



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

Flamencos y gitanos de Madrid: espacios y usos del flamenco
como agente socializador

Trabajo Fin de Grado

Alumno: Saúl Castillejo García

Tutor: Dr. Francisco Javier Bethencourt Llobet

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

Madrid 2021

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Resumen | 3 |
| Agradecimientos | 4 |
| 1. CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN | |
| 1.1 PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA | 5 |
| 1.2 OBJETIVOS | 7 |
| 1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN | 7 |
| 1.4 MARCO TEÓRICO | 9 |
| 1.5 METODOLOGÍA Y FUENTES | 12 |
| 2. DESARROLLO | |
| 2. CAPÍTULO 2: CONTEXTO | 13 |
| 2.1 PROCEDENCIAS Y DIÁSPORA | 13 |
| ▪ La escena flamenca de Madrid como motor | 14 |
| 2.2 SITUACIÓN GITANA | 16 |
| 2.3 BARRIOS | 18 |
| ▪ Caño Roto | 18 |
| ▪ El Pozo | 21 |
| ○ Caso de estudio | 22 |
| ▪ El Rastro | 24 |
| 3. CAPÍTULO 3: ANTROPOLOGÍA DE LA FAMILIA GITANA | 27 |
| 3.1 FAMILIA | 27 |
| ▪ Organización estructural | 27 |
| ▪ Mujeres | 29 |
| 3.2 FORMAS DE VIDA | 30 |
| ▪ Conservación, pedagogía y profesionalización | 31 |
| ▪ El flamenco en las ceremonias sociales | 32 |
| ○ El “pedío” | 33 |
| ○ La Boda | 36 |
| ○ Bautizo y Entierro | 39 |
| 3.3 PARTICULARIDADES GEOGRÁFICAS | 39 |
| 4. CONCLUSIONES | 40 |
| 5. ANEXOS | 43 |
| 6. FUENTES REFERENCIADAS | 59 |

Resumen

El presente trabajo trata de analizar los usos que actualmente hace el pueblo gitano madrileño del Flamenco. En primer lugar, distingue la procedencia y situación de las comunidades gitanas de Madrid, estableciendo una diáspora en tres direcciones. Establece vínculos a través del trabajo de campo realizado y delimita algunos de los espacios flamencos de socialización gitana de la ciudad, determinando las particularidades flamencas del entorno geográfico. En concreto se centra en “Caño Roto”, “El Pozo del Tío Raimundo” y “El Rastro” como escenas gitano-flamencas de la ciudad de Madrid. De igual forma, emplea el trabajo de campo para constatar si este género forma parte de las formas de vida gitanas a través de ceremonias sociales como el “pedío” y las bodas. Por último, comprueba y ratifica la importancia de su transmisión y conservación entre iguales determinando cómo se produce la transmisión oral, el aprendizaje vicario y la profesionalización de los gitanos flamencos.

Palabras clave: gitanos, Flamenco, Madrid, socialización, espacios, formas de vida, conservación.

Abstract

The present study analyses the uses that gypsies from Madrid make of Flamenco. In the first place, it distinguishes the origins and the situation of gypsy communities of Madrid, establishing a three-way diaspora. It also makes links through fieldwork and delimitates some of the flamenco locations where gypsy people socialize. In specific, “Caño Roto”, “El Pozo del Tío Raimundo” and “El Rastro” as “gypsy-flamenco” scences of Madrid. Likewise, it cheks if this music genre is part of its ways of life through social ceremonies as “el pedío” or the weddings. By last, it endorses the importance of its transmission and conservation between equals defining how oral transmission, vicarious learning and “flamenco-gypsies” professionalization have place

Key words: gypsies, Flamenco, Madrid, socialization, spaces, ways of life, conservation.

Agradecimientos:

Durante estos cuatro años de carrera he podido cumplir mis objetivos académicos, experimentando el hecho musical desde perspectivas que jamás soñé. Son muchos los agradecimientos que me llevan a realizar este apartado ya que han sido todas las personas que han formado parte de mi recorrido las que me han facilitado estos logros. En relación a mi trabajo final, considero necesario agradecer al pueblo gitano de Madrid. Tanto la disponibilidad de los informantes como sus vivencias han sido claves para poder conocer su realidad y sus formas de expresión cultural. El mayor deseo que puedo ofrecer es que vuestra realidad gitana sea escuchada, cada vez más, en estos ámbitos. Gracias también a todas las personas que han intervenido en mi formación, desde el primer profesor que me enseñó a solfear en aquella escuela de música de Guadalajara hasta los docentes con los que cuenta el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. Quiero hacer una mención especial a mi tutor, Paco Bethencourt, que me ha dado contactos, consejos para hacer el trabajo de campo y toda su confianza y total libertad en la realización del trabajo, mostrando siempre su disposición.

De igual forma, tengo que mencionar a mis amigos y amigas. Ellas me han mantenido estable cuando estaba en la cuerda floja y me han enseñado que los logros personales están por encima de los académicos. Me han permitido reflexionar conjuntamente sobre todas esas cuestiones que no te enseña la escuela. Agradezco también a mis padres y familiares, que siempre han sostenido mi formación musical, por transmitirme el orgullo que supone ser la primera persona de mi familia en alcanzar este título. Ellos han sabido aconsejarme y motivarme en todo momento. Por último, agradezco a la ciudad de Madrid, que me ha acogido en este proceso, a sus entornos y a su cultura; sin ella, mi afán artístico habría estancado. A todos ellos:

Sastipen Tali / Salud y Libertad

INTRODUCCIÓN:

1.1 PRESENTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

La cuestión gitana ha sido abordada por la academia desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, encontramos las publicaciones del *Gypsy Lord Society*. Sin embargo, la mayoría de estudios localizados se han centrado en problematizar esta cuestión, planteando estudios en torno a los problemas derivados de su modo de vida, de forma generalista. Encontramos estudios sociológicos y antropológicos que tratan de encontrar una respuesta a la materialización de problemas derivados de “políticas payas” que no han terminado de entender de forma radical la situación del pueblo gitano. Sus formas de vida, su socialización y su organización en comunidad han sido temas que no han despertado un interés general en los estudios de campo recientes. Su conciencia cultural no ha sido estudiada más allá de los tópicos que se insertan en la sociedad española y que no han sido comprobados de forma veraz.

