dotar de movimiento aquello que en principio no podía tenerlo. El zoótrope¹ de 1834, estuvo inspirado en el fenaquistiscopio (1832).

Sobre el este aparato, en el diario *Le Figaro* aparecía el anuncio del aparato que funcionaba gracias a un disco giratorio con dibujos y unos espejos que ayudaban a ver la imagen por la ranura que se ha destinado para que mire el espectador y así pueda tener la ilusión de que la imagen está en movimiento.

(...) *Phenakistiscope* (du grec *phenakisticos*, qui a l’art de tromper, et *op*, oeil). L’effect en est produit par le croisement des rayons réfléchés dans un miroir, quand l’objet reçoit l’impulsion d’un mouvement de rotation. C’est un moyen d’animer des figures dessinées, et par conséquent immobiles, sans le secours des découpures et de la mécanique. Il y a vraiment du merveilleux dans cette agréable récréation. Un seul exemple en fournira la preuve) («Phenakistiscope» 1833)

En 1877 surgió el praxinoscopio de Émile Reynaud quien recibió una mención honorífica en la *Exposición Universal de París* de 1878.

El zoopraxiscopio fue otro de los aparatos precursores del cinematógrafo. El invento de Eadweard Muybridge permitió el desarrollo del funcionamiento del cine que avanzó desde una serie de

¹ Zoótrope: De zoo- y el gr. *τρόπος* *trópos* 'vuelta'. 1. m. desus. Aparato que al girar produce la ilusión de que se mueven unas figuras dibujadas, a causa de la persistencia de las imágenes en la retina. (ASALE et RAE 2014)

cronofotografías² hasta el modelo de zoopraxiscopio. Las primeras imágenes fotográficas en movimiento se debieron al fotógrafo británico. De las 733 series de imágenes que produjo, 454 eran de cuerpos desnudos.

Lo que abrió el camino al mutoscopio³ que patentó Herman Casla en 1894. El funcionamiento del aparato de Edison estuvo diseñado, al igual que el kinetoscopio, para que las imágenes las pudiera ver una sola persona. Sobre el kinetoscopio se puede leer más información en la página web Tesauros del Patrimonio Cultural de España:

El impulso para la creación del kinetoscopio se debe al empresario estadounidense Thomas Alva Edison, quién encargó a William Kennedy-Laurie Dickson la fabricación de una máquina capaz de ensamblar el zoopraxiscopio con el fonógrafo, con el objetivo de conseguir la sincronización entre imagen y sonido, para reproducir así la realidad de una forma más completa. Edison redactó la patente el 31 de julio de 1891, registrándolo el 24 de agosto de ese mismo año, aunque no sería aceptada por la Oficina de Patentes de Estados Unidos hasta el 14 de marzo de 1893. El público, desde su presentación oficial en 1893 en la Feria Mundial de Chicago, tuvo la oportunidad de conocer inmediatamente el kinetoscopio en forma de máquina tragaperras, instalada en unos salones específicamente creados para su disfrute. El 18 de agosto de 1894, y bajo la supervisión de Dickson, los también colaboradores de Edison, Norman Raff y Frank Gammon, constituyeron la Kinetoscope Company, con la responsabilidad de explotar el invento en Estados Unidos

² Técnica fotográfica que puede capturar una serie de imágenes para el estudio y la observación de las secuencias de movimiento. “un conjunto de fotografías de un objeto en movimiento, tomadas con el fin de registrar y exhibir fases sucesivas de movimiento” (Cronofotografía 2023)

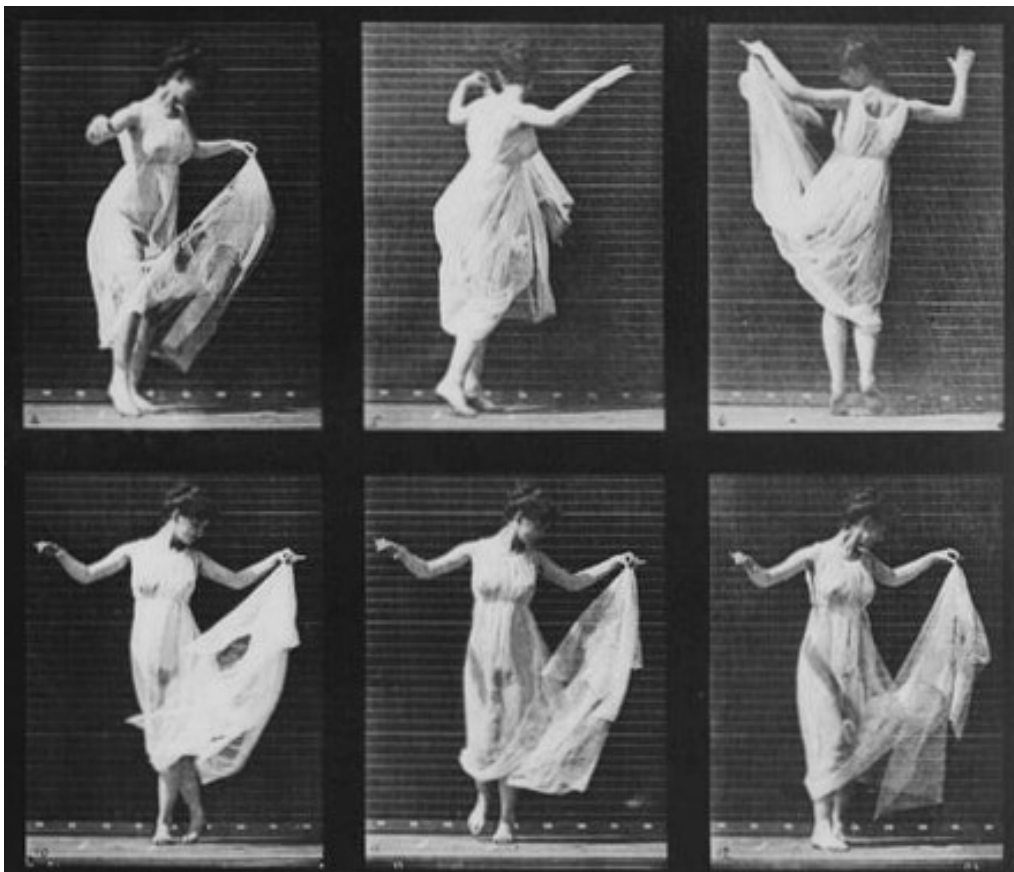
³ En el multiscopio, las imágenes en blanco y negro se disponían en una bobina de 25 centímetros de unas 850 imágenes y la animación duraba aproximadamente un minuto. Puede verse el funcionamiento en este link de Ceballos <https://www.youtube.com/watch?v=RZ1PitVRiDY> (Mutoscopio 2020).

y Canadá. Poco después, la Kinetoscope Commerce Company, de Frank Z. Maguire y Joseph D. Baucus, intentarían sacar rentabilidad en el continente europeo. En mayo de 1895 se presentaba simultáneamente, en los "salones Edison" de la Plaza de Cataluña en Barcelona y de la Carrera de San Jerónimo en Madrid. (Ministerio de Cultura 2023).

En la Figura 44. se puede observar una de las secuencias que realizó Muybridge desde 1883 con el kinetoscopio de Edison.

Figura 44

Fragmento de «Woman dancing» (Muybridge 1887a)



Nota. Plate 107 de *Animal Locomotion* (1887). En esta serie se puede estudiar el movimiento de la mujer danzando y moviendo el tejido de su delgado vestido.

En 1883 Muybridge recibió una beca de la Universidad de Pensilvania, lo que le facilitó crear más de 10000 secuencias que recogió en su libro *Animal Locomotion* (1887b). La Figura 44 se trata de la lámina 190 del citado libro. Se puede observar una imagen secuenciada formada por doce imágenes fotográficas dispuestas en dos series de seis.

Con esta y otras imágenes se evidenció que con el kinetoscopio se produjo un estupendo caldo de cultivo para el comienzo de la industria cinematográfica del porno. Sirva como ejemplo *What the Butler Saw*, título de una pequeña serie por la que se nombraría al multiscopio (Clee 2005 : 133) de Casla.

Tampoco hay que olvidar mencionar los avances del francés Louis Le Prince⁴ con la filmación muda de *Roundhay Garden Scene* (1888) con un sistema de lente única y una tira de papel. Le Prince desapareció antes de poder presentar su obra en los Estados Unidos. No se volvió a saber nada de él después de haber visitado a su hermano en Dijon tras tomar un tren a París el 16 de septiembre de 1890. Finalmente, Dickson desarrolló el kinetoscopio con las instrucciones de Edison en 1889 y se presentó en 1891. El kinetoscopio se presentó en la *Exposición Universal de Chicago* de 1893. El invento de los hermanos Lumière utilizaba una película de 35 milímetros con perforaciones circulares cuando el kinetógrafo⁵ de Edison ya trabajaba con este formato perforando sus bordes con troqueles de forma cuadrada.

La bailaora almeriense Carmen Dausset Moreno se encontraba trabajando para el *Nouveau Cirque* de París durante (Mora 2014 : 15) la *Exposición Universal* de 1889 cuando fue descubierta por “Edmund Gerson, agente del empresario norteamericano de origen húngaro Bolossy

⁴ Las primeras películas se rodaron en Leeds siete años antes de que lo hicieran los hermanos Lumière. Véase un resumen bibliográfico de Le Prince en: https://web.archive.org/web/19991128020048/http://www.bbc.co.uk/education/local_heroes/biogs/biogleprince.shtml (BBC Education - Local Heroes Le Prince Biography 1999).

⁵ Desarrollado por Dickinson junto a Edison y patentado por este último en octubre de 1888 permitía grabar imágenes en movimiento pero no pudieron proyectarse hasta que Edison desarrolló el kinetoscopio que permitía proyectar las imágenes que habían sido grabadas.

Kiralfy” (blancuchi 2023), que la convenció para actuar en el espectáculo de *Antíope* (Ramírez 1890 : 117) que vió la luz en en Broadway. Desde que llegó a New York el 17 de agosto de 1889 su fama no dejó de acrecentarse y su prestigio también. Daba clases de danza y amenizaba las fiestas de las zonas adineradas de la ciudad. Al finalizar el contrato con su agente en el verano de 1891 ya era muy famosa en Norteamérica. Edison contactó con ella para utilizarla como reclamo publicitario para su nuevo invento: el kinetoscopio. Así fue cómo *Carmencita* se convirtió en la primera bailarina flamenca de escuela bolera filmada por el aparato patentado por Edison. Su imagen⁶ en movimiento se mostró con el kinetoscopio en la *Exposición Universal de París* de 1894.

Más tarde, los hermanos Lumière immortalizan *Danse espagnole: La Feria Sevillanas* (1900). Todo ello produjo una estela de filmografía flamenca que daría mucho de qué hablar.

8.2. IMÁGENES DESDE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS EN 1889 Y 1900

La tipología de bailes gitanos que realizaba *Carmencita* también quedaron retratados en París en forma caricaturesca en las Exposiciones Universales de 1889 y de 1900. Pero no fueron los primeros que se grabaron en París.

⁶ Actualmente se puede encontrar una copia de una de las películas de 1894 en las que aparece Carmencita en la Biblioteca del Congreso de forma accesible online. Véase la película de Carmencita (Carmencita 1894) en: <https://www.loc.gov/item/00694116> [consultado el 17/12/2023]

Alice Guy⁷, la pionera del cine, al enterarse de que había un campamento de gitanos cerca de París, decidió utilizarlo como escenario para una de las escenas de *Volée par les bohémiens* (1896) que respondió a sus expectativas con personas morenas con flamantes harapos sucios pero coloridos aliñado con niños a medio vestir “wagons, swarthy men and women in dirty but colorful rags, outdoor kitchen half clothed kids frolicking with the goats and chickens” (Blaché 1996 : 43)

Alice Guy sentía predilección por escenas de gitanos. Es por ello que en un recorrido que hizo por España con el asistente de cámara Anatole Thiberville aprovechando que su compañía tenía una sucursal en Barcelona, visitaron entre otras ciudades Zaragoza o Madrid. Fue en la capital de España donde Alice Guy y Anatole Thiberville conocieron a un maestro de baile que tenía la academia a las orillas del río Manzanares (Blaché 1996 : 53) con el que compartieron vino de Jerez, aunque era tarde, el maestro hizo bailar a una de sus pupilas de doce años.

[...] The dancing master, a little Andalusian, introduced us into a hall with were covered in red velvet. On the table decorated with a fine carpet were scattered the peelings of shrimp. The Master had us sit, and set in our hands curious drinking glasses with rounded bottoms, so that they could not be set down. He filled these to the brim with sherry. [...] After a fairly long wait the “ballerina” made her entrance. It was a poor little girl of twelve or so, who batted her eyelids energetically to chase way sleep and yawned in a disturbing way. (Blaché 1996 : 52)

⁷ Tras la presentación pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière en 1895, Alice Guy, descubrió un nuevo medio para contar sus historias. Gaumont comenzó a vender sus propias cámaras perfeccionando el invento, el Cromatógrafo. Alice Guy tuvo un rotundo éxito.

En 1897 Gaumont creó una división de producción en su empresa cuya directora fue Alice que quedó a cargo de la productora. En 1905 fue nombrada supervisora de los demás directores de la compañía.

También visitaron Granada donde terminaron rodando en el Albaicín y en el Sacromonte.

Alice Guy tenía la impresión de que casi todas las gitanas eran guapas aunque tenían dientes de carnívoros y sus bailes la inquietaban por considerarlas distintas a ella “nevertheless made me fairly ill at ease” (Blaché 1996 : 55). Eso no impidió que algunas de esas danzas que pudo grabar en el Sacromonte fueran proyectadas en el *Hippodrome* para la primera demostración de cine sonoro en el *Gaumont Palace* (Blaché 1996 : 55).

En la *Exposición Universal de París* de 1889 se hizo un primer intento de traer a los granadinos que no funcionó. Los granadinos no cogieron el tren. Pero finalmente al poco de comenzar la *Exposición Universal de París*, durante el mes de abril, se desplazó a la capital francesa una troupe flamenca contratada en Granada y Sevilla a través de Jules Grasset Cambon, sobrino del embajador de Francia y de Juan Amaya y Amaya que era un “joven de 17 años de edad, domiciliado en el Albaicín” («Gitanos para la Exposición» 1889).

Y en efecto, ha logrado reunir una excelente colección de castellanos nuevos *pur sang* de la que forman parte cinco gallardos gitanos y nueve graciosillas gitanillas de quince a veinte primaveras, entre las que sobresale la célebre *Castañeta* [...] («Gitanos para la exposición» 1889)

El artículo sigue relatando que todos proceden de tres barrios de la provincia de Granada. Fueron contratados por siete meses para cantar, bailar, tocar y predecir la buena ventura. Ser de Granada se convertía así en ‘una garantía de calidad’ para el empresario a la vez que una buena forma de promocionarse para los artistas. Hemos de recordar a la Macarrona que decía que era de Granada para lograr los contratos entre los extranjeros cuando en realidad era de Jerez de la Frontera.

Curro Albaicín nos apunta más detalles:

Fíjate tú que yendo un pedazo de cuadro de Sevilla, de los mejores: iban *Realito*, *Pericet* ... Iban todos los grandes de Sevilla.

En cambio Debussy habla más del flamenco Granadino que de el de Sevilla.

¿Por qué?

Porque iban bandurrias, iban panderos. Se hacía otra clase de música. No mejor. No voy a decir nunca que fuera mejor el baile. Porque ahí fueron todas las grandes figuras del flamenco con el cuadro de Sevilla.

Sin embargo, hablan de *la Chata la Jampona* que había una placa en el *Teatro de la Comedia* de Sevilla con el nombre de *la Jampona*.

[...]

También porque hacen un baile medio cómico con el movimiento ese que tu dices de la barriga. Esa que había visto tu padre⁸, era del tiempo de *la Chata la Jampona*. Quizás era de la edad de *la Jardín* o más joven. *María la Bizca* que era familia de los Amayas. Nieta de Pepe. (Albaicín, comunicación personal, septiembre de 2023)

En la imagen de la Figura 45 aparece uno de os carteles que se hicieron para promocionar a los gitanos de Granada en 1889 en el Grand Théâtre. En ella aparecen una pareja formada por un gitano con sombrero de catite y una gitana con un recogido y flores en el pelo. Ella con vistosos colores mientras que él se viste más sobrio, a la manera gitana. Aunque dicen ser de Granada, la verdad es que en esa ocasión también fueron más artistas del resto de Andalucía.

⁸ Habría visto bailar a María la Bizca en un local de la plaza de Los Lobos de Granada en su juventud.

Figura 45

Grand théâtre de l'Exposition. Les Gitanes de Grenade (1889)



Nota. BNF. En la imagen se puede observar que la persona que está vestido al estilo gitano mira de forma libidinosa a a mujer que actúa haciendo de gitana de Granada.

Un año más tarde, fue José Amaya, *Pepe Maya* que fue quien dirigió la troupe que ganó el premio en la *Exposición Universal de París de 1900*.

Bailes gitanos

Con motivo de la Exposición que recientemente ha de verificarse [sic] en Zaragoza, parece ser que ha sido contratado en esta ciudad para actuar en aquella, un cuadro de baile flamenco, que se ha hecho titular Danza de gitanos del camino del Sacro Monte; y como con ese nombre no existe ninguna más que la que dirige Pepe Maya, que fué (sic) la premiada en París el año 1900, nos ruega éste lo hagamos público por convenirle así. («Bailes gitanos» 1916)

Durante la *Exposición Universal de París 1900* Léon Gaumont mostró un sistema de sincronización mecánica entre un proyector de cine y un plato de tocadiscos. En 1902, su *cronófono* incluía una conexión eléctrica al original para hacerlo funcionar.

En 1900 la prensa española y parisina daban cuenta de que el 15 de abril habían asistido al evento en París más de cuatrocientas mil personas y que en esa tarde se había inaugurado la reproducción de un barrio gitano de la Edad Media “con bailes y cantos de los gitanos de Granada y cante y baile flamencos⁹” («La Exposición de París» 1900).

Por aquel entonces, Alice Guy se encontraba realizando un decorado en la propia Exposición en 1900 según cuenta en su libro (1976), cuando la troupe venida de España, repetía función. En la Figura 46 se puede ver al abuelo de Carmen Amaya que se quedó dormido cuando se realizó la fotografía.

⁹ El redactor por supuesto que los cantos de los gitanos de Granada y el cante y baile flamencos son dos cosas distintas.

Figura 46

The Man whose Dreams are Haunted by Guitars



Nota. Picture Post 03/07/1948

De la Exposición de 1900 Exposición tenía muy buenos recuerdos¹⁰ el abuelo de Carmen Amaya (A Gypsy Family Invades London 1948 : 13).

En el recinto del evento se contrataban todo tipo de actuaciones que no siempre estaban dentro de los eventos oficiales. Estas exhibiciones estaban cargadas de pintoresquismo y La zambra de *Los Maya*, con su *capitán Pepe Maya* al frente que estuvo representando varias actuaciones.

Una vez en Granada la familia continuó con sus actuaciones, por ejemplo, para unos turistas alemanes que “Por la noche asistieron en el teatro Alhambra á una danza de gitanos dirigida por Pepe Maya” («Los turistas [sic] alemanes» 1904) en el teatro Alhambra. El espectáculo lo conformaban veinticuatro personas entre tocaores y bailaoras distribuidos en dos cuadros de baile. “De ellos los que más agradaron a los turistas fueron los que intervinieron y dos pequeñuelas hijas de este” («Los turistas [sic] alemanes» 1904). El tema de lo español siguió siendo un recurso valioso para los extranjeros lo que repercutió cuantiosamente en las actuaciones que hacían los integrantes de los cuadros flamencos.

Es posible que el abuelo de *Carmen Amaya* hubiera formado parte de uno de los cuadros flamencos que salió desde Granada hacia París para la *Gran Exposición Universal* de 1900. Ahora en 1948 el grupo de gitanos estaban en Londres.

En el fragmento de fotografía de la Figura 46 en cuyo título se puede leer otro estereotipo relacionado con las guitarras. ¿Es que un gitano solo puede soñar con guitarras tras quedarse dormido con el sombrero puesto y una bota de vino colgando del cuello?

Suponemos que la imagen está tomada por indicación de los fotógrafos de la publicación. Juan Amaya tenía los pómulos muy marcados. Las orejas y la nariz eran grandes al igual que el tamaño de sus manos. Además, parece que tenía la costumbre de usar una gruesa pulsera que podría corresponder a un reloj en su muñeca derecha.

¹⁰ Quedó plasmado en el libro *Carmen Amaya* (Madrídejos Mora et Pérez Merinero 2013 : 137) que nos dio la pista para situar al abuelo de la familia en París.

La empresa *Gaumont* que se interesó en realizar un documental sobre España, encargando a Alice Guy este proyecto en 1905. Alice viajó por España acompañada por su operadora de cámara para retratar paisajes y personajes pintorescos. Viajó por Barcelona, Madrid, Sevilla, Córdoba, Algeciras y otras ciudades españolas. Estuvo observando, filmando y buscando el aire andaluz. El documental *Espagne* (*Espagne 1905a*) se compuso por varias escenas en distintos parajes españoles, desde Madrid, hasta Sevilla. En ella podemos ver desde escenas cotidianas, hasta la más tópica escena de baile entre una bailaora y un torero. Este tipo de escenas eran las que se querían transmitir a través de los aparatos cinematográficos para elevar las ventas. La industria del cine estaba comenzando a engranarse y las escenas andaluzas estaban en boga.

A su paso por Granada, Guy estuvo en el Albaicín, gracias al guía recomendado por el hotel donde se hospedaba. Decía hacerse llamar el *Rey de los gitanos*. Aunque Mariano Fernández, *Chorrojumo* murió en 1906. Por lo que presumiblemente el personaje que se hacía pasar por *Rey de los gitanos*, podría ser uno de los hijos de Mariano Fernández o incluso un joven de la familia Amaya.

C'est dans l'Albaicin, grâce à un guide recommandé par notre hôtel, que nous reconstrûmes le roi des Gitans. Grand, mince, plus très jeune, mis de belle allure, il était certes photogénique dans son pittoresque costume : hautes jambières boutonnées d'or, culottes, boléro et large chapeau mexicain ornés de galons multicolores et pomponné tout comme les ânes. Le guide nous servit d'interprète et le roi consentir [sic.], moyennant finance, à nous présenter à son peuple et à organiser des danses sur la musique des disques enregistrés par les ateliers de Belleville. (Guy 1976 : 94)

8.3. ESPAGNE. SEVILLE MERENGARO. UNA DANZA GITANA EN 1905

Nuestro análisis se detendrá en los personajes de danzas gitanas recogidas por Guy en la segunda bobina con la referencia 0000GR10047 *Gaumont Pathé Archive* en donde se dice que el primer visionado de las imágenes fue en 1905. Se trata de la cinta *Espagne: Seville* (1905). En las escenas de las películas aparece lo que pudiera ser un típico grupo familiar de las zambras granadinas. Una «comparsa de gitanos» las que estaban formadas por al menos ‘una persona al cante, al menos otra persona al toque de guitarra y personas gitanas bailando al son de las palmas’.

Alice Guy sentía especial predilección por realizar escenas con personas de diferente color de piel y distintas culturas¹¹. Tenía un gran gusto e interés por lo exótico. Las descripciones de estas cintas, están magníficamente tratadas por la ya referenciada investigadora y profesora universitaria Cristina Cruces Roldán en *Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905* (2015 : 15-45). Aún así creemos que podemos aportar otros datos más concretos a aquel trabajo que inició la investigadora y antropóloga.

“Aunque hay quien hace corresponder el grupo con la zambra de la Capitana, no podemos confirmar la identidad familiar de los figurantes” (Cruces-Roldán 2015)

Nuestro análisis se centrará en las imágenes de la *Bobina 2*, bajo el título de *MERENGARO. Danses Gitanes (España: Sevilla 1905)*. En la Figura 47 podemos ver un fotograma de la cinta.

¹¹ Fue la primera directora de cine que hizo una película rodada íntegramente con actores negros.

Figura 47

Sin título [*Fotograma de la bobina 2*]



Nota. Gaumont Pathé Archive

Al inicio de la película aparecen imágenes de la *Bobina 1* con un plano panorámico del río Guadalquivir. Justo al concluir estas imágenes aparecen las que nos interesan que se encuentran justo delante de la cueva¹² de Carmen Maya Campos, *la Pella*. El baile parece ser un tanguillo, quizás *el Tango de los Merengazos de Granada*. Precisamente por el hecho de haberse grabado la película objeto de estudio en 1905 la zambra era la de los hermanos Amaya.

Efectivamente en la imagen de la Figura 47 podemos ver que Cristina Cruces no iba mal encaminada. Al comienzo [1:27:20] aparece un plano general que muestra un cuadro flamenco compuesto por once

¹² Su familia era la de la zambra de Pepe Maya, como llamaban a uno de los hermanos de Juan Amaya el capitán. Es por eso que la cueva era la misma. Se comunicaba por dentro y cuando la Pella y su marido Pablo Moreno Morante quisieron mudarse se la vendieron al hijo de Dolores Hidalgo que quedaba en Granada: Manolo Amaya (Paulo, comunicación personal, 13 de septiembre de 2023)

personas. Están en el camino del Sacromonte¹³. Se trataría de la zambra de *Pepe Maya, el Capitán*.

La zambra cambia de nombre cuando ni José ni Juan Amaya pudieron hacerse cargo de la zambra entre febrero de 1918 y 1919 y toma las riendas la mujer de Juan, Dolores Hidalgo Amunátegui¹⁴. De ahí en adelante la zambra será conocida como *zambra la Capitana*.

Se trata de un cuadro familiar formado por cinco mujeres, tres hombres, una niña y la pareja de baile protagonista formada por *la Chata la Jampona y Frasquirri*. “Eran los mismos. Manolo y Pepe Amaya eran sobrinos de mi abuela *Frasquirra*” (Paulo 2023a)

De ellas, seis son mujeres de distintas edades, además de una niña de unos siete años y otra chica jovencita que aparenta tener unos 13 años. Suponemos que la más joven sería la hermana de María *la Jardín*, Antonia Maya Fernández. La hija de Cristobal Maya Campos y de *la Chata la Jampona* que por entonces tendría siete años (Medina Vílchez 2022 : 100). En el centro de la escena también aparece el capitán Juan Amaya con su guitarra y a su lado un cantaor menudito y moreno ataviado con lo que parece un chalequillo blanco y una gorra que bien podría ser de guarda o sereno. A la derecha de la imagen observamos también a dos hombres morenos con sombrero. Uno de ellos lleva capa.

Comienza el baile (1m28s) sale a bailar una pareja compuesta por una de las mujeres mayores con uno de los hombres morenos del sombrero que estaban al lado derecho de la escena. Estamos de acuerdo con Berguillos en que la mujer ha “de ser *la Chata la Jampona*” (2019 : 224). Al quitarse del sitio para ponerse en disposición de bailar, deja ver que justo detrás de ella había un niño de unos 6 años con un pañuelo blanco atado al cuello y un sombrero que podría ser Antonio Ysave de la

¹³ Por entonces se llamaba Camino del Monte.

¹⁴ Nacida en Rubite en 1879 bautizándose en la iglesia Mayor de Motril. Era la hija de Francisco Hidalgo y Aleja Amunátegui. Anteriormente había sido maestra en Órgiva y conoció a Juan Amaya en las fiestas. En una feria de ganado (Paulo, comunicación personal 14 de febrero de 2023).

Santísima Trinidad Maya Fernández, *el Cotorrero*¹⁵. Hermano de *la Jardín* e hijo de *la Chata la Jampona*.

Además, podemos decir que el otro bailaor se correspondería con Francisco Maldonado, *Frasquirri*. Nuestro informante Paulo (Comunicación personal 13 de septiembre de 2023) pudo reconocerlo. La identificación quedó validada tanto por el hijo de la cantaora *María la Canastera*, *Enrique el Canastero* (Comunicación personal, 16 de septiembre 2023) y Curro Albaicín (Comunicación personal, 17 de septiembre de 2023). Las imágenes fueron rodadas entre 1902 y 1905 aunque en los archivos de París en el *Gaumont Pathé* consta que la fecha de su primera emisión fue en 1905.

Entonces de izquierda a derecha podríamos reconocer a la niña jovencita como a María Maya *la Jardín*, justo detrás una mujer con unas flores en la cabeza que sale en otras fotografías de la familia de Juan Amaya. Podría tratarse de su hermana Trinidad la cantaora. A su lado otra chica jovencita que pensamos que podría ser la madre de Concepción Heredia Cortés *la Chonica* que tan retratada fue por el pintor George Owen Wynne Apperley. Y entre la que presuponemos que es la madre de *la Chonica* y el cantaor podemos ver a Dolores Hidalgo, la mujer de Juan Amaya. “Era íntima amiga de Zuloaga” (Albaicín 2023). A continuación, está el cantaor al que aún no podemos poner nombre, Juan Amaya con la guitarra. La chica joven que sigue es *la Punticas* y a su lado está otra mujer mayor que pensamos que podría ser Rosa Maya o Josefa¹⁶, la madre de *la Misteriosa*. En la esquina derecha de la imagen había un hombre con la cara oscurecida, un sombrero, una capa y un bastón.

La pareja del centro comienza un baile parecido a unas sevillanas, pero de forma divertida. Berguillos apunta aún sin haber visto la cinta a que puede ser “el tango del Merengazo” (Berguillos Gómez 2019 : 224).

¹⁵ Nacido el 3 de junio de 1897. Nos cuenta Curro Albaicín que salió en un cuadro de Rodríguez-Acosta (2023).

¹⁶ Esta posibilidad nos la apuntó Curro Albaicín (comunicación personal, 17 de septiembre de 2023)

En uno de los pases *la Chata la Jampona*, simula que le pega en el trasero a *Frasquirri* mientras este queda de cara a la cámara. Los movimientos son muy marcados. El baile que se desarrolla está absolutamente marcado por singularidades étnicas de los bailes gitanos. Está absolutamente alejado de los pasos boleros de la academia. Quizás este tipo de movimientos serían los que diferenciaron a los bailes flamencos de los gitanos. La grabación de la escena termina en (03m55s) pasando a visionarse una escena panorámica de la abadía de los monjes Benedictinos del siglo IX. Poco tiene que ver con los bailes de gitanos o flamencos.

Los avances de la cinemática y la proliferación de salas de cine vinieron aparejados a la creación de nuevos públicos para el flamenco. Todo hizo que se incrementaran las ventas. El mero hecho de poder ver mujeres en movimiento en el cine hizo que las bailaoras de flamenco fueran las más cotizadas ante las cámaras. Lo provocativo de sus movimientos unido a la imagen estereotipada de *Carmen*, que se había estado elaborando desde hacía siglos, hizo que las imágenes flamencas se adaptaran rápidamente a los caprichos del cinematógrafo. Recordemos el caso de *Carmencita* y las grabaciones de los hermanos Lumière o de Alice Guy con escenarios sevillanos y granadinos para el desarrollo de sus bailes. La familia y la historia de *los Amayas* fue del todo concluyente en el desarrollo de lo que aún estaría por llegar. *El Primer Concurso de Cante Jondo* de 1922 de Granada. En él se terminarían de definir los cánones estéticos que se han asimilado al flamenco casi hasta la actualidad. Estudios como los de Cruces-Roldán sobre las cintas de Alice Guy o los de Kiko Mora con *Carmencita ante la cámara: fragmentos para una biografía de la artista* (2015) nos muestran como se pudo utilizar la imagen de las bailaoras españolas en el ámbito del séptimo arte.

Desde el fuego de las butacas hasta la estética de lo jondo

La llegada de la II República y el comienzo de la Guerra Civil fueron años de profundas transformaciones culturales arrojadas por la contienda política de la crisis del sistema de la Restauración (1898-1923). En Granada se concentró en las disputas de corte caciquil entre los partidarios de La Chica «lachiquistas» y los que estuvieron de parte de los Rodríguez-Acosta «Acotistas». No hay que olvidar que el escenario social internacional estaba sujeto a las penurias económicas ocasionadas por la I Guerra Mundial, lo que influiría determinadamente en las direcciones que tomaron las personas que salieron de España durante aquel periodo.

Las rivalidades políticas y personales se evidenciaban a las puertas de las casas y las mujeres tuvieron siempre menos opciones para salir airoso de las amenazas, acoso o abuso de poder que en aquella época eran el pan de cada día.

En la Tabla 5 puede leerse cómo los apellidos La Chica y Mingo (del partido conservador) se repiten en cinco ocasiones en la alcaldía del Ayuntamiento de Granada desde 1901 hasta 1918.

Tabla 5.

Alcaldes del Excmo. Ayuntamiento de Granada (1901-1941)

Nombre del Alcalde	Toma de posesión
Juan Ramón la Chica y Mingo	1901.03.04
Manuel Tejeiro y Meléndez	1903.02.14
Antonio Amor y Rico	1903.10.17
Felipe la Chica y Mingo	1905.07.22
Mariano Fernández Sánchez-Puerta	1907.02.28
José Gómez Tortosa	1907.12.24
Felipe la Chica y Mingo	1909.11.08
Manuel López de la Cámara	1913.11.20
Francisco Auriolos Hidalgo	1914.01.01
Felipe la Chica y Mingo	1916.01.01
Manuel Sola Segura	1917.06.22
Manuel García Tarifa	1917.12.08
Felipe la Chica y Mingo	1918.01.05
Santiago González Sola	1919.02.19
Antonio Ortega Molina	1919.05.14
Germán García Gil de Gibaja	1920.10.08
José Gómez Giménez	1921.11.14
Germán García Gil de Gibaja	1922.04.01
Eduardo Navarro Senderos	1923.01.24
José Tripaldi Herrera	1923.10.01
Antonio Díez de Rivera y Muro	1923.10.06

Mariano Fernández Sánchez-Puerta	1928.08.06
Francisco Garrido Jiménez	1930.02.26
Joaquín Ramírez Antrás	1930.03.26
Fermín Garrido Quintana	1931.02.02
José Martín Barrales	1931.04.15
José Pareja Yébenes	1931.09.05
Francisco Menoyo Baños	1931.09.11
Jesús Yoldi Bereau 179	1932.04.27
José Palanco Romero	1932.09.30
Ricardo Corro Moncho	1933.03.31
Juan Félix Sanz Blanco	1934.10.13
Miguel Vega Rabanillo	1934.12.31
José Navarro Pardo	1936.01.08
Luis Fajardo Fernández	1936.02.20
Manuel Fernández Montesinos	1936.07.01
Miguel del Campo Robles	1936.08.03
Emilio Iturriaga Latimer	1938.05.04
Antonio Gallego Burín	1938.06.03
Rafael Acosta Inglot	1940.10.23
José Méndez Rodríguez-Acosta	1941.06.30
Antonio Gallego Burín	1941.11.15

Nota. Fragmento obtenido de la página web del Ayuntamiento de Granada¹.

¹ Tabla elaborada a partir de los libros de Toma de Posesión del Ayuntamiento de Granada. 1899-1912 (A.M.Gr. Libro 11.524) y 01.01.1914 / 10.03.1983 (A.M.Gr. Libro 14.431) <https://www.granada.org/inet/policialocal.nsf/byclave/DKEIRPY>

El apellido compuesto Rodríguez-Acosta aparece en 1941. José Méndez Rodríguez-Acosta formó parte del grupo de concejales² que en 1938 estuvieron junto a Antonio Gallego y Burín, a cargo del Ayuntamiento de Granada.

Según el historiador Álvaro López Osuna, la muerte del dirigente del partido conservador Manuel Rodríguez-Acosta de Palacios en el verano de 1912 hizo que su hijo mayor lo sustituyera en la dirección del partido. En 1913 la formación se dividió en dos partes: los seguidores de Eduardo Dato, los idóneos representados por la figura de Acosta; y los que decidieron seguir al antiguo líder.

Finalmente en 1915, estos últimos fundaron la agrupación «maurista» de Granada (2017 : 77-78).

En cuanto al control de las Juventudes Conservadoras que estuvieron dirigidas por Manuel Rodríguez-Acosta González también hubo disputas. Se constituyeron en enero de 1911 y en 1913, tras la dimisión de Maura, comenzaron a evidenciarse las diferencias entre asociados destacando las polémicas surgidas en la conferencia «La preocupación universal y europea, cuál será la actitud, la postura que pueda adoptar Maura» (1913 En López Osuna 2016).

Continúa López de Osuna explicando que a mitad de 1908 “en consonancia con el movimiento iniciado por liberales y republicanos en el resto de la nación, se constituyó en Granada el *Bloque de las Izquierdas*” (2017 : 79) cuya sede social se situó en pleno centro de Granada, en los pisos³ que había encima del Café Suizo. Su presidente fue Juan Ramón La Chica. La longevidad de La Chica en la vida política de Granada iba ligada a sus buenas relaciones con las personas integrantes del Partido Liberal. Hasta 1917 no tuvo serios opositores dentro del partido salvo los seguidores de Manuel García Prieto. Con el continuado ocupamiento de

² Rafael Acosta Inglott, Martínez Lumbreras, Wilhelmi y Olmedo, Mesa Moles y Jesús Bermúdez entre otros.

³ También llamados los altos del Café Suizo.

puestos dirigentes en el Ayuntamiento a base de la afinidad consanguínea⁴ con Juan Ramón Lachica el control del consistorio estuvo asegurado.

Tras los comicios locales de 1917 el *pucherazo* hizo estallar a los granadinos que tomaron las calles a modo de protesta. En 1918 los partidos contrarios al Partido Liberal-prietista fundaron el 13 de enero de 1918 la plataforma electoral *Solidaridad Granadina* para ‘luchar contra el caciquismo’ en un mitin en el Teatro Alhambra.

En el teatro Alhambra se celebró ayer a las tres de la tarde el mitin organizado por distintos partidos políticos, para protestar contra los fallos de la Comisión provincial, anulando las actas de varios concejales electos.

Presidió el diputado provincial don Luis Rico, acompañado de los señores Rodríguez Acosta, Jiménez López, Nácher, Almagro, Soriano, de los Ríos, Tamayo y algunos otros. Como delegado de la autoridad gubernativa, asistió el inspector de Vigilancia D. Jesús Calvo (Los actos de ayer. Mitin y Manifestación 1918).

En ella dijo el concejal Almagro que España estaba dominada por caciques y en su discurso provocaba hacia la revolución “responderemos al látigo con el látigo, al palo con el palo, y al revólver con el revólver” («Los actos de ayer. Mitinn y Manifestación» 1918).

Tras las elecciones del 24 de febrero 1918 y después de la demostración de poder de La Chica en las urnas, el “aparato electoral ejercido por los caciquiles terminó por convencer a los opositores de que la vía parlamentaria había quedado agotada” (Osuna et Egea 2015 : 133).

Los sucesos del martes 11 de febrero de 1919 en el *Salón Regio* fueron solamente una de las manifestaciones callejeras de las que se dieron en Granada en la que multitud de personas arrancaron las butacas que terminaron ardiendo en la plaza del Carmen.

⁴ Como el caso de sus primos Manuel La Chica y Damas, Luis Montealegre Lachica; y más adelante su hermano José

La quema del Salón Regio fue un efecto colateral del motín de consumos del 11 de febrero de 1919. Ricardo Martín Flores, conocido en Granada como *el merengue*, ya que, aparte del Regio era propietario de la Confitería Los Alpes, era uno de los colaboradores más estrechos de los hermanos La Chica. De una parte, Felipe La Chica, que en aquellos momentos era el alcalde de Granada, y, sobre todo, de Juan Ramón, diputado a Cortes y el cacique por antonomasia en Granada” (López Osuna 2017).

9.1. LA NOCHE DE LOS MUERTOS

El 13 de febrero de 1918, en los alrededores de la Plaza Nueva de Granada, se escucharon unos disparos movidos por las luchas de poder y en representación de las familias de Ramón La Chica y Rodríguez-Acosta que eran candidatos a la alcaldía de la ciudad.

Cuentan los periódicos que *José Amaya Maya* y *su sobrino José* se encontraron en la calle con Juan y José Ruíz Correa que días anteriores habían estado amenazando a la mujer de José Amaya Maya llegando a romperle los cristales de su casa. Al encontrarse los hombres en la calle Perú, José Ruiz Correa cayó abatido a tiros. Según distintas comunicaciones con personas que supieron del tema, hubo más implicados pero se ocultó. El sobrino, *José Maya Hidalgo* consiguió huir, mientras que su tío “presentóse luego en el Ayuntamiento” («Epílogo sangriento» 1918).

El gran bailaor conocido como *Pepe Maya* terminó metido en prisión en donde terminó muriendo en abril de 1920. El triste episodio quedó registrado por las noticias en diarios como el periódico del Heraldo

de Madrid del jueves 17 de febrero de 1918 que da cuenta sobre lo ocurrido.

Entrada de causas

Ayer ingresaron en la Audiencia las siguientes: [...] Salvador. Contra José Amaya Maya y José Maya Hidalgo, sobre homicidio. («Entrada de Causas» 1918)

Los datos se pudieron contrastar el 13 de marzo de 2023 en la *Sentencia n° 78. En la causa n° 33. 918 Salvador contra José Amaya Hidalgo...* “sobre disparo de arma de fuego y lesiones graves se ha dictado sentencia este día, declarándolo exento de responsabilidad” (Chancillería Real de Granada 1920). Con eso pudimos comprobar que el nombre de la única persona imputada en el caso era José Amaya Maya. El tío de José Amaya Hidalgo se echó la culpa para librar a su sobrino de la cárcel.

Por tener otras responsabilidades pendientes y no poder solicitar más citas en la Real Chancillería de Granada por aquellas fechas, se le pidió el favor a Manuel Piñar Díaz⁵ para que sacara una copia del archivo del documento que nosotros habíamos visto en la última hora del día 13 de marzo de 2023, pero no le fue fácil. Los números de sentencia no se correspondían con las fechas ni con los libros en los que guardaron el documento.

En el *Archivo de la Chancillería Real de Granada* no nos permitieron hacer copia del expediente ni sacar nada relacionado con la familia Rodríguez-Acosta. Los temas relacionados con esta familia⁶ en Granada aún son complicados de esclarecer. Esto nos hace pensar que nos

⁵ Investigador de temas flamencos con el que habíamos tenido entrevistas previas. Muy oportunamente además de ser muy buen aficionado al flamenco es Doctor en Derecho y Juez de lo Penal de Granada. Por todo ello nos dió plena confianza en su sobrada capacidad para moverse entre archivos en los juzgados y además de guardar el secreto de lo que estábamos investigando en esta tesis doctoral. Finalmente, Manuel Piñar consiguió acceder a la sentencia completa del 22 de junio de 1920 de siete folios.

⁶ Se trata de la misma familia del pintor del Realejo de la que en la Fundación que lleva su nombre nos dijeron que el artista no pintaba gitanos. Después descubrimos entre otras cosas que se llevaba a su casa a la prima Carmela de Curro Albaicín para pintarla.

intentaron ocultar la relación del artista Rodríguez-Acosta con los gitanos del Sacromonte para que no siguiéramos preguntando y no destapáramos la relación que tuvo la familia Rodríguez-Acosta con el homicidio que tuvo lugar en Granada el 13 de febrero de 1918.

Como pudimos comprobar José Amaya Maya ingresó en prisión. Se echó la culpa para que no apresaran al resto de los hombres de su familia que estuvieron implicados como su sobrino José Amaya Hidalgo y Rafael Maya Heredia⁷. Al irse la familia de José Amaya Hidalgo los familiares que quedaron en Granada (prácticamente la totalidad de gitanos que vivían en el Sacromonte) se hicieron llamar con distinto nombre e incluso tergiversaron sus propios apellidos. Sobre todo los que eran de la rama de “los Mayas”. Estos se comenzaron a hacer nombrar como *Amayas*.

Según los recuerdos de Paulo, nuestro informante, José solamente pudo salir de prisión, “atado y arrastrándose por el Camino del Monte para que viese a Juan, muerto en la cueva” (Comunicación personal, 13 de septiembre de 2023).

La familia que peleó en favor de los Rodríguez-Acosta, estuvieron entre los huidos. Tuvieron que ocultarse para poder seguir con vida por los ajustes de cuentas que habían quedado pendientes entre las fuerzas políticas de La Chica, y los Rodríguez-Acosta y por supuesto con la familia del fallecido. Parece que en un principio los Rodríguez-Acosta facilitaron la huida. Felipe La Chica y Mingo fue el alcalde del ayuntamiento desde el uno de enero de 1918.

Pepe Amaya Maya, el que quedó en la cárcel en 1918, era el mejor bailar del momento. Estuvo actuando en París en 1889 y 1900. Pepe Amaya Hidalgo era hijo de Juan Amaya el Capitán, sobrino de Pepe Amaya Maya. Justo el hombre que sale tocando la guitarra en las películas rodadas en el Sacromonte por Alice Guy aproximadamente en 1905.

⁷ Según reza la sentencia de veintinueve de septiembre de mil novecientos veinte, Rafael era hijo de Juan y Magdalena y estaba representado por el procurador D. José María Mesa. Tenía veinte años, era natural y vecino de Pinos Puente. Además, estaba soltero y no tenía antecedentes penales y se reconocía su buena conducta.

Declaraciones de Paulo sobre el tema de la noche del 13 de febrero de 1918:

¿Ahí en lo de plaza Nueva, ¿Intervinieron los Rodríguez-Acosta?

Estuvo preso Pepe, Manolo no. Él estaba en la cárcel todavía cuando terminó la guerra. Lo sacaron de la cárcel para ver al padre muerto en la cueva. Los de La Guardia Civil lo llevaron a ver al padre y luego se lo llevaron otra vez a la cárcel. Y entonces es como yo conocí a Pepe Maya

[...] Paulo, sabemos lo de Los Rodríguez-Acosta. ¿Qué pasó aquella noche?

[...] antes de la guerra. Hubo una muerte en Plaza Nueva. Y dos sobrinos de mi abuela, dos primos hermanos de mi madre, son Maya Hidalgo. José Maya Hidalgo y Manolo Maya Hidalgo.

Entonces mataron a uno, mataron a ese y lo que antiguamente se hacía era cambiarse el nombre.

Se cambiaron el nombre y ya eran otra persona. Y estos fueron muy habilidosos y **le pusieron a Maya una A delante** y se pusieron **Amaya**. Por eso decía, no sé si conoceréis al Pillín.

Dice uno de los integrantes del dúo musical *Los Gemelos de Granada* que Pillín es hermano de Miguelones

Hermano de madre, es hijo del negro, y el otro se llama como la madre.

¿Qué relación tienen estos Maya Hidalgo?

Porque la madre de ellos, de Manolo y de Pepe, era Vasca, era maestra de escuela. Y estaba en Órgiva. Y en una feria de ganado, en Órgiva, estos Mayas o Amayas, Pepe Maya conoce a esta maestra de escuela, Dolores. Dolores Hidalgo.. (no sé pronunciarlo).

Se casa con Pepe Maya. De ahí sale Pepe y Manolo. Yo se lo dije a la nieta de Manolo Amaya, vosotros es que no sois

Amayas, sois Mayas. Porque no puede ser [que se llame] un hermano Maya y otro Amaya. No puede ser por ejemplo Fernando Maya. que eran hermanos. De Pepe y de Juan. El padre se llamaba José, estaba José, Juan, Fernando y todos son *Mayas*. Pero yo sí me entero porque yo he sido una persona muy preguntona a la familia. A los que yo sé que lo saben. Tuvieron a Manolo y a Pepe. Y una niña... (Paulo, comunicación personal 13 de septiembre de 2023).

9.2. LA ESTÉTICA DEL CANTE JONDO EN LA FOX

Las cámaras de la empresa estadounidense *Fox Film Corporation* estuvieron en Granada el 4 de abril de 1922. Las imágenes hoy en día se encuentran custodiadas en los archivos de la colección de la Universidad de Carolina del Sur.

La grabación se realizó en el contexto del revuelo de la organización del *Primer Concurso de Cante Jondo* que se celebró en Granada en 1922. Rodaron unas tomas en blanco y negro que al parecer no llegaron a emitirse y que pertenecían a totales⁸. En la Fox News Story A0514 (*Fox News Story A0514* 1922) nos encontramos con unas tomas de 4 minutos en las que aparecen escenas rodadas en Granada y Madrid.

Al inicio de la grabación puede verse una mamá despiojando a una pequeña niña rubia de unos dos años. Poco más adelante hay una escena a cámara rápida que retrata un plano general picado de la salida de los niños del colegio Ave María de Granada que dura aproximadamente un minuto.

⁸ «Total» se refiere a tomas o grabaciones que no se han editado para su reproducción ante el público. Son las imágenes que se rodaron sin alteraciones ni cortes.

Justo después los niños vuelven a aparecer en una toma frontal de un plano general que dura unos pocos segundos en que se ve a los niños saludando a la cámara. Al estar las imágenes tomadas en la Cuesta del Chapiz de Granada, la cámara está situada abajo de la calle lo que acentúa la sensación de profundidad y hace un efecto de falso contrapicado.

En la misma cinta se puede ver en una panorámica de la Alhambra desde el mirador de San Nicolás al estilo de lo que a principios del siglo XX hiciera Alice Guy.

En esta toma de la Figura 48 se puede ver la edificación de la Alhambra con la Sierra Nevada al fondo del encuadre.

Figura 48

Sin título [*Enriqueta posando para George Apperley*]



Nota. South Carolina University. El pintor Apperley se sitúa a la derecha del plano mientras dibuja a su mujer Enriqueta que está a la izquierda de la toma posando para el pintor que está realizando un dibujo con lo que parece ser un carboncillo.

Enriqueta aparece con la indumentaria que se había recomendado para la asistencia al *Primer Concurso de Cante Jondo* de 1922. Se rogó a las mujeres que fuesen “como en la época del apogeo del *Cante Jondo*” («El cante jondo» 1922), es decir: “ataviadas con el maravilloso traje romántico de los años 30 al 40 del siglo XIX” («El cante jondo» La música en las fiestas del Corpus. A mi querido amigo Felipe Granizo, ilustrado crítico» 1922). Este consistía en: chaquetilla ajustada, falda y mangas con volante, mantilla prendida, chapiné y peinado con raya en medio.

Para hacer posible la realización del *Primer Concurso de Cante Jondo de Granada*, se llevaron a cabo una serie de acciones, encaminadas al posicionamiento estético de lo jondo.

Un organismo estético es un hecho cultural, expresión, a su vez, del devenir de un Estilo. ¿Qué Estilo podría ser éste cuya actividad subterránea venía a revelarse en este hecho cultural espúreo (despreciado, considerado como pintoresco, inferior; es decir, como corruptor del dinamismo de un término inferiorizado en la consideración del pueblo español, principalmente de sus clases cultas?) ¿Qué influencia histórica oculta podría yo llegar a sorprender aquí? (Infante 1980 : 20-21)

El evento se organizó con el objetivo principal de promover y despertar el interés de la comunidad hacia la tradición lírica andaluza. El público destinatario principal sería el propio pueblo andaluz. Es decir, se pretendía que el cante jondo alcanzase a la popularidad formada por los distintos subgrupos que habitaban en Andalucía. El Comité organizador no escatimó en preparativos para poner en valor el cante jondo. Se tuvieron en cuenta infinitas variables para la puesta en marcha del concurso y el engranaje de gestión cultural del evento no dejaba lugar a la improvisación. Una de las características principales de aquel concurso es que antes que se produjese el cante, «lo flamenco» ya estaba sirviendo de andamiaje.

El arquitecto de la Alhambra Modesto Centoya, Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla decidieron cambiar el emplazamiento acordado por otro lugar definitivo también en exteriores: la Plaza de los Aljibes en la Alhambra.

Se comprobó la acústica. El tocao José Cuéllar y la cantaora María Amaya Fajardo, *María la Gazpacha* (1902-1961) fueron los encargados de hacer la puesta a punto de la acústica en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra unos días antes de que se comenzara con la adecuación del espacio escénico. Eran ‘casi cuñados’ y tuvieron un familiar en común: el hijo de *Pepa la Gazpacha*.

Pepa Amaya, mi abuela, terminó teniendo un hijo con la relación que tuvo con José Cuellar. De ahí salió el que fue mi padre, aunque los otros hijos de Cuellar lo niegan (F. Amaya, comunicación personal, 2023).

Cabe destacar la granaina primitiva que hacía *María la Gazpacha*. Además: alegrías, farrucas, siguidillas, casi todos los bailes del flamenco incluyendo las saetas. También hay que nombrar a la malagueña de *Calabacino*, las temporeras, las soleares entre los cantes que se hacían en Granada.

De oro son tus potencias
y la corona de espina
y tu la llevas con paciencia
sobre tu espalda divina,
la cruz de la penitencia.

Saeta de *María la Gazpacha*⁹, (1929)

⁹ Con esta saeta ganó el primer premio de Saeta en Barcelona en 1929 (Albaicín 1991 : 183).

La estética de la buena educación hizo gala en el *Primer Concurso de Cante Jondo*. Las formas y los modales se hacían imprescindibles para presentar el oportuno respeto hacía el evento que se había de desarrollar. Así que la Comisión organizadora del concurso de cante jondo, aún teniendo “buen concepto del público que ha de asistir” («El cante jondo» 1922) dió una serie de recomendaciones hacía los espectadores para garantizar el lucimiento de la puesta en escena. De este modo, el público asistente también habría obtenido un papel activo en el desarrollo del hecho flamenco que vendría a sucederse. dió una serie de recomendaciones hacía los espectadores para garantizar el lucimiento de la puesta en escena.

Al público asistente, según el *Defensor de Granada*, se les aconsejaba: puntualidad para no enturbiar la actuación con ruidos y desorden al resto de los espectadores; silencio absoluto en el desarrollo de las coplas y todo lo que pudiera perturbar el orden en la plaza durante la fiesta incluyendo incluso las recomendaciones pertinentes en cuanto a la estética de los sombreros de los caballeros (1922) y para la circulación y estacionamiento de los carruajes de los asistentes.

En cuanto a las acciones publicitarias el artista Ignacio de Zuloaga se implicó meses antes de la realización del Concurso. Tuvo la idea de organizar una exposición con sus pinturas organizadas en París¹⁰. Además, se expusieron modelos confeccionados por Valdivia en “su establecimiento de antigüedades en la Cuesta de Gómez” («El cante jondo» 1922).

Hubo otras propuestas con buena acogida como las de los autores plásticos y muy acertadamente la de Manuel Ángeles Ortiz¹¹ que hizo el cartel anunciador del Concurso que aparece en la Figura 49.

¹⁰ Se abriría al público en el Museo de Antigüedades de Meersmans, en *Los Mártires*. Los comentarios sobre la exposición no se hicieron esperar en la prensa: “Trae sus lienzos a ella, porque son ilustraciones al alma del pueblo y firmes manchas de sangre de nuestro corazón, este corazón henchido de hierático pesimismo” (Gallego y Burín 1922)

¹¹ El artista pertenecía a la generación del 27 y fue discípulo de Picasso. En la obra del cartel utilizó un nuevo lenguaje plástico. El formato del cartel era clásico rectangular en disposición vertical, pero un nuevo lenguaje cargado de simbolismo brotaba de esa base. Se que utilizó un trazo rotundo en negro utilizando que contrasta dramáticamente con el color claro del fondo del papel que tuvo de base.

Figura 49

Cartel anunciador del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada

(Manuel Ángeles 1922).



Nota. (La Canción Popular 1922)

El 7 de junio de 1922 el gran escritor Federico García Lorca, actuando como organizador del Concurso, recitó por primera vez su poema *Baladilla de los tres ríos*, en el teatro del Hotel Palace acompañado por la guitarra de Manuel Jofré (1922 : 2). Más tarde, esa introducción le valió para *Poema del cante jondo* (García Lorca 1931).

Antonio Gallego y Burín, describió aquel escenario en un artículo en el Boletín del Centro Artístico (1924) destacando el estudio de la iluminación y la perspectiva del paisaje que quedaría de telón de fondo.

[...] pintados de blanco, destacando sobre un fondo de ricos tapices alpujarreños, constelados de platos antiguos, con pájaros y flores. Guirnaldas olorosas, confeccionadas con arrayán o mirto y con ciprés, unían los ricos reposteros populares, formando arcos de triunfo para premiar a los vendedores que iban a competir con las armas más líricas. El tablado tenía como dosel las frondosas copas de árboles centenarios que las pendían viejos faroles bellos y distintos. Miles de rústicas sillas de anea se alineaban frente al estrado, esperando la llegada de un público especialísimo, difícil y apasionado, que concurría en gran parte desde sitios lejanos. La iluminación resaltaba con bengalas la caliente entonación de las torres Quebrada y del Homenaje, y dejaba con claridad más íntima el resto de la anchurosa plaza, bañada por una lechosa luz lunar, tamizada por nubes blancas (Antonio Gallego y Burín 07 de 1924 /Molina Fajardo et Soria 1990 : 130 -131).

La repercusión que tuvo la corriente artística popularizada como «ópera flamenca» hizo levantar al público de sus asientos en los teatros. Los artistas que cantaban a la república tuvieron que dejar de hacerlo y en muchos casos cambiarse a ‘la copla’ más nacional y cambiar las letras de sus cantes.

Es por ello que el primer *Concurso de Cante Jondo* de 1922 marcó el camino que al flamenco y a sus gitanas les había tocado vivir. Las mujeres con trajes de gitana se popularizaron dentro y fuera de España gracias a la inmediatez ocasionada por los medios de comunicación. La estética ‘nacionalizada’ de las mujeres gitanas se fue reproduciendo y amanerado entre lunares postizos y los volantes de las batas de cola para ocasionar las nuevas formas que los tiempos marcaban para una nueva *Carmen* gitana pero española. Ahora sí, flamenca o ‘gitana clara’.

Este concurso consiguió situar al flamenco fuera de su hábitat natural en los estamentos sociales más bajos relegados hasta entonces a la marginación y el menosprecio, para alcanzar una categoría superior que abarcaba todas las clases sociales devolviendo lo popular al pueblo. Desde mayo de 1926, las actuaciones de la *ópera flamenca* estaban a la orden del día en plazas de toros, cafés-cantantes y salones de variedades, a la par que las academias de baile más reputadas de la ciudad de Sevilla estaban en pleno apogeo y estas no dejaron huérfanas de paseillos y careos a las calles de una de las ciudades elegidas para la celebración de la *Exposición General Española*, siendo Barcelona la otra ciudad afortunada para la celebración de la gran *Exposición*. (Heredia Martínez 2022 : 2)

Capítulo 10.

De sevillanas de Sevilla a María de la O

Este capítulo nos habla de algo que ha permanecido oculto pero que en realidad es un secreto a voces. Parte de esta historia terminó llevándose al cine.

En la noche del 12 al 13 de septiembre de 1923 Miguel Primo de Rivera encabezó un pronunciamiento militar en Barcelona que precedió a la instauración de una Dictadura que llegó el 28 de enero de 1930. El nuevo Estado necesitaba redirigir y armonizar las necesidades culturales acorde con el nuevo sistema. La inclusión del flamenco en las plazas de toros y en los teatros a través de la «ópera flamenca»¹ trajo consigo la desvinculación conceptual del flamenco con las clases populares inferiores y su acercamiento a los gustos de las clases hegemónicas tradicionales. Los flamencos llegaron a los teatros que hasta el momento habían dado cabida solamente a las personas de la clase alta, la ‘sociedad elegante’.

En la Figura 50 vemos el cartel de despedida del cante de *Manuel Vallejo* en el teatro Isabel La Católica en Granada. Participó en la presentación de María Amaya *la Gazpacha* junto a grandísimos artistas como *Niño de los lobitos* o *Fernando de Triana*.

¹ Con el invento de Vedrines, las actuaciones se trasladaron desde los cafés cantantes hasta las plazas de toros o teatros. Después del Primer Concurso de Cante Jondo de 1922 se comienza a hacer un tipo de cante que se considera ‘cante bonito’. Entre los artistas de la ópera flamenca se pueden incluir a: *Manuel Vallejo*, *Pepe Pinto*, *Pepe Marchena*, *Angelillo*, *Guerrita*, *el Americano*, *el Cojo de Málaga* y a *la Niña de los Peines* como exponente femenino de aquella época.

Figura 50

Sin título [Cartel de la despedida de Vallejo].

TEATRO ISABEL LA CATOLICA
HOY FESTIVIDAD DE SAN PEDRO
DESPEDIDA DEL REY
del
CANTE - FLAMENCO
MANUEL VALLEJO

Hoy Martes 29 de Junio 1926

A LAS 10 Y MEDIA

1.º Proyección de una extraordinaria película en partes
2.º Presentación de la célebre artista Granadina
MARIA AMAYA
La Gazpacha
ganadora en el concurso de anoche de la **COPA VALLEJO**
3.º Despedida del cantaor **NIÑO DE MADRID**
4.º Despedida del cantaor **NIÑO DE LOS LOBITOS**
5.º Debut del buen cantaor **FERNANDO EL DE TRIANA**
6.º Despedida del fenómeno del cante-jondo, de grandioso éxito **MANUEL VALLEJO**

Tocaors
Juan Hidalgo de Granada, Manuel Fernandez Chiquillín de Sevilla, José Cortés, y Debut del notabilísimo tocaor profesor de guitarra contratado para la tournée Vallejo
MANUEL BONET

Imprenta del diario La Piedad, Gracia, 4.

Nota. Cortesía de Manuel Cerrejón Redondo

El flamenco ya había llegado a los escenarios de plazas de toros y teatros gracias al fenómeno de la ópera flamenca.

Asimismo, otras personas consideraron la cultura tradicional o ‘el folclore’ como fuente para una identificación de las distintas clases y sectores sociales con el Estado Nación en construcción a modo de patria, es decir, una ‘seña de identidad nacional’. Como demuestra el caso tanto del rebético como del flamenco, en realidad se trataba de la transformación del acento social originariamente adscrito a las clases sociales bajas e incluso marginadas en una manifestación aglutinante, transclasista y transétnica a consecuencia de la modernización y tímida liberalización de la sociedad hacia el final del Antiguo Régimen. (Steingress 2023 : 6)

10.1. EL CUADRO DE REALITO

EN SEVILLA

El 9 de mayo de 1929 quedó inaugurada la *Exposición Iberoamericana en Sevilla* que tuvo su acto de clausura el 21 de junio de 1930. La imagen más representativa de España y del flamenco andaluz del periodo de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera quedó immortalizada gracias a las cámaras de la empresa estadounidense *Fox Film Corporation* el 29 de diciembre de 1929. La exposición pretendía mostrar los lazos de unión entre Hispanoamérica, Portugal, Brasil, Estados Unidos y España.

Manuel Real, *el maestro Realito* fue retratado por las cámaras de la *Fox Film Corporation* (de ahora en adelante FOX). En su niñez fue

discípulo de Amparo Álvarez *la Campanera*. Hizo fortuna montando cuadros flamencos y preparando eventos folklóricos para fiestas. Tenía una escuela de baile en la calle Trajano de Sevilla. En ella se formaron desde niños, muchos que fueron después grandes estrellas: *Conchita Piquer*, *Carmen Sevilla*, *los Chavalillos Sevillanos*, que después se llamaron *Antonio y Rosario*, que al poco de tomar unas lecciones serían muy aclamados en los escenarios. Con figuras como *el maestro Realito* los eventos de estética nacionalista no podrían faltar en la *Exposición Universal de Sevilla* de 1929.

Las cámaras de la *Fox Film Corporation* pudieron inmortalizar algunas escenas folklóricas nacionales relacionadas con el flamenco el 29 de diciembre en los jardines del Alcázar de Sevilla. Retrataron al cuadro del *maestro Realito*. También a Antonio Peana a la guitarra y a Manuel García Vega *el Carbonerillo*. Este último aparece cantando una taranta, además de la zambra interpretada por Angelita Campos, *Angelitas* que ha podido quedar identificada de manera inédita durante la realización de esta tesis doctoral. El estudio detallado de estas escenas que se encuentran en el artículo *Imágenes del flamenco de Realito en la Sevilla de 1929* (Heredia Martínez 2022).

En estas Stories aparecen por primera vez las filmaciones de la pareja formada por Antonio Ruiz Soler (1921-1996) y por Florencia Pérez Padilla, *Antonio y Rosario*. Formaron pareja hasta que los años y las desavenencias hicieron que la pareja de baile se separase.

Antonio fue apodado en solitario como *el Bailarín*. Por sus excelentes dotes para la danza. *Antonio el Bailarín* fue un gran bailaor y director artístico.

Por su parte *Rosario* obtuvo menos reconocimientos en su edad adulta. Nació el 11 de noviembre de 1918 en Sevilla. Se hizo llamar *Rosario* aunque en sus inicios también era reconocida como *la Trianera*. El nombre de *Rosario* le vino “en recuerdo de una de sus abuelas” (Salama Benarroch 1997 : 19). Sus padres eran aficionados al flamenco y tenían estrecha amistad con el gran creador Manuel Jiménez Martínez de Pinillos *Manuel*

Vallejo y con otros artistas como Pastora Pavón la *Niña de los Peines* que había actuado en Granada en el *Primer Concurso de Cante Jondo* de 1922 y con su marido *el Pinto*, como se hacía llamar José Torres Garzón. Además el padre de *Rosario*, Manuel Pérez López, era socialista (Salama Benarroch 1997 : 22).

Durante el transcurso de investigación de esta tesis doctoral se ha podido reconocer de forma inédita al *maestro Realito* en una película hallada en el archivo de la biblioteca de la Universidad de Princeton *Les danses à Séville* (Alexandre, R. 1911c), en la que hasta el día de hoy nadie había caído en la cuenta. Se trata de un documento en blanco y negro de poco más de dos minutos de duración (2m32s) del que podemos ver dos fotogramas de la película en la Figura 51 y en la Figura 52.

Figura 51

Sin título [Fotograma de «*el Maestro Realito*» rodeado de sevillanas]



Nota. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Princeton

En la cinta la composición y cinematografía en formato Pahé Baby que según se rotula fue realizada por R. Alexandre. El documento queda englobado en el conjunto de *Documentales Italia España*.

Al principio del montaje aparece un título explicando que “Pendant la fêria, il est de coutume de se réunir le soir entre familles sévillanes” (Alexandre, R. 1911c : sc. (0m11s)). Para seguidamente observar un plano general de un balcón con un hombre vestido a la andaluza con chaquetilla y sombrero además de cinco señoritas vestidas con traje de sevillana, mantoncillo y peineta (0m16s).

En el siguiente plano medio frontal se puede ver a cuatro de ellas alrededor de un hombre que hemos podido identificar con el *maestro Realito*. A continuación, aparece otra cartela explicativa diciendo que “Dans les jardins de l’Alcazar, on danse la “Seguidille” au son des castagnettes” (Documentaires Italie Espagne. Canses [sic] à Séville| 1911 : sc. (0m26s)) para a continuación dar paso a un plano general (0m34s). En este podemos ver al grupo de mujeres bailando las sevillanas bajo las indicaciones de su maestro de bailes que acompaña la danza al son de las castañuelas. A este último no podemos identificarlo de manera clara por la poca nitidez de las imágenes y por la distancia al objetivo de la cámara de este señor. Después de otra cartela que recoge un fragmento de la obra de *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier (0m42s), continúa la narración con otro plano de la danza de sevillanas de dos de las parejas de muchachas dirigidas por el mismo maestro que ahora se ve más cercano. El plano cambia para mostrar un plano medio (0m58s) de la imagen de dos de las bailarinas que posan sujetando la castañuela que tiene en su mano izquierda sobre su cabeza en cuarta posición de baile. Cuando la grabación pasa del primer minuto se vuelve a proyectar una de las cartelas con una frase de Théophile Gautier para justo a continuación dar paso a un plano general de una chica bailando a solo (1m09s). Llevaba un sombrero como el que pudimos ver en la grabación de Mariano Fortuny Madrazo (1929) en Granada. también un mantoncillo de color claro cruzado sobre el pecho y atado a la cintura.

Poco más adelante el plano cambia (1m34s) para encuadrar la escena desde detrás de la reja del patio. La película se sucede con más intercalaciones de cartelas de texto junto con distintos planos más cercanos, medio y primer plano con imágenes y secuencias habituales en un baile de sevillanas. La película finaliza después de un primer plano de la mujer sonriendo (2m14s) y justo posteriormente la cartela que anuncia “De toute l’Espagne, c’est l’Andalousie qui a le mieux conservé ses coutumes et ses danses” (2m17s - 2m24s).

Después de la siguiente cartela aparece un plano general que muestra a un hombre y a una mujer bailando sevillanas dentro del Real Alcázar de Sevilla. El fotograma se muestra en la Figura 51. Se trata de Manuel Real, *el maestro Realito*, que aparece bailando con una mujer que hasta ahora no podemos identificar. En la escena aparecen tres mujeres a su alrededor tocando las castañuelas.

Figura 52

Sin título [Fotograma de «*el Maestro Realito*» bailando con una mujer].



Nota. Archivo de la biblioteca de la Universidad de Princeton

La película se pudo grabar coincidiendo con la época del rodaje de la película *Les fiancés de Séville* (*Les fiancés de Séville* 1914c) que a día de hoy se da por desaparecida.

Las Stories 4-736 y la 4-737 se clasifican en la Tabla 6 según los personajes principales que aparecen en las filmaciones.

Tabla 6

Clasificación de las stories según sus personajes principales

Personajes principales	Cuadro de <i>Realito</i>	<i>Carbonerillo</i>	<i>Angelitas</i>
Archivo en el que aparecen	Story 4-736 Story 4-737	Story 4-736	Story 4-736 Story 4-737
Género en el que se desenvuelve la escena	Folklore	Ópera flamenca	Repertorio español
Variedades de interpretaciones	Jotilla, sevillana, fandanguillo	Taranta	Zambra, tanguillo, pasodoble
Personajes	<i>Realito</i> , <i>Angelitas</i> , <i>Antonio y Rosario</i> , <i>Carmencita</i> , Antonio Peana y varios músicos y bailarinas sin identificar	Antonio Peana y El Carbonerillo	Cuadro del maestro <i>Realito</i>

Nota. Heredia Martínez (2022 : 3)

En relación con el director cinematográfico Louis Feuillade hemos podido localizar un breve documento mecanografiado en la BNF con el título *Les fiancés de Séville* (1914 : 7) de junio del año 1914 tal y como cuenta Puché en *La Exposición Iberoamericana de Sevilla en el cine (1914-1930)* (2017). También hemos podido consultar un cartel de la película en la Cinémathèque de Toulouse con referencia AR 154 (Daco et SEG - Sociedad de Establecimientos L. Gaumont 1913).

El documento, que se conserva en la Biblioteca Nacional Francesa, cuenta sin mucho detalle el embrollo amoroso entre el torero Joselito y sus amantes Rosario y su amiga Angelita teniendo los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla como escenario principal del desarrollo de la película. A semejanza de otras escenas rodadas previamente en Sevilla por los hermanos Lumière, *Danses espagnoles* (Lumière & Lumière 1896). A continuación, ponemos un extracto de la página mecanografiada:

Le torero Joselito, sa fiancée Rosario et l'amie de celle-ci Angelita posent tous trois pour un tableau de genre que compose un peintre berruyer de passage à Séville.
Joselito est jaloux et il est poussé par Angelita dans sa jalousie qui l'aime secrètement. *Les fiancés de Séville*
(1914 : 7)

El cineasta Louis Feuillade nació al sur de Francia. Con 25 años se mudó a París y comenzó a trabajar de forma casual como guionista para la productora *Pathé Frères*. Ya en 1905 comenzó a trabajar como guionista y segundo asistente de Alice Guy. Cuando la cineasta dejó París en 1907, fue Feuillade quién tomaría el puesto de director y más tarde de Jefe de producción de la compañía Gaumont.

Estos son algunos de los ejemplos que sirvieron para la formación de lo que nosotros hemos llamado «lo flamenco». En este concepto englobamos a las manifestaciones culturales inmateriales o materiales, surgidas desde los últimos decenios del siglo XVIII principalmente para cubrir la necesidad de pintoresquismo andaluz del público extranjero desde y que en el siglo XIX bajo la sombra del romanticismo, se transformó en un movimiento artístico e intelectual que pudo arropar al arte flamenco desde la creación y recreación de ambientes, instrumentos y vestimentas adecuadas para la ejecución o el disfrute del arte flamenco.

Desde la realización del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada los eventos relacionados con el flamenco «lo flamenco» no dejaron de sucederse en plena Restauración Española.

10.2. PEPITA LA GITANA Y LA NIÑA QUE SE LLEVARON

Según explica el investigador Jean-Claude Seguin (2015) el cineasta francés Louis Feuillade estuvo en España entre abril y junio de 1914 (2015). Dejaría muestra de ello en rodajes como: *El cofrecillo de Toledo* (1914); *Los novios de Sevilla*; (1914); *La pequeña andaluza* (1914b) *La novena* (1914a); *La gitanella* (*Pepita la Gitana* en su versión española) (1914e) que trajo hasta la Lancha del Genil y Güéjar Sierra a la compañía *Gaumont Pathé*.

En febrero de 1914 se inauguró en la calle Escudo del Carmen el *Salón Regio* en Granada. Fue un edificio dedicado íntegramente a la reproducción de metraje cinematográfico con capacidad de 520 localidades. Allí se estrenó *Pepita la Gitana* (1914e), y en 1928 se presentó el *fonofilm* que puso la voz de *Conchita Piquer*.

Hasta entonces las películas se proyectaban en barracas itinerantes o en pantallas instaladas en teatros como el Isabel la Católica o el Cervantes.

El ingeniero granadino José Martínez Rioboo (1888-1947), realizó una estupenda labor de documentación sobre el rodaje de esta película. Su obra fue cedida en el año 2004 a la Fundación Rodríguez-Acosta en donde su documentalista nos atendió mostrándonos muy amablemente el ejemplar del libro de la biblioteca.

Figura 53

Sin título [Fotograma de la película *Pepita la Gitana*] (1914e)



Nota. Adarve Granadino²

Será en esta misma ciudad en donde se rodó *María de la O* (1936) por Francisco Elías. El mismo director de la segunda película sonora del cine español *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) gracias al encuentro que tuvo con Lee De Forest, el inventor del *Phonofilm*.

Era la segunda película en la que aparecía Carmen Amaya después del éxito de *La hija de Juan Simón* (Sáenz de Heredia & Sobrevilla 1935).

La película *María de la O* (1936) de Francisco Elías está basada en una obra de teatro de Salvador Valvelrde y Rafael de León que se había realizado con la inspiración de la letra de Manuel Quiroga.

² <https://adarvegranadino.weebly.com/saloacuten-regio.html>

Su producción fue muy accidentada tal y como nos contó Curro Albaicín en su cueva (comunicación personal, 17 de septiembre de 2023). Un escandaloso incendio había acabado con la vida de Gil Carranz de 35 años de edad.

Declaraciones de Curro Albaicín sobre la película de *María de la O* (María de la O 1936).

Me interesa saber hasta la Guerra, porque hicieron la película de María de la O

En plena Guerra Civil. Tuvieron que parar [...] El último final de la película ya se grabó en Barcelona. En el mismo treinta y seis cuando terminó la Guerra (Albaicín, comunicación personal, 17 de septiembre 2023).

La película se hizo con muchas dificultades: El Defensor de Granada abrió el 7 de febrero de 1936 en su edición de la tarde con la noticia de que un violento incendio había destruido gran parte de los estudios cinematográficos de la *S. A. Orphea Film* en Barcelona a los tres o cuatro días de haber comenzado el rodaje de *María de la O* (María de la O 1936) en dicho estudio. El decorado que quedó absolutamente arruinado había costado 50.000 pesetas. En un artículo de periódico de aquellas fechas se podía leer que se podría pensar “que el incendio fue provocado por un cortocircuito” (Un violento incendio ha destruido gran parte de los estudios cinematográficos de la *S. A. Orphea Film*, costando la vida a un operario y heridas a varios más 1936).

Además, el estreno de la película se vio dilatado por el estallido de la guerra civil española y la película no vio la luz hasta el 24 de noviembre de 1939 en el cine del Palacio de la Prensa y en el Cine Imperial de Madrid.

Los exteriores fueron rodados en espacios naturales de las ciudades andaluzas de Sevilla y Granada siendo muchas escenas rodadas en el Sacromonte granadino. Pero los interiores se pudieron rodar en Barcelona

en los Estudios Orphea y se quemaron parte de las grabaciones en el estudio de Barcelona por lo que se tuvo que volver a filmar.

Figura 54

Sin título [*Fotograma de María de la O* (Schüfftan 1936)]



Nota. Colección particular Carmen Heredia

La trama de la película se desenvuelve en forma de musical flamenco con un entramado amoroso lleno de estereotipos de temas gitanos. Los protagonistas eran Antonio Moreno, Julio Peña, *Carmen Amaya* y *Pastora Imperio* que aparece en la Figura 54 tocando las palmas.

La película trata la historia de un pintor, *Pedro Lucas*, que vive en Granada con su esposa y su hija *Angustica*³ hasta que otro hombre *Manuel Molina* asesina a la mujer por despecho. *Pedro Lucas* mata a *Manuel Molina* y huye con la ayuda de *Juan Miguel «el Platero»*. Su hija queda a cargo de *Soleá la Itálica* interpretada por Pastora Imperio. Ella es quien le

³ De niña interpretada por Lola Maya Maya *la Jameña*. La crió Rosa *la Faraona* como si fuera suya. El personaje de Angustica al hacerse mayor es interpretado por Carmen Amaya.

pone el nombre de *María de la O* y la saca adelante como si fuese su propia madre.

Con el paso de los años *Angustica* se convierte en una afamada bailaora. Es entonces cuando regresa a Granada con muy buena posición social y económica.

El argumento del inicio de la película *María de la O* (María de la O 1936) parece inspirado en las propias vivencias que sufrieron y padecieron la familia de *Carmen Amaya*, la de *los Mayas* del Sacromonte de Granada.

Declaraciones de Paulo sobre la cueva de su abuela *la Pella*:

Entonces mi abuela les vendió la cueva. Bailaban en mi cueva porque la zambra la inaugura mi abuela.

¿Qué cueva era?

La que tienen ellas, la primera que hay en el Camino del Monte. Mi abuela se la vendió a ellos. Mi abuelo no quería que bailaran en mi cueva. Y no querían que bailaran porque él trabajaba de noche. Y cuando era de día no lo dejaban dormir.

La zambra que hubo en el Peso de la Harina era de mi abuela. Y estaba en la cueva de mi abuelo paterno. Carmen Maya Campos, sobrina del *tío Pello*.

Se vienen del Peso de la Harina a la cueva que después tuvo el escultor⁴ gitano. Pero se les queda aquello chico. Empieza aquello a prosperar porque la zambra la empiezan 6 o 7 personas, el tío de *Guzman*, el *Frasquirri* que era el primer marido de mi abuela. *Frasquirri* era Maldonado.

Mi abuela tenía una hija de él que era Lola Maldonado Maya.

Se va al Camino del Monte, donde están ahora *los Tarantos* [zambra Los Tarantos]. Subes y el primer callejón que hay en

⁴ El escultor Luis Heredia Maya, aunque el apellido se ha ido deformando y en muchos escritos aparece su segundo apellido como ‘Amaya’ por todas las cuestiones que se han desarrollado a lo largo de la tesis. Su madre era Rosa Maya por lo que el segundo apellido de este artista plástico era Maya.

Montesclaros, hay una verja, esa cueva es de mi hermano José Luís. Pues las dos puertas siguientes son nuestras y la otra era nuestra también que se comunicaban las tres cuevas.

¿Allí se establecen los Amayas?

No. Ellos viven en una casa en el fielato. Dónde está la parada un poco más arriba del autobús, ahí vivieron. Ahí les dicen de comprarle la cueva. Y les dice mi abuelo: - ¡Vende la cueva! Que bailen allí y que me dejen a mi dormir. ¡Qué yo descanse!

Mi abuelo era jefe de los filatos.

¿Cómo se relacionan estos Manolo y José Amaya con Carmen Amaya?

¡Porque son primos! por la familia de los Mayas.

Se fueron aquí cuando el lío.

***El Chino*¿ es primo de ellos?**

El Chino no le toca nada.

¿Entonces los padres de Carmen Amaya quiénes eran?

Unos primos. Primos de los padres. Esos que se casan con *la Hidalgo*⁵. El padre de los Amayas es familia y la madre también.

Entonces ocurre, que había otro que era hermano de mi abuela. Mi abuela eran once hermanos entre hermanas y hermanas, todos sobrinos de *tío Pello*. La rama de uno que es primo nuestro, Antonio, a los padres de ese cada uno tenía un mote.

Al padre de Antonio le decían *el Melajarro*. A mi abuela *la Frasquirra*, por el marío, pero siempre ha sido Pella. La familia de mi abuela, de mi abuela y de su tío y de todos los hermanos han sido *Pellos*.

Un hermano de mi abuela, tuvo una hija en Pinos Puente. Se llevó una gitana. Se llamaba José, le decían *Cabezuelas*. Era esquilador de bestias. Iba con sus tijeras, sus máquinas, con todo. Tuvo una hija y le puso de nombre Carlota.

⁵ Se refiere a Dolores Hidalgo Amunátegui

[...]

Los gitanos han sido tribus. Tribus errantes. No eran de Granada. Si ellos cuando vienen a Granada. Antes llegan a Alhama de Granada donde estuvieron viviendo una temporada grande.

¿Y qué pasó en la barbería?

Carmen Amaya. Dicen que cuando llegaron aquí [su familia fue] de los primeros. Que vivieron ahí. Los abuelos de Carmen Amaya.

Una [cueva] que eran dos habitaciones que es donde estuvo la barbería. Y la otra de más arriba que vivía la hermana de aquellos que vivieron en Fuente quebrada.

Ahí vivieron la familia de *Carmen Amaya* en la barbería o en la otra. Estaban juntas. Ahí vivieron los abuelos de *Carmen Amaya*. Cuando se la llevaron de aquí ya había nacido.

[...]

La Faraona era sobrina de mi abuela también. Ya madre de *la Rosica*, y la madre de Marina Heredia. Estaba casada con *el Catiti*.

Cuando ponen la zambra con su hija para ponerle un nombre le pusieron *la Faraona*. Era hija de un hermano de mi abuela, *la Faraona*. Y la hermana que vivía en la Placeta de Liñán.

Hoy Marina Heredia es bisnieta de esa mujer. Era sobrina de *Pella*.

La Jardín es familia también de *los Mayas*. La madre era *la Jampona*. Y la madre de *Cotorrero* y de *Paquillo el gitano*, el padre de *Juanillo el gitano*. Es que eran once o doce hermanos.

El día que nació Carmen, Rosa Maya *la Faraona* tuvo que ayudar a la madre de Carmen a dar a luz. Después vio sus pequeñas manitas y su destino de gran bailaora según se explica en un artículo *Le magazin Illustré* (Regage 1950).

La Faraona. Il ne ferait pas bon de chuchoter au Sacro-Monte qu'elle radote et raconte toujours la même histoire.

Elle est si belle cette histoire:

Dans le terrier voisin de celui qu'elle habite et où elle continue de s'éclairer avec des cierges apportés par ses consultants, la Faraona se fit un devoir d'assister, une nuit, une femme en couches. Une fillette naquit, à laquelle la vieille s'attacha et qui le lui rendit bien. L'enfant avait conscience du plaisir que causait à sa protectrice, la caresse de ses petites mains sur son rugueux visage. Très vite, dans ces mains menues, la Faraona lut un grand destin:

- Tu feras le tour du monde. En dansant, tu amasseras autant d'or qu'en porte la sara de Camargue, que ton père et ta mère sont allés implorer pour t'avoir.
 - La Faraona a dit vrai. La petite Carmen du Sacro-Monte est devenue la grande danseuse Carmen Amaya.
- (Regage 1950)

En el mismo texto se explica que Manolo Amaya Hidalgo es uno de los primos de Carmen Amaya. “Manuelo, chef de la tribu, aime autant la musique que sa cousine Carmen Amaya” (Regage 1950).