Desde la Musicología observamos que no se conoce la realidad de este pueblo ni la forma de organizarse en torno a su expresión musical; el flamenco. Es por ello necesario reivindicar la importancia de un trabajo de estas características a nivel etnomusicológico, apoyándose en la sociología y la antropología como eje estructural. El interés por este trabajo parte de los conocimientos adquiridos en las materias de músicas del mundo, -donde analizamos palos flamencos y los flamencos-, sociología de la música y etnomusicología del Grado en Musicología a través de las cuales hemos aprendido a realizar trabajo de campo adaptado a las necesidades del objeto de estudio y su importancia en sí mismo, así como las bases sociológicas de determinados géneros musicales en una comunidad. Por otro lado, a título personal, el pueblo gitano ha despertado un interés de estudio derivado de sus formas de vivir y devenir propiciado por las represiones de las instituciones castellanas que recoge Bernard Leblón en *Los gitanos de España*. La forma de conservar e interpretar su folclore, las formas de habitar el espacio y en concreto las particularidades que surgen en el Estado español derivadas de su situación, son razones más que suficientes para querer conocer sobre su historia y, en concreto, sobre cómo socializan en base a sus expresiones culturales.

Partiendo del flamenco como elemento igualador de su cultura, el trabajo plantea varias hipótesis en torno a la cuestión gitana. Por un lado, la influencia de la ciudad de Madrid como capital europea afecta directamente a sus habitantes. Las características y efectos de la globalización en un mundo digitalizado son aún más presentes en una gran ciudad, en la que la mezcla de culturas es mayor y las posibilidades sociales se ven ampliadas respecto a ciudades-dormitorio o entornos rurales. De esta forma, es necesario comprobar si la globalización puede tener un efecto en la socialización cultural del pueblo gitano y los flamencos que habitan en Madrid o si el hecho de habitar esta ciudad dota de alguna particularidad a las expresiones culturales de este pueblo. Desde principios del siglo XXI existen músicas populares que hibridan elementos flamencos con géneros procedentes de América Latina que facilitan el baile, como el reggaetón. Es por ello posible encontrar una alta representación de estos géneros en fiestas y reuniones del pueblo gitano en este contexto.

Otra pregunta de investigación que se plantea tiene relación con los usos que se hacen del flamenco. Aunque “no existe una única manera de ser gitano, puesto que depende de su país de residencia, su “estatus social”, el grado de interacción con la sociedad y el trabajo que desempeñen” (ASGG, Camacho, Carla Santiago 2003), encontramos dentro del imaginario colectivo la hipótesis de que el flamenco forma parte del día a día de un gitano español. Existen diferentes ceremonias sociales en las que se hace uso de determinados cantes flamencos que contienen letras relativas a las mismas. Asimismo, el baile es un elemento importante en el desarrollo de estas ceremonias y es por ello necesario entender cómo estos elementos forman parte de su socialización.

Siguiendo con el contexto en el que se sitúa este trabajo, podemos realizar diferentes hipótesis sobre las formas de habitar el espacio urbano y el papel que el flamenco tiene en ello. Los distintos barrios, su contexto, su forma de habitar, su organización y sus espacios abiertos pueden estar atravesados por un género cuyo desempeño se caracteriza por la improvisación y la no necesidad de un espacio escénico. Continuando con las referencias a la era digital en la que nos encontramos, es necesario conocer si la participación del pueblo gitano en las redes sociales es beneficioso en la conservación y transmisión de su cultura. En relación a esto, desarrollamos una hipótesis en torno a la conservación del flamenco dentro de sus comunidades como un factor en el que la

transmisión oral sigue estando presente, llegando a ser fundamental en la educación musical de su población.

1.2. OBJETIVOS

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo principal conocer la realidad del pueblo gitano en relación a su expresión musical y cultural dentro de la ciudad de Madrid. Para ello, será necesario identificar las diferentes escenas y expresiones culturales y distinguir el papel que tiene el flamenco en ellas. Asimismo, será necesario evaluar la importancia que refiere el flamenco en su socialización. Sus objetivos secundarios tratan de conocer las formas de transmisión y la pedagogía del flamenco en estos entornos, así como determinar los principales palos o estilos de representación que se dan en la actualidad. Por último, tendremos que determinar si existen particularidades de los flamencos de la ciudad de Madrid y, en el caso de haberlas, cómo se asocian al pueblo gitano.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Atendiendo a los diferentes estados de la cuestión encontramos una falta de referentes sobre la cuestión cultural gitana en la ciudad de Madrid. En líneas generales, el campo sobre el que versa el trabajo no ha sido suficientemente estudiado por la Musicología ni la Etnomusicología por lo que vemos necesario recurrir a fuentes de otras disciplinas como el periodismo, la sociología o la antropología. No obstante, sí encontramos fuentes sobre el Flamenco en el libro de *El Flamenco en Madrid* de José Blas Vega. Para conocer el contexto del que parte el pueblo gitano en Madrid y en España es útil conocer el urbanismo en el que, en la conformación de sus formas de vida, el flamenco ha estado presente. Un estudio muy interesante sobre esta relación lo encontramos en el libro de Pedro G.Romero y María García Ruiz: *Máquinas de vivir: Flamenco y Arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. En él se hace un repaso de cómo las diferentes políticas de ubicación y reubicación en los diferentes centros urbanos han contribuido a la transformación de las formas de vida de los flamencos. En este sentido, es interesante profundizar en la ocupación de los espacios públicos como medio de encuentro y surgimiento del flamenco ligado a la exclusión de

los suburbios y la identidad comunitaria. En base a este estudio, podremos determinar si las condiciones y términos en los que se construye actualmente el “flamenco de corte gitano” se han visto modificadas.