Según se cuenta en la revista, efectivamente Carmen Amaya sería prima de Manolo Amaya Hidalgo, es decir, y según el relato de Paulo sobrina de Carmen Maya Campos *la Pella*. Es por ello que un pequeño artículo que pudimos publicar en la revista *La Flamenca* toma relevancia como una pieza. El artículo se titulaba *¿Carmen Amaya nació el 15 de*

noviembre de 1922? (Heredia-Martínez 2022) En él establecíamos la hipótesis de que la gran bailaora hubiera podido nacer en 1922 dadas la falta de concordancias entre las edades de su madre, su padre, sus hermanos y ella misma en padrones municipales y distintas tarjetas de identidad. Tampoco el nombre del padre de Carmen Amaya era siempre el mismo.

Tras consultar las investigaciones de Montse Madrideo en donde la investigadora deja abierta la posibilidad de que Carmen hubiera nacido en 1918, tuvimos a bien consultar con el investigador Manuel Cerrejón Redondo. Él nos refirió que pensaba que Carmen Amaya habría nacido en 1917, como así se lo refirió Pastora, la mujer del *Pati de Triana*.

La familia de la pareja formada por el Chino y Micaela Amaya tuvieron siete hijos: Francisco, Carmen, Antonia, Leonor, José, Antonio y María, aunque muy pronto se dejan de tener noticias del niño José.

El documento en cuestión se trata de una ficha consular de la República de Los Estados Unidos de Brasil sellado el 4 de mayo de 1950 y realizado con los datos obtenidos del pasaporte nº 221 expedido por el Consulado Español en Bruselas el 9 de mayo de 1949.

Según los datos que constan en este pasaporte los padres de la artista serían Juan y Micaela Amaya y Carmen Amaya Amaya de nacionalidad española. La bailaora pudo haber nacido el 15 de noviembre de 1922. En la investigación ha surgido otro documento que podría dar valor a esta nueva hipótesis: se trata de la lista de pasajeros de un barco con destino a Vigo el 8 de octubre de 1950. En este barco nos encontramos a Carmen Amaya con 28 años. De nuevo obtenemos que Carmen Amaya pudo haber nacido en 1922. Ahora bien, en el padrón de habitantes de 1930 de Barcelona, la artista inscrita con la grafía Carmen

Amalla Amalla reside bajo la tutela de José Amalla Amalla (tocador de guitarra) y Micaela Amalla Moreno.

En este caso nos encontramos ante la duda del nombre real del padre de Carmen Amaya. ¿Juan o José?. En cuanto al padre de Carmen Amaya apodado el Chino se ha podido localizar un documento en el que reza José Amaya Amaya, nacido en Barcelona en 1893. Su padre José Amaya aparece como pariente de referencia en New York en los datos que constan desde 1939 hasta 1945 en la ficha de Carmen Amaya en el Registro Nacional de Extranjeros en México. La fecha de nacimiento de la artista se establece en 1919, aunque en algunos documentos de ese archivo de la Secretaría del Gobierno de México aparece 1915 como fecha original. Sobre su madre, en el archivo consta que nació en 1896 y sobre su hermano Francisco Amaya, en este archivo aparece como nacido en 1918 siendo la esposa de éste Micaela Santiago Moreno de Amaya. (Heredia-Martínez 2022)

En la revista «La Flamenca» continuamos con el análisis de la imagen de *la Zambra de Manolo Amaya*, que aparece en la primera página del periódico La Vanguardia el 24 de junio de 1930. En la imagen vemos a Manolo Amaya, junto a María Cortés Maya *la Jardín*⁶ que nació en 1913. Justo delante de ellos estaban: tía Juana *la Faraona*⁷, María *la Canastera* y la pequeña Carmen Amaya que aparenta ser más joven que *la Jardín*.

Además, en el artículo de la revista «La Flamenca» se menciona que la pequeña Carmen Amaya pudo haber sido retratada por el

⁶ Nieta de *la Chata la Jampona* e hija de María *la Jardín*

⁷ Juana Teodora Amaya Campos que se bautizó el 1 de mayo de 1897 en Badajoz. Fue una de las tías de Carmen Amaya que no coincide con Rosa Maya Maya *la Faraona* del Sacromonte. Era hija de Juan Amaya y Jiménez y de Carmen Campos. Nieta de Andrés y Manuela (Iglesia Católica s. d.)

pintor Julio Moisés cuando era solamente una niña y se aportan otros datos más concretos obtenidos de diversos documentos.

Todo ello nos llevó a averiguar que su fecha y lugar de nacimiento era públicamente un misterio mientras que en el barrio del Sacromonte era un verdadero secreto a voces. *Carmen Amaya* es de la familia de *los Mayas* del Sacromonte de Granada. Según lo que hemos podido averiguar, la bailaora nació entre febrero de 1917 y el 13 de febrero de 1918. Apuntamos como fechas probables el 13 de febrero de 1917 o algún día del mes de noviembre de 1917 como fechas dentro del repertorio de lo muy probable, puesto que Carmen Amaya decía que ella había nacido “la noche de los muertos”. Se llamaba Carmen por su madrina, Carmen Maya Campos, la abuela de Paulo y de Maruja que vendía nardos en la puerta de la Alhambra. Todos ellos descendientes de un hermano de Pedro Camilo Maya Vasallo *tío Pello*.

Si la bailaora Carmen Amaya Amaya era familia de Carmen Maya Campos, y también de Rosa Maya Maya *la Faraona* y prima del escultor Luis Heredia Maya, al menos uno de los dos ‘Amaya’ ha de ser Maya⁸ también.

En la imagen de la Figura 55 observamos a *Carmen Amaya* en un fotograma de la película *María de la O* (Elias 1936) bailando delante de una de las cuevas que hay en el Sacromonte. Detrás de ella se puede ver participando en el cuadro musical a una mujer que no logramos identificar que está de pie al fondo. En los extremos de la imagen se encuentran dos de las hermanas *Gazpachas*. Tocando las guitarras y entre los hermanos *Ovejillas* se encuentra *el Chino* que acompañaba a *Carmen Amaya* desde pequeña en casi todas sus actuaciones. “*El Chino* y Juan [Amaya Maya] se decían primos” (Albaicín, comunicación personal, 17 de septiembre 2023).

⁸ Cómo desarrollar este asunto requiere un pormenorizado estudio que no es ninguno de los objetivos de esta tesis doctoral, dejamos esa vía de investigación abierta para hacerlo de manera más eficaz en otro trabajo que se está llevando a cabo de manera paralela y que verá la luz próximamente.

Figura 55

Fandango gitano por Carmen Amaya (1934)



Nota. Archivo del Real Patronato de la Alhambra y Generalife

Los recuerdos de las personas del núcleo fueron los que nos abrieron la puerta para conocer un poco mejor la historia local de Granada y su relación con los artistas plásticos, la política y el flamenco. Familias enteras llegaron incluso a cambiarse el nombre para sobrevivir en una época en la que saber de qué familia se procedía era algo definitivo para continuar con vida.

Resolver las incógnitas sobre las identidades de los artistas de los cuadros flamencos de principios de 1900 resulta cuando menos dificultoso para una persona de ‘fuera del núcleo’ mientras que para las personas ‘del centro’ les puede resultar incómodo que unos extraños quieran saber lo que pasó.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En el tema que nos ocupa la experiencia visual se ha ido educando para reconocer algunos de los signos como parte del imaginario del estereotipo de las mujeres gitanas. Dándose por hecho que estas imágenes manipuladas eran verdades universales que no han hecho más que engordar el peso de los prejuicios hacia estas personas cuya procedencia no se ha terminado de desentramar, aunque hay pruebas e indicios que sitúan el inicio de la diáspora de los gitanos en la India.

En esta tesis doctoral hemos querido mostrar que se comenzó a nombrar a los «gitanos» por «flamencos» a través de su estética. En un principio de forma limitada para más tarde abarcar el resto de los ámbitos de la estética, entrando en la filosofía y culminar influyendo en la política exterior con manifestaciones en las Exposiciones Universales y utilizada para la explotación de artilugios científicos como el aparato cinematográfico de Edison. Es decir, fueron utilizados como ‘pueblo’ para adherirlos al concepto de «nación Española» y así obtener rédito. No se titubeó a la hora de mostrar a las mujeres gitanas jóvenes semidesnudas en distintas manifestaciones plásticas, como objeto de deseo o como signo de refinamiento. Tampoco se dudó en utilizar a los hombres expresamente gitanos de estética muy caracterizada como parapeto social entre las luchas de poder de principio de siglo XX español.

En muchos casos los gitanos perdieron su identidad de manera inversamente proporcional al enriquecimiento de los poderosos. En otras ocasiones, mientras la identidad gitana se degradaba, las personas que estuvieron en posiciones de poder se aprovecharon de ello. Ellos no perdieron nunca mientras que a la persona gitana siempre se la puso en un estatus de inferioridad social, política y legislativa.

Esta investigación partió de la hipótesis de que la imagen de la mujer gitana joven pudo ser el germen de la estética de «lo andaluz» y «lo

español» que se ha desarrollado a través de una parte de la Historia de España que atañe a la identidad del grupo étnico o a la «romipen» que por haber quedado tan invisibilizada nos atrevemos a llamar a esta evidencia *Deshistoria Humana de la Romipen en España*. Ha sido justamente este proceso de deconstrucción de la Historia de España en relación con el pueblo gitano lo que se ha tratado de explicar en esta tesis doctoral. Se ha realizado a través del estereotipo tomando la estética de la mujer gitana como elemento sustentante, integrador y representativo de «lo flamenco». Fue impuesta por «los otros» como protagonista de la difusión cultural y de la popularización universal del arte flamenco dentro del imaginario colectivo de «lo español».

Se ha tratado de explicar durante el transcurso de esta tesis cómo los gitanos llegaron a posicionarse desde una periferia invisibilizada hasta un falso núcleo visibilizado, construido desde el prejuicio y el estereotipo. Para ello nos hemos marcados tres objetivos principales:

El primero de los objetivos principales fue relatar el origen del concepto de «lo flamenco» con la significación actual utilizando dos objetivos específicos como apoyo en la investigación.

-El primero de los objetivos específicos pretendía definir el proceso de antigitanismo español hasta la década de 1930. Este objetivo específico se ha podido desarrollar dentro del amplio abanico normativo y legislativo que actuaba en contra de los gitanos o castellanos nuevos ya fuese de forma directa con pragmáticas específicas o de manera menos evidente utilizando las leyes más generalistas para incluirlos dentro como es el caso de las distintas disposiciones sobre vagos y maleantes.

Ha quedado patente que para intentar despojarlos de su identidad se trató de eliminar desde el principio sus señales de pertenencia al grupo multiétnico desde la eliminación del nombre que es la identidad, el idioma, la vestimenta, más adelante se les prohibió ser itinerantes y desarrollar sus oficios tradicionales. Es

decir, se trató de anular la estética desde la política para conseguir la alineación de la personalidad.

- En cuanto al segundo objetivo específico se ha pretendido aportar nuevas líneas de investigación para el flamenco desde un punto de vista étnico teniendo en cuenta la lectura de la historia desde una óptica cultural inclusiva gitana y teniendo en cuenta el romaní y el caló como elementos de apoyo en la comprensión del arte flamenco. Este objetivo se ha desarrollado explicando el origen del concepto de «lo flamenco» ligado a «lo gitano» dando buena cuenta de algunos conceptos asociados a cantes y bailes flamencos como el zorongo, la tana o la soleá de Granada sin menospreciar al fandango, los tangos o el zapateo entre otros muchos. De hecho, algunos sustantivos utilizados en el flamenco parten directamente del caló como en el caso de «zorongo», «debla» o los «goles» que significa ‘voces’ y que derivó en los ‘oles’ actuales. Se ha utilizado el *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera* (De Alba y Dieguez 1750) como fuente primaria fundamental para la apertura de nuevas líneas de investigación hacia referencias muy tempranas sobre el flamenco. En la misma obra se pueden encontrar referencias ligadas al propio concepto de «flamenco» como “nación flamenca” (1750 / 1995 : 18) o Margarita Torrión que suscribe las declaraciones de *el Bachiller Revoltoso* contando que las gitanas irán vestidas con “rasillo de Flandes de colores” (1995 : 39). ¿No sería este el inicio de vestirse de flamenca? Nosotros pensamos que en 1750 ir vestida de «rasillo de Flandes» podría haber sido en sus inicios uno de los motivos de ir ‘vestida de flamenca’, ligado a la prohibición de nombrar a las cosas por su nombre ‘ir vestida de gitana’. Este pudo ser una de las causas ligadas a otras cuyo estudio en profundidad sería el objeto principal de otra investigación que excedería el propósito de esta tesis pero que no podríamos dejar de apuntar.

Solamente para concretar un poco más en esta opción política con trasfondo semántico no podemos olvidar como explica Piñar Díaz «flamar» en caló significa ‘gritar o dar voces’ mientras que «goró» significa ‘hondo’ por lo que «flamar goró» significaría ‘dar voces hondo’ (2016). Tampoco se puede obviar la referencia de Diego Luís Fernández Jiménez¹ en una comunicación personal que afirma que flamenco viene de «familiarco» que viene de ‘familia’ en romaní (2024).

Para abastecer de resultados el segundo objetivo principal hemos analizado multitud de películas de carácter flamenco de principios del siglo XX, y se han puesto en relación con otras imágenes flamencas desde los objetivos específicos.

El primero de los objetivos específicos pretendía identificar y contextualizar a los artistas e imágenes para su estudio y puesta en valor que se ha realizado destacando entre las películas la estudiada de manera inédita en la Universidad de Princeton en la que aparece el sevillano *maestro Realito* como personaje principal *Danse de Sevillanas* (Alexandre, R. 1911c), igual que se ha podido identificar también por primera vez algunos personajes entre algunas cintas almacenadas en los archivos de *Universidad de Carolina del Sur*. Hemos podido reconocer en una escena de esas filmaciones a la bailaora granadina María *la Jardín*, de la familia de Pedro Camilo Maya Vasallo, el *tío Pello*. Del mismo modo hemos resuelto con la bailaora solista Ángeles Campos *Angelitas*, que aparece vestida con bata de cola y una gran peineta en los *Stories* de la FOX, 4-736 (1929) y en el 4-737 (1929). A esto hay que añadir el estudio identificativo de la película *Merengaro*² (*España: Sevilla* 1905) en el que gracias a Paulo y a Curro Albaicín se ha podido identificar entre otros personajes al bailar Francisco

¹ Doctor en Derecho por la Universidad de Córdoba y ha sido Presidente del Instituto de Cultura Gitana y Vicepresidente de la Unión Romaní Española.

² Haciendo referencia al *tango de los Merengazos* de Granada.

Maldonado *Frasquirri* del que no había hasta el momento ninguna filmación.

Así pues, el segundo de los objetivos específicos ha sido analizar la importancia de los artistas plásticos y visuales en la evolución de la identidad española y andaluza. Desde las artes visuales ha quedado demostrado que tanto Gustave Doré, como Francisco de Goya, Mariano Fortuny, Singer Sargent, George Apperley, Rodríguez-Acosta, Tomas Edison, los *hermanos Lumière*, Alice Guy, tanto como Feuillade o Francisco Elías y otros muchos utilizaron las imágenes de los bailes de gitanos y en especial de las mujeres gitanas como vehículo transmisor del estereotipo de «lo español» y «lo andaluz» que era más rentable para las élites europeas. Porque desde aquí, con nosotros y con la manipulación de nuestra identidad gitana y con nuestra «romipen», hicieron un buen negocio con los gitanos de Granada. Ellos hicieron “bailes y cantos de los gitanos de Granada y cante y baile flamencos” (La Exposición de París 1900) de lo que hemos deducido que «cante gitano» sería distinto al «cante y baile flamencos» que interpretaron el cuadro de sevillanos filmado³ por los *hermanos Lumière* en la *Exposición Universal de París* de 1900. Queda patente en este momento como la etnia y el color de la piel categorizaron los estilos musicales en los diarios franceses.

Es en este punto donde podemos hacer alusión al tercer objetivo principal de visibilizar el papel fundamental de la mujer gitana en la formación del concepto y del estereotipo de «lo flamenco» y «lo español» desde la política y junto a los eventos culturales relacionados con el público de masas como exposiciones universales y el cine.

Las mujeres gitanas contribuyeron de una manera excepcional en la difusión del arte flamenco de manera que sus formas sirvieron para identificar a España con el flamenco desde fuera de nuestro país, con más

³ Para más información véase <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/11/flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-ii-el-lugar-de-filmacion-de-las-peliculas-de-lumiere/>

o menos acierto. Durante el transcurso de las distintas exposiciones universales como las de París en los años 1889 y 1900, el desarrollo de la *Semana Andaluza en la Exposición de Barcelona de 1929* o la *Exposición Universal de Sevilla en 1929* son solo los ejemplos más evidentes en los que se fue formando el estereotipo de «lo flamenco» y «lo español» con una finalidad política. Sin olvidar las medallas de oro de pintura que consiguió el pintor Rodríguez-Acosta. La fundación que lleva su nombre niega la pintura de temática gitana en el repertorio del pintor, aunque por otro lado las evidencias dejan huella. Además de las obras de temática gitana que se han enumerado en el trabajo de investigación, Curro Albaicín cuenta que el pintor se llevaba a su casa a las mujeres jovencitas para pintarle la cabeza sin que las pobres gitanas supieran “para qué quiere el payo nada más que las cabezas” (Albaicín, comunicación personal, 17 de septiembre 2023).

Ahora estamos en condición de responder a aquella reflexión que hacía la tía de Curro Albaicín cuando acompañaba a su prima *Carmela* al estudio del pintor en Granada. Podemos decir que los pintores utilizaron los cuerpos, las cabezas y la esencia de las mujeres gitanas a su antojo para obtener crédito y no siempre económico. George Apperley, que tan prolijo fue en sirvientas mucho más jóvenes que él, quiso igualarse con Francisco de Goya al utilizar la imagen de Concepción Heredia Cortés *la Chonica* en sus retratos.

Por ello el objetivo específico de reconocer la labor de las bailaoras gitanas en la difusión de la imagen de España se convierte en un deber profesional de cualquier historiador. Ha de reconocerse la identidad de las personas gitanas como parte de la identidad nacional del Estado Español acorde a lo recogido a día de hoy por nuestra Constitución Española (De Borbón 1978).

Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o

circunstancia personal o social. (Cortes Constituyentes 1978 : art. 14)

En esta Historia, se ha utilizado como hilo conductor la figura de muchas mujeres artistas que tuvieron poco o mucho calado social. Algunas fueron gitanas y otras se vistieron de gitanas para sobrevivir cuando llegó el dramático episodio de la *Guerra Civil Española*. Muchas permanecen siendo anónimas sin embargo, de otras hemos podido visibilizar su nombre que visto lo dificultoso del tema, no ha sido poco: *la Peltra*, Ana Amaya Molina *Aniya de Ronda*, Carmen Maya Campos *la Pella*, Juana Vargas de las Heras *la Macarrona*, Dolores Hidalgo Amunátegui *la Capitana*, María Jesús Trinidad Fernández Fernández *la Chata la Jampona*, María *la Jardín*, Lucía Gómez Cortés *La Lucía*, Carmen Dausset Moreno *Carmencita*, María Cortés Heredia *la Canastera*, Florencia Pérez Padilla *Rosario* de la pareja *los Chavalillos Sevillanos*, poniendo a Carmen Amaya que comenzó llamándose de manera artística *Carmencita Amaya* como vértice más visible de una pirámide de saberes superpuestos. Estos fueron evidentes en su forma a priori pero restringidos en sus identidades por las leyes y las fuerzas de poder político y económico.

Todas ellas, las mujeres gitanas flamencas a excepción de *Rosario*, adoptaron un tipo de estética dentro del espectro de lo visible que las elevó en los escenarios pero que en la intimidad no hizo más que reafirmar su inferioridad social en forma de caricatura de ellas mismas en las diversas exposiciones universales. Recordemos que los franceses se burlaban de *la Macarrona* al llamarla “Reina de los gitanos” (Goldberg 2019 : 166) en tono de sorna en la *Exposición Universal de París* de 1889. En sus cánones no podía caber que una reina fuese gitana. Porque los elementos del imaginario de cada cultura son los que conforman las imágenes y ahí es donde toma relevancia el siguiente objetivo específico.

Con el segundo objetivo específico de este apartado, se pretendió relatar la evolución de los elementos propios de la

estética gitana que pasaron a ser parte de la estética de mujer española por medio del nuevo concepto «de flamenca». La formación de la afamada estética de la mujer española viene desde épocas muy lejanas.

Casi de forma celestial las alas de la Diosa Astarté se transformaron en pequeñas alas en el pelo de las imágenes de Tanit y más tarde llegaron a las mujeres gitanas en forma de peineta. Algo similar sucedió con los volantes en las faldas de las bailarinas y el mantoncillo que quedaron plasmadas en imágenes como la del *Pilar Votivo* (Pilar Votivo S. I e. c.) del *Museo Arqueológico de Dijón* (Francia) siendo muy similares a las faldas de las bailaoras actuales.

Las gitanas de principio de siglo XX utilizaban al menos tres mantos: El primero para cubrirse la cabeza que quedaba anudado sobre los hombros al destaparse; El segundo y más conocido es el que se utilizaba para cubrir la espalda y estaba atado a la cintura cubriendo el pecho durante las actuaciones que ha terminado por llamarse «mantón de manila» por la técnica utilizada en su lugar de procedencia; y en tercer lugar el típico mantoncillo, más pequeño, anudado al pecho y que queda suspendido sobre los hombros dejando el pico en la espalda.

Sobre los adornos de metal diríamos que los aros de plata u oro con un cascabelillo pendiendo de las orejas de los gitanos siguen siendo un signo de refinamiento en las actuaciones de las mujeres vestidas de flamencas.

Por último y no menos importante se han podido establecer relaciones entre la bandera de Tamerlán en donde se utiliza el «símbolo de Timur» con las faldas de las gitanas flamencas colmadas de lunares imitando monedas tan presentes en la iconografía de Tamerlán. Posiblemente las bailarinas de los ejércitos de Tamerlan llevasen el símbolo de este representado en su vestimenta y como parte de los uniformes de los soldados. Por

lo pronto hemos localizado la bandera con tres grandes lunares coincidiendo con la teoría de Piñar Díaz sobre la historia de los gitanos incluida en su libro *El flamenco y su formación en el siglo XIX* (Piñar Díaz 2016). Además, en las ceremonias de la cultura gitana las monedas han sido un signo de buena fortuna.

A todo ello habría que sumar que durante la elaboración de este trabajo se ha descubierto la identidad de la mujer que nos llevó a investigar en esta tesis de Estudios Culturales. La bailaora que bailaba con sombrero y que aparecía en una de las películas del montaje de la exposición *Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia* (Caja Granada 2021) sería María Maya Fernández *la Jardín*. Esas tomas las realizó Mariano Fortuny Madrazo, pero en el montaje de dicha exposición se utilizaron otras escenas de unas grabaciones anteriores tomadas en la Alhambra. La inexactitud en la identificación en el montaje de la exposición supuso un obstáculo en el camino de la identificación de las identidades de las personas de la película.

En este asunto en concreto ponemos el foco de atención en la importancia de las futuras acciones de puesta en valor del patrimonio artístico con mayor inversión en investigación. El 16 de noviembre de 2010, el flamenco fue inscrito en la *Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad Patrimonio* por la UNESCO. Ya que el arte flamenco tenía méritos sobrados para hacerse con ese galardón. Entre esas razones encontramos la abundante variedad de «palos» y variantes musicales que se han desarrollado dentro del flamenco. Siendo el flamenco la manifestación musical más amplia de la Historia de La Humanidad. Del mismo modo que todos los españoles somos partícipes y herederos por nacionalidad de este patrimonio que tuvo sus raíces, no en el mundo islámico como muchos proclaman, sino en la «romipen española». El arte flamenco se ha sucedido precisamente en España porque la tierra ibérica se nutrió de las formas estéticas que las entidades gitanas perdieron con la aplicación de leyes tan severas y deshumanizadoras como las distintas pragmáticas y los terribles acontecimientos de la Gran Redada de 1749.

Las técnicas musicales orientales ya se habían introducido en Al-Andalus con Abu l-Hasan Ali ibn Nafi' *Ziryab*, 'el mirlo' en Córdoba en 822 con Abderraman II. Las técnicas de canto del centro de Asia encontraron acomodo en lo que Ziryab que fundó el primer conservatorio de música en Córdoba y "al que se considera el gran creador de la música andalusí" (Piñar Díaz 2016 : 284) y otros músicos con formación musical de la India habían definido siglos atrás en España.

Una vez se da por concluida esta tesis doctoral se podría decir que se ha profundizado en algunos aspectos de la Historia del pueblo gitano desde que hay constancia escrita de su entrada en España por la ruta del norte desde 1425. Con la Transición Democrática y la nueva Constitución de 1978 se abrió una gran puerta que hasta el momento había permanecido cerrada: el reconocimiento de que todos los españoles fueran iguales ante la Ley. Con la reforma del código de la Guardia Civil se pondría fin de manera legislativa a toda una concatenación de manifestaciones legales y discriminatorias que habían sido aplicadas de manera sistemática y prolongada en el tiempo contra los españoles de origen gitano.

Pero nuestra Constitución no pudo concluir con toda una estela de elementos parte del repertorio de una des-historia literaria, plástica e incluso cinematográfica creada desde los prejuicios que culminaría con la creación del estereotipo del gitano español.

Del desarrollo de este trabajo se desprende la necesidad de evidenciar la pertenencia de los gitanos a la Nación española haciéndolos visibles en los distintos textos derivados del currículum escolar en las enseñanzas de las distintas etapas de la educación reglada española sin que se pueda producir segregación por opcionalidad. Proponemos más concretamente que la «romipen» esté presente al menos en los libros de texto que versen sobre Historia de España. Esta sería una buena base para una línea de trabajo que pretendemos llevar a cabo en adelante. Se debería comenzar por el principio en la Educación Primaria, prosiguiendo con las Enseñanzas Medias que comprenden la etapa obligatoria desde los 12 años hasta otras opciones optativas como el Bachillerato que se comienza con

unos 16 años y finaliza con la mayoría de edad de los estudiantes. Pero para ello los maestros y los profesores deberían estar formados en la Historia de los Gitanos Españoles y más concretamente en asuntos relacionados con la «romipen».

Es por lo tanto importante, urgente, de justicia social y de Derecho Constitucional que las enseñanzas universitarias no queden ajenas al problema gitano como ha sucedido hasta ahora. Como dice el prestigioso Director de Orquesta Francisco Suárez “Los gitanos hemos sido siempre aplaudidos en los escenarios [...] pero nunca hemos sido reconocidos por nuestra valentía ni por todo lo que hemos ofrecido al acervo cultural europeo” (Diego Luis Fernandez / Hitzaldia-Charla / Flamenco 2021). Las universidades deben implicarse, formar parte y participar en las políticas que visibilicen la realidad histórica y social de los ciudadanos españoles.

Ese es solo parte del recorrido compartido que nos queda por hacer a los de la «Nación flamenca» de España, acompañados por el resto de los ciudadanos españoles. Con este trabajo se han dejado expuestas algunas de las bases para el reconocimiento de la «romipen» como parte de la cultura española al haber desgranado *El legado de una herencia cultural gitana*.

FUENTES Y REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES Y REFERENCIAS

Documentación personal

de distintos organismos

Certificado de Bautismo de Fernando Amaya Maya. (1869)

España, Provincia de Granada, registros municipales,
1607-1955.

Certificado de Bautismo de Josefa Natalia Amaya Maya. (1871).

España, Provincia de Granada, registros municipales,
1607-1955.

Certificado de Matrimonio de Juan Amaya Cortés y María de las

Angustias Maya Vasallo. (1849). España, Provincia de
Granada, registros municipales, 1607-1955.

Certificado de Bautismo de Juan Amaya Maya. (1856). España,

Provincia de Granada, registros municipales, 1607-1955.

Certificado de Bautismo de Fernando Amaya Maya. (1869)

España, Provincia de Granada, registros municipales,
1607-1955.

Certificado de Bautismo de María de la Encarnación Práxedes

Amaya Maya. (1874). España, Bautismos, 1502-1940.

Certificado de Bautismo de Trinidad Fernández Fernández [la Chata la Jampona]. (1857). España, Provincia de Granada, registros municipales, 1607-1955.

Expedientes matrimoniales 1565-1950. Mariano Fernandez Santiago y Maria de Los Dolores Cabello. (1859).

Parroquia de San Ildefonso; España, Provincia de Granada, registros municipales, 1607-1955, 107.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6MZ3->

[TPS?i=59&cc=2015356&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQ2HL-988D](https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6MZ3-TPS?i=59&cc=2015356&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQ2HL-988D)

Expedientes matrimoniales. Sebastian Campos en: Franciscus

Maria Cortez y Campos, 1864, 190. (1864). Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:CS91-VMZM>

[Parroquia de San Pedro y San Pablo] Doña, J. (1879). *Padrón vecinal de Granada, formado el 20 de agosto de 1875 y rectificado en diciembre de 1879. Folio 113.*

Parroquia de San Pedro y San Pablo. (1872). *Año 1873.*

Rectificación del padrón vecinal de Granada, formado en junio de 1871 con arreglo al Decreto del 6 de mayo de dicho año.

Parroquia de San Pedro y San Pablo. (1913). *Año de 1913*.

Rectificación del padrón vecinal de Granada, formado en diciembre de 1910, en cumplimiento de lo que determinan los artículos 18 y 20 de la Ley municipal del 2 de Octubre de 1877. Parroquia de San Pedro y San Pablo. Folio 111.

Registros de cementerio (1918-1920), 224. España, Provincia de Granada, registros municipales, 1607-1955.

Registros parroquiales y diocesanos, 1307-1985. Juana Teodora Amaya Campos y Nicomedes Claros Vargas, mayo de 1897. Recuperado 5 de enero de 2024, de <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:664J-9B2T>

Normativas

Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que los ministriles moros de los lugares de su tierra fuesen a dicha ciudad para la celebración de la fiesta del Corpus Christi (1495).

Acuerdo del Ayuntamiento de Granada dando por extinguido el impuesto que se pagaba por las zambras., § Libro de Cabildos (1519).

Acuerdo del Ayuntamiento de Baza para que a esta ciudad fuesen los moradores de las villas de Zújar, Freila, Caniles y

Benamaurel, al recibimiento del Jubileo, y que con los de Caniles fuesen los que tenían cargo de su zambra (1524).

Constitución política de la monarquía española [Const]. Marzo de 1812 (España).

Constitución de la Monarquía Española de 18 de junio de 1837 [Const]. Junio de 1837 (España).

Constitución de la República Española [Const]. Diciembre de 1931 (España).

Constitución española de 1978 [Const]. Diciembre de 1978 (España).

Decreto de 23 de diciembre de 1944 por el que se aprueba y promulga el «Código penal, texto refundido de 1944», según la autorización otorgada por la Ley de 19 de julio de 1944, 427 (1944).

<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1945/013/A00427-00472.pdf>

Ley electoral de Diputados a Cortes (1878).

Ley relativa a vagos y maleantes, 874 (1933).

Pragmática de los Reyes Católicos (1499).

Pragmática Sanción. Pragmática que su Magestad ma[n]da que se imprima, sobre los Vagamundos, Ladrones, Blasphemos, Rufianes, Testigos falsos, Inducidores, y Casados dos vezes [sic.], y otras cosas, 1 (1566).

Pragmática de Felipe IV (1633).

[Pragmática Antimorisca] De Gregorio, L. (1766). Pragmática

Antimorisca. Manda el rey ... Y en su Real Nombre los Alcaldes de su Real Casa y Corte que no habiendo bastado para desterrar de ella el... Perjudicial disfraz o abuso del embozo con capa larga..., las Reales ordenes y vandos... Deseando ahora su Mag. Desterrar... De su corte... Tan punible... Exceso: Manda que ninguna persona... Pueda usar... Del citado trage de capa larga y sombrero redondo para el embozo. Biblioteca Digital Memoria de Madrid.

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=237163&num_id=4&num_total=

Pragmática-Sanción en fuerza de ley, en que se dan Nuevas

Reglas para contener y castigar la vagancia de los que hasta aquí se han conocido como Gitanos, o Castellanos nuevos, con lo demás que expresa (1783).

Merced hecha a la ciudad de Granada para que cuando muriese el

cristiano nuevo Fernando Morales El Fisteli, cesase e consumies e el derecho que en tiempos de moros pagaban los juglares o zambleros., legajo 2003 (1518).

Real Orden para la prisión de gitanos y gitanas (1749).

Requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado «tarcón» que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios, § Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1516 hasta 1518. (1517).

Sentencia inédita

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE GRANADA:

Sentencia nº 78. En la causa nº 33. 918 Salvador contra José Amaya Hidalgo... (1920).

Cartas y manuscritos de especial interés

Silva y Figueroa, G. de, & Bustamante (Gitano). (1602, octubre 9). *[Carta de don García de Silva y Figueroa a Diego Sarmiento de Acuña]*. En Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, Conde de *(Toro, 9-X-1602)* [Manuscrito]. Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Salazar Mendoza, P. (1618). *Compendio de lo mas substancial que escribe el Doctor Salazar de Mendoza en los cinco*

libros de la Monarchia de España. Biblioteca Nacional de España.

—— (1770). *Monarquía de España, escrita por el doctor Don Pedro Salazar de Mendoza, primer canonico penitenciario de la santa iglesia de Toledo, primada de estos reynos. Publicala Don Bartholome Ulloa, mercader de libros,...: Vol. II* (Bartholomé Ulloa). por D. Joachin Ibarra.

Artes gráfico-plásticas, fotográficas y escultóricas

Alumnos de la Escuela de Herkomer. (1884). *La danza morisca*
[Grabado monocromático]. Recuperado el 8 de marzo de
2024, de
https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004538799

[Antonio *El Cujón*]. (1926). [Dibujo].

Barbarelli. (1508). *Venus dormida* [Óleo sobre lienzo].

Gemäldegalerie Alte Meister (Dresde).

Borrell, J. (s. f.). *Gitana* [Óleo sobre lienzo].

Botticelli, S. (1482). *La Nascita di Venere* [Temple sobre lienzo].

Galería degli Uffizi (Florencia).

Brugada, R. (1904). *Gitana Granadina* [Óleo sobre lienzo].

- Chicharro Agüera, E. C. (1895). [*Retrato de Frasquirra* [Óleo sobre tabla]]. Colección Particular (Granada).
- Chaman, A. (1852). *Ámparo Álvarez y Cúchares* [Grabado litográfico]. Museo de Ávila (Ávila).
- Clifford, C. (1862). *Jitanas cantando* [Fotografía]. Biblioteca Nacional de España (Madrid).
- Courbet, G. (1866). *L'origine du monde* [Óleo sobre lienzo]. Musée d'Orsay (Paris).
- Da Vinci, L. (1490). *El hombre de Vitruvio* [Tinta sobre papel]. Galería de la Academia (Venecia).
- Daco, & SEG - Sociedad de Establecimientos L. Gaumont. (1913). *Los novios de 1914* [Cartel]. Cinémathèque Française de Toulouse (Toulouse).
- Doré, G. (1862a). *Countryman of Granada* [Xilografía].
- (1862b). *Gitana de Granada dancing le zorongo* [Grabado sobre plancha de metal].
- Dupont, A. (1890). *Miss Carmencita* [Fotografía]. Biblioteca Pública de Nueva York. Recuperado El 8 de marzo de 2024, de <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-9f5b-a3d9-e040-e00a18064a99>
- Edlfelt, A. (1881). *Chorrojumo el «El Príncipe de los Gitanos»* [Óleo]. Colección Baron de Carl von Born.Norr-Sarvlaks Perna, (Finlandia).

Fortuny Marsal, M. *El patio de la Alberca de la Alhambra*. (1871)

[Óleo]. Colección particular.

—— (1871a). *Bohemia bailando en un jardín, en Granada*

[Óleo]. Colección particular.

—— (1871b). *Viejo Desnudo al Sol* [Óleo]. Museo del Prado
(Madrid).

—— (1872a). *Cantaora* [Grafito sobre papel]. Biblioteca
Nacional de España (Madrid).

—— (1872b). *Carmen Bastián* [Óleo sobre lienzo]. Museu
Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona). Recuperado el 8
de marzo de 2024, de

[https://www.museunacional.cat/es/colleccio/carmen-
bastian/maria-fortuny/214438-000](https://www.museunacional.cat/es/colleccio/carmen-bastian/maria-fortuny/214438-000)

—— (1872c). *Granadina apoyada en la puerta de una casa*
[Óleo sobre tabla].

—— (1872d). *Tête de jeune femme* [Tinta sobre papel]. Archivo
del Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada).

Fandango gitano por Carmen Amaya. (1934). [Postal]. Archivo
del Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada).

Fernadís, F. (1872). *Un día de juerga en Málaga* [Óleo sobre
lienzo]. Colección Bellver (Sevilla).

García Ayola, J. (1872). *Retrato de Mariano Fernández: Príncipe de los gitanos y modelo del inmortal Fortuny* [Fotografía].

Museo de la Casa de Los Tiros (Granada).

—— [Cuadro de Antonio «el Cujón»]. (1890). [Positivo en albúmina]. Museo de La Casa de Los Tiros (Granada).

García Ayola, J. (S. XIX). *ChorroJumo* [Positivo en albúmina].

Museo de La Casa de Los Tiros (Granada).

Garzón, R. (1900). *Zambra gitana de Juan Amaya* [Fotografía].

Museo de La Casa de Los Tiros (Granada).

Goya, F. (1777). *El Paseo de Andalucía. (Los Embozados)* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado (Madrid).

—— (1800). *La maja desnuda* [Óleo]. Museo Nacional del Prado. (Madrid).

—— (1805). *Los desastres de la guerra* [Grabado].

—— (1807). *La maja vestida*. - Colección - Museo Nacional del Prado (Madrid).

Grand théâtre de l'Exposition. Les Gitanes de Grenade. (1889).

[Litografía]. Biblioteca Nacional de Francia (Paris).

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40280225c>

Grenade. Danse de Gitanos. (1888). [Positivo en albúmina].

Biblioteca Nacional de España (Madrid). Recuperado el 8

de marzo de 2024, de

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000257925>

Hauser y Menet. (1890). *Granada. Vista desde el Barranco de la*

Zorra [Fototipia]. Archivo Municipal de Granada

(Granada).

[*Josefa Amaya Maya*]. (S. XX). [Fotografía]. Archivo del

Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada).

Kessel, D. (1949). *La Pella* [Fotografía].

Manuel Ángeles, O. (1922). *Cartel anunciador del Primer*

Concurso de Cante Jondo de Granada [cartel]. Colección

Familia Juan de Loxa (Granada).

Maroniez, G. (1899). *Boîte n°3. Grenade. Chez les gitano*s [Placa

de cristal. Positivo de fotografía en blanco y negro].

Biblioteca Nacional de Francia (Paris). Recuperado el 8 de

marzo de 2024, de

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10705445q/fl.item.r>

=gitanes.zoom

Martín Rebollo, T. (s. f.). *Carmen de Bellavista* [Óleo sobre

lienzo].

L'Andalusie en temps des maures. Les gitanes. (1900).

[Fotografía]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://journals.openedition.org/mcv/2245>

López Mezquita. (1910). *El velatorio* [Óleo sobre lienzo]. Museo

de Bellas Artes de Granada (Granada).

Madrazo, R. (1872). *Una gitana* [Óleo]. Museo del Prado

(Madrid).

- [*María la Canastera en el Centro Artístico de Granada*]. (1927).
[Fotografía]. Archivo del Patronato de la Alhambra y
Generalife (Granada).
- Morcillo, G. (s. f.). *Carmela* [Óleo sobre lienzo]. Casa Ajsaris
(Granada).
- Muybridge, E. (1887b). *Woman Dancing, Plate 190 from Animal
Locomotion* [Colotipia]. Recuperado el 8 de marzo de
2024, de www.bridgemanimages.com.
- Pilier Votif* [Escultura en piedra calcárea]. (S. I e.n.). Musée
Archeologique (Dijon).
- Pradilla, F. (1874). *Leyendo un discurso necrológico ante el
cadáver de Fortuny en el cementerio de San Lorenzo*
[Ilustración]. En *La Ilustración Española y Americana*
(1874, 15 de diciembre), 7-8. Recuperdo el 8 de marzo de
2024, de
[http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001084691
&page=3&search=Pradilla+Fortuny&lang=es](http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001084691&page=3&search=Pradilla+Fortuny&lang=es)
- Reino Nazarí de Granada s. XV*. (2015). [Mapa]. Recuperado el 8
de marzo de 2024, de
[https://menchuduquer.files.wordpress.com/2015/02/reino-
nazarc3ad-de-granada-s-xv.jpg](https://menchuduquer.files.wordpress.com/2015/02/reino-nazarc3ad-de-granada-s-xv.jpg)
- Rico y Ortega, M. (1871). *La Torre de las Damas en la Alhambra
de Granada* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado
(Madrid).

Rodaje en el Mirador de San Nicolás. (s. f.). [Fotografía].

Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife
(Granada).

Rodríguez-Acosta, J. M. (1895). *Venta de Cacharros* [Óleo].

Fundación Rodríguez-Acosta (Granada).

—— (1896). *Tejedora y niño* [Óleo sobre tabla]. Fundación
Rodríguez-Acosta (Granada).

—— (1904a). *Gitanas al sol* [Óleo sobre lienzo]. Fundación
Rodríguez-Acosta (Granada).

—— (1904b). *Gitanillos* [Óleo sobre lienzo]. Museo de
Ámsterdam (Ámsterdam).

—— (1905). *Granadina*.

—— (1906). *La Gavirra* [Óleo sobre lienzo]. Museo Municipal
de Barcelona [Barcelona].

—— (1908). *Gitanos del Sacromonte* [Óleo sobre lienzo]. Museo
Arte Moderno [Madrid].

—— (1912). *Andaluzas* [Óleo sobre lienzo]. Fundación
Rodríguez-Acosta (Granada).

—— (1987). *Busto de gitana* [Pastel sobre papel].

—— (s. f.). *Busto de gitana* [Óleo sobre lienzo].

Sargent, J. S. (1879). *Spanish Roma Woman* [Óleo sobre lienzo].

The Metropolitan Museum of Art (Nueva York).

—— (1882). *El jaleo* [Óleo sobre lienzo]. Museo Isabella Stewart
Gardner (Boston).

Terracota Gaditana. (S. V a.C.). [Barro cocido]. Museo de Cádiz
(Cádiz).

Tiziano. (1538). *Venus de Urbino* [Óleo sobre lienzo]. Museo de
Firenze (Firenze).

Torres Molina, M. (1915-1925.). *Zambra en la placeta de la
cueva. Frente al paisaje granadino* [Fotografía]. Archivo
del Patronato de la Alhambra y Generalife (Granada).

Schüfftan, E. (1936). [*María de la O* [Fotografía]].

Velázquez, D. (1647). *Venus del espejo* [Óleo sobre lienzo].
National Gallery (London).

Vista del Atelier de Mariano Fortuny en Roma. (1874).
[Fotografía].

Hemeroteca

Bailes gitanos. (1916, 11 de octubre). *El Defensor de Granada*.
Periódico Independiente, 2.

Baylarín. (1807, 10 de septiembre). Continúa la Carta Anterior.
Diario de Madrid, 304.

Baylarín aficionado. (1807, noviembre 15). *Diario de Madrid*,
588.

Benavides, J. D. (1930, 24 de junio). Entrevista a Anita Amaya
«La reina de los gitanos». *Estampa*, 4.

Castro y Serrano, J. (1875, 8 de junio). La Carmen de Fortuny. *La Ilustración Española y Americana*, 354-355; 357-359.

Centro Artístico en el Hotel Palace. (1922, 6 de junio). *Noticiero Granadino*, 2.

Cirre Jiménez, J. (1936, 1 de enero). La historia verídica de «Chorro Jumo I» el rey de los gitanos granadinos, que vivió en la Alhambra y que, al fin, tuvo que hacerse guía de «payos». *Mundo Gráfico*, 33-35.

—— (1939a). Antonio «El Cujón». *Semanario gráfico nacionalsindicalista*.

—— (1939b). Historia y vida de los gitanos de Sacromonte. *Semanario gráfico nacionalsindicalista*, 21-22.

—— (1940). Los Amayas le robaron las danzas al Torcuato. *Semanario gráfico nacionalsindicalista*, 20.

De Cavia, M. (1890, 1 de enero). Como Carmen la de Fortuny. *El Comercio. Diario de la tarde*, 2.

EFE. (2010, 3 de febrero). El MNAC incorpora a su colección la obra «Carmen Bastián», de Fortuny. *Público*.
<https://www.publico.es/actualidad/mnac-incorpora-coleccion-obra-carmen.html>.

Eivissa. (2007, 3 de febrero). *Los rituales sexuales de la diosa Tanit y la simbología del baile payés*. Diario de Ibiza.
<https://www.diariodeibiza.es/ibiza/2007/02/03/rituales-sexuales-diosa-tanit-simbologia-31215459.html>

El cante jondo. (1922, junio 9). *El Defensor de Granada*, 1.

Entrada de Causas. (1918, 16 de marzo). *El Defensor de Granada: diario político independiente*, 2.

Epílogo sangriento. (1918, 14 de febrero). *La Correspondencia de España*, 2.

Gallego y Burín, A. (1922, 6 de junio). Exposición de Zuloaga. *Noticiero Granadino*, 1.

Gitanos para la Exposición. (1889, julio 1). *El Resumen*, 2.

Ibarra, J. V. (1795). Arancel General para los derechos de Aduanas. *Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1795*, 123.

La exposición de París. (1900, 16 abril). *El Siglo futuro. Diario Católico*, 2.

La danza morisca. (1885, junio 29). *Ilustración Artística*, (183), 206-208.

La música en las fiestas del Corpus. A mi querido amigo Felipe Granizo, ilustrado crítico. (1922). *La Alhambra. Revista quincenal de las Artes y las Letras*, (552), 148.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <http://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1503339c-5dfe-4a8b-9a62-9ba1bd91551e>

Le Thaumatrope. (1906, 17 de noviembre). *La Jeunesse moderne*,

5.

Los actos de ayer. Mitin y Manifestación. (1918, 14 de enero). *El*

Defensor de Granada, 1.

Los turistas [sic] alemanes. (1904, 11 de febrero). *El Defensor*

de Granada. Periódico Independiente, 2.

Murillo, G. (1805, 29 de noviembre). Minerva. *Minerva o el*

revisor general, 161.

Novas. (1874, 15 de diciembre). *La Renaxensa*, 194.

Parisis. (1889, 27 de agosto). *Edison au Figaro*. 1.

Phenakistiscope. (1833, 27 de junio). *Le Figaro : journal*

littéraire : théâtre, critique, sciences, arts, mœurs,

nouvelles, scandale, économie, 3.

Redacción EDG. (1936, enero 7). Un violento incendio ha

destruido gran parte de los estudios cinematográficos de la

S. A. Orpheo Film, costando la vida a un operario y

heridas a varios más. *El Defensor de Granada*, 1.

Regage, P. (1950). Sacro Monte la montagne qui chante et ou

danse. *Magazine Illustré* (294), 8-9. Recuperado el 8 de

marzo de 2024, de

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23719918>

Sierra, E. (1874, 8 de diciembre). Fortuny. *La Ilustración Española y Americana*, 718. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001084614&page=2&search=Pradilla+Fortuny&lang=es>

Sr. Fortuny se había visto atacado de unas fiebres malignas. (1874, 24 de noviembre). *La Correspondencia de España*, 3.

Suplemento. Diccionario técnico de la música. (1894, 30 de noviembre). *Ilustración musical hispano-americana*, 520.

Testamento. (1907, 10 de marzo). *Le Journal des curieux*, 12.

Un estudio gallego ratifica que la India es el origen de los gitanos. (2013, octubre 22). La Voz de Galicia. https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/sociedad/2013/10/2/estudio-gallego-ratifica-india-origen-gitanos/0003_201310G22P29991.htm

Material audiovisual

Alexandre, R. (Director). (1911a). *Documentales Italia España. Granada* [Archivo de vídeo]. Colección Pathé Baby. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://library.princeton.edu/pathebaby/node/2469>

- (Director). (1911b). *Documentaires Italie Espagne*.
Alhambra de Grenade [Archivo de vídeo]. Colección
Pathé Baby. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de
<https://library.princeton.edu/pathebaby/node/2474>
- (Director). (1911c, 1914). *Documentaires Italie Espagne*.
Danses à Séville [Archivo de vídeo]. Colección Pathé
Baby. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de
<https://library.princeton.edu/pathebaby/node/2464>
- (Director). (1911d). *Documentales Italia España. Fête
religieuse à Séville* [Archivo de vídeo]. Colección Pathé
Baby. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de [https://lib-
static-prod.princeton.edu/pathebaby/node/2465/](https://lib-static-prod.princeton.edu/pathebaby/node/2465/)
- Cuadro flamenco--Outtakes [Fox News Story 2-474]*. (1931).
[vídeo/H264]. Fox Movietone News. Moving Image
research Collections.University of South Carolina.
Recuperado el 8 de marzo de 2024, de
[https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/5426/r
ec/1](https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/5426/rec/1)
- Danse Gitane* [Serie Roja]. (s.f.) Documentaire Gaumont
[Productores]. [Archivo de vídeo]. Gaumont Pathé
Archives.
- Edison Manufacturing Co., (Director). (1894). *Carmencita*.
[Película]. Dickson, WK-L. Recuperado el 8 de marzo de
2024, de <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/edmp.4019>

Edison, T. (Director). (1901). *Spanish dancers at the Pan-American Exposition*. [Película].

<https://lccn.loc.gov/00694361>

Elías, F. (Director). (1929). *El Misterio de La Puerta del Sol*.

[Película]. Vitores, F.M.

—— (Director). (1936). *María de la O*. [Película]. Pollatschik, G.

Fernández Ardavín, E. (Director). (1943). *Forja de Almas*.

[Película]. Lais.

Feuillade, L. (Director). (1914). *El cofrecillo de Toledo*.

[Película].

—— (Director). (1914a). *La novena*. [Película].

—— (Director). (1914b). *La pequeña andaluza* [Película].

—— (Director). (1914c). *Les fiancés de Séville* [Película].

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<http://www.imdb.com/title/tt0208147/fullcredits>

—— (Director). (1914d). *Los novios de Sevilla* [Película].

—— (Director). (1914e). *Pepita la Gitana* [Película].

Fortuny y Madrazo, M. (1929). *Viaje a Granada* [Archivo de

vídeo]. Museo Fortuny (Venecia).

Granada, J. M. (Director). (1925). *El niño de Oro*. [Película]. De

Portago, A.

Guerrero--Outtakes (Fox News Story 23-908). (1934).

[vídeo/H264]. Fox Movietone News. Moving Image

research Collections. University of South Carolina.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/1365/rec/3>

Grenade et L' Alhambra. L'enseignement par Pathé Baby. (s.f.)

[Archivo de vídeo]. Gaumont Pathé Archives.

Grenade. L'enseignement par Pathé Baby (s.f.). [Archivo de

vídeo]. Gaumont Pathé Archives.

Guy, A. (Directora). (1896). *Volée par les bohémien*. [Archivo de

vídeo]. Gaumont Pathé Archives.

—— (Directora). (1905). *España: Sevilla*. [Archivo de vídeo].

Gaumont Pathé Archives.

—— (Directora). (1905a). *Espagne*. [Archivo de vídeo].

Gaumont Pathé Archives.

—— (Directora). (1905b). *España: Granada*. [Archivo de vídeo].

Gaumont Pathé Archives.

—— (Directora). (1905b). *España: Sevilla*. [Archivo de vídeo].

Gaumont Pathé Archives.

—— (Directora). (1905c). *España: La Moral andaluza*. [Archivo

de vídeo]. Gaumont Pathé Archives.

Gypsy man + woman doing flamenco dance w/ two musicians

sitting. (1925). [Vídeo]. Gettyimages. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://www.gettyimages.dk/detail/video/gypsy-man-woman-doing-flamenco-dance-w-two-stock-video-footage/98071909>

Ignacio Zuloaga--Outtakes. (Fox News Story B6430..B6433).

(1925-10-08). [Archivo de vídeo/H264]. Fox News. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/7611/rec/9>

Inauguración de la exposición Ibero-americana de Sevilla.

(1929). [Archivo de vídeo/DVD]. La Cinémathèque française.

Julio Romero de Torres--Outtakes. (1925-04-11). [Archivo de

vídeo]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/7769/rec/81>

Lewin, A. (Director). (1951). *Pandora y el holandés errante.*

[Película]. John and James Woolf

L'Herbier, M. (Director). (1921). *Eldorado*. [Película]. Gaumont

Film Company.

Le Prince, L. (Director). (1888). *Roundhay Garden Scene.*

[Película]. Le Prince, L.

La malagueña y el torero. (1905). *La malagueña y el torero*.

[Película].

Lumière, A.M.N. & Lumière, L.J. (Directores). (1896). *Danses espagnoles*. [Película]. Lumière, L.J.

—— (Directores). (1898d, abril 3). *Boleras Robadas. Ensemble*.

[Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://catalogue-lumiere.com/boleras-robadas-ensemble/>

—— (Directores). (1898j, abril 3). *Bolero de medio paso*.

Ensemble. [Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024,

de <https://catalogue-lumiere.com/bolero-de-medio-paso-ensemble/>

—— (Directores). (1898e, abril 3). *Bolero de medio paso*.

[Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://catalogue-lumiere.com/bolero-de-medio-paso/>

—— (Directores). (1898l, abril 3). *El Ole de la Cura* [sic.].

[Película]. Catalogue Lumière. Recuperado el 8 de marzo

de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/el-ole-de-la-curra/>

—— (Directores). (1898a, abril 3). *El Vito*. [Película].

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/el-vito/>

—— (Directores). (1898b, abril 3). *Estrella de Andalucía*.

[Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://catalogue-lumiere.com/estrella-de-andalucia/>

—— (Directores). (1898c, abril 3). *La Jota*. [Película].

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/la-jota/>

—— (Directores). (1898i, abril 3). *La malagueña y el torero*.

[Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/la-malaguena-y-el-torero/>

—— (Directores). (1898k, abril 3). *La sal de Andalucía*.

[Película]. Catalogue Lumière. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/la-sal-de-andalucia/>

—— (Directores). (1898i, abril 3). *Las Bolas Robadas (deux)*.

[Película]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/bolas-robadas-deux/>

—— (Directores). (1898g, abril 3). *Las Manchegas*. [Película].

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/las-manchegas/>

—— (Directores). (1898f, abril 3). *Las Peteneras*. [Película].

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://catalogue-lumiere.com/las-peteneras/>

Lumière, L.J. (Director). (1900). *Danse espagnole de La Feria Sevillanas*. [Película].

- (Director). (1900a). *Danse espagnole de La Feria Quadro Flamenco*. [Película]. Le Grimh. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2745&lang=fr#4
- Making Woopee in Gypsy Land*. [Fox News Story 4-957A]. (1930). [Película]. University of South Carolina. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=dLqGks84YA4>
- Making Woopee in Gypsy Land*. [Fox News Story 4-957B]. (1930). [Película]. University of South Carolina. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://www.youtube.com/watch?v=dLqGks84YA4>
- Old Spanish Custom*. (1931) [Archivo de vídeo]. British Pathé. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de <https://www.britishpathe.com/asset/57232/>
- Perojo, B. (Director). (1930). *La bodega*. Julio César films; Julio Césas (España) y Compagnie Générale de Productions Cinematographiques (Francia).
- Rovira-Beleta, F. (Director). (1963). *Los Tarantos*. [Película]. Tecisa.
- Sáenz de Heredia, J. L., & Sobrevilla, N. M. (Directores). (1935). *La hija de Juan Simón*. [Película]. Luis Buñuel.
- Scenes in Spain --Outtakes*. [Fox News Story A0514]. (1922, abril 4). [Vídeo/H264]. University of South Carolina.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/3675/rec/1>

Sevilla. (1929). [Película/DVD]. La Cinémathèque française.

Spanish dancers--Outtakes. [Fox Movietone News Story 4-736].

(1929, diciembre 12). [Video/H264]. University of South Carolina. Moving Image Research Collections.

Spanish dancers—Outtakes. [Fox Movietone News Story 4-737].

(1929, diciembre 12). [Video/H264]. University of South Carolina. Moving Image Research Collections.

Tango. (1905). [Película]. Gaumont Pathé Archives.

Terpsichore. (1900). [Película]. Gaumont Pathé Archives.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=275527&rang=7

Usabal, L. –Outtakes [Fox News Story A6879...A6881]. (1925).

[Archivo de vídeo]. University of South Carolina.

Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/MVTN/id/7421/rec/11>

Artes escénicas y musicales

Bizet. (1900). *Carmen* [Obra de teatro].

Castel, J. (1776). *La hermosa gitanilla en el coliseo* [Partitura].

Biblioteca Nacional de España.

Cortés, M., Maya, C y otros. (1927). *La Mosca* [Disco de pizarra].

Iradier, S. (1863). *La soledad de los barquillos y la*

malagueña: canción árabe con acompañamiento de piano

/ música del maestro Iradier—Iradier, Sebastián—Música

impresa—1863. Madrid, calle Príncipe 16; Biblioteca

Nacional de España.

Maestro Otero. (1900). *Andalucía en tiempos de moros* [Obra de teatro].

La Voz de Su Amo (Ed.). (s. f.). *Libreto*. La Voz de Su Amo.

Les Fiancés de Séville: Scénario. (1914). [Manuscrito].

Bibliothèque nationale de France. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530069533>

Artes gráfico-plásticas, fotográficas y escultóricas

- Antonio el Bailarín* [Exposición]. (2022). Centro de Documentación del Flamenco de Andalucía. Jerez de la Frontera: Fundación Cajasol, & Junta de Andalucía. [Colección permanente en planta semisótano [Exposición]]. Museo de Cádiz: Junta de Andalucía. [Colección permanente en el Scriptorium [Exposición]]. (2022). Musée Archeologique. Dijon: Arqueología. Dijon. [Colección permanente de la Galería Angulema [Exposición]]. (2022). Musée Louvre. París.
- Desde lo Jondo del Flamenco. Granada, 1922. Primer Concurso de Cante de Jondo* [Exposición]. (2022). Recinto de la Alhambra. Granada: Equipo del Centenario del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada, & Junta de Andalucía.
- Ramón Carazo 1896-1936. Una tradición renovada* [Exposición]. (2023). Centro Cultural Caja Granada. Granada: Caja Granada.
- La caméra Pathé Baby* [Exposición y taller]. (2023). Jérôme Seydoux. Paris: Institut Audiovisuel de Monaco, el Principado y Jérôme Seydoux-Pathé Foundation.

Littérature et mythologie à Ugarit [Exposición]. (2023). Jean-

Vilar. Paris: Biblioteca Nacional de Francia

Lotería Nacional de España. (1960). *Billete de Lotería: Gitanos del*

Sacromonte. Rodriguez Acosta (Lotería Nacional (Spain),

España (1960 La mujer en la Pintura Española).

Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia

[Exposición]. (2021). En Centro Cultural Caja Granada.

Granada: Caja Granada.

Musée Méliès. La magie du cinéma [Exposición]. (2023).

Cinémathèque française. Paris: La Cinémathèque française.

Washington Irving y su fascinación por Andalucía, 1828-1829

[Exposición]. (2023). Museo de La Casa de Los Tiros.

Granada: Museo de la Casa de los Tiros, & Junta de

Andalucía.

Zuloaga: Entre lo gitano y lo flamenco [Exposición].

(2022). Hospital Real. Granada: Universidad de

Granada, Fundación Zuloaga y Granada 1922-2022

Centenario Concurso de «Cante Jondo».

BIBLIOGRAFÍA

- AER, R. (2022, diciembre 4). La armonía en el flamenco. *Artes Escénicas Rebollar*.
<https://arteseszenicasrebollar.com/estudios-de-guitarra-flamenca-la-armonia-en-el-flamenco/>
- Albaicín, C. (1991). *Cancionero del Sacromonte: Cantes propios del Sacromonte y cantes que se han cantado en el Sacromonte*. s.n.
- (2011). *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (1. ed). Almuzara.
- Alfaro, A. G. (2005). Los retos de una reconstrucción histórica. *Memoria de papel (1980-2005)*, I, 29-35.
- Alvarado Solís, N. (Ed.). (2020). *Nombrar y circular: Gitanos entre Europa y las Américas: innovación, creatividad y resistencia*. El Colegio de San Luis.
- Álvarez Cañibano, A. (Ed.). (1996). *Los papeles españoles de Glinka, 1845-1847: 150 aniversario del viaje de Mihail Glinka a España = Ispanskije zametki Glinki, 1845-1847: 150 letiû puteshestviia Mikhaila Glinki po I [i.e. po Ispanii]*. Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid: Centro de Documentación Musical, Ministerio

- de Educación y Cultura: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Asale, R.-, & RAE. (2014). Zoótrope | Diccionario de la lengua española. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/zoótrope>
- Asséo, H. (1984). Les métamorphoses du ‘métier de bohémien’ en France au XVIIIe siècle. Études réunies en l’honneur de Pierre Goubert. *La France d’Ancien Régime.*, 15-23.
- Atelier de Fortuny—Œuvre posthume, Objets d’Art et de Curiosité... Vente à l’Hôtel Drouot. Etoffes, Broderies etc.* (1-1). (1875). s.n. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de https://elpais.com/elpais/2017/11/17/fotorrelato/1510875665_528462.html
- Baschet, R. (1958). *Du romantisme au second empire, Mérimée.* Nouvelles éditions latines.
- Batteaux, C. (1747). *Les beaux arts réduits à un seul principe.* Paris. Durand.
- BBC Education—Local Heroes Le Prince Biography.* (1999, noviembre 28). https://web.archive.org/web/19991128020048/http://www.bbc.co.uk/education/local_heroes/biogs/biogleprince.shtml
- Berguillos Gómez, J. F. (2019). *El flamenco como hecho escénico: Las danzas tradicionales españolas en el origen de lo jondo.*

- Betham-Edwards, M. (1868). *Through Spain to the Sahara*.
London. Hurst and Backett, Publishers.
- Betham-Edwards, M. (1880). *Six Life Stories of Famous Women*.
- Blaché, R. y S. (1996). *The Memoirs of Alice Guy Blachè* (2º Edición. Anthony Slide).
- Blancuchi. (2023, abril 26). *La primera musa del cine estadounidense se llamaba Carmen y era española*.
hoyesarte.com. https://www.hoyesarte.com/cine/la-primera-musa-del-cine-estadounidense-se-llamaba-carmen-y-era-espanola_314289/
- Blas Vega, J., & Ríos Ruiz, M. (1988a). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco: Vol. I* (1a ed).
Editorial Cinterco.
- (1988b). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco: Vol. II* (1a ed). Editorial Cinterco.
- Blasis, C. (1830). *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nous jours*.
- Blasis, C., & Barton, R. (1830). *The code of Terpsichore: The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times*.
London, E Bull.
- Borrow, G. (1841/1932). *Los Zincali (o Relación de los gitanos de España)* (2ª). La Nave.
- (2022). *La Biblia en España: Vol. III*.

- Brasas Egido, J. C. (1989). *Apperley. El pintor inglés de Granada*. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.
- Bruno, A. (2022). Agustín de Hipona y el deseo mimético. Una interpretación del episodio del robo de las peras (Conf. II.IV.9). *PATRISTICA ET MEDIÆVALIA*, 5-24.
- Caballero, M.-Á. (2012). El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII. *Revista de Historia de El Puerto*, 49, 9-33.
- Caballero, M.-Á. (2012). El Corpus Christi de El Puerto de Santa María en el siglo XVII. *Revista de Historia de El Puerto*, 49, 9-33.
- Cadalso, J. (1793/1979). *Cartas Marruecas*. Imprenta de Antonio de Sancha.
- Carmona Molina, A. (1982). *Romi*.
- Cassirer, E. (1944). *Antropología filosófica*.
- Castillo, L. D. C. Y. A. (2016, abril 9). Tierra de Cúllar: Los últimos pasos de Washington Irving en el Reino de Granada: Recuerdos de una tarde de verano de 1829 en la Posada de Cúllar. *Tierra de Cúllar*.
<http://tierradecullar.blogspot.com/2016/04/los-ultimos-pasos-de-washington-irving.html>

Castro Buendía, G. (2013). A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango. *Sinfonía Virtual*, 24.
https://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf

—— (2023, marzo, 17). *La rondeña en el folklore y el flamenco*. Jornadas Ronda en el Origen del Flamenco.

Cervantes Saavedra, M. de. (2018). *Obras completas*. Wentworth Press

Chiumiatto, & Molina Cantó. (2004). Sobre la agudeza. Un capítulo del Catalejo Aristotélico de Emanuele Tesauro. *Onomazein*, 9, 27-49.

Claramonte, J. (2016). *Estética modal*. Tecnos.

Clee, P. (2005). *Before Hollywood: Fron Shadow Play to the Silver Screen*. Clarion Boocks.

Colubi Falcó, J. M. (1999). Condición social y jurídica de la puella gaditana. *Habis*, 30, 307-314.

Concejo de la Mesta. (s. f.). PARES. Recuperado 27 de diciembre de 2023, de
<https://pares.mcu.es:443/ParesBusquedas20/catalogo/description/172318>

- Cook, T. (1979). *The Curves of the Life* (Dover, Ed.).
- Cronofotografía. (2023). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*.
[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cronofotograf
 %C3%ADa&oldid=155304597](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Cronofotograf%C3%ADa&oldid=155304597)
- Cruces Roldan, C. (2014). *El flamenco y la música andalusí*.
 Carena.
- (2016). Bailes boleros y flamencos en los primeros
 cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre «lo
 español» en los albores del siglo XX. *Revista de
 Dialectología y Tradiciones Populares, LXXI* (2), 41-465.
<https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.02.005>
- (2015). Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-
 Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905. En *En
 Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre el flamenco*.
 Libros con duende.
- Darío, R. (1904). *Tierras solares*. Leonardo Williams.
- (1874). *L'Espagne* (Signatura: ANT-XIX-1246). Librairie
 Hachette et Cie; Biblioteca de Andalucía (Granada).
- Dávila, B., & Pérez, B. (1991). *Apuntes del dialecto caló o gitano
 puro* (II). Universidad de Cádiz.
- Davillier, C. (1874/1991). *Viaje por España: Vol. II*. Ediciones
 Giner.
- (1874). *L'Espagne* (Signatura: ANT-XIX-1246). Librairie
 Hachette et Cie; Biblioteca de Andalucía (Granada).

- De Alba y Dieguez, J. (1750/1995). *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. (A. Castro Carrasco, Ed.; Sevilla). Junta Municipal de Triana.
- De La Plata, J. (1961). *Flamencos de Jerez*.
- (2003, noviembre 21). *La aportación de Jerez a la Historia del Cante*.
https://archive.org/stream/JUAN_DE_LA_PLATA-ARTICULOS_Y_CRONICAS/2003-11-21-LA_APORTACION_DE_JEREZ-A_LA_HISTORIA_DEL_CANTE-JUAN_DE_LA_PLATA_djvu.txt
- De Ochoa, E. (1838). *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos y otros*. Imprenta de Casimir.
- De Rojas, F. (s.XVI/1913). *La Celestina* (Julio Cejador y Fracua). Ediciones de La Lectura.
- Díaz, E. C. (2018). *Los últimos días de Mariano Fortuny y Marsal The last days of Mariano Fortuny y Marsal*. 93.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales: Exploraciones en cosmología*. Alianza.
- Dumas, A. (1861). *Impressions de voyage: De Paris a Cadix: Vol. I* (Nouvelle édition). Michel Lévy Frères, Libraires-éditeurs ...,

Estébanez Calderón, S., & González Troyano, A. (1985). *Escenas andaluzas*. Cátedra.

Euclides. (300 a.e.n.). *Los elementos* (Vol. 6).

Eurípides. (409 a.e.n.). *Las Bacantes*.

Fernández Jiménez, D.L. / Hitzaldia [Kamelamos Adiquerar].

(13/07/2021) *El flamenco, una música de oriente en occidente* [Youtube channel]. Recuperado el 02/12/2023, de <https://www.youtube.com/watch?v=x8xYIQxWm3U>

Fernández Manzano, R. (1985). *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: La transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la Península Ibérica*. Diputación Provincial de Granada. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/61433>

Ford, R. (1845). *A hand book for travellers in Spain, and readers at home: describing the country and cities, the natives and their manners, the antiquities, religion, legends, fine arts, literature, sports and gastronomy, with notices on Spanish history: With travelling maps and a copious index* (John Murray).
<https://archive.org/details/drawnspanisg00mannrich/page/156/mode/2up>

—— (1845/2008). *Manual para viajeros por España y lectores en casa sobre el país y sus ciudades, costumbres de sus habitantes, su religión y sus leyendas, las bellas artes, la*

literatura, los deportes, la gastronomía y diversas noticias sobre su historia (J. Pardo, Trad.). Turner Publicaciones S.L.

Fundación Goya en Aragón. (s. f.). *La riña en la Venta Nueva*.

Fundación Goya en Aragón. Recuperado 26 de noviembre de 2023, de <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/la-riña-en-la-venta-nueva/12>

Galán Sánchez, Á. (2006). “Herejes consentidos”: La justificación de una fiscalidad diferencial en el reino de Granada”.

Historia. Instituciones. Documentos, 33, 173-209.

Gallego y Burín, A. (1948). Introducción. En *José María Rodríguez-Acosta* (pp. 12-19). Espasa-Calpe.

Gallego y Burín, A., Gallego Burín, A., Gámir Sandoval, A., & Vincent, B. (1996). *Los moriscos del Reino de Granada: Según el sínodo de Guadix de 1554* (Ed. facs. [der Ausg.] Granada, 1968). Univ. de Granada, Servicio de Publicaciones.

García Pulido, J. L. (2008). *Análisis evolutivo del territorio de La Alhambra (Granada)*. [Universidad de Granada].

García-Cuerva, G. M. (2014). *Medida y proporción en la expresión artística*.

Gautier, T. (1843 [Tra los montes]/1845/1920). *Viaje por España: Vol. II* (E. Mesa, Trad.).

https://archive.org/stream/ViajePorEspanaV2/ViajePorEsp/ana_v2_djvu.txt

- Gil, R. (1901). *El país de los sueños. Páginas de Granada*.
Imprenta de Paulino V. Traveset. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000247784&page=1>
- Goldberg, K. M. (2019). *Sonidos Negros: On the blackness of flamenco*. Oxford University Press.
- Gómez Alfaro, A. (1993). *La Gran redada de gitanos: España, Prisión General de Gitanos en 1749*. Presencia gitana.
- González Clavijo, R. (1412). *Vida y hazañas del gran Tamorlan, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío* (Sala Cervantes). En casa de Andrea Pescioni; BNE.
- González Del Castillo, F. (1914). *Obras completas*. Librería de los Suc. de Hernando.
- González, C., Fortuny, M., & Martí, M. (1989). *Mariano Fortuny Marsal*. Diccionari Ràfols.
- Goya y Lucientes, F. J. de, Luna, J. J., Moreno de las Heras, M., & Museo del Prado (Eds.). (1996). *Goya: 250 aniversario; del 30 de marzo al 2 de junio, 1996, Museo del Prado*. Museo del Prado.
- Grande, F. (1979). De la remota India a Alcalá de Guadaira. Nota sobre la ruta de los gitanos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 347, 296-307.

- Gresham, Morar, Underhill, & Passarino. (2001). Origins and Divergence of the Roma (Gypsies). *Am J Hum*, 69, 1314-1331.
- Guy.A. (1976). *Alice Guy Blaché*.
- Heredia Martínez, C. (2019). Lunares prohibidos por extranjeros. *Periférica*, 20, 242-249.
<https://doi.org/10.25267/Periferica.2019.i20.30>
- (2020). El camino de los lunares flamencos. Una aproximación a los lunares como símbolo iconográfico de lo español. *Producto Observatorio Cultural Atalaya*, 86, 48. <https://observatorioatalaya.uca.es/wp-content/uploads/2023/05/Articulo-El-Camino-de-los-Lunares-Flamencos.pdf>
- (2022). Imágenes del flamenco de Realito en la Sevilla de 1929: Sevillanas, fandangos y tarantas entre guitarras y batas de cola. *HUMAN REVIEW. International Humanities Review / Revista Internacional de Humanidades*, 15 (6), Article 6.
<https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4341>
- (2022, noviembre 15). ¿Carmen Amaya Amaya nació el 15 de noviembre de 1922? *Revista La Flamenca*.
<https://www.revistalaflamenca.com/carmen-amaya-amaya-nacio-el-15-de-noviembre-de-1922/>
- (2022a). Los lunares de lo flamenco. *Andalucía en la Historia*, 75, 66-69.

- (2022b). The development of racism in the Spanish Roma population related to the late implementation of flamenco in Andalusian education. *Actas del Congreso CIVAE 2022*, 165-168.
- (2023, abril 27). Pequeña arqueología del traje de las gitanas. Desde la antigua Grecia hasta Andalucía. *Cuadernos Gitanos*, 16, 5-11.
<https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2023/07/Revista-CUADERNOS-GITANOS-16.pdf>
- (2023). La Mosca [Aceptado para publicación]. *Flamme*.
- (2023, marzo, 17). *Flamencos de Ronda*. Jornadas Ronda en el Origen del Flamenco.
- Holland, E. (1910). *The Spanish Journal* (The earl of Ilchester).
- Holland, E. V. F., Eliot, G., Clarke, A. H., & Dadson, T. J. (2012). El viaje por España (1802-1804) de Elizabeth, Lady Holland y Henry Richard Fox, Lord Holland. En *La España del siglo XIX visto por dos inglesas: Lady Holland y la novelista George Eliot (1802-1804 y 1867)*. Institución «Fernando el Católico» (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza.
- Infante, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

- Irving, W. (1829). *Histoire de la conquête de Grenade. Tirée de la chronique manuscrite de Fray Antonio Agapida* (Vol. 1). Thimothée Dehay, Libraire.
- Jiménez Flores, A. M. (2001). Cultos fenicio-púnicos de Gadir: Prostitución sagrada y puellae gaditanae. *Habis*, 32, 11-29.
<http://hdl.handle.net/11441/13474>
- Kadoy, Y. (2017). Sobre la bandera Timurí. En *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie* (pp. 143-162). Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Ladero Quesada, M. Á. (2008). Fray Hernando de Talavera en 1492: De la Corte a la misión. *Chronica Nova*, 34, 249-275.
- Lafuente Alcántara, M. (1846). *Historia de Granada. Granada* (Vol. 3). Imprenta y librería de Sanz.
- Leblon, B. (1982). *Les Gitans dans la littérature espagnole*. Institut d'études hispaniques et hispano-américaines. [Université de Toulouse]- Le Mirail.
- Leblon, B. (1985). *Les Gitans d'Espagne, le prix de la différence*. Presses Universitaires de France.
- López Meneses, A. (1968). La inmigración gitana en España en el siglo XV. *Martínez Ferrando Archivero*, 239-263.
- López Molina, L. (1971). La comedia Thebaida y La Celestina. *IV Congreso Internacional de Hispanistas*.
- López Osuna, Á. (2017). *La Granada Insurgente. Poder político y protesta popular en Granada (1898-1923)*. Comares.

- Lotman, L. M. (1979). *Estética y semiótica del cine*. G. Gili.
- Luna, J. C. de. (1989). *Gitanos de la Bética* (Ed. fascim). Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.
- Madridejos Mora, M., & Pérez Merinero, D. (2013). *Carmen Amaya*. Bellaterra.
- Mannin, S. (1870). *Spanish Pictures Drawn With Pen And Pencil* (The Religious Tract society). William Clowes and sons, Stamford Street and Charing Cross.
- Manrique, N. (2008). *Sois généreux !' Du don comme principe structurant de l'organisation sociale des Gitans de deux petitsbourgs andalous (Espagne)* [Antropología Social]. Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Manrique, N. (2010). *Études Tsiganes*. 39-40, 96-111.
- (2015). Gitan par ton nom. *Roms, Tsiganes et gens du voyage. Citoyenneté, mobilité et territoires*, 52-53, 22-47.
- Margarita Torrión. (1988). *Del dialecto caló y sus usuarios, la minoría gitana de España: Materiales para una identidad*. Université de Perpignan.
- Marín Ceballos, M. C. (1987). ¿Tanit en España? *LVCENTVM*, VI, 43-79.
- Marliani, M. (1842). *De la influencia del sistema prohibitivo en la agricultura industria comercio y rentas públicas*. Librería de José Cuesta.

Marmol Carvajal, L. (1600). *Historia del Rebelion y Castigo de los Moriscos del Reyno de Granada: Vol. II* (2ª). Imprenta de Sancha.

Martínez Dhier, A. (2007). *La condición social y jurídica de los gitanos en la legislación histórica española* [Universidad de Granada]. Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/1616>

Martínez Martínez, M. (2017). La redada general de gitanos de 1749. La solución definitiva al «problema» gitano. *Andalucía en la Historia*, 55, 12-15.

Martínez Ruíz, A. (1990). Notas para la historia de los bailes y danzas de Granada en la Edad Moderna. *REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE GRANADA Y SU REINO*, 4, 127-138.

Martín-Márquez, S. (2003). Hibridez y modernidad en la obra de Marià Fortuny: El desnudo des-orientado y los retratos de Carmen. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 7, 82-90.

Medina Vílchez, G. (2019). Un ahogado en el aljibe de la Alhambra Mariano Fernández, natural de Ítrabo Granada en SKA, un proyecto científico a escala terrícola. *Alhóndiga*, 17, 4-7. https://www.revistaalhondiga.com/wp-content/uploads/2020/11/Alhondiga_17.pdf

—— (2022). *Fuentes documentales sobre la Zambra Gitana*. Montecristo.

- Mérimée, P. (1845/1918). *Carmen. Cartas de España. Una corrida de toros. El bandolerismo*. (E. Palacio, Trad.; Gráfica Excelsior).
- (1845/1989). *Carmen* (L. López Jiménez & L.-E. López Esteve, Eds.). Ed. Cátedra.
- Ministerio de Cultura. (2023). *Tesoros—Diccionarios del patrimonio cultural de España—Kinetoscopio*.
<http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1191036.html>
- Molina Fajardo, E., & Soria, A. (1990). *Manuel de Falla y el «cante jondo»*. Univ.
- Mora, K. (2014). *Carmen Dauset Moreno, primera musa del cine estadounidense*. 19(36), 13-35.
- (2017). Who Is Who in the Lumière Films of Spanish Song and Dance at the Paris Exposition, 1900. *LeGrimh*.
https://www.academia.edu/34732687/Who_Is_Who_in_the_Lumi%C3%A8re_Films_of_Spanish_Song_and_Dance_at_the_Paris_Exposition_1900
- Motos Pérez, I. (2009). Lo que no se olvida: 1499-1978. *Anales de Historia Contemporánea*, 25, 57-74.
- Museo Cádiz (Ed.). (2008). *La mujer en el Mundo Antiguo en el Museo de Cádiz. Catálogo de la exposición en el Museo de Cádiz, del 23 de noviembre de 2007 al 8 de enero de 2008*. Consejería de Cultura. Sevilla.

- Museu del cinema. [Sergio Ceballos]. (29/06/2020). *Mutoscopi*.
[Youtube channel]. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de
<https://www.youtube.com/watch?v=RZ1PitVRiDY>
- Muybridge, E. (1887a). *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*.
- Navarro García, J. L. (1993). *Cantes y bailes de Granada*.
Editorial Arguval.
- Navarro García, J. L., & Ropero Núñez, M. (1995). *Historia del flamenco: Vol. II*. Ediciones Tartessos.
- Navarro, C. G. (2007). Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma. *LOCVS AMÆNVS*, 9, 319-349
- Núñez, F. (2022, octubre). *Flamenco + | Flamencopolis -*.
https://flamenco.plus/flamencopolis/index.php?id_antecedente=zorongo
- Ortíz de Villajos, C. G. (1949). *Gitanos de Granada (La Zambra)*. Andalucía.
- Osuna, Á. L., & Egea, A. R. (2015). La Protesta Contra El Caciquismo Y La Contienda Política En Granada, 1919. *Historia Social*, 83, 133-156.
<https://www.jstor.org/stable/24713326>
- Pérez Cellini, J. J. (2015). El taller de Mariano Fortuny en Granada (1870-1872). *Locus amoenus*, 13, 127-137.

- Pérez de Ayala, R. (1980). *Cincuenta años de cartas íntimas 1904-1956 a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta* (Andrés Amorós). Castalia.
- Pérez de Guzmán, T. (1982). *Los gitanos, herreros de Sevilla*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.
- Pérez-Merinerio, D. (2012, octubre 12). La Macarrona con Edison. *Papeles flamencos*.
<http://www.papelesflamencos.com/2012/10/la-macarrona-con-edison.html>
- Piasere, L. (2020). El término romaničel(a) como autodeterminación. Un análisis etnohistórico. En N. P. Alvarado Solis (Ed.), *Nombrar y circular, gitanos entre Europa y las Américas. Innovación, creatividad y resistencia*.
- Pineda G., E. (2020). *Bellas para morir: Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo Libros.
- Píñar Díaz, M. (2014). *El flamenco y su formación en el siglo XIX*. Uno Editorial.
- (2016). *El Flamenco y su formación en el S XIX* (Segunda). Uno Editorial.
- Platón. (1872). *Obras completas de Platón. La República*. Libros I, II, III, IV y V. (P. Azcárate, Ed.; 1ª). Medina y Navarro Editores.
<https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf07007.pdf>

—— (1999). *Diálogos* (F. Lisi, Trad.). Editorial Gredos.

https://www.hermanosdearmas.es/wp-content/uploads/2017/12/platon-dialogos-08-leyes_-libros-I-VI.pdf

Plotino. (s. f.). *Plotino: La belleza y el bien* (J. Igal, Trad.).

Recuperado 26 de noviembre de 2023, de

<https://www.ugr.es/~zink/pensa/plotino2.html>

Porto, B. (2021). *El debate contemporáneo en torno a la problematicidad de la génesis y la formación de la Metafísica de Aristóteles* [Trabajo fin de máster]. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Puche-Ruiz, M. C. (2017). *La Exposición Iberoamericana de Sevilla en el cine (1914-1930). El territorio andaluz como sede de la “españolada” nacional*. 10.

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/125140/La%20Exposici%C3%B3n%20Iberoamericana%20de%20Sevilla%20en%20el%20cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Quesada Dorador, E. (1995). *Gitanos. Pinturas y esculturas españolas 1870-1940*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, la Fundación Caja Granada y La Fundación Rodríguez-Acosta.

Ramal Fernández, L. M. (2003). *Estudio de polimorfismo HLA y del lupus eritematoso sistémico (LES) en dos grupos étnicos de Andalucía Oriental*. Universidad de Granada.