Para centrarnos concretamente en la ciudad de Madrid recurriremos a dos estudios antropológicos: *Gypsies in Madrid: Sex, Gender and the Performance of Identity* de Paloma Gay Blasco y *Gitanos de Madrid y Barcelona; Ensayos sobre Aculturación y Etnicidad* de Teresa San Román. Las aportaciones del primer trabajo son útiles para determinar la conformación de las formas de vida del gitano madrileño dentro de su grupo social y su contacto con la realidad “paya” (no gitana). Además, Paloma Gay Blasco centra la mirada en distintos barrios de Madrid bajo una diferenciación de género y roles sexuales que serán útiles para comprobar si se aplican también en su expresión cultural. Por otro lado, el estudio de Teresa San Román hace hincapié en las relaciones que las “políticas payas” han generado en el proceso de aculturación y adaptación del pueblo gitano español a unos modos de vida relacionados con el trabajo asalariado, el sistema laboral español y el entorno urbano establecido por la normativa social. Podemos apoyarnos en este estudio para comprender las relaciones interétnicas y la hibridación de los distintos géneros musicales con el flamenco.

Tomando en consideración un estudio más relacionado con el flamenco, encontramos el libro de Pedro Peña Fernández *Los gitanos flamencos*. En este ejemplar encontramos varias reflexiones estético-musicales útiles para determinar las diferentes aportaciones en torno a lo gitano y el uso del flamenco como un lenguaje ligado a un núcleo familiar identitario. Otra de las aportaciones de Pedro Peña en la configuración de nuestro estudio es la diferenciación entre un gitano flamenco dedicado al género de forma profesional y un gitano que utiliza el flamenco de forma social y recreativa. En este sentido, nuestro estudio podrá comparar o determinar si existe una brecha entre estos dos arquetipos o si la profesionalización es algo casual. En último lugar, para realizar un acercamiento desde otra perspectiva, consideramos necesario referenciar en este Estado de la Cuestión la película *Carmen y Lola* como recurso audiovisual. Este largometraje mantiene un tono documental en el que se cuestiona, bajo una perspectiva de género y sexualidad, la cuestión lésbica dentro del pueblo gitano, contrapuesta a la religión y el matrimonio heterosexual. Esta película también refleja de forma realista las

formas de vida y las ceremonias sociales del pueblo gitano, así como la música que se interpreta en estas.

1.4 MARCO TEÓRICO

Durante la construcción de este trabajo vamos a emplear diversos conceptos teóricos formulados por autores presentes en el ámbito de la Etnomusicología que servirán como núcleo vertebrador de las ideas e hipótesis planteadas. Estos términos se moverán en torno a las cuestiones teóricas planteadas a lo largo de la introducción, por lo que será necesario relacionarlos con nuestro trabajo, extrapolar las características de cada uno en base a los intereses musicológicos que se plantean. Para tratar las cuestiones identitarias me apoyaré en conceptos que recogen los autores Anthony Giddens y Gerhard Steingress. El primero de ellos trata la **etnicidad** como:

Las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una determinada comunidad de personas. Los miembros de los grupos étnicos se ven a sí mismos como culturalmente diferentes de otros grupos sociales, y son percibidos por los demás de igual manera. Hay diversas características que pueden servir para distinguir a unos grupos étnicos de otros, pero las más habituales son la lengua, la historia o la ascendencia (real o imaginada), la religión y las formas de vestirse o adornarse. Las diferencias étnicas son totalmente aprendidas (Giddens 2000).

A través de este término podremos justificar si el flamenco sirve como elemento distintivo a la hora de contribuir a este entendimiento de la etnicidad. Por otro lado, Gerhard Steingress recoge en su artículo “El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza” varias acepciones referidas a la identidad. En este caso es interesante la visión de la identidad colectiva que recoge de Shmuel Eisenstadt y Giesen Bernhard como “una construcción social producida por grupos sociales que actúan en situaciones particulares dentro de un marco de códigos simbólicos¹” y la de identidad como:

El resultado de una prolongada y aguda identificación por parte de los individuos. Solo en este caso podemos hablar de identidad como hecho social y cultural. En segundo

¹ Traducción propia

lugar, la identidad existe a nivel subjetivo y forma parte de la personalidad como a nivel objetivo, al ser un constructo definido por un colectivo (grupo e incluso sociedad) como valor social. Ambos niveles se hallan estrechamente vinculados pues bien es verdad que la conciencia de identidad del sujeto se basa en la interiorización de una construcción social (objetiva) (Steingress, *El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza* 2002).

Como podemos apreciar, tanto la identidad como la identidad colectiva están estrechamente relacionadas. Podemos determinar que esta construcción social se va formando a medida que el sujeto reproduce ciertos “**marcadores de identidad**”, que Steingress considera como instrumentos detrás de los cuales hay cierto interés político. Son patrones culturales que “transportan” contenidos ideológicos (Steingress 2002) y que en la realización de este trabajo podremos considerar para determinar si el flamenco se percibe como un marcador o si su asociación con lo gitano se debe más a lo literario.

Para referirnos a la interacción que tienen con el entorno y cómo se forma el aprendizaje del flamenco recurriremos al término “**conocimiento localizado**” de Pia Christensen recogido por David P. Poveda en su ensayo *Discurso, conocimiento social e identidad en un grupo de iguales gitano*. Gran parte de este tipo de conocimiento está formado por:

Las historias, experiencias y afectos personales e idiosincrásicos que los niños y las niñas tienen con su entorno, pero es razonable pensar que, en algún nivel, también incluye representaciones sobre la organización social –en términos socio-económicos, étnicos e incluso de género– del entorno. La construcción de este conocimiento se produce, manifiesta y observa en las múltiples experiencias sensoriales y actividades que los individuos acumulan en sus transacciones con el entorno (Poveda 2007).

En este caso, Poveda aplica este tipo de conocimiento a la infancia, etapa en el que mayoritariamente vamos a encontrar los comienzos del aprendizaje del flamenco, aunque podemos extrapolar su significado al rango de edad de cada sujeto.

Otro término importante en la realización de este estudio es el concepto del “*displacement*” ya que gran parte de los gitanos que se asientan en la ciudad de Madrid provienen de antepasados andaluces, castellanos o extremeños que emigraron buscando

un futuro prolífico. No obstante, encontramos gitanos cuyas generaciones más recientes (abuelos, padres...) han nacido en Madrid, por lo que es interesante estudiar si existe una diferencia palpable en ello, para determinar hasta qué punto la influencia andaluza es significativa. A su vez, este término está intrínsecamente relacionado con el concepto de **autenticidad** dentro del contexto flamenco-gitano. Para tratar ambos conceptos recurriré a la tesis de Paco Bethencourt Llobet: *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*, en el que en el capítulo 4, analiza la figura de Juan Manuel Cañizares tratando ambos conceptos. Respecto al *displacement*, asumimos que los flamencos han necesitado re-localizarse en los lugares a los que se han movido, surgiendo nuevas formas de entender el Flamenco que se han fundido con los lugares en los que se asientan. Por otro lado, esto ha generado distintas problemáticas en torno a si los flamencos que nacen en otros contextos culturales externos a Andalucía son realmente auténticos o no en base a lo que se entiende en la tradición cultural flamenco-andaluza-gitana (Llobet, *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* 2011)

Por último, trataré el concepto de lo **“glocal”** reutilizado en el artículo de Ruth Piquer, Josep Pedro y Fernán del Val; “Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas” para realizar un acercamiento hacia la escena del flamenco-gitano madrileño desde lo local, entendido como la vida del barrio, pero también desde una dimensión global, ligada a internet por medio de las redes sociales. Como recogen en el texto:

Esta idea nos permite cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local para adentrarnos en la exploración del modo en que ambas dimensiones se entrelazan en el seno de las escenas musicales contemporáneas. Por ejemplo, la glocalidad es fundamental para abordar la interrelación dialógica permanente entre las tradiciones globalizadas de distintos géneros (referencias históricas comunes que siempre están presentes, si bien existen múltiples apropiaciones) y la reproducción local de las escenas en sus respectivos contextos urbanos, también atravesados por flujos y redes de información y comunicación globales. Además, mediante el énfasis en la escena musical como una construcción colectiva combinamos una visión estructural (vinculada a actores y roles) con un interés pragmático por la escena “en su hacerse”, en su reproducción cotidiana (del Val, Piquer y Pedro 2018)

1.5 METODOLOGÍA Y FUENTES

La mayor parte de este apartado se realizará mediante investigación documental y mediante el método cualitativo de trabajo de campo etnográfico. Es por ello necesario aclarar ciertas cuestiones respecto al tratamiento de los informantes, así como el porqué de la selección de los mismos. En primer lugar, como investigador y como músico es necesario aclarar mi perspectiva *emic/etic* en este trabajo. Como explica Miguel Ángel Berlanga en su artículo “Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología”, bajo esta perspectiva encontraremos informaciones y validaciones *emic* por parte de los autores de esas músicas, pero también justificaciones en términos *etic*, en nuestro caso de análisis musical especializado (Berlanga Fernández 2002, 152).

En segundo lugar, como recoge Paco Bethencourt en “Gypsies in “other” cultural context: Flamencos in the Canary Islands”, entendemos por “Flamencos” las personas que participan profesionalmente del Flamenco pero que también forman parte de comunidades formadas por gitanos, payos y extranjeros en las que las formas de vivir implican la transmisión de esta música y de este arte (Llobet, Gypsies in "other" cultural context: Flamencos in the Canary Islands 2005). Por lo tanto, el trabajo de campo podrá estar localizado en personas que formen parte del pueblo gitano o que socialicen en el flamenco como forma de vida. En este proceso también participan distintas asociaciones e instituciones que trabajan desde “lo gitano” y desde lo flamenco, por lo que servirán también como informantes. Por otro lado, debido a la pandemia por Sars-Cov2 vemos necesario apoyarnos en fuentes documentales y audiovisuales que traten la realidad cultural gitana en la ciudad de Madrid, -especialmente en lo que respecta a las ceremonias sociales-, para poder realizar aproximaciones al objeto de estudio.

Las fuentes a las que recurriremos en este trabajo son principalmente de naturaleza “viva” ya que nos basaremos en entrevistas directas a informantes que pertenecen al pueblo gitano. A su vez, también recurriremos a fuentes primarias de distintas instituciones y asociaciones y fuentes secundarias a través de las cuales podremos contrastar información de las fuentes vivas y ampliar nuestro conocimiento sobre el objeto de estudio.

2. DESARROLLO

En este apartado iremos desgranando el índice señalado anteriormente en dos grandes bloques; Contexto y Antropología de la familia, divididos a su vez en subapartados.

2. CAPÍTULO 2: CONTEXTO

2.1 EL PUEBLO GITANO DE MADRID; PROCEDENCIAS Y DIÁSPORA

Para poder abordar la situación del pueblo gitano en Madrid debemos trazar una perspectiva histórica que nos sitúe en el hecho actual. Partiendo de la historia reciente, intentaremos discurrir cuál ha sido su devenir en esta ciudad teniendo en cuenta las distintas intervenciones urbanísticas que ha sufrido Madrid y que han configurado la socialización flamenco-gitana en la ciudad. Gracias a las reconstrucciones históricas podemos situar el comienzo del pueblo gitano madrileño en 1484. En esa fecha figura el primer testimonio de la presencia de un grupo gitanos en la ciudad (Gómez Alfaro 2006). A partir de entonces comienza un recorrido marcado por distintas persecuciones que llega hasta nuestros días y que podemos evaluar a nivel poblacional.