- Ramonet, J. (1820). *Compendio de las principales reglas de baile*.
- Ramos Santana, A., & Seminario Permanente de Historia de Andalucía (Eds.). (2012). *La Constitución de 1812: Clave del liberalismo en Andalucía* (Primera edición). Centro de Estudios Andaluces.
- Rani, R., Fernández-Viña, & Sastny, P. (1998). Asociaciones entre alelos HLA clase II en una población del norte de la India. *HLA*, 52 (1), 1-98.
- Rico y Ortega, M. (1906). *Recuerdos de mi vida*. Imprenta Ibérica.
- Ruíz Fernández, M. (1919). *Filosofía del flamenco: El flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujeto del flamenco* [Universidad de Sevilla]. Universidad de Sevilla.
- Sacher, C. (2004). Apuntes sobre la filosofía de Dionisio (pseudo-) Areopagita. *Revista Española de Filosofía Medieval*, II, 29-47.
- Salama Benarroch, R. (1997). *Rosario: Aquella danza española* (1. ed). Manigua.
- Salaün, S. (2011). *Les spectacles en Espagne 1875-1936*. Presses Sorbonne Nouvelle.

- Scheper-Hughes, N., & Lock, M. (1987). The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology. *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 6-41.
- Schopp, C. (2018). *L'origine du monde: Vie du modèle: essai*. Phébus.
- Seguin, J. C. (Jean-C. (2015). *Las Novelas ejemplares en tiempos del cine silente*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
<https://dadun.unav.edu/handle/10171/37699>
- Sierra, M. (2015). Caníbales devorados: Los gitanos en el discurso romántico sobre la nación española. En *Enemies Within: Cultural Hierarchies and Liberal Political Models in the Hispanic World*, 187-221
<http://hdl.handle.net/11441/40494>
- Sociedad Española de Amigos del Arte. (1946). *Exposición de Acuarelas y Aguadas Españolas*. Recuperado el 8 de marzo de 2024, de
https://ddd.uab.cat/pub/llobres/1946/75033/expacuagu_a1946@ucm.pdf
- Starkie, W. (1936). *Don Gypsy: Adventures with a Fiddle in Barbary, Andalusia and La Mancha*.
- Steingress, G. (2023). Flamenco andaluz y rebético greco-oriental: Espejismos en la construcción de identidades nacionales. *Trans. Revista transcultural de música*, 27.

- Strettellel, A. (1887). *Spanish & Italian Folk-songs* (A. Strettellel, Trad.). Macmillan and Company.
- Tatarkiewicz, W. (2016). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (8ª ed., reimp). Tecnos.
- Tatarkiewicz, W. (2017). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Tesauro, E. (1654). *El catalejo aristotélico, o sea la Idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve a toda arte oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristoteles*.
- Torrione, M. (1995). El traje antiguo de los gitanos: Alteridad y castigo. Iconografía de los siglos XV-XVIII. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 536, 19-42.
<http://archive.org/details/el-traje-antiguo-de-los-gitanos>
- Tranberg Hansen, K. (2004). The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture. *Annual Review of Anthropology*, 33, 369-392.
<http://www.jstor.org/stable/25064858>
- Tratados de España. Documentos internacionales que corresponden a parte del reinado de Doña Isabel II desde 1842 a 1868*. (1874). Ministerio del Estado.
- Trotter, G. D., & Whinnom, K. (Eds.). (1969). *La comedia Thebaida*. Tamesis Books.

- Tuetey, A. (Ed.). (1881). *Journal d'un bourgeois de Paris 1405 1449*. Libraire de la Société de l'Histoire de Paris.
<https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/12968#c=&m=&s=&cv=101&xywh=3037%2C2419%2C2035%2C1145>
- Turón Vilorio, A. (2022, julio). Aportaciones para el estudio en la génesis del flamenco. *Cuadernos Gitanos*, 14.
- Valenciano-Mañé, A. (2012). Vestido, identidad y folklore. La invención de un *vestido nacional* de Guinea Ecuatorial. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 67(1), 267-296. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2012.10>
- Valenzuela Lavado, S. (2016). *Armonía modal, modo de Mi y flamenco. Aproximación al «Modo de Mi Armónico» como Sistema Musical de Tradición Hispana* [Universidad de Granada]. Universidad de Granada.
- Wells, Spencer, & Yuldasheva. (2001). El corazón de Eurasia: Una perspectiva continental sobre la diversidad del cromosoma Y. *Actas de la Academia Nacional de Ciencias de los Estados Unidos de América*, 98(18), 10244-10249.
- Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Salamandra.

APÉNDICE A

FRANÇAIS

RESUMÉ

EN FRANÇAIS

01. INTRODUCCION

Du mois de février 2021 au mois d'août 2023, nous avons mené une recherche exhaustive dans des bibliothèques, ainsi que dans différents services d'archives – en particulier ceux de la capitale française, où l'on peut trouver des ressources filmiques et bibliographiques sur tout document ayant trait aux univers gitans espagnols. L'objectif de cette recherche était d'analyser en profondeur un film présenté dans le cadre de l'exposition *Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada à Venecia*¹, présenté sous le titre *Viaje a Granada (Fortuny y Madrazo, 1929)*. Le montage faisait apparaître certaines des identités gitanes pertinentes pour notre étude, ainsi que des images filmées à l'intérieur et à l'extérieur de l'Alhambra ; images que nous nous souvenions avoir déjà vues au moment de l'exposition. Il était impossible de croire que ce qui était écrit sur l'affiche de l'exposition disait vrai, que ces images avaient été prises par Mariano Fortuny y Madrazo lui-même. À l'époque, nous connaissions l'histoire de Chorrojumo et le tableau de *Carmen Bastian* (Fortuny Marsal 1872) réalisé par le père de Mariano Fortuny y Madrazo, et nous trouvions donc assez étrange que le fils du peintre qui a rendu Mariano Fernández Chorrojumo célèbre ait eu le courage de retourner à Grenade et de se faire

¹ L'exposition s'est tenue au *Centro Cultural Caja Granada* du 3 décembre 2021 au 27 mars 2022.

photographier avec la famille de la zambra de *la Capitana* en 1929. En outre, le fait qu'il ait filmé quelques images d'une danseuse de la famille paraissait tout à fait insolite. Mais que se cachait-il derrière cet enregistrement ? Les images dataient-elles vraiment de cette époque ? Pourquoi Mariano Fortuny Madrazo, qui a grandi à Rome, avait-il une telle prédilection pour le monde des gitans ? Quel âge avait la jeune fille sur les images lorsqu'elles ont été filmées ? Quelles étaient les coutumes des gitans au début du XXe siècle ?

Ainsi, tout a commencé par une brève recherche qui aurait pu faire l'objet d'un simple article. Ce que nous n'imaginions pas alors, c'est que nous allions commencer à raconter une histoire que personne n'avait racontée et ne figurant dans aucun livre.

Notre recherche avait deux objectifs initiaux :

- a) Découvrir qui était la danseuse dans la scène avec le chapeau. Pourquoi son nom n'avait-il pas été inscrit sur l'affiche de l'exposition ?
- b) Chercher à comprendre si ces photos avaient été prises par le fils du peintre Mariano Fortuny Marsal, ou si elles dataient d'une époque antérieure.

À ce moment-là, nous nous sommes rendu compte qu'il y avait de nombreuses lacunes dans l'histoire de ce tournage dans le Sacromonte de Grenade ; nous avons entrepris de trouver les réponses à ces questions, ainsi qu'à bien d'autres. Si la danseuse pouvait être dans un film et dans une exposition, pourquoi ne pas lui rendre sa juste place dans les recherches en études culturelles ?

Nous nous sommes fixé des objectifs précis à travers un projet d'étude qui pourrait servir à faire connaître l'histoire de ces femmes danseuses gitanes de Grenade. Jusqu'à présent, nous ne disposons que des récits des voyageurs romantiques et de leurs images. Personne n'avait pris l'initiative de raconter leur histoire ; non seulement l'histoire des danseuses, mais aussi l'histoire de ceux qui portent la tenue gitane tout au long de l'année. C'est pourquoi nous avons décidé d'écrire sur les représentations des danseurs de flamenco dans l'histoire de l'Espagne du

premier tiers du XXe siècle ; une partie de ce qui reste aujourd'hui d'un héritage culturel gitan.

Justification du thème et hypothèse

L'image de la femme *flamenca* est très présente dans l'imaginaire de "lo español". On en connaît la forme visible, mais peu a été écrit sur la manière dont cette image de la *flamenca* a été modelée. Cette image a été créée par des hommes pour leur propre plaisir à l'égard du concept de flamenco, laissant invisible la voix des femmes qui ont joué, posé ou interprété pour la scène nationale et internationale. Peut-être cette voix est restée cachée en grande partie parce qu'en plus d'être des femmes (dans un monde créé par des hommes), la plupart d'entre elles étaient gitanes.

Cette étude arrive à point nommé pour comprendre l'association culturelle actuelle entre le flamenco et l'identité nationale, où le flamenco agit comme une manifestation culturelle qui devient le tout et la partie au nom de « el español » et du « lo gitano ». Notre étude englobera deux aspects différents, quoique liés : en premier lieu, nous étudierons une partie de ce que l'on appelle le « romipen » ou la « gitaneidad ». Le « romipen » n'est rien d'autre que le conglomerat de caractéristiques culturelles liées au groupe gitan, en général. La connaissance de ces caractéristiques nous aidera à aborder chaque cas de manière propre ; ainsi qu'en relation avec l'art flamenco, mais non pour sa musicalité. Notre travail sera lié au flamenco dans le reste des valeurs qui concernent son esthétique substantielle et ses catégories modales de relation avec le répertoire de ses éléments, et que nous appellerons dorénavant « lo flamenco ».

La formation de l'esthétique des femmes *flamencas* pourrait avoir contribué au processus de redéfinition de l'État espagnol, en incluant les gitans comme Espagnols de manière très visible. Pour élaborer ce processus, la perspective masculine espagnole a été utilisée pour utiliser l'image de la gitane à sa convenance, afin d'obtenir des avantages

économiques, sociaux et politiques du nouveau positionnement de l'importance de l'art flamenco en Espagne.

Ce travail repose sur l'hypothèse que l'image de la jeune femme gitane a pu contenir le germe de l'esthétique de « lo andaluz » et de « lo español ».

Ainsi, l'esthétique de la gitane en tant qu'élément d'intégration et de représentation du « lo flamenco » a été le sujet principal de la diffusion culturelle et de la popularisation universelle de l'art flamenco au sein de l'imaginaire collectif de « lo español ».

Méthodologie et sources

La méthodologie reposera essentiellement sur la recherche et l'examen d'images et de données dans les films, les expositions, les musées, les articles, les livres, les journaux, les archives web et les archives physiques de la documentation historique. Nous commencerons fondamentalement à partir des études culturelles pour analyser comment un élément appartenant à un groupe ethnique marginalisé et méprisé tout au long de l'histoire espagnole en vient à être accepté par le centre, par les dominants, jusqu'à devenir une représentation du pays. Pour ce faire, nous aborderons un projet de recherche basé sur la nature interdisciplinaire des contenus et l'utilisation de diverses stratégies.

Afin d'approfondir l'identité culturelle des personnes qui ont été les protagonistes du mouvement de transformation de « lo gitano » à « lo español » en passant par le « lo flamenco », il nous a semblé nécessaire de les identifier. Cela n'a pas toujours été simple : soit parce que les artistes n'ont pas nommé les personnes qu'ils représentent dans leurs œuvres, soit parce que les personnes représentées et étudiées ont été identifiées sous des pseudonymes, soit parce qu'elles ont été identifiées ou enregistrées de manière imprécise ou erronée dans des périodes antérieures. C'est

pourquoi des sources orales telles que des entretiens avec des personnes âgées, des rapports et des articles de la presse écrite ont été utilisées.

Pour pouvoir procéder à l'identification, des relations de famille ou de proximité ont été établies entre eux. Ce besoin a été couvert par la conception d'un logiciel informatique spécifique pour cette recherche. Les données bibliographiques ou vitales se référant aux personnes de cette recherche y ont été organisées.

Les sources primaires telles que les expositions sur le cinéma, les thématiques nationales ou les thématiques gitanes ont également été très importantes pour contextualiser la situation des gitanes espagnoles dans le premier tiers du 20^e siècle. Une observation et une analyse approfondies des portraits dans la peinture, la sculpture, la photographie et même les films et les images de presse ont été effectuées, en mettant l'accent sur l'analyse des sources documentaires dans les archives et les bibliothèques nationales et internationales. Pour la recherche d'autres fragments de films pertinents, nous avons utilisé un système basé sur la recherche de matériel pouvant contenir les termes : gitan, Espagne, Andalousie, une des provinces espagnoles dans le titre ou même le nom d'une des danses caractéristiques des gitans dans le titre de la production.

Pour consulter certaines des archives mentionnées dans cette section, il a été nécessaire d'effectuer plusieurs visites de recherche sur place. Dans d'autres cas, il a été possible de les consulter à distance. C'est pourquoi des références ont été recherchées dans au moins les archives et musées suivants :

De forme physique :

À distance :

Séjours à l'étranger

L'objectif principal du séjour à Paris a été de rechercher dans les archives des bibliothèques, des cinémathèques et des archives publiques

ou privées, où il était possible de trouver du matériel lié au sujet de cette thèse, puisque le corpus de travail du secteur à étudier repose sur des fragments de films depuis les débuts du cinéma, y compris les *frères Lumière*, Alice Guy et Feuillade, en passant par les enregistrements de la chaîne FOX à Séville, et en terminant par le film de *María de la O* (María de la O 1936) à la Cinémathèque. En outre, il existe des ouvrages de référence qui se trouvent uniquement à Paris, notamment les volumes des catalogues de la maison Pathé conçus par Henri Bousquet qui contiennent des données sur les enregistrements réalisés par Pathé au début du 20^e siècle. Des dossiers sur différents artistes ont également été consultés dans les bibliothèques parisiennes.

Application « Grafenco »

En utilisant différentes sources de recherche et une multitude de données, le système traditionnel de tableaux ne se révélait pas très polyvalent et, afin d'obtenir un meilleur rendement des données obtenues, un programme informatique spécifique a été créé pour classer et organiser tous les individus. Leurs données d'identification personnelle, leur lieu de naissance, leurs photographies et leurs liens de parenté ont été enregistrés dans le programme créé à cet effet. L'application *Grafenco* a été placée sur une page web afin de pouvoir être gérée en ligne à partir de différents appareils, avec la garantie d'une mise à jour en temps réel. Elle a été développée de manière privée, de sorte que, bien que l'information soit publiée immédiatement, elle n'est pas libre d'accès. Il en résulte deux avantages : le premier est de pouvoir démontrer le moment précis à partir duquel une information est devenue disponible. Celui-ci est automatiquement enregistré sur le réseau. Le deuxième avantage est de garantir l'exclusivité de l'accès à ces informations.

L'objectif principal de l'application *Grafenco* est de pouvoir établir des relations entre les individus afin d'obtenir des résultats de recherche.

L'application est divisée en quatre écrans de travail principaux : *Personnes*, *Liste de personnes*, *Relations* et *Graphiques*.

Pour chaque personne, un certain nombre de champs d'identification peuvent être saisis. Cela permet d'effectuer des recherches en un coup d'œil.

Vous pouvez maintenant accéder au « Gestionnaire de relations » et établir (le cas échéant) les relations entre les différents individus de la base de données.

L'écran *Grafos* est l'écran qui montre le potentiel du système créé. Il est utilisé pour créer des arbres généalogiques. Lors de la création de l'arbre généalogique, un certain nombre d'hypothèses ou de restrictions sont prises en compte.

Les grandes lignes de force

Afin d'aborder cette recherche de manière ordonnée, il a été décidé d'étudier trois grandes lignes de force : l'esthétique et l'identité culturelle ; « lo flamenco » dans le septième art depuis ses débuts jusqu'aux années 1930 ; enfin les événements culturels qui ont promu le flamenco.

Esthétique et identité culturelle

Nous mènerons une étude pour expliquer la manière dont le peuple « gitano español » a été défini et comment, à partir de sa position de subordination, il a pu contribuer à définir le concept de nation espagnole.

Afin d'expliquer les raisons possibles du début de l'utilisation du mot flamenco, nous passerons en revue les causes possibles décrites jusqu'à présent, en plus de l'utilisation d'une méthodologie inclusive et nouvelle, puisque nous nous concentrerons sur la description des rituels gitans et l'utilisation de la langue utilisée dans ces rituels et environnements pour aborder l'usage du mot flamenco dans le lexique

espagnol en tant que conséquence des manifestations culturelles du lexique de Caló et de la culture rom.

L'esthétique des premières zambras gitanes et l'identité culturelle de leurs protagonistes seront étudiées en utilisant le livre *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (Albaicín 2011) et la presse locale comme principales sources de documentation. En outre, les relations familiales possibles trouvées dans les documents officiels (ou à travers d'autres méthodes) peuvent donner un aperçu de la population qui vivait dans la région du Sacromonte à Grenade à l'époque des premières représentations de flamenco. Les entretiens personnels constitueront également une première source d'information fondamentale pour cette recherche. Pour mener à bien cette tâche, les services d'un ingénieur informaticien, Mario Gaviño², ont été sollicités afin de créer le système informatique nécessaire au stockage de l'information.

Dans cette partie nous étudierons la formation de l'esthétique des gitans et des premiers danseurs de flamenco jusqu'à la popularisation des académies de danse qui ont fait passer l'esthétique de la danse de l'individuel au populaire, en mentionnant l'école de Grenade *Las zambras del Sacromonte* et l'école sévillane de Maestro Otero et de Manuel Montosa Real, le *maestro Realito*, en tant que diffuseurs des danses et de l'esthétique d'Amparo Álvarez *la Campanera*.

Images du flamenco dans les arts du premier tiers du XXe siècle

Une liste a été dressée des scènes ou des images (dessins, peintures et photos) susceptibles d'être analysées en relation avec le flamenco dans différentes archives. Différentes méthodes seront utilisées pour trouver d'éventuelles coïncidences entre les personnages représentés. La recherche a été effectuée à partir du visionnage des films et de leur identification par le biais d'un examen des données et d'une comparaison avec d'autres enregistrements, images ou sources existants. À cette fin, nous avons établi une liste des films conservés dans les archives de différentes universités et

² Ingénieur Supérieur en informatique à l'université de Séville.

susceptibles d'être analysés, en rapport avec le flamenco. Cela nous permettra d'avoir une première liste de films. Après un premier visionnage, les films seront inclus ou écartés de l'étude en raison de leur concordance ou de leur discordance avec cette recherche.

Nous utiliserons comme référence des films provenant des archives des cinémathèques nationales d'Espagne et de France ; des archives *Gaumont Pathé* à Paris, qui comprennent les films enregistrés par Alice Guy-Blaché à Grenade et à Séville ; des films des archives du *Patronato de la Alhambra y del Generalife* à Grenade ; de la base de données *British Pathé*, ou de la *Library of Congress* (New York), de la bibliothèque de l'Université de Caroline du Sud ou des archives de l'Université de Princeton. En outre, nous inclurons d'autres scènes provenant directement de l'exposition sur Mariano Fortuny à Grenade (2022).

Une écoute active des enregistrements sonores sera effectuée et la documentation cinématographique sera examinée. Une étude bibliographique et de la bibliothèque des journaux sera également réalisée afin de contextualiser les enregistrements.

Au total, plus de 50 titres d'enregistrements liés à la scène ou aux personnages de cette séquence ont été sélectionnés, ainsi que des centaines de photographies et de peintures. Parmi eux, nous citerons les films les plus pertinents :

Quelques-unes des autres danses de l'esthétique flamenca sont intéressantes pour notre recherche. Certaines d'entre elles et d'autres sont incluses parmi les 37 répertoriées par la chercheuse Cristina Cruces Roldán dans son article *Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre «lo español» en los albores del siglo XX* (Cruces-Roldán 2016 : 446-447).

Un autre chercheur qui nous a servi de référence a été le professeur Kiko Mora grâce à ses identifications de personnalités qui gravitent autour des films que les frères Lumière ont tournés à l'Exposition de Paris de 1900. À travers l'étude intitulée *Who is who in the Lumière films of Spanish song and dance in the Paris Exposition, 1900* (2017) publiée sur le portail

web le GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique). Mora identifie de nombreux autres protagonistes des deux films, il explore l'influence afro-américaine sur les origines du flamenco et étudie la présence des femmes dans les chroniques de l'époque, mineure et banalisée par rapport aux hommes.

Manifestations culturelles en faveur du flamenco

Une revue de presse sera conçue à partir d'une bibliographie spécialisée, afin de retrouver les spectacles de flamenco qui ont marqué l'esthétique espagnole et flamenca dans les différentes expositions universelles, en mettant en avant l'*Exposition Universelle* de 1889 à Paris ; les actions culturelles qui ont été menées pour le célèbre concours de 1922 et la foire de Séville de 1929, qui ont peut-être servi de levier à l'esthétique flamenca actuelle.

Références sélectionnées

Les références suivantes peuvent offrir un nouveau point de vue pour la recherche.

Les sources principales analysées seront les films eux-mêmes, trouvés dans les différentes bibliothèques, ainsi que les films pertinents dans les archives *Gaumont Pathé* à Paris.

Parmi les sources principales de notre recherche, nous tenons à souligner la valeur des témoignages des personnes qui vont nous aider à comprendre les différents aspects de notre thématique.

En ce qui concerne les sources secondaires, différentes lectures et revues d'artistes visuels tels que Mariano Fotuny Marsal, José María Rodríguez-Acosta ou Julio Romero de Torres seront effectuées ; tous utilisent la thématique flamenca ou gitane comme sujet. Des photographies de Rafael Garzón ou des films d'Alice Guy ou des frères *Lumière* ont été tournés en Espagne dans le but de nous aider à comprendre le contexte et

l'environnement. En ce qui concerne les périodiques, on peut citer le journal français *Le Figaro*, de 1888 et 1889, qui traite de thèmes liés au flamenco et à l'Exposition Universelle de 1889 à Paris ; *Eco artístico* de 1909 ou la revue *Estampa*, dont le premier numéro a été publié le 3 janvier 1928, avec d'innombrables photographies et illustrations. *La Canción Popular* de Madrid, avec 14 numéros d'avril 1922 à janvier 1923, sous-titrée *revista musical*, consacre ses pages de texte aux chansons, danses et zarzuelas populaires en vogue et aux maîtres les plus en vogue et les plus connus dans le monde entier.

Nous utiliserons des sources telles que des rétrospectives, des livres sur les expositions et des études de peinture sur : Irving, Doré, Fortuny, Zuloaga, Apperley, Romero de Torres, Anglada, Nonell ou d'autres artistes visuels ou littéraires qui pourraient être liés à l'esthétique dont le corpus de films de l'étude a été imprégné par rapport à « lo gitano », « lo español » et « lo español ».

Objectifs en relation avec les grandes lignes de force

En relation avec cette hypothèse, différents objectifs généraux sont définis. Ils doivent être développés de manière transversale et propédeutique, en parcourant le corps de la recherche comme si nous nous trouvions dans un immeuble à plusieurs étages avec des planchers translucides reliés par un escalier en colimaçon et qu'à chaque marche nous pouvions visualiser les différents étages en fonction de la superposition de leurs strates. Les objectifs généraux de ce travail sont les suivants :

- Relier l'origine du concept de « flamenco » à sa signification actuelle.
- Analyser l'ensemble des films de flamenco du début du 20e siècle trouvés dans diverses archives et bibliothèques en relation avec d'autres images de flamenco.
- Rendre visible le rôle de l'esthétique des femmes gitanes dans la formation du concept et du stéréotype « lo flamenco » et « lo español ».

À ces objectifs généraux sont associés d'autres objectifs spécifiques qui traitent d'un problème beaucoup plus concret :

- Définir le processus de l'*anti-gitanisme* espagnol jusqu'aux années 1930.
- Apporter de nouvelles orientations de recherche sur le flamenco d'un point de vue ethnique ; en prenant en compte la lecture de l'histoire sous l'angle culturel inclusif gitan ; en prenant aussi en compte le Romani et le Caló, en tant qu'éléments contributifs de la compréhension de l'art flamenco.
- Identifier et contextualiser les artistes et les images pour leur étude et leur mise en valeur.
- Analyser l'importance des artistes visuels dans l'évolution de l'identité espagnole et andalouse.
- Reconnaître le travail des danseurs gitans dans la diffusion de l'image de l'Espagne.
- Décrire l'évolution des éléments de l'esthétique gitane qui sont devenus partie intégrante de l'esthétique des femmes espagnoles à travers le nouveau concept de « la flamenca ».

État actuel de la problématique

À partir de 1780, les zambras et tous les types de folklore ont été interdits dans les événements religieux. On n'en entend plus parler jusqu'à ce qu'Antonio Torcuato Martín (1820), *El Cujón*, forme la première zambra officielle, en tant que lieu d'exécution de la danse vers 1850 sur la Plaza del Humilladero à Grenade, bien que certaines données indiquent qu'il y ait pu y avoir d'autres formations de zambra antérieures, comme celle de la famille Maya del Sacromonte.

Pourtant la première zambra du Sacromonte, celle de *Los Amaya*, n'a été fondée qu'en 1881 (Albaicín 2011 : 74), bien que les frères Amaya aient déjà participé à la zambra de *El Cujón*. *La figura 1* montre une scène

typique de danse gitane accompagnée par la guitare de Cujón. La personne juste à côté de *Cujón* est la femme que l'on appelait *Ceana*.

Le forgeron de Ítrabo (Blas Vega et Ríos Ruiz 1988), qui utilisait le rez-de-chaussée de la forge où il exerçait son métier vers 1850 pour jouer de la guitare et chanter, engageait aussi les meilleurs artistes de la ville. En ce qui concerne l'identité de ces personnes, le livre d'Albaicín, *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (2011), nous fournira des informations très pertinentes sur certains des principaux personnages de l'histoire du flamenco tel que nous la connaissons aujourd'hui. Ce travail, associé à *Fuentes documentales sobre la Zambra Gitana : Recopilación de datos sobre las familias relacionadas con la Zambra Gitana* (2022) de Medina Vilchez, nous aidera à nous faire une idée du biotope originel du flamenco dans l'environnement du Sacromonte. La thèse de doctorat *Algunos aspectos sociológicos, temáticos, formales y métricos de los "cantes flamencos" en especial de la seguriya gitana* (Mercado, 1977) aborde les aspects sociologiques du flamenco, en tant qu'expression lyrique des classes marginalisées dans l'enclave géographique de la baie de Cadix à la fin du XVIII^e siècle. L'art des gitans andalous s'est développé et a pris la forme de ce que nous nommons aujourd'hui « l'art flamenco » – en même temps qu'une tenue vestimentaire spécifique était exigée pour les représentations dans les cafés où l'on chantait. Pour étudier et comprendre l'esthétique, une base philosophique est nécessaire, c'est pourquoi la thèse de doctorat de Ruíz Fernández, *Filosofía del Flamenco* (2019) ouvre la philosophie populaire au monde du flamenco. La première partie de la thèse traite du flamenco vu sous l'angle philosophique. La seconde partie, en revanche, traite de la philosophie vue du flamenco, c'est-à-dire qu'elle étudie les idées philosophiques qui, à leur tour, forment un système, exprimé à travers cette forme d'art.

Cette esthétique a fait couler beaucoup d'encre. Le livre du professeur Claramonte du département de philosophie de l'Universidad

Nacional de Educación a Distancia, *Estética y Modal* (2016), contribue à repenser l'esthétique comme une triple théorie : théorie de l'art, théorie de la sensibilité et théorie de la performativité sociale et politique de l'art. Dans *Estetica y sémiótica del cine* (1979), Lotman nous ouvre la porte à sa vision et à son analyse du cinéma. Les canons de beauté ont véritablement réussi à s'étendre, puis à s'installer durablement dans l'imaginaire collectif au 20e siècle par leur « quotidienisation » dans l'industrie culturelle (cinéma, radio, télévision, etc.).

02. RÉSUMÉ DU CONTENU

DES CHAPITRES

Le premier chapitre nous introduit à l'histoire du concept de mimésis et de beauté, dans le but de comprendre le contexte dans lequel est survenue la création du stéréotype de la gitane espagnole. En l'occurrence, depuis le culte de l'évocation carthaginoise dans la péninsule ibérique de Tanit – que l'on assimile à Astarté – jusqu'à la *Maja desnuda* (1800), dépeinte par Goya et désignée comme gitane.

Nous commencerons par évoquer la mimésis dans la Grèce antique puis, plus tard, dans le domaine de la philosophie, nous ferons une distinction fondamentale entre les courants platonicien et aristotélicien, dans le cadre de la *Teoria de Imitación* de Socrate. Plus tard encore, à l'époque baroque, apparaît la *Teoria de Metáfora* de Thesaurus, en plus des différentes théories proposées en premier chef par *Pseudo-Dionysio* et *San Agustín*, ou par Saint Thomas d'Aquin lui-même. La mimésis allait être envisagée comme une source de plaisir, et par conséquent comme une composante essentielle du péché. À la Renaissance, l'imitation sera de nouveau considérée comme un pilier fondamental de la théorie de l'Art.

Les catégories esthétiques modales du *répertoire* (le nécessaire et le contingent) et de la *disposition* (le possible et l'impossible) auront le rôle d'organiser et de distribuer les modes. Ces catégories mettent en relation

les différentes catégories de beauté afin d'élaborer trois discours différents. Elles nous inspireront dans leur sens le plus large, combinant beauté morale, éthique et esthétique ; dans leur sens purement esthétique, elles produisent sur nous une expérience, limitée à ce qui peut être perçu par la vue.

Les portraits de « las majas » de Goya ou le récit *Carmen* de Mérimée illustrent une partie de l'histoire du stéréotype de la femme gitane en Espagne, que des peintres comme Zuloaga ou Apperley élaboreront par la suite.

Le concept de « lo gitano » était présenté alors sous la forme d'une femme ressemblant à la déesse Tanit elle-même. La femme gitane était devenue une icône dans le répertoire de « lo español », acquérant un statut très élevé dans l'imaginaire collectif promu par le romantisme. L'image de la gitane était marquée par une personnalité attrayante, hors du commun et, dans de nombreux cas, en dehors des limites du licite, alors qu'en même temps, elle apparaissait enveloppée de mystère dans l'intimité.

L'attrait émanant de la curiosité à découvrir les caractères de « lo gitano » a pu être l'un des facteurs déterminants ayant incité de nombreux voyageurs à s'aventurer en Espagne dans le but de découvrir *la forme* qui se cachait sous l'apparence des gitans. Ce sont ces étrangers qui perçoivent la Gitane comme l'une des icônes de la configuration de l'esthétique nationale espagnole, tout en omettant de nier la ségrégation raciale de l'histoire des Gitans en Espagne ; en nivelant l'ensemble par un élément représentatif.

À ce stade, on peut comprendre l'importance du stéréotype dans le système de valeurs des canons de beauté européens. La force du désir construit autour de la gitane n'a fait qu'accroître son stéréotype. Ainsi, plus les relations avec les femmes gitanes sont interdites et stigmatisées, plus elles sont requises et désirées. Par ailleurs, le conglomerat d'imaginaires créé autour de la figure de « la gitana » ne cessera de se développer, alimenté par les différentes manifestations artistiques qui l'intègrent dans leur répertoire. Les manifestations artistiques les plus représentatives à ce

jour peuvent être littéraires, comme celle de Mérimée, ou picturales, comme celles de Goya. Il faut attendre la fin du XIXe siècle pour que le cinéma contribue à la diffusion de ces stéréotypes. Auparavant, l'apparition de l'imprimerie et l'essor de la mode des livres de voyage, que des écrivains comme Richard Ford et Davillier alimenteront, ainsi que la diffusion de la photographie par le biais de cartes postales comme celles de Garzón, augmenteront la valeur du produit final : la gitane elle-même.

Felix Grande affirme que beaucoup d'historicistes en recherche de cohérence "rejetent la métaphysique, rejettent les religions, rejettent l'innommable et l'invisible" (Grande 1979 : 29), soulignant l'erreur qu'il observe dans ces actions. C'est pourquoi ce chapitre est consacré à la métaphysique, et à la mémoire de la forme philosophique.

Depuis l'Antiquité, le terme « forme » a eu autant de persistances que d'importance. Il perdure depuis l'époque romaine, restant pratiquement inchangé à ce jour. En revanche, dans l'univers de l'Histoire de l'Esthétique, on peut dégager au moins cinq concepts majeurs pour le mot « forme » : la forme « a priori » (la forme « aristotélicienne »), la « forme substantielle », la forme « comme contour » et la forme « appliquée à ce qui est éprouvé par les sens », et la forme comme « signe ». Ces cinq formes vous nous permettre d'expliquer qu'elles ont été les formes des Gitans espagnols.

Dans ce contexte, le deuxième chapitre de la thèse nous permet de nous concentrer sur la compréhension des formes qui sont nées de la philosophie générale, avant d'évoluer beaucoup plus tard à l'esthétique. Ces concepts étaient la « forme a priori », se consacrant au répertoire de ce qui est nécessaire pour qu'une chose soit reconnaissable par ses formes extérieures, et la « forme substantielle » se consacrant à la reconnaissance des formes à partir de leur essence – bien qu'elles ne doivent pas nécessairement être comprises à l'œil nu.

Cette approche des formes philosophiques des gitans a été décelée dans notre analyse dans sa « forme a priori », c'est-à-dire, la forme des apparences. C'est cette forme que Kant impose à l'objet pour pouvoir le reconnaître. Les traits physiques des Tsiganes ont été idéalisés par les voyageurs romantiques, et pris comme référence pour établir un modèle. Les attributs physiques peuvent être étendus aux « sujets » ou aux « objets ». Ainsi, dans de nombreux cas, ces éléments du répertoire seront partagés ou étendus au reste des habitants, ou encore aux personnes d'origine espagnole. La « forme a priori » sera définie comme l'espace des attributs des « choses apparentes » des Gitans. Dans cet espace, on pourrait citer, par exemple, la coiffure, les bijoux aux oreilles, la couleur de peau, ainsi que certains traits que les étrangers considèrent comme « exotiques » et qui se sont mêlés à la « forme a priori » du peuple maure sans qu'aucun effort sérieux n'ait été fait pour la corriger jusqu'à aujourd'hui. « Lo moro » est entré dans « lo gitano » avec une telle force qu'il ne s'en est pas encore extrait.

Le mode de relation entre Maures et Tsiganes a été manipulé et déformé par la *romantisation* et l'uniformisation provoquées par les confusions créées par les étrangers. « Lo moro » et « lo gitano » sont confondus avec « el andaluz » et « lo español ». Ainsi, l'identité de l'Espagnol est décrite sous la forme d'un stéréotype, souvent brandi par la littérature qui, sous l'impulsion de l'imprimerie, se perpétue et s'amplifie avec chaque lecteur auquel les récits parviennent.

Une autre conception de la beauté est apparue avec la traduction de Platon en latin. Les transcriptions et les interprétations ont joué un rôle important dans l'Histoire de l'Art. En conjuguant le concept « d'idée » dans le sens « d'apparence », les Grecs ont donné une signification métaphysique à la forme extérieure. Ce concept, la « forme substantielle », ayant atteint l'ampleur de l'entéléchie, a été incorporé à l'esthétique, et Mérimée a pu faire ainsi apparaître sa *Carmen* avec les attributs d'une Vénus. La « forme substantielle » est également liée à la manière de

reconnaître les membres d'une famille par l'évocation du surnom de l'un d'entre eux.

C'est ainsi que les Espagnols se sont retrouvés enveloppés dans la « forme a priori » des gitans et que les gitans (utilisés comme exonymes par les étrangers) ont commencé à s'imprégner et à se développer de la « forme a priori » initiale et primitive pour entrer dans le cadre de la « forme substantielle » où il y avait de la place pour l'imagination afin d'évoquer la perfection et les choses désirées des gitans et des Espagnols.

Les trois piliers esthétiques que nous explorerons tout au long de cette thèse de doctorat sont : « la forme comme contour », « la forme comme agencement de parties » ; et « la forme comme signe, *la simache* ». Dans ce qui suit, nous tenterons de développer les mots créés et évoqués intrinsèquement au concept de formes d'un point de vue esthétique, en nous concentrant sur la « forme comme contour ».

Dans la « forme comme contour » : « *natura naturans* » est l'impulsion derrière l'image de « *natura* » ; généralement traduite entre le 15^e et le 18^e siècle, en relation avec les arts plastiques, par « dessin » ou « figure ». C'est-à-dire, la représentation de la présence ou de la figure apparente à l'œil nu. La représentation d'images de personnes dépend en grande partie d'associations stéréotypées, qu'elles soient ou non conformes à leur nature. C'est peut-être ce qui a conduit aux diverses confusions dans la création de la figure imaginaire du « gitano » à partir d'un stéréotype romantisé d'origine inconnue. Selon l'origine supposée ou le métier exercé, un échantillon de leur idéalisation romanesque émergeait. Un autre facteur accentuant ces confusions est l'erreur de traduction. Lorsque les Gitans sont arrivés de France, on a dit qu'ils venaient de « La Petite-Egypte », ce que beaucoup ont interprété comme « la petite Égypte ».

De surcroît, les Gitans ont eu leur place dans les codes régissant la politique législative sous l'appellation de « Castellanos Nuevos » et, des siècles plus tard, ils sont apparus comme des réalités du paysage dans les

arts plastiques. Jusqu'en 1783, plus d'une centaine de lois ont été rédigées, en plus de 250 dispositions (Alfaro 2005) visant à l'extermination du peuple gitan, ce qui a donné lieu à la création d'un "champ sémantique à partir duquel est généré un discours qui culmine avec la création de « lo gitano » " (Motos Pérez 2009 : 57).

Sous le règne de Carlos III, le 19 septembre 1783, une *Pragmática contra los Gitanos* (1783) a été promulguée, qui est restée en vigueur jusqu'à la *Ley electoral des Diputados a las Cortes* (Alfonso XII 1878) sous le règne d'Alfonso XII, qui a proposé une dernière et nouvelle pragmatique.

Les mêmes personnes ont commencé à se considérer comme espagnoles sous la protection de la Constitution espagnole de 1812 (Cortes Generales constituidas el 24 septiembre de 1810 en Cádiz 1812).

La situation a changé avec la *Constitución de 1837* (De Borbón 1837), qui a supprimé l'obligation de recensement. Le traitement spécial dans le droit espagnol n'a complètement disparu qu'en 1978, bien qu'avec la fin de la Restauration et sans les effets de la Dictature de Primo de Rivera, l'établissement de la Seconde République n'ait pas tardé à venir. *La Constitución de 1931* (Palacio de las Cortes Constituyentes 1931) proclame l'égalité de tous les Espagnols devant la Loi à l'article 2 des dispositions générales du *Titulo Preliminar*.

En 1933, la proclamation de « La Gándula » ou *Ley relativa a vagos maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) et le Règlement d'application de cette loi de 1935, qui, comme l'explique Martínez Dhier, ne mentionne pas expressément les gitans, bien qu'elle leur soit appliquée parce qu'ils sont considérés comme des vagabonds dangereux (2007 : 455-456) suivant la ligne initiée par Felipe II dans la *Pragmática* de 1566. La *Ley relativa a vagos maleantes* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) a été progressivement façonnée par des réformes partielles jusqu'en 1944, date à laquelle une nouvelle version du Code Pénal franquiste a été rédigée (Aunós Pérez 1944)

La promulgation de la *Constitución de 1978* (De Borbón 1978), dans son article 11, point 2, proclame : "Aucun Espagnol d'origine ne peut être privé de sa nationalité" et l'article 14 révèle que tous les Espagnols "sont égaux devant la loi, de manière qu'aucune discrimination fondée sur la naissance, la race, le sexe, la religion, l'opinion ou toute autre condition ou circonstance personnelle ou sociale, ne sera acceptable". (De Borbón 1978).

La « forme comme contour » : « *natura naturans* » résulte de la représentation de la forme visible à l'œil nu et de ce qui constitue le « squelette », c'est-à-dire son contour. Cette représentation, qui contribue à la reconnaissance de la forme, est liée aux associations culturelles qui s'établissent entre le sujet représenté et le répertoire des éléments qui sont associés à sa personne, à commencer par son élément originel, en l'occurrence d'origine étrangère, qui a marqué son identité visible. Cette identité a été dessinée par des personnes extérieures au groupe ethnique et mue par les courants nationalistes qui prévalaient au XIX^e siècle, si bien que tous les sous-groupes gitans ont fini par s'appeler du même nom. Parallèlement, les Espagnols ont élaboré un ensemble de réglementations visant expressément les Gitans, notamment l'application de la *Pragmática* (Fernando VI 1749), qui tentait d'anéantir ce groupe ethnique. Il existe également une autre série de règlements et de lois contre le mode de vie errant qui englobe ces personnes et d'autres groupes d'individus qui vivent sans domicile fixe et tentent de se camoufler entre elles. L'identité des Gitans a été déformée par des étrangers qui ont essayé de prendre la partie pour le tout et ont créé le stéréotype de l'Espagnol sur la base de certains traits plus caractéristiques des Gitans.

Tout cela est soumis aux diverses dispositions et lois qui se sont succédé, que ce soit sous la forme de législations qui les incluent directement, mais sans les mentionner, comme les abondantes réglementations contre les vagabonds ou les réglementations établies sous

la forme de Pragmáticas qui s'appliquent directement sur le corps de la « forme a priori » des Gitans.

Parfois, ce sont les formes non apparentes qui composent la *forme a priori*. C'est ainsi que les signes peuvent nous renseigner sur ce qui n'est pas perçu par la vue, comme le langage ou la religion. Et si les signes sont également précédés de gestes, ils peuvent devenir une révélation, comme dans le cas de *La Persignación*¹ à Caló.

Per la simachí e la manjarí Trejú, de nonriós enormes
listrábanos, Erasñó, Ostebé nonrió, on ar acnáo dor Bato,
dor Chaval y dor Chanisperó Manjaró. Anaraniá. (Dávila
& Pérez, 1991, p. 33)

Il n'est pas surprenant que les dirigeants castillans du XVIII^e siècle aient voulu apprendre aux Gitans à prier.