En relación a la diáspora, la historia reciente nos muestra desde los años cincuenta del siglo XX cómo comienzan los movimientos migratorios del pueblo gitano procedente de entornos rurales de Castilla y Extremadura hacia barrios en proceso de conformación como Villaverde Alto o El Pozo del Tío Raimundo. La expansión económica de los años sesenta y setenta provocó que la población gitana, junto con otras poblaciones migrantes, fueran cada vez más desplazadas hacia la periferia urbana con el objetivo de amplificar el suelo industrial o de viviendas. Estas medidas sumadas al “*Plan de Erradicación del Chabolismo* de los años sesenta forzaron a estas comunidades a concentrarse en los entornos más aislados” (Gay y Blasco 1999). En las décadas posteriores, -los años ochenta y noventa-, se produce el impacto de la regularización económica en estas comunidades. En líneas generales se intenta incluir a estas poblaciones dentro de las estructuras sociales “formales” mediante programas de integración que no conlleven la pérdida de su idiosincrasia. En este sentido, las autoridades locales intentaron llevar a cabo políticas enfocadas a mejorar la vida del

pueblo gitano a través de planes de realojamiento y de planes de regularización de sus trabajos habituales; mayoritariamente la venta ambulante y la recolección de chatarra.

Debemos hacer referencia a la asistencia social como última estrategia que nos ayuda a entender el movimiento de los y las gitanas de Madrid. Los objetivos principales de los planes asociados al trabajo social estaban centrados en generar espacios en los que se pudiera reflexionar sobre las formas de vida gitanas. “Una de las herramientas que ayudó a que los gitanos acudieran a estos talleres fue el *Ingreso Madrileño de Integración*”. (Gay y Blasco 1999) Este plan fue llevado a cabo por la Comunidad Autónoma de Madrid en 1990 y consistía en un contrato firmado por un miembro que representaba a la unidad familiar en el que acordaba una serie de demandas por las que recibía una mensualidad económica a cambio. A pesar de que este plan no siempre fue fructífero, en general se consiguió alejar de la droga a los menores, -acercándolos a la educación-, así como cumplir con el pago mensual del alquiler.

La escena flamenca de Madrid como motor

En relación al flamenco, podemos afirmar que existen gitanos nacidos en Madrid que no son procedentes del entorno artístico flamenco-andaluz. Es el caso de flamencos como Pedro Jiménez “El Pili” (1907-197?), un cantaor madrileño que actuó durante varias temporadas en el ballet de Pilar López y en tablaos como el Corral de la Morería; Ramón Montoya Salazar (1880-1949), guitarrista, o la dinastía de los “Montoyita”; varias generaciones de flamencos de Madrid² entre los que figuran Enrique Heredia “El Negri”, muy ligado a la escena flamenca de El Rastro. En ese aspecto, la problemática generada en torno al *displacement* no es aplicable puesto que los artistas siguen siendo gitanos y siguen siendo asimilados por su identidad cultural de forma independiente a su procedencia. Es decir, como recogemos en la entrevista realizada a Enrique Heredia “El Negri”³ no se da el caso de que estos gitanos hayan sido invalidados artística ni socialmente por ser naturales de Madrid. Tanto la descendencia de El Pili como la dinastía de los Montoyita son flamencos de renombre dentro de este “mundillo”.

² A pesar de que el fundador de esta dinastía, José Carbonell Lozano, fuera natural de Valladolid, las tres generaciones posteriores nacieron en Madrid, socializando e identificándose como tales. Es por ello que consideramos a esta dinastía como madrileña.

³ Anexo 5. Transcripción Entrevista Enrique Heredia “El Negri” (1 junio 2021)

Continuando con la diáspora, un factor a tener en cuenta dentro de los movimientos migratorios del pueblo gitano hacia Madrid son los tablaos, que sirvieron para que “muchos se formaran o acabasen de formarse artísticamente” (Gamboa 2005, 158). Podemos situar los primeros movimientos de flamencos andaluces destacados ya desde los años 1930, con el caso de artistas como Rafael Romero “El Gallina” que “vivió sus últimos años en Cuatro Caminos, y era fácil localizarle en un bar de la calle de los Artistas, La Blanca Paloma, alternando el cante, acompañado con los nudillos” (Grimaldos 2010, 177). No obstante, son los años cincuenta del siglo XX los que marcan un punto de inflexión dentro de la conformación del espectáculo flamenco de Madrid con la aparición de tablaos como Zambra. Este tablao se inauguró en 1954 y fue punto de confluencia de artistas flamencos, -tanto gitanos como no-, donde muchos comenzaron desde jóvenes su carrera artística y otros encontraron su estabilidad económica. Son nombres como el “Chaquetón” (1946-2003), Niño Pérez (1890-1957), Mario Maya (1937-2008), Enrique el Culata (1919-1983) o Miguel Vargas (1942-1996).

Otro de los tablaos principales de este momento es el Corral de la Morería, fundado en 1956 junto a la plaza de Las Vistillas. Un lugar muy famoso por sus asistentes que permite “rastrear la evolución del cante, el toque y el baile durante las últimas cinco décadas y reconstruir los cambios que han experimentado Madrid y la sociedad española a lo largo de este tiempo” (Grimaldos 2010, 185). Al igual que Zambra, este tablao sirvió como plataforma a numerosos artistas como Antonio Mairena (1909-1983), Porrina de Badajoz (1924-1977), y a posteriori a Enrique Morente. También encontramos otros tablaos como Torres Bermejas, Cuevas de Nemesio, Los Canasteros, el Café de Chinitas y el Café de Silverio. En esta época dorada de los tablaos podemos afirmar que “casi todos los artistas viven en Madrid” (Pérez 2020). Por otro lado, Madrid ofrecía otras posibilidades más allá de los tablaos que favorecieron y prolongaron la estancia de los flamencos en la ciudad; las grabaciones. En la segunda mitad de siglo encontramos a José Blas Vega como responsable del departamento de folklore de la marca Hispavox⁴, siendo productor ejecutivo de todos los discos de flamenco y derivados y a Manuel Ríos Ruiz como encargado del departamento de flamenco del sello CBS⁵. En este momento se realizaron numerosas grabaciones que

⁴ Compañía discográfica fundada en 1953 por José Manuel Vidal Zapater, ubicada en Madrid.

⁵ Compañía discográfica estadounidense fundada en 1962 por Harvey Schein

propiciaron la conservación de los distintos cantes de los que va a disfrutar el propio entorno gitano. Muchos artistas flamencos recién asentados en la ciudad, -cuyo trabajo principal era el tablao-, aprovecharon el impulso discográfico de Madrid para realizar distintas grabaciones y así darse a conocer en un plano más amplio. Es el caso de cantaores como José Mercé (1955), procedente de Jerez de la Frontera. Llegó a la ciudad en 1969 para trabajar en el tablao Torres Bermejas y en el año 1971 grabó un disco para el sello CBS; *Cuarto de los Cabales*. “Hice aquella grabación, con Manolo e Isidro Sanlúcar [...] en sesiones de diez de la mañana a ocho de la tarde. A esa hora cortábamos, porque teníamos que ir al tablao” (Grimaldos 2010, 170).

En definitiva, tanto la amplia escena de tablaos como las oportunidades discográficas que permitía la ciudad resultaron muy atractivas para los artistas procedentes del circuito andaluz. En este sentido, los flamencos que sentaron su núcleo familiar en Madrid han formado parte de la socialización flamenco-gitana de la ciudad. Muchos de los descendientes de estos flamencos han nacido y crecido dentro del pueblo gitano madrileño y han formado parte de los entornos de socialización de la ciudad. Un ejemplo de estos artistas lo encontramos en Salomé Pavón (1965), cantaora y bailaora gitana, nieta de Manolo Caracol que ha debutado en lugares como Casa Patas, el Teatro Albéniz o el Festival Flamenco “A Corazón Abierto”. Por lo tanto, podemos entender la diáspora del pueblo gitano de Madrid como un movimiento que se produce en tres direcciones: desde poblaciones rurales exteriores como proceso de desruralización; desde entornos flamencos mayoritariamente andaluces en busca del espectáculo flamenco madrileño; y dentro de la propia ciudad, como consecuencia de la marginación acompañada de la expansión económica.

2.2 SITUACIÓN GITANA

Para conocer cuál es la realidad actual de los gitanos y las gitanas de Madrid es necesario atender a los últimos datos que se conocen sobre su situación. A pesar de no contar con estadísticas exactas, podemos analizar los datos que los estudios recientes han arrojado. De esta forma, podremos situar mejor dónde se concentra mayor población gitana en la ciudad y en qué condiciones, tanto laboral como socioeconómicas se mueve la mayoría. Según el último censo de población de 2014, la ciudad de Madrid cuenta con un total estimado de 60.000 personas gitanas, existiendo

mayor incidencia en los distritos de: Vallecas, Puentes de Vallecas, Villaverde, Carabanchel, La Latina, Hortaleza y San Blas⁶ (European Union Agency for Fundamental Rights 2016). La media de edad de la población gitana es baja y representa una realidad cada vez más diversa, con distintas realidades socioeconómicas.

Acercándonos más a la realidad colectiva que se vive en Madrid, la tasa de desempleo de la población gitana que se registra es cercana al 40%, siendo el sector de la venta ambulante el principal ámbito de concentración laboral (Consejería de Políticas Sociales y Familia. Dirección General de Servicios Sociales e Integración Social 2017). A pesar de que el último plan de inclusión social de la Comunidad de Madrid no lo refleje, el Flamenco parte como uno de los sectores laborales en los que se integra la población gitana madrileña. La realidad que nos transmite nuestro trabajo de campo confirma que el sector cultural del Flamenco es, en parte, uno de los ámbitos de empleabilidad a los que se recurre. Así lo refleja el siguiente fragmento del “manifiesto del día 24 de mayo de 2021 (Día de los Gitanos y Gitanas de Madrid) de las entidades de la mesa de diálogo para la población gitana de la Comunidad de Madrid”:

No podemos dejar de mencionar la desgraciada caída de empleos que nos afectan como pueden ser los mercados ambulantes, la crisis laboral en el mundo de la cultura y el arte, del flamenco ...o los problemas de salud específicos relacionados con las deficiencias en el hábitat y las condiciones de la vivienda, como la salubridad, la falta servicios mínimos de equipamiento urbano, el hacinamiento u otros factores empeorados más todavía por el efecto de la pandemia (Manifiesto 2021, 1).

En este sentido, el sector cultural del Flamenco es codificado no sólo como un marcador de identidad sino como un recurso de crecimiento y de garantía económica. Según recoge el investigador Pedro Garrido:

Para los mayores el flamenco se aprende, pero no se enseña, según ellos se siente y te nace, porque lo entienden como una filosofía de vida. De nuevo, para las generaciones actuales, ya no es así, es algo a nivel patrimonial y familiar que nos empeñamos en conservar, pero sin esa filosofía de vida, es un género musical, una profesión, un medio de ganarse la vida (Garrido 2020).