Comme nous l'avons vu plus haut, l'une des raisons invoquées pour punir les Gitans était de les considérer comme des paresseux ou des voyous. C'est pourquoi l'un des moyens envisagés pour changer cette condition était que des chrétiens « accueillent » les enfants comme domestiques ou travailleurs et leur donnent une éducation. Dans *Expediente sobre Gitanos de Barcelona y su partido formado en 1786*, nous trouvons un compte rendu de l'évolution du travail des gitans dans le 5^e quartier de Barcelone, qui était à la charge de Don Francisco Antonio de Zamora y Aguízar, au minimum de l'Audiencia de Cataluña (organisme d'administration de la région).

¹ Au moment de la prière, l'acte de faire le signe de la croix est accompli avec la prière suivante : "Par le signe de la Sainte Croix, délivre-nous de nos ennemis, Seigneur notre Dieu, au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Amen".

[...] Au début de cette année, on a commencé à s'occuper de l'éducation de ces gens, en débutant par examiner le sérieux et la capacité de travail des gamins des deux sexes, et on a trouvé que, bien qu'ils soient tous très vifs et d'un talent incontestable, ils ne savaient que danser, chanter et dire des paroles « indécentes » ; si encore ils savaient faire le signe de croix, or certains d'entre eux ne le faisaient même pas. (Cuestionarios de Francisco De Zamora s. XVIII : 102).

Juana Vargas de las Heras, appelée *la Macarrona*, était à l'Exposition Universelle de Paris en 1889, aux côtés des Gitans de Grenade. Le journal *Le Figaro* le mentionnait dans un hommage. L'un des pères du cinématographe était amateur de flamenco ; Thomas Alva Edison a rencontré *Macarrona*, originaire de Jerez, le 27 août 1889 à Paris. L'article précise qu'Edison se trouvait dans les locaux du journal français *Le Figaro* et qu'il avait été subjugué par divers spectacles de danseuses, dont la danseuse de Jerez "(...) puis la Macarrona, du Grand-Théâtre de l'Exposition" (Parisis, 1889). Bien qu'à Paris Juana se produisit aussi dans d'autres lieux tels le Moulin Rouge, et encore d'autres endroits prestigieux.

Une autre danseuse andalouse, Carmen Dauset Moreno (Almería, 1868), plus connue sous le nom de *Carmencita*, a également attiré l'attention d'Edison. *Carmencita* était la belle-sœur du chanteur de flamenco *Rojo el Alpargatero*. Elle fut la première danseuse espagnole à apparaître pour faire la publicité du kinétoscope d'Edison lors de l'Exposition Universelle de 1894 à Paris.

C'est ainsi qu'entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, les artistes gitans sont devenus des protagonistes de l'espace de divertissement, prenant le dessus et éclipsant leur identité dans d'autres sphères culturelles. Ce sont ces apparitions, ainsi que d'autres apparitions

spectaculaires de différentes femmes espagnoles dansant le flamenco dans une période de grands changements, qui ont fini par définir l'archétype de la Gitane espagnole.

La forme comme signe. La «simache»

La tenue vestimentaire des Gitans était considérée comme un signe distinctif de leur statut d'étranger. "[...] presque tous avaient les deux oreilles percées, et sur chaque oreille un anneau en argent, ou même, deux sur chacune, et ils disaient que c'était une gentillesse en leur pays" (Tuetey 1881 : 257). Elle commence d'ailleurs à être systématiquement punie au début du XVIIe siècle. Particulièrement frappantes sont les boucles d'argent accrochées à leurs oreilles, qui étaient parfois munies d'un hochet, signe de raffinement dans leur pays d'origine.

Les anneaux d'argent deviendront un signe². Un signe extérieur ayant une signification claire dans les codes de la communauté, un peu comme un drapeau ou le logo d'une marque. Il sera utilisé comme un élément distinctif, comme les Gitans l'avaient fait précédemment avec le Tamerlán. Ils portaient sur leurs drapeaux des toiles avec des cercles ou des ronds imitant les pièces de monnaie disposées comme les sommets d'un triangle équilatéral qui constituaient le « signe de Timur », symbole de l'empire timuride de Tamerlan, si profondément gravé dans leur culture et qui, d'une certaine manière, a atteint le premier tiers du 20e siècle de deux façons. D'une part, les pièces ont été accrochées aux chaînes en or des hommes, et les robes des femmes gitanes ont été ornées de pois. Il semble que la coïncidence de la mode des pois avec l'essor du flamenco et la prédisposition culturelle de ce groupe humain pour ce symbole qui l'identifiait il y a des siècles aient conduit à la récupération du symbole pour la construction d'une « nouvelle identité » associée au flamenco.

² Margarita Torrione explique : les Gitans d'Espagne, comme ceux du reste de l'Europe, ont un mot pour désigner ce type de caution : *simáche* (variantes gitanes-espagnoles : *asi mache*, *simachi*), "gage ou signe que l'on donne en garantie, du grec <νηϊαδια diminutif de <νηϊα, « signe »" (1988 : 398).

Le chapitre numéro cinq est dédié à la mémoire de la femme qui ne s'appelait pas Carmen. Dans le contexte de l'éveil culturel du 19^e siècle, la culture gitane a commencé à faire l'objet d'une attention particulière dans les Arts. Cet intérêt a été accentué par le mouvement romantique.

Il nous permettra de présenter quelques-uns des écrivains qui ont forgé les « formes » des femmes gitanes. Leurs formes et leurs manières ont été les piliers qui ont établi les canons du style de la gitane espagnole. Des auteurs comme Alexandre Dumas, Mariano Fortuny et Castro y Serrano ont contribué à façonner l'image de la femme représentée.

Sur le tableau *Carmen Bastián* (Fortuny Marsal, 1872a). On peut affirmer sans risque de se tromper que la jeune fille ne s'appelait ni Carmen ni Bastián. Tout d'abord, le titre de l'article de José de Castro utilise le nom de Carmen comme métaphore de la poursuite du stéréotype de la gitane espagnole, qu'il appelle également « Lolita » en référence au jeune âge de la jeune protagoniste du tableau. *Carmen Bastián* est le titre donné à titre posthume, peut-être après la publication de l'article de José de Castro (Castro y Serrano, 1875), au tableau de Mariano Fortuny dans lequel est représentée une jeune femme à moitié nue à partir de la taille. Dans cette œuvre, qui semble inachevée, figure l'image d'une jeune gitane âgée de quinze à seize ans – Mariano Fortuny n'en avait que quatorze lorsqu'il l'a rencontrée.

La relation étroite entre la jeune femme et le peintre est allée si loin que peu de temps après que Cecilia de Madrazo a découvert l'esquisse de la jeune fille allongée sur le canapé, la famille a quitté Grenade à la recherche d'un autre domicile à Rome. Le peintre avait-il demandé la permission à l'une des familles de son entourage pour finir par montrer la jeune femme à demi vêtue ? La réponse à cette question montre clairement

que la jeune femme est représentée comme une « gitane » afin que des femmes³ comme Cecilia de Madrazo puissent jouer le rôle de « dames ».

L'auteur de la pièce dépeint sa position de pouvoir, laissant la gitane reléguée à la position occupée par les jeunes femmes de sa classe : être un objet d'amusement pour satisfaire les bas instincts des hommes en échange d'argent pour sa famille. "Aucune femme *blanche* de l'époque n'aurait été dépeinte de cette manière, du moins dans une œuvre codifiée comme étant cultivée." (Martín-Márquez, 2003, p. 88).

Davailler, Washington Irving, Alexandre Dumas et d'autres écrivains de l'époque romantique ont contribué à façonner un type de beauté morale sous la forme d'une entéléchie que des peintres comme Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot, Martín Rebollo et Ricardo de Madrazo, entre autres, ont su matérialiser pour valoriser le thème de la mimésis ; par le biais de la tromperie ou de la création de réalités parallèles, et toujours dans le monde des apparences qui s'est nourri de l'imagination, née du désir comme force motrice. Disposée comme objet au sein du « noyau familial », la protagoniste du tableau *Bohemia bailando en un jardín* (Fortuny Marsal 1871) devient visible dans une trame identitaire localiste romancée par la plume de José Serrano y Castro ou le pinceau de Mariano Fortuny. La femme ne s'appelait pas Carmen et venait d'un village de la ceinture de la province de Grenade. Mais ce nom était utilisé pour évoquer le paysage naturel aux connotations singulières et empli de la poussée des forces naturelles qui contribueraient à élever la position sociale d'une jeune gitane de 12 ans, semblable au rôle d'une danseuse dans l'un des temples de la déesse Astarté ou Tanit.

L'enclave des grottes du Sacromonte à Grenade et les danses (*danzas*⁴) qui y ont été développées ont été des éléments fondamentaux et

³ Depuis l'intérieur : il s'agit de considérer leurs catégories et leurs systèmes de signification. Dans ce cas, on pourrait utiliser *gañi*, un terme romani qui signifiait également « femme non gitane ». Voir (Alvarado Solís, 2020, p. 27).

⁴ Le terme « danza » est utilisé dans le quartier du Sacromonte pour désigner ce que l'on appelle en dehors du quartier « zambra ». La danza peut donc désigner la danse, mais aussi la grotte d'une certaine histoire d'artistes.

constitutifs des formes comme des modes. Elles sont devenues les piliers sur lesquels les canons du style gitan espagnol ont été établis, ayant survécu jusqu'à aujourd'hui.

C'est dans ce chapitre précisément que le récit sous forme orale prend toute son importance – en tant que source originelle. Lorsque les documents font défaut, et que l'histoire ne peut donc être reconstituée à partir d'eux, ce sont les souvenirs des anciens qui permettent d'enraciner et d'établir ce que les documents sont impuissants à expliquer.

Les soupçons et les interdictions ont commencé à se concrétiser. Le 1er janvier 1567, Pedro de Deza, en tant que président de l'Audience de Grenade, promulgue la *Pragmática Sanción de 1567*, également connue sous le nom de *Pragmática antimorisca* (Pragmática Antimorisca, 1566), qui interdit l'utilisation de noms ou de prénoms qui ne sont pas castillans. Ils étaient également tenus de respecter les coutumes chrétiennes lors des célébrations, et les zambras et leylas se retrouvant de fait interdits.

La tradition de la représentation zambra reprendra à Grenade avec la professionnalisation des interprètes, due à l'essor de l'industrie touristique. La zambra est un ensemble de danses et de chants dans lequel le rituel du mariage gitan est mis en scène⁵.

Les chorégraphies des danses de la zambra ont pu être initiées après que le célèbre maestro de danse, *tío Pello*, se soit installé à Grenade en

⁵ La tradition veut que la mariée, vêtue d'une robe blanche et de fleurs d'oranger, s'allonge sur le lit dans une des pièces de la maison. Dans une pièce voisine, le marié, les parents de la mariée et tous les invités qui peuvent tenir dans la pièce se rassemblent et commencent à chanter : "Salga, que no ha salío, / paloma blanca, que está en el nío" (Sors, qui n'est pas sorti, / colombe blanche, qui est dans le bébé). Le marié tient la main de la mariée devant la porte de la salle, les parrains et marraines se tiennent au centre avec le pot d'argile, tandis que « la quiribi » ou « la madrina » chante "Dichosa la madre que tiene que dar / rosas y jazmines a la madrugada" (Béni soit la mère qui doit donner / des roses et des jasmins à l'aurore). Au même moment le pot est brisé et à travers les morceaux se voit le mouchoir taché de taches rouges simulant trois œillets rouges, signe de la pureté de la jeune femme. À ce moment-là, la fête du mariage peut commencer, avec *la danza de la zambra* de la mariée. Les réjouissances duraient généralement au moins trois nuits. Ensuite, les mariés se mariaient à nouveau à l'église, en général afin que la descendance issue du mariage puisse en profiter.

1857 (P. Rodríguez Moreno, communication personnelle, mars 2023) – ou même avant.

Il convient de mentionner l'importance de la famille de Carmen Maya dans la diffusion de la musique flamenco de Grenade. *Tío Pello*, frère célibataire du père de Carmen, a eu l'occasion de donner des leçons de fandango au compositeur russe Glinka, qui se trouvait en Espagne à la recherche de nouvelles formes musicales dans les milieux populaires espagnols, pour inspirer ses compositions de type nationaliste. Le mouvement musical sous influence de la ville de Grenade avec ses divers styles a été très présent dans la conformation esthétique du flamenco, et cela dès ses débuts. De même, *tío Pello* a été acclamé pour son interprétation de la « soleá » de Grenade, jouée par le grand maestro Iradier sous le nom de *La soledad de los barquillos* et magistralement interprétée par *La Chata la Jampona*.

Concernant l'identité des autres femmes représentées dans la région, Curro Albaicín raconte que *la Chata la Jampona* a été peinte par "Rodríguez-Acosta, Borquet, Apperley et López Mezquita" (2011, p. 149). Ce dernier, avec Rodríguez-Acosta, a peint plusieurs portraits avec des gitans⁶ comme modèles.

Dans *Documentales Italia España Granada (España)* (Alexandre, 1911) apparaît la célèbre danseuse *la Jardín*. Pathé-Baby documente le quartier gitan de Grenade, expliquant qu'ils ne se marient qu'entre eux, décrivant les sensations et les ruelles étroites du quartier, ainsi que d'autres particularités de la vie gitane espagnole.

Sa mère, María de Jesús Águeda Cecilia de la Santísima Trinidad, *la Chata la Jampona*, a joué dans un film réalisé par Alice Guy, la première femme cinéaste, au début des années 1900⁷. Pour Pathé Gaumont, le film s'appelle *España. Sevilla* (Guy-Blaché, 1905a).

⁶ Précisons que lorsque nous avons interrogé la Fondation Rodríguez-Acosta sur ce point, elle s'est évertuée de nier les liens du peintre avec les modèles gitans.

⁷ Bien que les films aient été datés de 1905, certaines données, qui seront présentées plus loin dans ce travail, donneraient une date antérieure à l'enregistrement des films au Sacromonte.

Ce travail nous permettra de présenter quelques textes des écrivains qui ont forgé les formes des gitans. Cervantes, Doré, Davillier, Irving, ne sont que quelques-uns des artistes qui ont conçu ces fameuses formes, par le biais de leur témoignage artistique. L'enseignement des danses se transmettait traditionnellement de père en fils dans l'école de la « danza » dans les grottes. Pourquoi *Cujón* s'est-il installé au Sacromonte alors qu'il avait sa zambra plus bas dans le Humilladero ?

Francisco Guardia de Grenade, connu sous le pseudonyme de *Curro Albaicín*, dont l'intérêt pour la culture flamenco de la ville de Grenade et en particulier pour les danseurs de l'Albaicín et du Sacromonte mérite bien un hommage en soi. L'enseignement des danses a dépassé les frontières de Grenade pour devenir visible dans le monde entier, grâce à l'art cinématographique.

En tant que méthodologie de recherche, il ne faut pas perdre de vue que les chants, les danses et autres célébrations ou manifestations de la culture gitane ont été lourdement pénalisées – comme nous l'avons montré plus haut. C'est un fait dont il faut toujours tenir compte, car il justifie que certaines choses interdites aux Gitans ont reçu des noms qui dénaturaient leur signification réelle, afin d'en cacher le vrai sens. Une sorte de code secret. C'est pourquoi il est facile de supposer que l'aspect qu'ils donnaient à leurs chansons et à leurs célébrations portait des noms avec lesquels ils essayaient d'induire l'auditeur en erreur. Une interdiction aussi radicale et des sanctions aussi sévères, adoptées depuis 1633, ont sans doute rendu nécessaire la recherche de nouveaux noms, peu familiers, qui empêchait toute trahison. Cette pratique a été constante chez tous les groupes persécutés et, bien sûr, chez les Gitans.

Ce statut d'importance des éléments de la culture gitane a survécu jusqu'à ce qu'une nouvelle forme d'art, le cinéma, fasse son apparition. Dès son irruption, l'art cinématographique n'est pas resté indifférent à cet intérêt et a commencé à traiter, dès le début, les thèmes gitans, avec leur culture, leur musique et leurs vêtements – avec la sélection de séquences qui seront étudiées ci-dessous.

À la Cuesta del Chapiz avec *tío Pello*, plus tard la zambra de *Cujón*, les frères Amaya, Dolores *la Capitana*, *la Pitirila*... dans tous ces lieux, on a appris, on s'est formé, on a collecté quelque chose. Un véritable patrimoine culturel *et* gitan.

Après la Première Guerre mondiale, les progrès techniques dans le domaine de la photographie ont connu un essor vertigineux. Les avancées scientifiques et les études sur l'optique ont contribué au développement du monde de l'image. Le flamenco fait son apparition au cinéma à l'époque du muet. Ce moyen de transmission d'images, rencontrant une audience croissante, a profité du mythe élaboré de la gitane espagnole incarnée par la figure de Carmen Dauset Moreno *Carmencita*, pour élaborer un parcours d'enregistrements remplis des stéréotypes de genre, de caractères et d'ethnies qui se liaient à l'encombrante catégorie de « lo español », encore plus gitan si possible avec l'idéalisation du stéréotype du « lo flamenco », élaboré pour la diffusion du cinématographe à l'aide du « lo bolero ». Suivant la ligne idéologique marquée par *Carmen* (Mérimée 1845), il n'était pas difficile de positionner les gitanes andalouses comme si elles étaient des bêtes sauvages sexualisées et impudiques, avides d'exhiber leurs déhanchements libidineux devant les hommes.

Peu après la présentation publique du cinématographe des frères Lumière en 1895, Alice Guy découvre un nouveau moyen de raconter ses histoires et parvient à convaincre son employeur de faire des films. Gaumont commence à vendre ses propres caméras, perfectionne l'invention et la baptise Chromatographe. À la surprise générale, Alice Guy connaît un succès retentissant. De nombreuses personnes rejoignent la profession, comme Georges Méliès, ou Segundo de Chomón, inspiré par la réalisatrice.

L'image stéréotypée du Gitan a été utilisée pour attirer la curiosité et l'attention des publics étrangers et nationaux à l'intérieur et à l'extérieur de nos frontières. Le cinéma a largement contribué à la diffusion de cette image, autrement dit à la construction du phénomène exotique du Gitan.

Peu de choses sont plus kitsch qu'un gitan habillé en danseur de flamenco à la télévision. Alice a réussi : elle a fait danser les gitans dans un chromatographe.

Résoudre les mystères concernant l'identité des artistes des peintures flamandes du début des années 1900 est pour le moins difficile pour une personne venant de l'extérieur, tandis que les individus concernés peuvent trouver gênant que des étrangers veuillent savoir ce qui s'est passé, afin d'en savoir un peu plus sur l'histoire locale de Grenade et ses relations avec les artistes, la politique et le flamenco. Des familles entières ont même changé de nom pour survivre à une époque où il était essentiel de savoir de quelle famille on venait pour rester en vie.

La famille et l'histoire de *los Amayas* ont été déterminantes pour le développement de ce qui allait suivre : *El Primer Concurso de Cante Jondo* de 1922 à Grenade. C'est à cette occasion que seront définis les canons esthétiques qui ont été assimilés au flamenco quasiment jusqu'à nos jours.

Les progrès du cinéma et la prolifération des salles de cinéma vont de pair avec l'apparition d'un nouveau public pour le flamenco. Tout cela a entraîné une augmentation des ventes. Le simple fait de pouvoir voir des femmes en mouvement au cinéma fait des danseuses de flamenco les plus recherchées devant les caméras. La provocation de leurs mouvements, associée à l'image stéréotypée de *Carmen*, construite depuis des siècles, fait que les images de flamenco s'adaptent rapidement aux caprices du cinématographe. Rappelons le cas de *Carmencita* et les enregistrements des frères Lumière ou d'Alice Guy dans les décors de Séville et de Grenade pour le développement de leurs danses. Des études comme celles de Cruces-Roldán sur les bandes d'Alice Guy ou celles de Kiko Mora avec *Carmencita ante la cámara: fragmentos para una biografía de la artista* (2015) nous montrent comment l'image des danseuses espagnoles a pu être utilisée dans le septième art.

Les changements politiques dans l'Espagne de la Seconde République, avec les conséquences économiques de la guerre mondiale, les révoltes de la Seconde République ainsi que les protestations au lendemain de la guerre civile, ont coïncidé avec les progrès de l'industrie des médias.

Les arts s'adaptent aux temps nouveaux et, alors que les progrès chimiques en matière de capture d'images sont considérés comme aseptiques et scientifiques, Muybridge fait du nu la vedette des images que le monde s'apprête à voir. Les progrès du cinématographe ont utilisé les gitanes comme protagonistes pour des raisons financières. Dans les films, il était courant de voir une *Carmencita* soulever ses jupes au son des bandurrias et des lanternes qui éclairaient les images que le peintre Singer Sargent représenterait dans son célèbre tableau d'inspiration clairement andalouse, *el Jaleo* (1882).

Les images des zambras espagnoles sont devenues désirables à l'apogée des expositions universelles de Paris en 1889 et 1900. L'exposition universelle de Séville en 1929 et l'*Exposición Andaluza* de Barcelone en 1930 ont été tout aussi importantes. Ces dernières conséquences avaient été semées dans le développement de l'esthétique de l'art flamenco, promu par le premier concours de *Cante Jondo de Granada* en 1922, où les zambras du Sacromonte avaient leur place spécifique.

Les caméras de la société américaine *Fox Film Corporation* se trouvaient à Grenade le 4 avril 1922. Les images sont aujourd'hui dans les archives de la collection de l'Université de Caroline du Sud.

Sur le même film, on peut voir une vue panoramique de l'Alhambra depuis le Mirador de San Nicolás dans le style d'Alice Guy-Blaché au début du 20^e siècle. On y voit le bâtiment de l'Alhambra avec la Sierra Nevada en arrière-plan, tandis que le peintre Apperley se tient à droite du plan et dessine sa femme Enriqueta, qui se trouve à gauche du plan, posant pour le peintre qui fait un dessin avec ce qui ressemble à un crayon de fusain. Après les répercussions du *Primer Concurso de Cante Jondo*, les

événements culturels liés au flamenco se succèdent en pleine Restauration espagnole.

L'image la plus représentative de l'Espagne et du flamenco andalou à l'époque de la dictature de Miguel Primo de Rivera a été immortalisée par les caméras de la société américaine *Fox Film Corporation* le 29 décembre 1929.

Le 9 mai 1929, l'*Exposición Iberoamericana en Sevilla* est inaugurée à Séville. La cérémonie de clôture a lieu le 21 juin 1930. L'exposition avait pour but de montrer les liens entre l'Amérique latine, le Portugal, le Brésil, les États-Unis et l'Espagne. Le *maestro Realito* est filmé par les caméras de FOX, tout comme les enfants *Antonio y Rosario*, qui deviendront bientôt des stars.

Lorsque la guerre civile espagnole éclate, *Antonio y Rosario* sont obligés de quitter l'Espagne et se retrouvent en Argentine. Ils y rencontrent Carmen Amaya, la grande danseuse qui, des années plus tard, sera la vedette de *María de la O* (1936). Le film est réalisé avec beaucoup de difficulté car une partie du film a été brûlée à Barcelone et a dû être tournée à nouveau. L'intrigue du début du film *María de la O* semble s'inspirer des expériences vécues et subies par la famille de *Los Mayas* du Sacromonte à Grenade.

03. CONCLUSIONS

Dans le sujet qui nous occupe, l'expérience visuelle a été inculquée afin de reconnaître certains signes comme faisant partie du stéréotype imaginaire des femmes gitanes. Ces images manipulées ont été considérées comme des vérités universelles qui n'ont fait qu'accroître le poids des préjugés à l'égard de ces personnes, dont d'ailleurs les origines n'ont pas été entièrement élucidées – bien qu'il existe des preuves et des indications qui situent l'avènement de la diaspora gitane en Inde.

Au cours de cette thèse de doctorat, nous avons tenté de montrer que les « gitanos » ont commencé à être appelés les « flamencos » par le truchement de leur esthétique. Limitée dans un premier temps, elle s'est étendue ensuite au reste des domaines esthétiques, s'introduisant dans la philosophie et culminant en influençant la politique étrangère avec des manifestations lors des Expositions Universelles ; en étant utilisée aussi pour l'exploitation de *gadgets* scientifiques, tels que l'appareil cinématographique d'Edison. En d'autres termes, ils ont été employés comme un 'peuple' afin d'étoffer le concept de « nation espagnole » et d'en tirer profit. On n'hésite pas à montrer de jeunes gitanes à moitié nues dans diverses représentations plastiques – comme objet de désir ou comme signe de raffinement. On n'hésite plus non plus à utiliser des hommes expressément gitans, à l'esthétique très particulière, comme parapet social entre les luttes de pouvoir du début du XXe siècle en Espagne.

Dans de nombreux cas, les Gitans ont perdu leur identité d'une manière inversement proportionnelle à l'enrichissement des puissants. À

d'autres moments, alors que l'identité des Gitans se dégradait, les personnes en position de pouvoir en profitaient. Ils n'ont jamais perdu. Les Gitans ont toujours été placés dans un statut d'infériorité sociale, politique et législative.

Cette recherche est basée sur l'hypothèse que l'image de la jeune femme gitane a pu constituer le germe de l'esthétique de « lo andaluz » et de « lo español » qui s'est développée tout au long d'une partie de l'Histoire de l'Espagne. Concernant l'identité du groupe ethnique ou « romipen » : puisqu'elle a été si invisible, nous faisons le choix de nommer cette preuve *Deshistoria Humana de la Romipen en España*. C'est précisément ce processus de déconstruction de l'Histoire de l'Espagne par rapport au peuple gitan que nous avons tenté d'expliquer dans cette thèse de doctorat. Il s'est effectué par le biais du stéréotype, en prenant l'esthétique de la femme gitane comme élément porteur, intégrateur et représentatif du « flamenco ». Elle a été imposée par « les autres » comme protagoniste de la diffusion culturelle et de la popularisation universelle de l'art flamenco dans l'imaginaire collectif de « lo español ».

Au cours de cette thèse, nous avons tenté d'expliquer comment les gitans sont passés d'une périphérie invisible à un noyau visible erroné, construit à partir de préjugés et de stéréotypes. Pour ce faire, nous nous sommes fixé trois objectifs principaux :

- Le premier consistait à *retracer l'origine du concept de "flamenco" et sa signification actuelle*, en s'appuyant sur deux objectifs spécifiques pour soutenir la recherche.

- Le premier des objectifs spécifiques était de *définir le processus de l'anti-gitanisme espagnol jusqu'aux années 1930*. Cet objectif a été développé dans le cadre du large éventail de réglementations et de législations qui ont agi contre les gitans – ou contre les nouveaux Castillans, soit directement avec une pragmatique spécifique, soit de manière moins évidente en utilisant des lois plus générales pour

les inclure, comme dans le cas des différentes dispositions sur les vagabonds et les voyous.

Il est clair que, dans le but de les dépouiller de leur identité, on a tenté dès le départ d'éliminer leurs signes d'appartenance au groupe multiethnique, depuis l'élimination de leur nom – qui est leur identité – de leur langue, de leurs vêtements ; jusqu'à l'interdiction d'être itinérants et d'exercer leurs métiers traditionnels. En d'autres termes, on a essayé d'annuler l'esthétique par le moyen de la politique, pour parvenir à l'effacement de leur personnalité.

- En ce qui concerne le deuxième objectif spécifique, le but était *d'apporter de nouvelles lignes de recherche pour le flamenco, d'un point de vue ethnique, en tenant compte de la lecture de l'histoire à partir d'une perspective culturelle gitane inclusive, en prenant en compte aussi bien le Romani que le Caló comme éléments de soutien dans la compréhension de l'art flamenco*. Cet objectif a été développé en expliquant l'origine du concept de flamenco en association aux Gitans ; tout en donnant un bon aperçu de certains concepts associés aux chants et danses flamenco tels que le zorongo, le tana ou la soleá de Grenade, sans sous-estimer le fandango, les tangos ou le zapateao, parmi tant d'autres. En fait, certains noms utilisés dans le flamenco proviennent directement de la langue caló, comme par exemple "zorongo", "debla" ou "goles", qui signifient 'voix' et dérivent du courant 'oles'. Nous utiliserons le *Libro de la gitanería de Triana des années 1740 à 1750, écrit par le Bachiller Revoltoso pour qu'il ne soit pas imprimé*. (De Alba y Dieguez 1750) comme source originelle essentielle pour l'ouverture de nouvelles lignes de recherche sur les premières références au flamenco. Dans le même ouvrage, nous pouvons trouver des références liées au concept même de « flamenco » en tant que « nation flamenca » (De Alba y Dieguez 1995 : 18) ou Margarita Torrione qui souscrit aux déclarations de *el Bachiller*

Revoltoso disant que les femmes gitanes seront vêtues de “rasillo de Flandes de colores” (1995 : 39). Ne serait-ce pas là justement le début de la mode vestimentaire du flamenco ? Nous pensons qu'en 1750, le port du « rasillo de Flandes » aurait pu être l'une des raisons du port de la ‘robe flamenca’, liée à l'interdiction de nommer les choses par leur nom : ‘ir vestida de gitana’ (porter des robes gitanes). Cela aurait pu être aussi une des causes liées à d'autres, dont l'étude approfondie pourrait être le sujet principal d'une autre recherche qui dépasserait l'objet de cette thèse, mais que nous ne pouvions pas ne pas mentionner.

Pour préciser un peu plus cet aspect politique avec un arrière-plan sémantique, nous ne pouvons pas oublier, comme l'explique Piñar Díaz, que « flamar » en caló signifie ‘crier ou donner des voix’, tandis que « goró » signifie ‘profond’, de sorte que « flamar goró » signifierait en quelque sorte ‘donner de la voix en profondeur’ (2016). Nous ne pouvons pas non plus ignorer la référence de Diego Luís Fernández Jiménez¹ qui affirme que le flamenco vient de « familienco », qui vient lui-même de ‘familia’ en romani (Fernández Jiménez 2024).

- Afin de fournir des résultats pour le deuxième objectif principal, nous avons *analysé une multitude de films de flamenco du début du 20e siècle, et nous les avons mis en relation avec d'autres images de flamenco* dans le cadre des objectifs spécifiques.

Le premier des objectifs spécifiques avait pour objectif *d'identifier et de contextualiser les artistes et les images, pour leur étude et leur mise en valeur*, ce qui a été réalisé, en mettant en évidence parmi les films celui, inédit, étudié à l'*Université de Princeton*, dans lequel le *maestro Realito* de Séville apparaît comme le personnage principal *Danse de Sevillanas*

¹ Titulaire d'un Doctorat en Droit de l'Université de Cordoue et il a été président de l'Institut de la Culture Rom et vice-président de l'Unión Romani Española.

(Documentaires Italie Espagne. Canses [sic] à Séville| 1911), de même qu'il a été possible d'identifier pour la première fois certains personnages parmi des bandes conservées dans les archives de l'*Université de la Caroline du Sud*. Nous avons pu reconnaître dans une scène de ces films la danseuse de Grenade, María la Jardín, de la famille de Pedro Camilo Maya Vasallo, le *tío Pello*. Nous avons fait de même avec la danseuse soliste Ángeles Campos *Angelitas*, qui apparaît vêtue d'une bata de cola et d'un grand peigne dans les FOX Stories, 4-736 (1929) et 4-737 (1929). À cela s'ajoute le travail d'identification autour du film *Merengaro*²(Espagne : Séville 1905) dans lequel, grâce à Pablo Rodríguez Moreno et Curro Albaicín, il a été possible de reconnaître entre autres personnages, le danseur Francisco Maldonado Frasierri, dont il n'existait aucune trace filmée jusqu'à présent.

Ainsi, le deuxième objectif spécifique a été *d'analyser l'importance des artistes plastiques et visuels dans l'évolution de l'identité espagnole, t andalouse*. Dans le domaine des arts visuels, il a été démontré qu'autant Gustave Doré que Francisco de Goya, Mariano Fortuny, Singer Sargent, George Apperley, Rodríguez-Acosta, Tomas Edison, les *frères Lumière*, Alice Guy, Feuillade, Francisco Elías et d'autres ont utilisé les images des danses gitanes et surtout des femmes gitanes comme vecteur de transmission du stéréotype de « lo español » et de « el andaluz » – le plus bénéfique pour les élites européennes. Parce que c'est à partir de là précisément – en nous utilisant nous autres Espagnols, en manipulant notre identité gitane et notre « romipen » – qu'ils ont fait de bonnes affaires avec les gitans de Grenade. Ils ont fait des “danses et chants des gitans de Grenade et des chants et danses flamenco” (L'Exposition de Paris 1900 : 2) d'où nous avons déduit que le « chant gitan » serait différent du "chant et danse flamenco" qui interprétait l'image des Sévillans filmée³ par les *frères Lumière* à l'*Exposition Universelle* de Paris en 1900. On voit bien

² En référence au *tango de los Merengazos* de Grenade.

³ Pour plus d'informations, lire :

<https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/11/flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-ii-el-lugar-de-filmacion-de-las-peliculas-de-lumiere/>

ici comment l'ethnie et la couleur de peau catégorisent les styles musicaux dans les périodiques français.

C'est à ce stade que nous pouvons faire allusion au troisième objectif principal, qui consiste à rendre visible *le rôle fondamental de la gitane dans la formation du concept et du stéréotype de « le flamenco » et de « lo español » à partir de la politique et des événements culturels liés au grand public, tels que les expositions universelles et le cinéma.*

Les femmes gitanes ont apporté une contribution exceptionnelle à la diffusion de l'art flamenco de telle sorte que leurs formes ont servi à identifier l'Espagne avec le flamenco vu des pays étrangers, avec plus ou moins de succès. Au cours des différentes expositions universelles comme celles de Paris en 1889 et 1900, le développement de *la Semaine andalouse lors de l'Exposition de Barcelone en 1929* ou de *l'Exposition Universelle de Séville en 1929* ne sont que les exemples les plus évidents où le stéréotype de « lo flamenco » et de « lo español » a été réalisé à des fins politiques. Sans oublier les médailles d'or remportées par un peintre dont nous ne voulons pas retenir le nom (mais qui ont été développées dans le corps de la thèse). La fondation qui porte son nom nie l'existence de peintures à thème gitan dans le répertoire du peintre, alors que les preuves sont pourtant claires. Outre les œuvres à thème « gitan » répertoriées dans le travail de recherche, Curro Albaicín raconte que le peintre emmenait chez lui de jeunes femmes pour leur peindre la tête sans que les pauvres gitanes sachent “que le *payo* (à l’origine de la commande du tableau) ne voulait que des têtes” (Albaicín, communication personnelle, 2023).

Nous sommes maintenant en mesure de répondre à la réflexion faite par la tante de Curro Albaicín lorsqu'elle accompagnait sa cousine *Carmela* dans l'atelier du peintre à Grenade. Nous pouvons dire que les peintres ont utilisé le corps, la figure et l'essence des femmes gitanes à leur guise pour obtenir du crédit, et pas toujours du crédit financier. George Apperley, si prolifique avec des domestiques beaucoup plus jeunes que lui, a voulu égaler Francisco de Goya en utilisant l'image de Concepción Heredia Cortés *la Chonica* dans ses portraits.

Par conséquent, l'objectif spécifique de *reconnaître le travail des danseuses gitanes dans la diffusion de l'image de l'Espagne* devient un devoir moral pour tout historien. L'identité du peuple gitan doit être reconnue comme faisant partie de l'identité nationale de l'État espagnol, conformément à la Constitution espagnole (Cortes Constituyentes 1876).

Les Espagnols sont égaux devant la loi, sans aucune discrimination reposant sur la naissance, la race, le sexe, la religion, l'opinion ou toute autre condition ou circonstance personnelle ou sociale (Cortes Constituyentes 1876 : art. 14)

Dans cette Histoire, nous avons utilisé comme fil conducteur la figure de nombreuses femmes artistes qui avaient un peu ou beaucoup d'influence sociale. Certaines étaient gitanes et d'autres s'habillaient en Gitanes pour survivre à l'épisode dramatique de la *Guerre civile espagnole*. Beaucoup restent anonymes cependant ; nous avons réussi à rendre visibles les noms d'autres, ce qui, compte tenu de la difficulté du sujet, n'était pas une mince affaire : *la Peltra*, Ana Amaya Molina *Aniya de Ronda*, Carmen Maya Campos *la Pella*, Juana Vargas de las Heras *la Macarrona*, Dolores Hidalgo Amunátegui *la Capitana*, María Jesús Trinidad Fernández Fernández *la Chata la Jampona*, María *la Jardín*, Lucía Gómez Cortés *La Lucía*, Carmen Dausset Moreno *Carmencita*, María Cortés Heredia *la Canastera*, Florencia Pérez Padilla *Rosario* de la pareja *los Chavalillos Sevillanos*, plaçant Carmen Amaya, qui a commencé par s'appeler artistiquement *Carmencita Amaya*, comme le sommet le plus visible d'une pyramide de savoirs qui se chevauchent. Ceux-ci étaient évidents dans leur forme a priori, mais limités dans leur identité compte tenu des lois et des forces du pouvoir politique et économique.

Toutes les Gitanes flamencas, à l'exception de *Rosario*, ont adopté un type d'esthétique dans le spectre du visible qui les a élevées sur la scène mais qui, en privé, n'a fait que réaffirmer leur infériorité sociale, sous la

forme d'une caricature d'elles-mêmes lors des différentes expositions universelles. Rappelons que les Français se sont moqués de *la Macarrona* en l'appelant “Reine des Gitans” (Goldberg 2019 : 166) sur le ton de la dérision lors de *l'Exposition Universelle* de Paris de 1889. Dans leurs canons, il ne pouvait y avoir de place pour qu'une reine soit gitane – car ce sont les éléments de l'imaginaire de chaque culture qui façonnent les images, et c'est bien là que l'objectif spécifique suivant devient pertinent.

Le deuxième objectif spécifique de la section C était de *décrire l'évolution des éléments de l'esthétique gitane qui sont devenus partie intégrante de l'esthétique des femmes espagnoles à travers le nouveau concept de « flamenca »*. La formation de la célèbre esthétique féminine espagnole remonte à des temps très lointains.

De façon presque céleste, les ailes de la déesse Astarté se sont transformées en petites ailes dans les cheveux des images de Tanit et, plus tard, elles ont atteint les femmes gitanes sous la forme d'une broche à cheveux. Il en a été de même pour les volants des jupes des danseuses et le petit châle qui ont été capturés dans des images comme celle du *Pilar Votivo* (Pilar Votivo S. I e. c.) du *Musée archéologique de Dijon* (France) et qui sont très semblables aux jupes des danseuses d'aujourd'hui.

Au début du XXe siècle, les femmes gitanes utilisaient au moins trois châles : le premier couvrait la tête et était noué autour des épaules lorsqu'elles se découvraient ; le deuxième, le plus connu, couvrait le dos et était noué autour de la taille, couvrant la poitrine pendant les spectacles, et a fini par être appelé « châle de manille » en raison de la technique utilisée dans son lieu d'origine ; et enfin, le petit châle typique, plus petit, noué autour de la poitrine et suspendu sur les épaules, laissant la pointe dans le dos.

En ce qui concerne les ornements métalliques, les boucles en argent ou en or, avec un petit grelot accroché aux oreilles, sont toujours un signe de raffinement dans les spectacles des femmes habillées en danseuses de flamenco.

Enfin, il a été possible d'établir un lien entre le drapeau de Tamerlane, où le symbole du Timur est utilisé, ainsi que les jupes des Gitanes flamencas, pleines de pois imitant des pièces de monnaie, si présentes dans l'iconographie de Tamerlane. Il est possible que les danseuses des armées de Tamerlane aient porté le symbole de Tamerlane sur leurs vêtements et sur les uniformes militaires. Pour l'instant, nous avons localisé le drapeau avec trois grands cercles, ce qui coïncide avec la théorie de Piñar Díaz sur l'histoire des Gitanes (Piñar Díaz 2016). De plus, dans les cérémonies de la culture gitane, les pièces de monnaie étaient un signe de bonne fortune.

À tout cela, il convient d'ajouter qu'au cours de la préparation de ce travail, nous avons découvert l'identité de la femme qui nous a menés à enquêter dans le cadre de cette thèse sur les Études culturelles. La danseuse qui se mouvait avec un chapeau et qui apparaissait dans l'un des films de l'exposition Mariano Fortuny y Madrazo. De Grenade à Venise (Caja Granada 2021) était María Maya Fernández la Jardín. Ces prises de vue ont été réalisées par Mariano Fortuny Madrazo, mais d'autres scènes provenant d'enregistrements antérieurs réalisés à l'Alhambra ont été utilisées dans le montage de l'exposition. L'imprécision dans le montage de l'exposition a constitué un obstacle à l'identification des personnes figurant dans le film.

Dans ce cas précis, nous souhaitons attirer l'attention sur l'importance des actions futures visant à valoriser le patrimoine artistique en investissant davantage dans la recherche. Le 16 novembre 2010, le flamenco a été inscrit sur la *Liste Représentative du Patrimoine Immatériel de l'Humanité* par l'UNESCO. L'art flamenco avait suffisamment de mérite pour se voir décerner ce prix. Entre autres raisons, on trouve l'abondante variété de « palos » et de variantes musicales qui ont été développées au sein du flamenco. Le flamenco est la manifestation musicale la plus vaste de l'Histoire de l'Humanité. De même, tous les Espagnols y participent, étant des héritiers par nationalité de ce patrimoine qui trouve ses racines, non pas dans le monde islamique comme beaucoup le proclament, mais

dans la « romipen española ». L'art flamenco est né précisément en Espagne parce que la terre ibérique a nourri les formes esthétiques que les entités gitanes ont perdues avec l'application de lois aussi sévères et déshumanisantes que les différentes pragmatiques, ainsi que les terribles événements de la grande razzia de 1749. Les techniques musicales orientales avaient déjà été introduites en Al-Andalus avec Abu l-Hasan Ali ibn Nafi' *Ziryab*, 'el mirlo', à Cordoue en 822, sous Abderraman II. Les techniques de chant d'Asie centrale ont trouvé leur place dans ce que *Ziryab* " considéré comme le grand créateur de la musique andalouse" (Piñar Díaz 2016 : 284), et d'autres musiciens (ayant reçu une formation musicale indienne) avaient défini des siècles plus tôt en Espagne.

Maintenant que cette thèse de doctorat est achevée, on peut affirmer que certains aspects de l'histoire du peuple gitan ont été explorés en profondeur puisqu'il existe des preuves écrites de leur entrée en Espagne par la route du nord en 1415. La *Transition démocratique* et la nouvelle constitution de 1978 ont ouvert une immense porte qui était restée fermée jusque-là : la reconnaissance de l'égalité de tous les Espagnols devant la loi. Avec la réforme du code de la *Guardia Civil*, toute une série de manifestations juridiques et discriminatoires qui avaient été appliquées systématiquement et pendant une longue période aux Espagnols d'origine gitane, ont été jugulées de manière législative.

Mais notre Constitution ne pouvait pas se terminer par toute une série d'éléments qui font partie du répertoire d'une *déshistoire* littéraire, plastique et même cinématographique, fondée à partir de préjugés qui culmineraient dans la création du stéréotype du gitan espagnol.

Le développement de ce travail montre la nécessité de souligner l'appartenance des Gitans à la Nation espagnole, en les rendant visibles dans les différents textes issus du programme scolaire, aux différents stades de l'éducation formelle espagnole, sans ségrégation due à l'*optionnalité*. Plus précisément, nous proposons que la « romipen » soit présent au moins dans les manuels traitant de l'Histoire espagnole. Cela constituerait une bonne base pour la ligne de travail que nous envisageons

de poursuivre par la suite. Cela devrait commencer dès le début de l'enseignement primaire et se poursuivre dans l'enseignement secondaire, qui comprend la phase obligatoire à partir de l'âge de 12 ans jusqu'à d'autres options facultatives telles que le baccalauréat, qui commence vers 16 ans et se termine à l'âge de la majorité. Mais pour ce faire, les enseignants et les professeurs doivent être formés à l'histoire des Gitans espagnols et plus particulièrement aux questions liées à la *romipen*.

Il est donc important, urgent même, en termes de justice sociale et de droit constitutionnel, que l'enseignement universitaire ne reste pas insensible au problème des Gitans, comme cela a été le cas jusqu'à présent. Comme le dit le prestigieux Chef d'orchestre Francisco Suárez, “nous, les Gitans, avons toujours été applaudis sur scène [...] mais nous n'avons jamais été reconnus pour notre courage ni pour tout ce que nous avons apporté au patrimoine culturel européen” (Diego Luis Fernandez / Hitzaldia-Charla / Flamenco 2021). Les universités doivent s'impliquer, faire partie et participer aux politiques qui rendent visible la réalité historique et sociale des citoyens espagnols.

Ce n'est qu'une partie du chemin commun qu'il reste à parcourir par les membres de la « Nación flamenca » d'Espagne, accompagnés par le reste des citoyens espagnols. Ce travail a permis de jeter les bases de la reconnaissance de la « romipen » en tant que partie intégrante de la culture espagnole, en dévoilant *L'héritage d'un patrimoine culturel gitan*.

APÉNDICE B

ROMANI

RESUMEN EN ROMANI

01. INTRODUCJA

Meriklja la phurane rromane kulturake

De anda febrali 2021 zhi ka agosto 2023 kerdilo jekh xor rodipe ande biblioteki thaj arxivi, sar misalake ande Paris, te arakhas resursi filmográfiki thaj bibliográfiki pa registrurja kaj dikhjon sceni le kaliange Spanjake. Mangasas te dikhas mishto jekh filmi ande exhposicja *Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia*¹ kaj sas akhardi *Viaje a Granada* (Fortuny y Madrazo 1929). Ande leste dikhjonas nishte identitati rromane kaj si importanti ande amaro rodipe, thaj vi nishte imagini kerdine avri thaj vi andre e Alhambra , kaj ame sherdam kaj dikhljamas angleder. Nashti sas te gindisaras kaj so sas hramome ando afisheru kaj exhposicja sas o chachipe, thaj kaj odola imagini line sas katar o Mariano Fortuny y Madrazo. Ame kothe zhanasas sar kerdili e istorja pa o *Chorrojumo* thaj pa e piktura pa *Carmen Bastian* (Fortuny Marsal 1872) kaj kerdjas o dad katar o Mariano Fortuny y Madrazo, odolestar sas but pekuljar amenge kaj o čhavo le piktorosko kaj kerdjas vestime o anav le kalorresko Mariano Fernández *Chorrojumo* , tromajlo te amboldel ande Granada te dikjhol ande piktura la familia la zambraki thaj *la Capitana* ande 1929. Vi, o fakto kaj nishte imagini kerdile pa jekh khelitorka la familiaki sas amenge but chudo . ¿Numa, so sas akathe? ¿Le imagine sas chaches anda odova

¹ E exhposicja phuterdili ando *Centro Cultural Caja Granada* ko 3 de decembro 2021 zhiko 27 mart 2022.

vrjama? ¿Sostar o Mariano Fortuny Madrazo sas les akjasavi predilekcja po rromanipe, kana vo barilo ando foro Roma? ¿Keti bershengi sas e čhajorri ande okola imagini kana kerdile? Thaj Carmen ande piktura katar o Mariano Fortuny Marsal: ¿Keti bershengi sas kana piktisardjas la nangi vi tela o mashkar? ¿Okova sas mishto anglal le jakha la familjake rromane? ¿Save sas le obichaj okole zhenenge?

O pervo paso sas jekh tikno rodipe kaj ambori shaj te ovel artikulo. Numa na zhanasas ame kaj samas gata te mothas jekh istorja kaj khonik phendjas ande lil angleder.

Okothe dikhljam kaj sas but bizhanglo ande istorja akale filmoski ando Sacromonte ando foro Granada, thaj astardjam te rodas o atveto akalenge thaj aver phuchimatange. E khelitorka sas ando filmi thaj exhposicja, ¿Sostar te na keras lake than ande jekh rodipe ande Kulturalni Sikhjovimata?

Ame thodam angla amende klari objetivi ande jekh buti rodimaski te sikavel e istorja akale khelitorkangi , kaj sas rromnja anda Granada. Ke zhi ande kova momento korkorres sas amen narraciji katal dromarengje romantiki thaj lengi imagini. Zhi akana khonik mangljas te mothol lengi istorja. Na korkorres e istorja le khelitorkangi, numa e istorja odolengi kaj phiraven gada rromane sa o bersh . Odolesar decidisardjam te hramosaras pal imagini katal flamenki ande istorja Spanjaki ando pervo trito katar o sekolo XX. So ačhilo anda o patrimonio kulturalno rromano .

Justifikacija la temaki thaj e hipotesis

E imagine pa e flamenka si but presenti andel imagini pa Spanja. Zhanas e forma kaj dikjhol numa xari si hramome pa e manera sar kerdili odola imagini la flamenkake Spanjaki. Akjasave imagini kerdile murshendar te chajljaren pengo rodipe pala o konsepto “ flamenka” kaj na mukhelas te ashundjol o glaso kole zhuvljango kaj khelenas, sas le modeli vaj bashavenas vashe scena Spanjaki vaj avri. Odova glaso sas garado, na korkorres ke von sas zhuvlja (ande jekh lumja kerdini murshendar). Vi ke butivar okola zhuvlja sas rromnja.

O studjo shaj te azhutil te hatjaras e akanutni kulturalno asocjacija le flamenkoski thaj e nacionalno identitate, kaj o flamenko si jekh kulturalno manifestacija kaj ovel vi sa thaj vi jekh kotor ando nav «odolesko kaj si spanjako» thaj «rromano». Amaro studjo si te lel duj aspekti diferenti numa relacjime: pe jekh rig, so bučhol «romipen». O «romipen» si o konglomerat katar kukturalni karakteristiki relacjime la rromane grupasa, general. O zhanglipe odolengo si te pomozhil amen te hatjaras svako kaso ande partikular, thaj pe aver rig, pe leski relacija le flamenkosa, numa na anda e muzika. Amari buti si te ovel relacija le flamenkosa andre o resto katal valori kaj si len relacija leska estetikasa ande sustancja, thaj le modalni karakteristiki relacjake la grupasa katar peske elementi thaj kaj kam te akharas akanara «odova kaj si flamenko ».

E formacija katar e estetika katal flamenki , ambori , kolaborisardjas ka o proceso resignifikacjako le Statosko Spanjako, thaj te inkludil le rromen sar spanjakere ande jekh forma kaj ashti te dikjhol. Kashte elaborisaren kava proceso sas utilime e perspektiva le mursheski Spanjaki te lel hazna anda e imagine la rromnjaki sar sas malado kashte te lel beneficja, ekonomiki, socjalni vaj politiki , anda o nevo than katar e arta flamenko ande Espanja.

Akaja buti therel, anglunes, e hipotesis kaj e imagine la ternja rromnjaki ambori sas o motoro la estetikako odolesko kaj si «andaluz» thaj «español».

Adajal, e estetika la rromnjaki sar elemento kaj sustentisarel, integrisarel thaj representisarel so si ‘flamenko’ sas protagonista ande kulturalno difusja thaj e universalno popularizacija katar e arta flamenko andre o imaginarjo kolektivo odolesko kaj si « español».

Metodologija thaj xaniga

E metodologja si te ovela , fundamental, o rodipe thaj pale-dikhipe pe imagini thaj dati ande: filmi, exposicje, muzeja, artikoli, lila, zhurnala, arxivi- web thaj arxivi fisiki anda istorikaki dokumentacija. Si te las, fundamental, le kulturalni studi kashte analisisas sarta jekh elemento, kaj si anda jekh etnia marginalno thaj dispretime pe sa e istorja Espanjaki, shaj te ovel dikhlino katar o centro zorako sar e representacija lengi themeski. Odoleske si te pashovas kaj realizacija la butjaki rodimaski, basime ande interdisciplinaritate katal kontinuti thaj sar utilisaras diferenti strategji.

Te zhas ando gor katar e kulturalni identitate le zhenenge kaj sas protagonisti ando movimento ka e transformacija anda varesoste kaj si rromano ande okova kaj si spanjako, pardal odoleske kaj si flamenko, trobular amen te identifikisaras len. Akava na svako data lokho sas: shaj, le artisti na identifisarde le zhenen kaj representisaren ande lenge butja, shaj, le zhene representime, objeto studiako sas identifime tela psevdonimo vaj ke sas identifime vaj registrime ande forma bangi, na vorta angleder. Odoleske le xaniga oralni sar sine le intervju kerdine kal phure, le reporti thaj artikoli hramome.

Te keras e identifikacija trobular te rodas le familjake relacii , vaj relacii pashimaski mashkar lende. Akava trobusarimos primisardjas o dizajno katar jekh specifiko **software informatiko te utilisaras ande akava rodipe**. Ande leste sas ordenime le dati bibliografiki, vaj okola kaj si importanti pal zhene kaj sine ande akava rodipe.

Vi le primariji xaniga sar exhposiciji pa cinema, themuno vaj katar tematika rromani sas but importanti te thas ando kontexhto e situacija le rromnjangi ande Espanja pardal o pervo trito ando sekulo XX. Kerdile thaj dikhlile analisis pa portreto ande piktura, skultura, fotografija thaj, inklusiv, filmi thaj imagini andal zhurnali kaj ashti te dikjhol jekh analisis andal xaniga dokumentalni ande arxivi thaj biblijoteki themune vaj averthemune. Te rodas le aver fragmenti la filmake sas utilime jekh sistema basime pel rodimata ando materjalo kaj shaj te therel le lava: gitano, España, Andalucía, nishte andal provinciji Espanjake ando titulo vaj

inklusiv o nav nishte khelimatango, kaj si tipiki le rromenge, ando titulo la produkcjako.

Te konsultisaras nishte arxivi mentionime ande akaja partja trobul sas te keras nishte stancji rodimaske. Aversar, ashti sas te alosaras e konsulta durutni. Odoleske rodam referenciji barem ande akala arxivi thaj muzeja ande Spanja thaj Francja.

Fisiki:

- Museo de Cádiz. Cádiz. España.
- Biblioteca de la Universidad de Cádiz. Cádiz. España.
- Centro de Documentación del Flamenco de Andalucía (CDFA). Jerez de la Frontera. España.
- Archivo del Real de Alcázar de Sevilla. Sevilla, España
- Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife. Granada. España.
- Archivo del Museo de los Tiros. Granada. España.
- Archivo de la Real Chancillería de Granada. España.
- Museo de La Alhambra y el Generalife. España.
- Bibliothèque Nationale de France. París. Francia. But importanti ka amaro rodipe sas le centri:
 - François Mitterrand.
 - Bibliothèque Richelieu.
 - Bibliothèque-Musée de l'Opéra Palais Garnier.
- Bibliothèque de l' Université de Bourgogne. Dijon, France.
- Bibliothèque de l' Université de Paris-Nanterre. Paris, France.
- Gaumont Pathé (GPA). Paris, France.
- Jérôme Seydoux. Paris. France.
- La Cinémathèque française. Paris, France.
- Musée du Louvre. Paris. France
- Musée Archéologique. Dijon. France.

Durutne:

- Gaumont Pathé (GPA). París, Francia.
- British Pathé.
- The Library of Congress (TLC). Washington D.C.
- Princeton University.
- South-Carolina University.
- University Library Archive.

Axhi basiki

Te keras akava rodipe ande forma ordenime, ame decidisardjam te astaras o studjo pe trin axhi basiki : estetika thaj kulturalno identitate; o flamenko ando cinema anda o astaripe zhi ka o deshbersh 1930; thaj kulturalni evente kaj propulsisarde o flamenko.

Estetika thaj kulturalni identitate

Si te kerdjol jekh studjo te exhplikisardjol e forma sar si definime o narodo rromano spanjako thaj anda leski posicja ande subalternitate ashti sas te azhutisaren karing e definicja le konceptoski la nacjaki spanjaki.

Te exhponisaras le posibili motivi ka o bjandipe le lavesko flamenko, si te kerdjol jekh revisja pal posibili kauzi deskribime zhi ka adives, thaj vi e utilizacija katar jekh nevi metodologja inklusivo, soske kam te dikhas e deskripcja katal rituali rromane thaj e hazna la čhibaki vakerdi ande kola rituali thaj mediji, te hatjaras e introducja le laveski **flamenko** ando lekhiko la čhibake espanjaki sar konsektja katal kulturalni manifestacjia katar o lekhiko kalo thaj e kultura romaní.

E investigacija si te zhal pa e estetika katal anglune zambri rromane thaj pa e kulturalni identitate katal protagonisti okolenge. Kam utilisaras o lil *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte* (Albaicín 2011) thaj e

presa anda Granada sar xaniga pe principalno dokumentacija. Vi, le posibili familjake relaciji kaj arakhljam ande oficjalni registri vaj aver metodi shaj anen vjesti pal zhene kaj beshenas ando krujalipe po Sacromonte ande vrjama katal anglune manifestaciji flamenko. Le mashkardikhimata vi kam te oven jekh fundamentalno xaning pe informacija akale rodimaski. Te keras akaja buti trobulas te mangas o azhutimos katar jekh ingenjero informatiko, Mario Gaviño², kaj sas kon kerdjas o sistema informatiko te stokisaras e informacija.

Akathe si te rodas e formacija katar e estetika le rromengi thaj le pervi flamenki zhi kaj e popularizacija katal akademji khelimaske kaj spide e estetika le khelimaski anda okova kaj si individualno zhi ande odova kaj si popular, xate e skola katal Zambras del Sacromonte anda Granada thaj anda Sevilla okoja katar o Maestro Otero thaj Manuel Montosa Real, *maestro Realito* sar difusori le khelimatange thaj e estetika katar Amparo Álvarez *la Campanera*.

Imagini pa flamenco andel arti ando pervo trito le sekolosko XX

Kerdilo jekh kidipe katal sceni vaj imagini kaj shaj te oven interesante te kerdjol jekh analisis pa lengi relacija ka o flamenko ande diferenti arxivi. Kam te oven utilime diferenti metodi te arakhas posibili kojncidenciji mashkal zhene kaj dikjhon butivar. Pala te visjonisaras le filmi kaj ule inklujime vaj disposime karing o studjo anda lengi konkordancja vaj diskordancja ka e konvergencja akale rodimasa.

Si te oven utilime sar referencja le filmi andal arxivi katar e Nacionalni Filmoteka katar Espanja thaj Francja; e arxiva *Gaumont Pathé* ande París kaj inklujisarel le filmi kerdine katar e Alice Guy Blaché ande Granada thaj Sevilla; le filmi katar e arxiva anda o *Patronato de la Alhambra y del Generalife* de Granada; e databejsi katar *British Pathé*, e

² Ingenjero Superior ande Informática anda e Universitate Sevilla.

Biblioteka le Kongresoski ande New York, e biblioteka katar e Universidatate South Carolina vaj le arxivi katar e *Universitate Princeton*. Vi kam primisaras aver sceni, line direkt anda e exhposicja pa Mariano Fortuny ande Granada (2022).

Kulturalni Eventi kaj propulsisarde o flamenko

Kam ovel kerdino jekh drom pardal e presa pe base ande specjalime bibliografja te arakhas le presentacj katar flamenko kaj semnisarde e estetika spanjaki thaj vi flamenkoski ande nishte Universalni Exhposicji, principal odoja kerdini ande París ande 1889; le kulturalni akciji kaj kerdile te aresen ande realizacija katar o vestime Concurso ande 1922 thaj ande Feria de Sevilla ande 1929 thaj kaj sas te oven propulsitorja katar e akanutni estetika flamenca.

Le referencji alome

Akala referencji shaj te den amen jekh nevo dikhipe amare rodimaske.

Le primari xaniga objeto katar analisis si te oven le filmi arakhle andel biblioteki thaj vi le filmi relevanti anda e arxiva Gaumont Pathé ande París.

Mashkal xaniga primari amare rodimaske sine martorja zhenenge kaj kam te azhutin amen te hatjaras e situacija la temaki akana.

Pal xaniga sekondari si te kerdjon drabarimata thaj paldikhimata pe plastiki sar Mariano Fotuny Marsal, José María Rodríguez-Acosta o Julio Romero de Torres, kaj utilisaren e tematika le flamenkoski vaj rromani sar protagonista. Fotografi katar Rafael Garzón vaj filmi katar Alice Guy vaj le phrala *Lumière* filmime ande Spanja kashte azhutin amen ando hatjaripe katar kontexhto thaj medjo. Pal publikacj zhurnalistiki importanti si o francuso *Le Figaro*, andal bersh 1888 thaj 1889 kaj vakeren pa temi relativi ka o flamenko thaj e Universalni Exhposicja ande 1889 ande París; *Eco*

artístico anda 1909 vaj o magazin *Estampa*, kaj lesko angluno gin sas publikime ando 3 januari 1928 thaj anel but but fotografi thaj ilustracj. Vi zhurnali anda Granada.

Si te utilisaras xaninga retrospektivi, lila pal exhposicji thaj studi pikturake pa: Irving, Doré, Fortuny, Zuloaga, Apperley, Romero, Anglada, Nonell vaj aver artísti plastiki vaj literarji relacime la estetikasa kaj sas thodino o corpus katar filmi katar o studjo ande relacja odolesa kaj si rromano, spanjako vaj flamenko.

Objetivi ande relacja le axhansa

Ande relacja akala hipotesesa shaj thon pe vari objetivi generalne. O gindo si te developisaras ande forma transversalno thaj propedevtiko pardal o stato la investigacjako, sar te ovel jekh avlin kaj si but sobi jekh pe avrjate, kaj dikhas pardal phalja, thaj si jekh skara kaj soako paso sikavel le vari sobi bi te bistras e superposicja katal strati. Andal objetivi generalni akala butjake zumavas :

A.- Te relatisaras e origine katar o koncepto «flamenko» thaj leski signifikacja akana

B.- Te analisaras e grupa filmi pa flamenko anda o astaribe katar o sekolo XX, arakhle ande vari arxivi thaj biblijoteki ande relacja le avre imaginensa pa flamenko.

C. Te visibilisaras o roli la estetikako la zhuvljaki rromane ande formacja le konceptoski thaj le stereotiposki pa «so si flamenko» thaj «spanjako».

Thaj khetane akale generalni objetivonsa sikaven pe aver , buter specifiki ande jekh problematika buter konkreto. E realizacja katar akale

objetivi kam te determinil ande bari mesura o suceso realizacjako akala tesisako. Ako detalj katal specifiki:

A.1.- Te definisaras o proceso katar mamujrromipe ande Spanja zhi ka o deshbersh 1930.

A.2.- Te aportisaras neve thava rodimaske ka o flamenko anda jekh dikhipe kaj si etniko, kaj na bistras e lektura la istorjaki anda jekh optika kulturalno inklusiv rromani kaj dikhas le čhiba romani thaj kalo sar elementi ka suporto ando hatjaripe pe arta flamenko.

B.1.- Te identifisaras thaj kontexhtualisaras le artisti thaj imageni ka lengo studjo thaj apreciacja.

B.2.- Te analisaras e importancja katal artisti plastiki thaj visualni ande evolucja katar e identitate spanjaki thaj Andalucjaki.

C.1.- Te prinzhanas e buti le rromane khelitorkangi ande difusja katar e imagine Spanjaki.

C.2.- Te relatisaras e evolucja katal elementi katar e estetika rromani kaj ule partja katar e estetika la zhuvljaki spanjake pardal o nevo koncepto « sar flamenko zhuvli».

02. KAPITOLOS

Ande kava pervo kapitolo si te das andre e istorja le konceptoski pa e mimesis thaj o shukaripe kashte zhanas pa o kontexhto kaj del pe e kreacija le stereotiposki pa e rromni spanjaki. Ande kava kaso si te astaras anda o kulto ka Tanit, devli anda Kartago kaj vi ačharenas ande Iberja, asimilime ka Astarté, te aresas zhi ka e *Maja desnuda* (1800) kaj piktorisardjas Goya thaj lel pe sar rromni.

Anglunes, si te vakeras pa e mimesis ande phurani Grecja te dikhas paleder ande filosofja e diferencja fundamentalno mashkal skoli katar Platono thaj Aristotelis ande e *Teorja Imitacijaki* katar o Sokratis. Paleder ando baroko aresas ka e *Teorja la Metaforaki* katar Tesavro, thaj vi le aver teorji thodine anglunes katar o *Psevdo-Dionisjo* thaj o *Masxaro Agostino* vaj vi o Masxaro Toma Akinako. E mimesis sas te ovel prinzhandi sar but agreabili, thaj odolestar, jekh elemento signifikativ le bezexesko. Pardal o Renacimiento e imitacija pale sas te ovel hatjardi sar beli fundamentalno la teorjako pa e Arta.

Le kategorji estetiki modalni odolesko kaj si *repertuarjalno* (trobusano thaj kontingenti) thaj *disposicjako* (ashti thaj nashti) organisaren thaj distribuisaren le modi. Akala kategorji relacisaren odolen le shukarimaske te oven prinzhande ande trin diskursi. Kam te oven inspirime ande buxleder signifikacija kaj lel angali moralno shukaripe, etika thaj estetika; ande signifikacija estetiko thaj kerel jekh exhperienca; peske limiti si so ashti te dikhas le jakhensa.

Le portreti pal «majas» katar Goya vaj o relato *Carmen* katar Merimée ilustrisaren jekh partja la istorjaki le stereotiposki la rromnjako ande Spanja kaj paleder piktorka sar o Zuloaga vaj o Apperley elaborisarde ando gor.

O koncepto ‘odolesko kaj si rromano’ presentisajlo ande kava kaso ande zhuvli sar e devli Tanit. E rromni zhal andre sar ikono ando repertuari ‘odolesko kaj si spanjako’ thaj lel jekh but hucho status andre o imaginarjo kolektiv spidino katar o romanticismo. E imagine la rromnjaki si la o semno katar personalitate but interesanti, pardal so si krujalno, thaj butivar zhal dureder katar so si slobodo. Vi voj dikhjol sar učhardi le misterjosa ande intimitate.

E atrakcja kaj avel anda kurjositate te zhanen le karakteristiki ‘odoleske kaj si rromano’ ambori sas jekh andal faktorja odola situacjake kana but dromarja line pe te traden pardal Spanja te arakhen *e forma* garadi tela aparencja le rromengi. Thaj si akala averthemune kon percibisaren la rromnja sar jekh andal ikoni ande konfiguracija la estetikaki Spanjaki, makar kaj omitisaren e negacija la segregacijaki ratimaski ande istorja le rromengi ande Spanja, kana barabarisaren o konjunto ka jekh elemento representativ.

Ande akava ponto, ashti te hatjaras e importancja le stereotiposki andre o sistema katal valorja katal kanonja shukarimaske Evropake. E zor la vojaki elaborime krujal e rromni zorjarda lako stereotipo. Adajal, kaj buter naslobodi thaj stigmatime sas le relacji okole zhuvljansa, buter rodine sas. Vi o konglomerat katar o imaginarjo kerdino krujal e figura ‘la rromnjaki’ sas te barjol, parvardo katar artistiki manifestacji kaj sas ando repertuari lengo. Le manifestacji artistiki buter representativ zhi akana si literarji sar ande Merimée vaj piktorki sar okola katar Goya. Trobulas te azhukeras ko gor le sekulosko XIX kashte primisardjol e kolaboracija la cinemaki ande difusja akjsave stereotipongi. Angleder, o avipe le lilengo pa tradimata durutne, khetane ka hramosajtorja sar Richard Ford vaj Davillier, thaj e difusja la fotografjaki pardal postali sar okola katar o Garzón, sas te barjaren ando gor e timin le produktoski. E rromni.

Mothovel o Felix Grande kaj but istorjakere, ando rodipe pala soste sas koherenti, čhuden avri “e metafisika, le religji, so nashti te akharel pe thaj so nashti te dikhjol” (Grande 1979 : 29) thaj sikavel o bangipe kaj

dikhjol ande akjasave dikhimata. Odoleshtar, akava kapitolo si pa e metafisika thaj e memorja la formaki filosofiko.

Anda o phuranipe o lav «forma» sas les vi persistencja vi importancja sa ando phurano foro Roma, thaj adajal ačhilo biparruvimasko . Pe aver rig, anda o sveto la istorjako la estetikaki shaj te sikavdjon barem panch bare koncepti le laveske «forma»: e forma ‘a priori’, e aristoteliko’, e ‘forma substancjalno’, e forma ‘sar konturo ’ thaj e forma ‘aplime odoleske kaj primisardjol andal sensi’, thaj e forma sar ‘semno’. Ande akala panch formi kam te arakhas oportunitate te exhplikisaras save sas le formi le rromengi Spanjake.

Ande kava kaso, o dujto kapitolo la tesisako rigarel amaro dikhpen ko hatjaripe katal formi kaj bjandile anda e generalno filosofja te nakhen aba paleder ka e estetika. Akala koncepti sas e «forma a priori» kaj rigarel o repertuari odolesko kaj si trobusano kashte prinzhandjol vareso pala lenge avrutne formi, thaj e «forma substancjalno» kaj si te kerel o palzhanglipe katal formi anda lengi esencja makar kaj na trobul te oven hatjarde anda e angluno dikhpen.

Ande kana pashovipen kal formi filosofiki le rromenge arakhljam len ande lengi «forma a priori», kaj si e forma sar dikhjon. Odoja si so andrethol pe po objeto, phenel o Kant, te prinzhanas les. O aspekto fisiko le rromengo ačhilo idealime katal dromarja romantiki, thaj lino sar referencja le modeloske. Mashkal atributi fisiki vi shaj te oven inklujime ‘sujeti’ vaj ‘objeti’. Adajal, butivar akala elementi le repertuarjoske kámas te oven vi avrenge vaj inklujime vasho resto le zhenengo spanjake. E «forma a priori» kámas te ovel definime sar o spacjo katar duj atributi katal ‘djeli aparenti ’ le rromenge. Ande kava spacjo shaj te mothovas misalake: o bal, le chenja, o rang la mortjako sar karakteristikiki kaj le averthemune dikhle “exhotiki” thaj ačhile hamime la «formasa a priori» odolesko kaj sas xoraxano, kaj zhi akana na kerdilo kanchi serjoz te vortosardjol kava koncepto. ‘Odova kaj si xoraxano’ amisajlo ‘odolesa kaj si romano’ , akjasave zorasa kaj inke na xasardilo de sa.

E forma te relacisaren pe mashkar xoraxa thaj kristiaja ačhili manipulime thaj deformime katar e romantizacija thaj uniformizacija kerdine katal konfusji kerdine le averthemunendar. ‘Odova so si xoraxano’

thaj ‘rromano’ ačhile ande konfusja mashkar soste si ‘andaluz’ thaj ‘spanjako’. Adajal e identitate le spanjako manusheski sas te ovel deskribime ande forma stereotiposki butivar ‘sar rrom’ katar e literatura kaj, spidini katar le kompanji, sas te ovel kanagodi thaj zoraleder svakone drabarutnesa kas areenas le narracji.

Aver koncepto shukarimasko avilo kana thodine le Platonos ando latinisko čhib. Le transkripcji thaj interpretacji kerde baro roli ande Istorja katar e Arta. Utilisardjam o koncepto katar «idea» khetane okolesa ‘apariencjako’ kaj utilisarde le greki kashte den jekh signifikacija metafisiko la formake avralune. Akava koncepto sas e «forma substancjalno» kaj aresele o baripe kabor e entelekja, inkorporisajlo ka e estetika thaj kaj o Mérimée sikada ande *Carmen* sar le atributi katar Venus. E «forma substancjalno» vi si la jekh relacija la formasa te prinzhanas le membri la familjake kana sheras o nav jekhesko lendar.

Adajal si sar le spanjake ačhile ankolime ande «forma a priori» le rromengi thaj rromnjangi (utilime sar exhonimi le averthemunendar) thaj astarde te permeabilisin pe thaj exhtendin pe anda e «forma a priori» inicjalno thaj primitiv zhi te den andre o khuvipe la «formaki substancjalno» kaj sas jekh than la imaginacjake kashte sheren e perfeckja thaj so mangle andal rromen thaj odolestar kaj si Spanjako.

Le trin belja estetiki kaj si te dikhas pardal akaja tesis doktoralno si: e «forma sar konturo, e «forma sar disposicja katal partji»; thaj e «forma sar semno, e *simache*». Akana si te zumavas te developis lava kerdine thaj sherde ande forma intrínseko ko koncepto le formengo anda e estetika, thaj le centrosa ande «forma sar konturo».

Ande «forma sar konturo»: «natura naturans» si o impulso la imaginako la «naturaki» thaj ulo, habitual, mashkal sekoli XV thaj XVIII, phanglo kal arti plastiki sar ‘dizajno’ vaj ‘figura’. Xate, ka e representacija thaj figura kaj dikhjol le nange jakhensa. E representacija katal imagini le zhenenge dependisarel but andal asociacji stereotipime, kaj vi si len relacija , vaj na, peska naturasa. Akova, ambori, bjandjas but konfusji ande kreackja katar o imaginarjo «okolesko kaj si rromano» anda jekh stereotipackja

generalime leske thaneski kaj nanaj zhanglo. Jekh romantime stereotipacija anda origine bizhangli. Dependil kátar hatjarel pe e origine vaj oficjo kaj ambori sas len, tbaj ovelas jekh misal katar lengi romantiko idealizacija. Aver faktori kaj influjisardjas ande akala konfusji sas le athavimata ande translacija. Sar le Rroma avile dromal anda e Francja, mothovenas kaj avenas anda «La Petite-Egypte», kaj but hatjarde sar o ‘tikno Egipto’.

Vi, le Rroma therde lengo spacio andel kodi kaj si ande zor ande politika legislativ, akharde sar «Castellanos Nuevos» thaj nishte sekoli pale dikhlile sar realitate ande lumja katal arti plastiki. Zhi ko bersh 1783 hramosajle shel zakonurja thaj dujshla pinda disposicji (Alfaro 2005) kaj mangelas o murdaripe le rromane narodosko , thaj kaj bjande e kreacija katar jekh “umal semantiko kátar kerdjol jekh diskurso kaj agorel ande kreacija *odoleski kaj si rromano*” (Motos Pérez 2009 : 57).

Pardal o kiralipen katar o Karlos III, ko 19 de septembro ande 1783, pukavdili e *Pragmática contra los Gitanos* (1783), kaj sas la zor zhi ando *Zakono elektoralno pal Diputados kal Cortes* (Alfonso XII 1878) tela o kiralipen katar Alfonso XII kaj pukadas jekh nevi thaj palaluni pragmatika.

Von sa, chaches, odola kaj astarde te oven primime sar Spanjake zhene tela e Konstitucja ande 1812 (Cortes Generales kidine ko 24 septembro 1812 ande Cádiz)

Odova parruvdilo tela e Konstitucja *ande 1837* (De Borbón 1837) kaj eliminisajlo o trobusimos te oven registrime. O specjarno proceso andel zakoni spanjake na nashavdilo zhi ko 1978, makar kaj pala e Restavracja, pala o momento kana biladile le efekti katar e diktatura katar Primo de Rivera, avili e Dujto Republika. *E Konstitucja ande 1931* (Palacio de las Cortes Constituyentes 1931) kaj ando artikolo 2 katal Disposicji Generalni katar o *Título Preliminar* pukavelas o barabaripe sal manushengo angla o zakono sa le spanjake zhenengo .

Aba ande 1933, «La Gándula» vaj *Zakono pal bibutjake thaj harambasha* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) thaj o Reglamento anda 1935 odole zakonosko kaj, sar phenel Martínez Dhier, na vakerejas literal pal Rroma, sas aplikime mamuj lende anda e konsideracija kaj sas xajmaske bibutjake (2007 : 455-456) pe samo línea sar o kirali Felipe II

ande *Pragmática* ande 1566. O *Zakono pal bibutjake thaj harambasha* (Alcalá-Zamora y Torres et Azaña 1933) sas modelime pe basa ande parcialni reformi zhi ko 1944 kana avel e nevi redakcja katar o Penalno Kodexh la diktaturako (Aunós Pérez 1944).

E promulgacja la *Konstitucjaki ko 1978* (De Borbón 1978) ando artikolo 11, ponto 2 mothovel kaj “Ni jekh spanjako zheni nashti te xasarel peski nationalitate.” thaj o artikolo 14 mothovel kaj sa le spanjake manusha "si barabar angla o zakono, thaj nashti te ovel diskriminacija pala bjandipe, rat, pachavipe, vakeripe vaj fersavi kondicja vaj cirkunstancja socjalno vaj personalno." (De Borbón 1978).

E «forma sar konturo»: «natura naturans» bjandjol anda e representacija la formaki kaj ashti te dijhjol nange jakhensa thaj vi anda soste si lako “skeleto”, lako konturo. Akaja representacija, kaj kolaborisarel ando palzhanglipe la formako, therel kulturalni asocijaci kaj kerdjon mashkar o sujeto objeto la representacijako thaj o repertuari katal elementi asocime ko zheni anda lesko elemento originari, ande kava kaso averthemuno, so si te sikavel mishto e identitate visibili. Akaja identitate ačhili dizajnime katar xari zhene kaj nas partja katar e grupa etniko, impulsime katar okola idej nacionalisti, frekventi ando sekolo XIX, kaj sas te akharen sal subgrupi rromenge barabar. Vi ande Spanja elaborisajlo jekh korpus normativ mamuj le rromende, sar e aplikacija la Pragmatikaki (Fernando VI 1749) kaj zumadas te murdarel e celo etnja. Vi sas aver serje normi thaj zakoni mamuj o trajo pel droma kaj azbadas le rromen thaj vi aver grupi kaj nas len kher thaj mangle te oven kamuflime mashkal rromen. E identitate le rromengi sas deformime le averthemunendar kaj zumade te hatjaren korkorres jekh partja sar o celimos, thaj kerde o stereotipo le spanjako zhenesko pardal nishte karakteristikiki le rromengi.

Sa sas tela le but disposiciji thaj zakoni kaj kerdjonas, vi sar legislacija kaj le roma sas inklujime sar harambasha bi te akharen len pala naveste, sar vi pardal e abundanti kolekcja katal normi mamuj le bibutjake vaj okola thodine ande forma katar Pragmáticas kaj sas te oven aplikime mamuj e «forma a priori» le rromengi.

Kana aj kana le formi kaj na dikjhon si okola kaj keren e *forma a priori*. Adajal le semni den informacija pa djeli kaj na dikjhon, sar e čhib vaj o pachavipe. Thaj, te oven precedime katar gesturja, shaj te oven revelacija sar *La Persignación*³ ande caló čhib.

Per la simachí e la manjarí Trejú, de nonriós
enormes listrábanos, Erasñó, Ostebé nonrió, on ar
acnáo dor Bato, dor Chaval y dor Chanisperó
Manjaró. Anaraniá. (Dávila & Pérez, 1991, p. 33)

Nanaj chudo kaj le raja kastilijake ando sekolo XVIII, mangle te sikaven le romen te rugisaren.

Sar phendjam angleder jekh andal motivi kaj dine te maren le romen sas kana pukavenas len sar bibutjake vaj harambasha. Odolestar jekh andal formi te parruvdjol akaja kondicja si te den le gazhenge lenge čhaven sar dasa vaj butjakere thaj te den lenge gazhikani edukacija. Ando registro *Expediente sobre Gitanos de Barcelona y su partido formado en 1786*, dikhas jekh Memoria pa e evolucja ande buti le rromengi ando kvartalo 5º ande Barcelona thaj kaj sas tela e sila le rajeski Don Francisco Antonio de Zamora y Aguízar anda e Audiencia de Cataluña.

[...] Anglunes abersh astardjam te dikhas pe edukacija akale zhenengi, thaj astardjam anda o, examen aplikacijako thaj exhercicjo kaj sas len le čhavorre thaj čhajorrja, thaj dikhljam kaj sare sine but godjaver, si len baro talento ama korkorres zhanen te khelen thaj gilaben, than phenen lazhavimata , thaj vi nishte lendar na zhanen te keren o

³ Ando momento te rugin o akto la persignacijako kerdjol akale lavensa: ‘Palo semno le masxare trushulesko, skepisar amen sa amare doshendar, Devla Amarea, ando nav le Dadesko, le Čhavesko thaj le Maxare Duxosko. Amén’.

semno le trushulesko. (Cuestionarioskatar o Francisco De Zamora s. XVIII : 102).

Juana Vargas de las Heras, *la Macarrona*, sas ande *Exhposicja Universalno ande París* ande 1889 thaj khetane le rromensa anda Granada. O zhurnalo *Le Figaro* rodas la te kerel pativ ka jekh andal inventorja le cinematografoske kaj plachalas leske o flamenko. Thomas Alva Edison sas khetane la rromnjasa ko 27 agosto ande 1889 ande París. Ando nevipe mothoven kaj o Edison sas ando kher le zhurnalosko *Le Figaro* thaj kerde leske pativ le khelimatansa. Kothe sas e khelitorka “(...) puis la Macarrona, du Grand-Théâtre de l’Exposición” (Parisis, 1889). Makar kaj ande París Juana kheldjas ande aver thana sar o Moulin Rouge thaj aver vestime sceni.

Aver khelitorka anda Andalucja, Carmen Dauset Moreno (Almería, 1868), prinzhandi sar *Carmencita*, vi plachalas ko Edison. *Carmencita* sas neamo le gilabajtoresko *Rojo el Alpargatero*. Voj sas e pervo khelitorka Spanjaki kaj kheldjas kashte kerel publicitate pa o kinetoscopjo katar o Edison ande *Exhposicja Universalno* ande 1894 ande París.

Adajal, mashkar o gor le sekolosko XIX thaj le anglune bersh le XX artisti rromnja ule protagonisti la spacjoske , kaj vi line vi garade lenge identitati ande aver areali la kulturake. Akala thaj aver spektakoli le zhuvljange Spanjake khelindoj flamenko ande epoka parruvimatangi sas so definisardjas o arketipo la rromnjako Spanjako.

O hurjavipe habitualno le rromengo sas dikhlino sar partja lengi kondicjaki sar averthemune “[...] et le plus et presque tous avaient les deux oreilles percées, et en chacune oreille un anel d’argent ou deux en chacune, et disaient que c’était gentillesse en leur pays” (Tuetey 1881 : 257). Vi astarde le gazhe te punitisaren akales andal anglune bersh le sekuloske XVII. Sar misalake le chenja rupune umblade pal kana, kaj butivar sas len jekh klopotutsi sar semno refinacjako ande origine.

Okola rupune chenja sas jekh semno⁴ avraluno kaj si les jekh dudjardi signifikacija andel kodi katar e komunitate , sar te ovelas jekh

⁴ Sa exhplikil Margarita Torrione:

stjago vaj logotipo. Kámas te ovel utilime sar elemento distintiv sar angleder kerde le rrom khetane ko Tamerlano. Rigarde stjagi cirkolonsa sar moneti thodine sar vortexha katar jekh triangolo kaj kerelas o «semno le Timurosko» simbolo le Thagarimasko Timurida katar o Tamerlano kaj ačhilo but xor ande lengi kultura thaj kaj aresle zhi ko perovo trito le sekolosko XX ande duj sensi. Pe jekh rig le moneti aresle umblade pal zhanzhira sumnakune le rromenge thaj sar čhonutorre ando poxtan le rokjango le rromnjiange. Mjazol kaj e kojncidencja la modaki polka-dot thaj vi o aresipe le flamenkosko , thaj vi e kulturalno predisposicja ka akava símbolo kaj identifisarelas len sekoli angle, provokisardjas o amboldipe le semnosko la konstrukcjake katat akaja “nevi identitate” asocime ko flamenko.

Akava kapitolo si pa memorja jekha zhuvljaki kaj na bučhovelas Carmen. Andre o kulturalno zhangavipe le sekulosko S.XIX, e kultura rromani ovela objeto atencjako katal arti, thaj specjal, katar o movimiento romanticista.

Si te dikhas nishte andal hramosajtorja kaj kerde le formi le rromenge. Lengi formi thaj modi ule le belja kaj sas te phanden le kanonja stiloske la rromnjiako. Avtorja sar Alejandro Dumas, Mariano Fortuny, vaj Castro y Serrano, dine forma ka imagine ando portreto.