⁶ Mapa de concentración de población gitana en Anexo 1

Por lo tanto, existe una brecha generacional en la que el misticismo que rodea al aprendizaje del flamenco y a sus usos está decayendo hacia el realismo. El flamenco, entendido en asociación al “cante jondo”, compuesto por una serie de palos y estilos musicales, se conserva como un marcador de identidad bajo una nueva conceptualización no jerárquica.

2.3. BARRIOS

En varios de los distritos referenciados se han construido los barrios más emblemáticos de Madrid, conocidos predominantemente por ser puntos de confluencia gitana y surgimiento de artistas flamenco-gitanos. Son barrios que en su mayoría surgieron de la configuración de los poblados dirigidos, una serie de proyectos de arquitectura iniciados en Europa entre los años 60 y 70 que tenían como objetivo asentar a poblaciones nómadas como la gitana. En España participaron en estos proyectos arquitectos madrileños como José Luis Aranguren, José Luis Íguez de Onzoño, Luis Labiano, Santiago de la Fuente, Cruz López Muller, Miguel Seisdedos y Antonio Vázquez de Castro, entre otros. Son poblados y complejos de viviendas como Caño Roto, Plata y castañar, la Unidad de Absorción Vecinal de Villaverde, Viviendas El Ruedo, Canillas o el Poblado de la Alegría (El Pozo del Tío Raimundo). También encontramos diferentes asociaciones vecinales como Hijos del Agobio, creada por antiguos militantes del movimiento comunista (MC), uno de los primeros colectivos en hacer alusión a la problemática de la introducción de drogas en barrios obreros y en poblados marginales de gitanos y mestizos. En este contexto surgen movimientos alejados del flamenco que se asocian con el rock andaluz y el rock urbano madrileño.

Caño Roto⁷

Este poblado se construyó en el terreno de una antigua escombrera cerca del poblado de absorción de Los Cármenes y fue llevado a cabo por el arquitecto Antonio Vázquez de Castro. Se trata de una construcción comunitaria en la que encontramos diferentes tipologías de edificios con una mayoría de viviendas bajas. Es importante subrayar este poblado ya que de aquí surge un nuevo tipo de sonido flamenco, muy asociado a la guitarra y a las influencias del *soul* y el *funk* de la mano del productor José Luis de

⁷ Mapa en Anexo 2

Carlos. Surgen grupos como Las Grecas (que a pesar de ser del barrio de San Blas se desarrollan musicalmente en Caño Roto), Los Cholis, Los Kiyos, Los Chunguitos, Los Chorbos... bajo la firma de sellos discográficos como Horus. En la parte flamenca más “de raíz” encontramos una fuerte tradición de guitarristas, que, a pesar de no ser muy conocidos, son virtuosos:

A los flamencos de este barrio nos tienen muy marginados en lo que es el circuito flamenco de Madrid. Aquí hay grandes figuras que merecerían un poco más de atención y deberían estar en los primeros carteles de los festivales. Los programadores no nos tienen en cuenta y recurren a otros lugares (Entri" 2021)

En relación a este plano guitarrístico, Mario Montoya⁸ nos explica que la peculiaridad no reside en “una forma de tocar la rumba sino de tocar la guitarra en general. El sonido de los guitarristas de Caño Roto es muy específico, muy virtuosístico, de una técnica de guitarra muy potente” (Montoya 2021). También confirma que existe “una gran competencia entre los guitarristas jóvenes” (Montoya, Entrevista 1 2021), pudiendo constatar que existe una escena dentro de los guitarristas gitanos madrileños que comienza con Aquilino Jiménez “El Entri” y que sigue con su hijo Jesús Rosario, David Cerreduela, El Viejín, Ramón Jiménez, y El Mani, entre otros. Es importante remarcar que la tradición guitarrística de la zona prevalece hasta nuestros días a través de la academia de flamenco “*El Entri*”. En la entrevista realizada por Juan José Leonor a Aquilino Jiménez encontramos respuestas que nos explican cómo funciona su manera de enseñar a los nuevos guitarristas flamencos:

“El Entri” comenta que, desde un principio, se aprende a acompañar el cante y el baile, así como a dominar picados, arpegios y trémolos. “Al que sale de aquí no le van a decir en un tablao cómo tiene que acompañar” (Entri" 2021). Podemos deducir que en esta zona la tradición guitarrística tiene influencia de las décadas anteriores en las que se miraba a los tablaos como espacio principal del trabajo. Por otro lado, confirma las hipótesis sobre el conocimiento localizado en la infancia gitana puesto que comenta que si el alumnado es gitano lleva ya una parte ganada, porque “desde que es un crío está rodeado y arropado por toda una

⁸ Anexo 5. Transcripción entrevista a Mario Montoya (23 abril 2021)

tradición” (Entri" 2021). Este tipo de espacios de aprendizaje flamenco-gitano suponen un medio de profesionalización para los guitarristas flamencos, materializado dentro de las propias estructuras culturales de las instituciones madrileñas. Un ejemplo próximo lo vemos en la programación cultural de las fiestas de San Isidro de 2021. En este evento se preparó un *Homenaje al Sonido Caño Roto*⁹ de la mano de artistas como Kilino Jiménez, que se profesionalizó en la academia de su padre, “El Entri”. Para conocer por igual la visión de los que reciben esa formación, hemos visto necesario realizar una entrevista a Mario Rubio¹⁰, alumno payo de esta academia en la que nos explica el modo de aprendizaje:

Es todo por método tradicional flamenco, uno se pone en frente de otro y te van diciendo cómo se pone cada cosa, todo por tradición oral. [...] El Entri lo que tiene es montado cada palo: soleá, alegrías, sevillanas, tangos, fandangos, bulería, taranta, granaína y seguirilla. Él tiene montada una pieza de cada y desde esa pieza te enseña a comprender cada palo y después, cuando te sabes todo muy bien te va metiendo otras falsetas, otros recursos... ampliando poco a poco. [...] él al principio se centra más bien en que conozcas las técnicas de la guitarra (picado, trémolo, arpegio...) y luego los viernes tenía una clase grupal donde nos juntábamos todos y sí, venían cantaores y bailaoras para aprender acompañamiento (Rubio 2021).