Pa e piktura *Carmen Bastián* (Fortuny Marsal, 1872a) si te phenas kaj e čhajorri na bučhovelas Carmen, thaj laki familja nas Bastián. Anglunes , o nav le artikolosko katar José de Castro utilisarel o nav Carmen sar metafora ando rodipe le stereotiposko la rromnjako Spanjako, kas vi akharel “Lolita” sar referencja lake ternimaski. *Carmen Bastián* sas o nav dino paleder, ambori pala e publikacija le artikoloski katar José de Castro (Castro y Serrano, 1875), ka e piktura katar Mariano Fortuny kaj dikhjol jekh terni kaj mjazol nangi tela o mashkar. E piktura kaj mjal na getome sikavelas e imagine la čhajorraki, deshupanch/deshushov bershengi, makar

Le rroma Spanjake, sar okola anda o resto Europako, si len jekh lav akala klasake garantiaki: simáche (varianti ande Spanja: así mache, simachí), “so den ando patjavipe < anda o grekisko čhib, diminutiv anda cnjga, «semno»” (1988 : 398).

kaj kana arakhljas la anglunes o Mariano Fortuny voj sas korkorres deshushtar bershengi .

O pashalipe ande relacja mashkar e čhajorri thaj o piktori sas akjasavo kaj xari vrjama paleder kana Cecilia de Madrazo arakhljas e piktura ande sketch, kaj dikhjolas e čhajorri pashlini po sofá, e familja geli tar anda Granada thaj rodjas jekh kher ande Roma. ¿Sas te tromal te mangel avtorizacija o piktori katar jekh familja ande lesko cirkolo te piktoril jekh rakli hurjadi korkorres parcjal? O atveto akale phuchimasko sikavel kaj e terni sikavdjol sar «rromni» kashte aver zhuvlja⁵ sar e Cecilia de Madrazo ovenas dikhline sar «ranija».

O piktori ande koja scena portratil leski posicja zoraki, thaj mukhel la čhajorria ando than dino le ternijange okola klasake: te oven objeto pirasengo te chaljaren le murshen ande lenge zhungale instinti , pala lovende dine la familjake . “Nijekh gazhi othe shaj te ovelas portratime adajal, barem ande jekh piktura dikhlini sar “kulturime” (Martín-Márquez, 2003, p. 88) .

Davailler, Washington Irving, Alejandro Dumas thaj aver hramosajtorja ando perjodo romantiko azhutisarde te konfiguril pe jekh tipo shukarimasko moralno ande forma entelekjako kaj paleder piktorija sar o Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot, Martín Rebollo thaj Ricardo de Madrazo mashkar avrende kerde materjal te den molipe ko sujeta katar mimesis athavimasa vaj kerindoj paralelni realitati. Andre o sveto la aparencjako kaj parvardjas e imaginacija anklisti anda o mangipe sar zormotori. Thodini sar objeto, andre o ‘nuklej familjako’ e protagonista la piktoraki *Bohemia bailando en un jardín* (Fortuny Marsal 1871) kerdili visibilime ande jekh thav identitarjo lokalista romantime le poresa katar o Serrano y Castro vaj o pinso katar Mariano Fortuny. E zhuvli na bučhovelas Carmen, avelas anda jekh gav ande provincja Granada. Ama akava nav sas utilime te evokisarel o them ande konnotacji ladadine la zorasa la naturaki kaj sas te azhutin te vazden e socjalno posicja jekha čhajorrijaki kaj sas

⁵ Anda o andralipe: kaj mol ando senso te konsiderisaras leske kategorji thaj sistemi sensoske. Ande kava kaso shaj te usis o lav gazhi, kaj mol sar ‘zhuvli kaj naj rromni’. Dikhen (Alvarado Solís, 2020, p. 27)

deshuduj bershengi ando roli la khelitorkako sar andel templi katar Astarté thaj Tanit.

Akava shovto kapitolo presentisarel nishte andal artisti kaj astarde le formi le rromenge, ande aminte la familjaki katal Maya anda Granada. Specjal , ko *Paulo* kaj azhutisardjas amen but te hatjaras o anglunipe katal zambras thaj lengi arta..

O than le furnjango ando Sacromonte ande Granada thaj le «khelimata»⁶ kaj developinas pe ande lende sas partji fundamentalni thaj konstitutiv le formange thaj modongi. Von ule le belja kaj te phanden le kanonja le stiloske la rromnjiako spanjaki kaj sas te aresel zhi akana.

Ande akava kapitolo o mothovipe lel relevancja sar xaning primari. Kana le dokumenti si len vini thaj korkorres lensa nashti te kerdjol e istorja, le sherimata le phurenge si so azhutin te arakhas le kornja te thas odova kaj le papirja nashti te mothoven .

O bipatjavipe thaj le zakoni le kiraleske pele zorasa pe kultura xoraxangi. Pedro de Deza sar presidente katar e Audiencia de Granada, pukada ko 1 januari 1567, *La Pragmática Sanción de 1567*, kaj vi sas akhardi *Pragmática antimorisca* (Zakono mamuj le Xoraxan, 1566) kaj prohibisarelas te usin nava vaj familji kaj nas kastiljake. Vi, delas muj zorasa kashte rigaren le xoraxa le celebracji sar le kristjaja, thaj prohibisardjas zambras thaj leylas.

E tradicja la representacjaki katar e zambra sas te amboldel ande Granada khetane ka e profesionalizacija katal artisti , spidine katar o barjovipe la industrjako le turismoski. E zambra si khelipe thaj gilja kaj representisaren o rito le rromane abjavesko⁷.

⁶ O lav «danza» si utilime ando barrio del Sacromonte te akharen so avri phenen ‘zambra’. Adajal danza shaj te referil pe ko khelipe thaj vi ka jekh furni ande jekh familja katar artisti.

⁷ E tradicja sikavel kaj e bori, hurjadi pharni, therel po vast jekh burnek luludja (azahar) thaj pashljol po than ande jekh soba. Ande soba rigate sine o zhamutro, o dad thaj e daj la borjake thaj sal invitime , thaj astaren te gilaben: “Ankli, kaj na anklisti, e pharni gulumba kaj si ando kujibo”. O zhamutro lel o vast la borjako ko vudar la sobako thaj le kirve si ando mashkar thaj thon jekh piri kerdini chikesa. Othe e kirvi gilabel “Dichosa la madre que tiene que dar / rosas y jazmines a la madrugada”. Othe parraven e piri thaj pel kotora dikhjol o dikhlo makhilino le trine lole luludjansa kaj si o semno la pativako la čhajorrjako. Athe astarel e fiesta le khelimasa katar e zambra de la novia.. Butivar o evento sas pardal

Le koreografji le khelimatange ande zambra ambori aven anda e vrjama kana o vestime majstori khelimatango, *tío Pello* avilo te beshel ande Granada ande 1857 (P. Rodríguez Moreno, personalno komunikacija, mart 2023) vaj vi shaj te oven phuraneder.

But importanti sas e familja katar Carmen Maya ande divulgacija le flamenkoski ande Granada. *Tío Pello* kaj sas o phral ternaxar le dadesko katar e Carmen, djas lekcji pa o fandango ko rusisko kompositori Glinka, kaj avilo ande Spanja te rodel neve formi muzikake mashkar o narodo spanjako te inspiril pe ande leske komposicji kaj si len karakteri nacionalista. O stilo muzikalno la influencjasa anda Granada thaj lake stili sas but presenti ande konformacija estetiko la flamenkosko anda o anglunipe. Pe peski rig, o *tío Pello* sas but ačhardo pala leski interpretacija katar «soleá» anda Granada kaj kerdjas o majstori Iradier tela o nav *La soledad de los barquillos* thaj kaj kheldjas bambanes *La Chata la Jampona*.

Pa e identitate avrengi kaj sas portretime ande areal, mothovel o Curro Albaicín, kaj *la Chata la Jampona* sas piktorime katar “Rodríguez-Acosta, Borquet, Apperley thaj López Mezquita”(2011, p. 149). O palaluno, khetane ko Rodríguez-Acosta kerdjas nishte portreti rromnjange⁸ sar modeli.

Ande *Documentales Italia España Granada (España)* (Alexandre, 1911) dikhjol e vestime khelitorka *la Jardín*. E firma Pathé-Baby dokumentil o barrio le rromengo ande Granada thaj exhplikil kaj von korkorres keren abjav mashkar lende thaj vi deskribil le sensacji thaj tangimata le gaveske thaj vi aver djeli le trajoske le rromengo ande Spanja sar e tradicja le abjavengi rromane.

Laki daj, María de Jesús Águeda Cecilia de la Santísima Trinidad, *la Chata la Jampona* vi sas protagonista jekha scenaki tela e direkcja katar Alice Guy, pervo zhuvli kaj kerdjas cinema, ando anglunipe katar 1900⁹. Ande Gaumont Pathé akharen les *España. Sevilla* (Guy-Blaché, 1905a).

trin ratja. Paleder, rrom thaj rromni avenas te keren o ritual ande khangeri, pala konvenciencia le čhavengi kaj sas te aven .

⁸ Trobul te phenas kaj, kana pučhljam ande Fundación Rodríguez-Acosta vash oleste, le zhene othe zumade te na primin fersavi vinkulacija le piktoroski le rromane modelonsa.

⁹ Makar ke le filmi si anda o bersh 1905 , si nishte dati, kaj si te sikavdjon paleder ande kaja buti, kaj shaj te den aver data buter rano ko rekordimos katal filmi ando Sacromonte.

Akava kapitolo presentil nishte texhti katal hramosajtorja kaj kerde le formi le rromnjiange. Cervantes, Doré, Davillier, Irving, sine korkorres nishte andal artisti kaj piktorisarde le formi le romenge ande lengo martorimos artistiko. Le sikavimata le khelimatange nakhle sar tradicji anda dad ko čhavo ande skola ‘ khelimatangi’ andel furnja. ¿Sostar o *Cujón* gelo ando Sacromonte kana sas les peski zambra teleder, ando foro pasho Humilladero?

O kapitolo si te kerel pativ ko Francisco Guardia, *Curro Albaicín*, pala lesko interesi ka e kultura flamenko le foroski Granada , thaj palal khelitorki anda o Albaicín thaj Sacromonte. Le sikavimata andel khelimata gele pardal le frontjerja ande Granada zhi te dikhjon kajgodi ando sveto pardal e arta la cinemaki.

Sar metodologja rodimaski nashti te bistras kaj le khelimata, gilja thaj aver celebracji vaj manifestacji la kulturake rromane kaj, sar ashti te probil oe, ule zorasa punitime. Si jekh data kaj trobul te sheras kanagodi, ke exhplikil soske, ka nishte djeli kaj sas prohibime le romenge, von akharenas len anavensa kaj garavenas lengo chachuno molipe, sar ande jekh kodi sekretno. Odoleske si bipharo te hatjaras o duxo kaj von denas lenge giljange thaj kaj dine nava lenge celebracji kashte na zhanen le gazhe . E prohibicja sas adajal radikalno thaj le sentencji adajal zorale , adoptime anda 1633, kaj chaches trobularas len te roden anava neve, bizhangle, te na prinzhanen len le gazhe, te na pukaven olen. Akaja praktika sas konstanti ande sal kolektivi prastandine thaj adajal, vi mashkal rromende.

E relevancja kaj si len le elementi rromane, zhivel zhi kana avel jekh nevi arta, sar sas o cinema. Ando o anglunipe, na si te ovel indiferenti thaj sas te kerel buti pal tematiki rromane, e kultura, muzika, hurjavipe, khetane ko alosaripe katar sekvencji kaj kam te dikhas tele.

Ande Cuesta del Chapiz khetane ka *tío Pello*, paleder e zambra katar *Cujón*, le phrala Amaya, Dolores *la Capitana*, *la Pitirila...* othe sikhjonas, formisarenas pe, kidenas vareso. Jekh chachuno kulturalno mangin rromano le phurengo.

Pala o Pervo Lumjako Maribe e teknika lja pe te zhal angle, sigo sar e balval. Le progresi cientifiki thaj le studi ande optika azhutisarde ko developimos la lumjako katar le imagini. O flamenko djas andre o cinema ande epoka katar le filmi lalore. Akaja medja transmisjako katar imagini, generatori katar publiki azhutisardjas pe katar o mito elaborime la Spanjaki rromnjiako , ando stato la figurako katar Carmen Dauset Moreno *Carmencita*, te elaborin but rekordi ladade katar stereotipi katar genderi, tipismi thaj etnicitati kaj sas te oven relacime khetane ka e thuli kategorja «odoleski kaj si spanjako » rromaneder, te shaj, ande idealizacija le stereotiposki «odolesko kaj si flamenko» elaborime te ovel difusime anda o cinema kaj usisarelas «so sas bolero». Pala le linej ideologiki thodine katar *Carmen* (Mérimée 1845) nas pharo te thon le andaluzjake rromnjan sar zhivutnen bilazhaveske , sexhualime te sikaven lenge movimenti le statoski anglal gzhende.

Na but vrjama nakhli thaj pala e presentacija angla o publiko katar o Cinematografo le phralengo Lumière ande 1895, Alice Guy, arakhljas jekh nevi medja te phenel leske istorji , thaj ashti sas te kerel leske gazdas te pachavel ande idea thaj te kerel okola filmi. Gaumont astardjas te bikinel peske kameri kaj vo perfekcisardjas e inventja kaj akhardjas Kromatografo. Angla le jakhende sareng, o Guy sas les baro suxheso. But zhene interesisajle te keren buti ando sveto la cinemako sar Georges Méliès, vaj Segundo de Chomón inspirime katar o Alice Guy.

E imagine stereotipime odolesko kaj si rromano utilisajli te xutilel e atencja katar o publiko averthemuno thaj spanjako. O cinema kerdjas bari kontribucja ka e difusja katar akaja imagine stereotipime, ko vazdipe le fenomenosko kaj kerel anda soste si rromano, chomoni exhotiko. Xari djeli si buter kitsch katar jekh rromni hurjadi sar flamenka ande televisja. Alice dashtisardjas: thoda le rromnjan khelindoj ando kromatografo.

Te hatjaras so na zhanel pe pal identitati katal artisti andel cuadros flamencos ko anglunipe ande 1900 si barem pharo odolenge kaj aven ‘avrjal o nuklej’ ama le zhenenge ‘ando centro’ shaj te ovel bishukar kaj nishte bizhangle mangel te zhanen so ulo. Te hatjaras feder e istorja lokalno ande Granada thaj e relacija khetane kal artisti plastiki, e politika

thaj o flamenko. Celi familji vi parruvde lenge nava kashte ashti te zhiven ande jekh vrjama kaj o zhanglipe pa e origine sas vareso decisiv te mangelas te achen zhivde.

E familja thaj Istoria katar le *Amayas* sas importanti ando developimos odolesko kaj sas te avel. *El Primer Concurso de Cante Jondo* (pervo konkurso flamenkosko) ande 1922 ande Granada. Ande leste definisajle le kanonja estetiki kaj ule asimilime ko flamenko paleder.

Le neve biuchardimata ande cinematika thaj e proliferacija katar khera cinemake avile khetane ka neve publiki le flamenkoske. Thaj kava kerdjas les buter profitalo. O fakto kaj adajal dikhjonas zhuvlja ande movimiento ando cinema kerdjas le khelitorkan but mangline anglal kameri. Lenge provokativ movimenti khetane ka e imagine stereotipime katar *Carmen*, kaj elaborisajli de aba but sekoli, adaptisarde sigo imagini ando flamenko kal but mangimata le cinematografoske . Sheras o kaso pa *Carmencita* thaj le rekordi le phralenge Lumière vaj Alice Guy ande sceni ande Sevilla vaj Granada le khelimatansa. Studji sar Cruces-Roldán pal chipti katar Alice Guy vaj Kiko Mora sar *Carmencita ante la cámara: fragmentos para una biografía de la artista* (2015) sikaven sar utilisajli e imagine le khelitorkange spanjake ando sveto le cinemako.

Le parruvimata ande politika ande Spanja tela e II Republika khetane kal konsekvensi ekonomiki le Marimaske le Svetosko , e inestabilitate ande II República thaj vi le protesti ando gor le Marimasko Spanjako, sa avile ande samo vrjama sar o progreso andel industriji katal mass media.

Le arti adaptisajle kal neve vremji thaj kana o progreso ande kimika te len le imagini sas chomoni aseptiko thaj cientifiko, Muybridge kerdjas o nangipe protagonista katal imagini kaj o sveto sas te dikhel. O progreso katar o cinematografo utilisardjas sar protagonisti rromnjan te kiden profit ekonomiko. Andel filmi butivar dikhjolas jekh *Carmencita* kaj vazdelas e rokja tela e muzika la bandurriaki thaj o dud andal fonarja te dudjaren le imagini kaj o piktori Singer Sargent kerdjas ande leski vestime piktura , ande inspiracija andaluzaki, *el Jaleo* (1882).

Le imagini katal zambras spanjake sas le meriklja andel Exhposiciji Universalni ande París ko 1889 thaj 1900. Sar von line speċjalno relevancja ande Exhposicja Universalno ande Sevilla ande 1929 vaj e *Exhposicja Andaluza* ande Barcelona ko bersh 1930. Akala sas konsekvencji ankliste anda o developimos la estetikako katar e arta flamenko impulsime katar e Pervo Kuchi *Cante Jondo de Granada* ande 1922, kaj le zambras anda Sacromonte sas len pesko than .

Le kameri katar e kompanja Amerikaki *Fox Film Corporation* sas ande Granada ko 4 aprili de 1922. Le imagine adives sine andel arxivi la kolekcjake katar e Universitate ande Southern Carolina.

Vi ande odoja chipta dikhjol jekh panoramika pa e Alhambra anda o balkoni San Nicolás , sar kerdjas ando anglunipe le sekulosko XX Alice Guy-Blaché. Ande kaja toma dikhjol e avlin kaj si e Alhambra thaj le plaja kaj buċhon Sierra Nevada paleder, thaj sar o piktori Apperley si therdino ko chacho vast la imaginako sar dizajnisarel peska zhuvlja Enriqueta kaj si po stingo vast le piktorosko kaj kerel buti chomonesa kaj mjazol jekh angar. Pala o suxheso akala kuchako, o *Primer Concurso de Cante Jondo*, le eventi relacime le flamenkosa avile jekh pala avreste ande spanjaki Restavracja .

E imagine buter representativ pa Spanja thaj le flamenkoski anda o perjodo la diktaturako katar o Miguel Primo de Rivera aċhilo inmortalime fala kal kameri la amerikaki kompanjake *Fox Film Corporation* ko 29 decembro ande 1929.

Ko 9 maj 1929 sas phuterdi e *Exhposicja Iberoamerikaki ande Sevilla*. O akto phandavimasko sas ko 21 juni, 1930. E exhposicja mangelas te sikavel le vinkoli kaj kiden Hispanoamerika, Portugal, Brasil, Amerika thaj Spanja. O *maestro Realito* sas retratime katal kameri FOX, barabar sar le ċhavorre *Antonio y Rosario* kaj paleder ule chachune cherxaja .

Aresel o Maribe Spanjako thaj *Antonio y Rosario* trobulas te mukhen Spanja te zhan ande Argentina. Kothe malaven la Carmen Amaya, e bari khelitorka kaj nishte bersh paleder sas te ovel protagonista ande *María de la O* (1936). O filmi kerdilo bute problemansa soske jekh partja le filmeski sas phabardi thaj trobulas len te filmisaren pale. O anglunipe le

filmosko mjazol inspirime ande sa so trajisarde thaj le dukha la familjake
los Mayas ando Sacromonte ande Granada.

03. KONKLUSJI

Ando tema kaj studisaras e visualno exhpriencia si lači te prinzhanas nishte semni sar kotor anda o imaginarjo le stereotiposko le rromnjiango. Si jekh fakto kaj akala imagini manipulime sas universalni chachimata kaj barjarde o kinterimos katar o bias karing akala zhene , vi kana na zhangljol akurat lengi procedencia makar kaj si probi kaj thon e origine le teljarimaski le rromengo ande India.

Ande akaja tesis doktoralno kamasas te sikavas kaj astarde te akharen le rromen «flamenki» pardal lengi estetika. Angleder, ande forma limitime, te len paleder o resto katal sferi la estetikaki, thaj vi andre e filosofia te agoren sar influencia ande avruni politika , thaj manifestacji andel universalni exhposicji , utilime te exhplotisaren artefakti sar o cinematografo katar o Edison. Xate, sas utilime sar ‘narodo’ te barjaren o koncepto katar «Spanjaki Nacija» te len profit adajal. Nas len lazhav te sikaven le čhajorria pash-nange ande vari manifestacji plastiki, sar objeto vojako vaj semno katar rafinamento. Vi nas len problemi te utilisaren le rromen ande estetika tipichno sar socialno zor mashkal chingarimata andel anglune bersh le sekuloske XX ande Spanja.

Butivar le rroma nashavde lengi identitate ande proporecja le barvalimaski le zoralengo. Aver vremi, e identitate rromani degradisardjolas, thaj le gazhe zorale line profit odolestar. Na xasarde nijekhvar. Svako data thode le rromen ando status katar inferioritate, socialno, politiko thaj legislativ.

Akaja investigacija teljarda anda e hipotesis kaj e imagine la čhajaki shaj te ovelas o biandipe la estetikako odoleski kaj si «andaluz» thaj «spanjako» kaj dja pe pardal jekh partja la istorjaki Spanjaki kaj si la relacija ka identitate la grupaki vaj o «rromipen» , kaj , sar sas invisibilime , tromas te akharas e evidencja sar *Des-istorja Manushikani katar o Rromipen ande*

Spanja. Chaches kaj sas akava proceso dekonstrucjako la istorjaki Spanjaki ande leski relacja le rromane narodosa so zumadam te exhplikisaras ande akaja tesis doktoralno. Kerdilo pa o stereotipo kaj ljas e estetika la rromnjaki sar elemento kaj rigarel , integrisarel thaj representil so si «flamenko». Sas thodino zorasa «le avrender» sar protagonista la difusjako kukturalno thaj e universalno popularizacija katar e arta flamenko andre imaginarjo le manushengo odolesko kaj si «spanjako».

Ande akaja tesis zumadam te exhplikisaras sar le rroma ashti sas te aresen anda e periferja invisibilime zhi ka jekh xoxamno nuklej visibilime, kerdino anda o bias thaj o stereotipo. Adaleske thodam angla amende trin mashkarune objetivi:

A.- Pervo: *te relatisaras e origine le konceptoski «flamenko» ande akanutni signifikacija*, kaj utilisaras duj objetivi specifiki te suportisaras o rodipe.

A.1.- O angluno katal objetivi specifiki mangelas te *definil o proceso katar o mammujrromipe Spanjako zhi ka o deshbersh 1930*. Akava objetivo specifiko developisajlo andre jekh buxlo gin katar opcji normativ thaj legislativ kaj sas mamuj le rromen vaj “neve kastiliakere”, vaj direkt pa le pragmatiki specifiki vaj na but evidenti kaj utilisarenas generalni zakoni te inkludisaren len andre, sar ando kaso odolengo mamuj le bibutjake thaj harambasha.

Dikjhol kaj, te choren lendar lengi identitate zumade te parraven anglunes lenge semni etniki sar kana bilade o nav kaj si identitate , čhib, hurjavipe, paleder vi na mukhle len te dromaren thaj developisaren lenge butja phurane. Xate, zumade te parraven e estetika anda e politika te aresen ande alineacija katar e personalitate.

A.2.- Te vakeras pa o dujto objetivo specifiko, zumadam te anes neve linej rodimaske ka o flamenko anda jekh dikhipe kaj si etniko, kaj na bistras o drabaripe la istorjako anda jekh

optika kulturalno inklusiv, rromani, kaj ljas le čhiba rromane thaj kale sar *elementi suportoske ka o hatjaripe katar e arta flamenko*. Akava objetivo developisajlo pardal e exphlikacija katar e origine katar o koncepto flamenkosko, phandlo ko Rromipen, kaj sikavas kaj nishte koncepti sine asocjime kal khelimata vaj gilja flamenki sar o zorongo, e Tana vaj e Soleá anda Granada, te na bistras o fandango, o tango vaj o zapateao mashkar avrende. Ando fakto, nishte sustantivi utilime ando flamenko aven vorta anda o kalo sar o kaso katar o «zorongo», «debla» o le «goles» kaj ulo, paleder, o akanutno ‘oles’. Si te utilisaras o *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera* (De Alba y Dieguez 1750) sar angluni xaning te phutras neve linej rodimaske karing referencji but phurane pa o flamenko. Ande okova lil vi sine referencji phangle ko koncepto le «flamenkoski» sar “nacja flamenko” (De Alba y Dieguez 1995 : 18) vaj e Margarita Torrione kaj suportisarel le lava ando *Bachiller Revoltoso* kana mothovel kaj le rromnja si te hurjaven farbime rokji (1995 : 39). ¿Shaj, adajal astarde te hurjaven pe sar flamenki? Ame gindisaras kaj ando 1750 te hurjaven «keshesa anda Flandes» ambori sas anglunes jekh andal motivi te zhan ‘hurjadi sar flamenka’, khetane ka e prohibicja te akharen le trebi pala lengo chachuno nav ‘te hurjaven pe sar rromnja’. Ambori akova sas jekh andal kausi phandli ka aver , kaj lengo studjo ande xoripe kámas te ovel objeto principalno avre rodimasko kaj zhal dureder akala tesisatar, ama kaj nashti te bistras.

Korkorres, te konkretisaras jekh xari ande akaja opcja politiko kaj o kontexhto si politiko, nashti te bistras, sar phenel Pilar Díaz , kaj «flamar» ande caló čhib si ‘te del muja’ , thaj kaj «goró» si sar xor, thaj odolestar «flamar goró» kámas te ovel ‘te den muja xora’ (2016). Vi nashti te

bistras e referencja katar o Diego Luís Fernández Jiménez¹ kaj mothovel kaj flamenko avel anda o lav «familienko» kaj avel anda ‘familja’ ande rromaní čhib (Fernández Jiménez 2024).

B. - Te sikavas resultati, o dujto objetivo principal , *analisardam but filmi pa o flamenko anda o anglunipe le sekulosko XX, thaj thodam len ande relacja avre imaginensa pa flamenko* andal objetivi specifiki.

O angluno katal objetivi specifiki mangelas te identifikal thaj thol ande kontexhto le artisti thaj imagini te oven studime thaj valorime kaj sas kerdino pardal filmi sar odova studime anglunivar ande Universitate Princeton kaj dikhjol o maestro Realito sar sheruno karakter, Danse de Sevillanas (Documentaires Italie Espagne. Canses [sic] à Séville| 1911), vi sar ashti identifikisaras vi anglunivar nishte karakterja mashkar le chipti therdine andel arxivi katar e Universitate katar e Carolina Telaluni. Vi ashti sas te prinzhanas ande jekh scena la khelitorka anda Granada, María la Jardín, anda e familja kataro Pedro Camilo Maya Vasallo, o tío Pello. Vi dikhljam e khelitorka solista Ángeles Campos Angelitas, kaj si hurjadi ande bata-de-kola thaj phiravel jekh bari kangli po shero andel Stories katar FOX, 4-736 (1929) thaj ando 4-737 (1929). Vi, trobul te thas kathe o studjo identifikativ katar o filmi Merengaro² (España: Sevilla 1905) kaj Pablo Rodríguez Moreno thaj Curro Albaicín identifikisarde mashkar avren le khelitores Francisco Maldonado Frasquirri , kaj pa leste zhi akana nas filmi.

Adajal, o dujto katal objetivi specifiki sas te analisaras e *importancja katal artisti plastiki thaj visualni ande evolucja katar e identitate spanjaki thaj andaluzaki*. Andal arti visualni sas demonstrime kaj Gustave Doré, Francisco de Goya, Mariano Fortuny, Singer Sargent, George Apperley, Rodríguez-Acosta, Tomas Edison, le phrala *Lumière*,

¹ Doxto ro ande Pravo anda e Universitate ande Córdoba, vi sas Presidento katar o Instituto la Rromane Kukturako thaj vice-presidento katar e Unión Romaní Spanjaki

² Ande referencja ko *tango de los Merengazos* anda Granada.

Alice Guy, vi Feuillade vaj Francisco Elías thaj but aver utilisarde imagini khelimatange le rromenge thaj specjal, le rromnjiange sar vejikolo te transmisaren o stereotipo odolesko kaj si «spanjako» thaj «andalucjako» kaj sas te del buteder love kal eliti Europake. Ke akathar, pardal e manipulacija katar amari identitate rromani thaj amaro «rromipen», but love kerde andal rroma ande Granada. Von kerde “khelelata thaj gilja le rromenge anda Granada thaj gili thaj khelipe flamenki” (E Exhposicja ande París 1900 : 2) akalestar hatjaras kaj «rromani gili » sas aversar, na sar «gili thaj khelipe flamenki» kaj interpretisarde le artisti anda Sevilla filmime katal³ *phrala Lumière* ande *Exhposicja Universalni ande París* ande 1900. Mishto dikjhol kaj ande kova momento e etnja thaj o rang la mortjako kategorisarde le stili musikalni andel zhurnali ande Francja.

Chaches, akathe ashti te vakeras pa o trito objetivo principalno, te visibilisaras o baro roli la rromnjako ande formacija le konseptoski thaj le stereotiposki odolesko kaj si «flamenko» thaj «spanjako» anda e politika thaj khetane kal eventi kukturalni relacime le publikosa sar exhposiciji universalni vaj o cinema .

Le rromnja kerde bari kontribucja ka e difusja katar e arta flamenko thaj odolestar lake formi sas laçhe, vi andre vi avri amaro them, te identifikisaras Spanja le flamenkosa, vorta vaj na. Pardal le diferenti exhposiciji universalni sar ande Paris ande 1889 vaj 1900, o sikavipe katar e *Semana Andaluza en la Exposición de Barcelona de 1929* vaj e *Exposición Universal de Sevilla ande 1929* sine korkorres misalja evidenti kaj kerdilo o stereotipo kataro «flamenko» thaj «Spanjako» pe jekh motiv politiko. Nashti te bistras kaj le medezhi sumnakune kaj ljas fersavo piktori , kas na si te sheras (aba vakerdam pa leste ando stato la tesisako). E fundacija kaj si les lesko nav na prinzhanel e piktura pe tematika rromani ande lesko repertuari makar ke le pikturi sikaven o chachipe. Na korkorres le butja katar tematika rromani kaj dikhljam ando rodipe. Curro Albaicín mothovel kaj o piktori rigarelas lesa khere le çhajen te piktorel lenge shere

³ Buter informacija shaj arakhel pe ande <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/11/flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-ii-el-lugar-de-filmacion-de-las-peliculas-de-lumiere/>

makar kaj le rromnja na hatjarde “soske mangel o gazho korkorres le shere” (Albaicín 2023).

Akana ashti te das atveto kal gindurja kaj sas la e bibi katar o Curro Albaicín kana zhalas laka dujtophejasa *Carmela* ka o studjo le piktorosko ande Granada. Ashti te phenas kaj le laçhe piktorja utilisarde le staturja, le shere thaj e esencja le rromnjiange sar kamenas, te len kredit kaj na svako data sas ekonomiko. George Apperley, kaj ljas pe sama pe modeli but terneder lestar, mangelas te ovel sar o Francisco de Goya kana utilisardjas e imagine katar Concepción Heredia Cortés *la Chonica* ande leske portreti.

Odoleske o objetivo specifiko C.1 te *prinzhanas e buti le khelitorki-rromnjiangi ande difusja katar e imagine Spanjaki ovel jekh moralno musaj* le istorikoske. Trobul te prinzhanas e identitate le rromnjange sar partja katar e themuni identitate katar o Stato Spanjako sar si hramome ande amari Konstitucja (Cortes Constituyentes 1876).

Le zhene spanjakere si barabar angla o zakono, nashti te ovel discriminacjabasime ande arakhadipe, narodo, patjavipe vaj aver kondicji vaj circunstancji personalni vaj socjalni (Cortes Constituyentes 1876 : art. 14)

Ande akaja istorja, utilisardjam sar o thav la istorjako le figuri bute zhuvljange, artisti kaj sas len but vaj xari aresipe ka socjetate. Nishte sas rromnja thaj aver hurjade pe sar rromnja te trajin kana avilo o drama le Bare Marimasko Spanjako. But olendar vi akana na zhanas le nava, numa pa aver ashti sas te dikhas len , kaj naj xari, anglal problemi kaj arakhljam: *la Peltra*, Ana Amaya Molina *Aniya de Ronda*, Carmen Maya Campos *la Pella*, Juana Vargas de las Heras *la Macarrona*, Dolores Hidalgo Amunátegui *la Capitana*, María Jesús Trinidad Fernández Fernández *la Chata la Jampona*, María *la Jardín*, Lucía Gómez Cortés *La Lucía*, Carmen Dausset Moreno *Carmencita*, María Cortés Heredia *la Canastera*, Florencia Pérez Padilla *Rosario* anda o dueto *los Chavalillos Sevillanos*, thaj vi Carmen Amaya, kaj anglunes lako nav artistiko sas *Carmencita Amaya*, sar ucheder agor ande jekh piramida anda zhanglimata

vazdine jekh pe avreste. Akava sas evidenti ande lengi forma a priori numa restriktive ande lenge identitati katal zakoni thaj le zorja politiki thaj ekonomiki.

Sare, le zhuvlja rromane flamenki, ande exhcepcja *Rosario*, adoptisarde jekh estetika andre o spektro dikhimasko kaj rigardas olen andel sceni numa kaj ande intimitate korkorres zorjardas lengi socjalno inferjoritate ande forma karikaturaki andel exhposiciji universalni. Sheras kaj le francusi asanas pa *la Macarrona* kana akharenas la “Kiralica le Rromengi” (Goldberg 2019 : 166) ande pirasende, ande *Exhposicija Universalni ande París* ande 1889. Ande lenge kanoni nashti zhalas jekh kiralica rromani . Le elementi katar o imaginarjo sakone kulturako sine odola kaj den forma kal imagini thaj kothe si kaj dikhas e relevancja katar o objetivo specifiko C.2.

Pardal o dujto objetivo specifiko ande sekcja C, zumadam te *relatisaras e evolucja katal elementi katar e estetika rromani kaj ule partja la estetikaki la zhuvljaki ande Spanja , pardal o nevo koncepto «sar flamenka»*. E formacija la vestime estetikaki la zhuvljaki ande Spanja avel anda vremi but durutne.

Sar le phaka katar Astarté ule tikne phakorreja ando bal katal imagini katar Tanit thaj kaj paleder aresle kal rromnja ande forma bare kangljaki. Vareso barabar ulo pel chukurja andel rokji le khelitorange thaj o gadorro, kaj ačhile ande imagini sar o *Pilar Votivo* (Pilar Votivo S. I e. c.) ando *Musej Arqueologiko ande Dijón* (Francia) kaj dikhjon jekhfjalo sar le rokji le khelitorange akana.

Le rromnja andel pervi dekadi le sekuloske XX phirade barem duj plasti: e angluni te thon pe lenge shere, kaj sas phangli pel phike kana lenas les, o dujto, buter zhangli kaj utilisarenas po dumo thaj sas phangli ka mashkar, thaj garavelas o kolin kana khelenas. Akaja bučhol «mantón de manila» pala e teknika utilime ando them kaj keren le; thaj ando trito than e plastica, tiknori, phandli ka o kolin kaj umblaven pel pike , thaj kaj mukhel jekh gor po dumo.

Le chenja, rupune vaj sumnakune kaj si len jekh klopotutsi, umblade pal kana, inke si semno refinacijako andel eventi kaj dikhjon zhuvlja hurjade sar flamenki.

Ando gor, vi ashti sas te sikavas relacjii mashkar o stjago katar o Tamerlano kaj dikhjol o *simbolo katar Timur* thaj le rokji le rromnjiange, kaj le punkti imitisaren moneti , kaj si butivar ande ikonografja pa o Tamerlano. Shaj, le khelitorki andel armji kataro Tamerlano rigarenas kova simbolo representime ande lenge gada thaj sar partja le hurjavimaski le lurdengo. Zhi akana, ame aba identifisardjam o stjago trine bare čhonorrensa , kaj zhal la teorjasa katar Piñar Díaz pa e istorja le rromengi (Piñar Díaz 2016). Vi andel ceremonji la kulturake rromani le moneti si jekh semno baxtjako.

Akaleske vi trobul te thas kaj pardal e elaboracjia akala butjaki , arakhle e identitate la zhuvljaki kaj rigerdjas amen ka akaja tesis pa Kulturalni Sikliovimata. E khelitorka kaj khelelas stagjesa thaj dikhjolas ande jekh katal filmi ande exhposicjia *Mariano Fortuny y Madrazo. De Granada a Venecia* (Caja Granada 2021) si María Maya Fernández *la Jardín*. Odola imagini kerdjas o Mariano Fortuny Madrazo, ama ande komposicjia utilisarde sceni anda registri phuaneder, line ande Alhambra. E inekhaktitude ka e identifikacija la khelitorkaki sas jekh obstakolo po drom karing e identifikacija katal identitati le zhenengi ando filmi.

Ande kava tema, ame thas o fokus ande importancja katal futuri akciji te valorisaren o patrimonjo artistiko, pardal buter investimento ande investigacija. Ko 16 novembro 2010, o flamenko sas registrime ande *Lista Representativ katar o Patrimonio Inmaterialno le Manushimasko* katar e UNESCO. E arta flamenko aba sas les but meriti te primil akjasavo prinzhanipe. Mashkar okola meriti, sine e abundanti varietate katal formi («palos») thaj muzikalni varianti kaj developisajle ando flamenko. O flamenko si e buxleder muzikalno manifestacija pe sa e istorja le Manushimaski. Vi sar sa le spanjake zhene sam partja thaj heritjeri pe nacionalitate akale patrimonjoski kaj si les lenge korinja , na ande lumija muslimaki, sar nishte pukaven, ama ande «romipen spanjako». E arta flamenko arakhadilo chaches ande Spanja soske o them iberiko parvardjas le formi estetiki kaj le komunitati rromane xasarde katar e aplikacija le

zakonongi, adaja mizex thaj bimanushjarimaske, misalake le pragmatiki le kiralengi thaj vi trashimaske momenti sar o Baro Astaripe (Prision General de Gitanos) ande 1749. Le muzikalni tekniki anda Orienti aba introducisajle ande Al-Andalus katar o Abu l-Hasan Ali ibn Nafi` *Ziryab*, ‘o tsiriklo kaj gilabel’ ande Córdoba ande 822 tela Abderraman II. Le tekniki giljake anda o centro Asjako arakhle than ande arta katar o *Ziryab* “kas ashti te ginas sar o baro muzikanto ande epoka andalusí” (Piñar Díaz 2016 : 284) thaj aver muzikanti kaj lengi indikani muzikalno formacija definisardjas but bersh angle ande Spanja .

Getosaras akaja doktorarno tesis thaj ashti te mothas kaj geljam dur thaj xor ande nishte aspekti la istorjake le Rromenge anda e vrjama kaj registrime si o avipe ande Spanja pardal o drom upraluno anda 1415. . E *Transicja Demokratiko* thaj e nevi Konstitucja ande 1978 phuterde jekh buxlo vudar kaj zhi akana phandado sas: o prinzhanipe kaj sa le spanjake si barabar angla o zakono. E reforma katar o kodexh katar e *Guardia Civil* (Plastani) si o gor legislativ ka jekh lungo zhanzhir katar legalni manifestacji thaj diskriminacji kaj sas aplime ande forma sistematiko thaj lungo vrjama mamuj odole zhene spanjake kaj sine le Rroma.

Ama e Konstitucja nashti agorel jekh lungo lista elementi kaj si partja katar e des-istorja literalno, plastiko thaj vi cinematografiko kerdine andal bias kaj sas te getosarel pe ande kreacija le stereotiposki le spanjake rromesko .

Anda developimos akala butjako dikhjol o trobusimos te evidencisaras kaj le Rroma si ekh partja la spanjaki nacjaki, pardal e visibilizacija andel texhti anda o kurrikulum skolako, ando sikavipe andel diferenti etapi katar e edukacija oficjalno spanjaki , bi te den than ka e segregacija sar alosarimos. Ame proposisaras , ande konkreto, kaj o «romipen» musaj te ovel sikado barem andel texhti pa e istorja Spanjaki. Akaja shaj te ovel lachi basa la butjaki kaj mangas te keras paleder. Ambori trobul te inicisaras anglunes ande Edukacija Primari, paleder o Sikavipe Mashkaruno kaj si le etapi obligatori andal 12 bersh zhi ka opcji sar o Bakalavreato kaj astardjol andal 16 bersh thaj agorel kana le studenti aba si len sal

pravi sar le adulti. Ama adaleske le sikavne thaj profesori trobul te primin formacija ande Istorja le Rromengi Spanjaki , thaj specjal, andel temi relativu ka o *romipen*.

Adajal, si importanti, urgenti, anda e socjalno justicja thaj o Konstitucjako Pravo kaj le sikavimata ande Universitate vi si inklujme te na achen avri o problema , sar sas zhi akana. Sar mothovel o vestime Direktoro Orkestako Francisco Suárez “Le Rroma svako data samas aplavdime andel sceni [...] ama nijekhvar prinzhange amen pala amaro valoro , vaj sa so djam ka o Europako kukturalno mangin” (Diego Luis Fernandez / Hitzaldia-Charla / Flamenco 2021). Le universitati trobul te oven partja, thaj te participin andel politiki kaj visibilisaren e realitate , vi istoriko thaj socjalno, le zhenengi spanjake.

Odova si korkorres jekh partja le dromeski kaj trobul te keras , amenge kaj sam le zhene anda e «Nacija Flamenko» Spanjaki , ande kompanja le avre zhenengi Spanjaki. Akala butjasa sikavdam nishte basi ka o prinzhanipen katar o «romipen» sar partja la kulturaki Spanjaki , *Meriklja la phurane rromane kulturak*