Por otro lado, el hecho de formarse dentro de esta academia aporta prestigio a los guitarristas y les permite entrar de forma más fácil en el circuito flamenco de Madrid, en concreto en los tablaos: “sé de chavales que gracias a estar con Entri y al acabar todo con disciplina a la hora de estudiar, te lo recompensan. Te manda a lo mejor a Amor de Dios con otro maestro y de ahí lo llevan a un tablao” (Rubio 2021). En definitiva, este es un tipo de aprendizaje alternativo a lo considerado tradicional en el esquema étnico gitano¹¹ pero que conserva la etnicidad y la gitanería que, habitualmente, se considera que carecen los espacios de aprendizaje flamencos como los conservatorios, donde es más común que el método de enseñanza sí utilice partituras.

⁹ Homenaje realizado el 14 de mayo de 2021 a las 20:00 en el Auditorio del Parque Forestal de Entrevías, Madrid <https://www.sanisidromadrid.com/evento/homenaje-al-sonido-cano-roto> [Última consulta 29 de mayo 2021]

¹⁰ Anexo 5. Transcripción entrevista a Mario Rubio (11 de junio 2021)

¹¹ Normalmente estos arquetipos corresponden a que la guitarra se enseña en casa y el conocimiento no está reglado, sino que pasa de los familiares más mayores a los más pequeños.

Si analizamos esta escena desde un plano glocal debemos atender al movimiento de la misma dentro de las redes sociales; un espacio global que nos permite observar la escena desde otros puntos. Recurriendo a las redes sociales Instagram y Tik Tok, observamos que dentro del hashtag “#CañoRoto”¹² existe una asociación directa del barrio a la cuestión gitana y a un sonido determinado, así como a la tradición guitarrística. También encontramos alusiones directas a la rumba y a grupos como Los Chorbos que han sido originarios de la zona. Por otro lado, observamos cómo se produce un acercamiento hacia la cultura del barrio que se aleja progresivamente del flamenco y se acerca a la música urbana ligada al rap, el trap y géneros asociados al baile como el reggaetón. Es el caso de perfiles de artistas musicales como @original_eliass, considerado por la prensa como “el rey del trap gitano” (Rosa del Pino 2021), muy vinculado a este barrio. En referencia a la cuestión didáctica, reparamos en que estos hashtags sirven a su vez como espacio donde compartir falsetas, ejercicios de guitarra y el propio avance de guitarristas del barrio, - muchos de la propia academia de “El Entri”- y de otras partes del mundo. Caño Roto aparece como lugar de referencia gitano-flamenco en la didáctica de la guitarra a nivel global y es cantera de la actual escena flamenca de Madrid.

El Pozo del Tío Raimundo¹³

Esta parcelación periférica situada en Vallecas se formó entre 1940 y 1956 y fue terminada completamente en 1986. Su relación con el pueblo gitano reside en el realojamiento que se produjo de “El Poblado de la Alegría” en los años 70, un núcleo gitano de infraviviendas oficiales (López de Lucio 1988). Atendiendo a las informaciones periodísticas y a la oferta cultural programada en los últimos años, podemos afirmar que existe una relación innegable con el flamenco en este barrio. En este sentido, el flamenco es reconocido como un marcador de identidad social, no sólo para el pueblo gitano madrileño sino también para los agentes que socializan en su entorno. En concreto, podemos atender a un caso de estudio realizado en el mes de mayo de 2021 que confirma la relación gitano-flamenca del barrio:

¹² Tik Tok: https://www.tiktok.com/tag/ca%C3%B1oroto?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [Última consulta: 29 de mayo de 2021]

Instagram: <https://www.instagram.com/explore/tags/ca%C3%B1oroto/> Última consulta: 29 de mayo de 2021]

¹³ Mapa en Anexo 3

Caso de estudio:

El estudio concreto atiende al día 24 de mayo de 2021, día de los gitanos y gitanas de Madrid. El trabajo de campo realizado en el momento nos permite llegar a conclusiones que ayudan a contextualizar la situación del flamenco en el barrio, así como la relación de los informantes gitanos con el mismo. Abordamos este caso de estudio desde el enfoque del *musicking* definido por el musicólogo Christopher Small como: “tomar parte en cualquiera de las actividades inherentes a una función musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando, practicando, proporcionando el material para la función (componiendo) o bailando” (Small 2011)

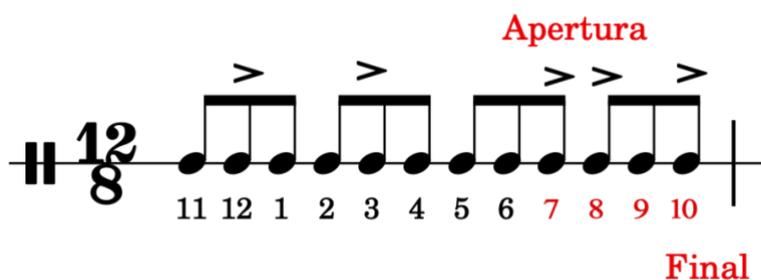
Este día se programó un evento en el Centro Cultural el Pozo¹⁴ en el que se reunieron varias asociaciones (Asociación Barró, UNAF, FSG, Unión Romaní, Federación Artemisa, Asociación Alboreá) para visibilizar la situación social del pueblo gitano en Madrid. Además, se contó con las actuaciones de Negri Heredia y de Remedios Amaya. Los asistentes que participaron en el evento, - por la naturaleza del mismo-, eran en su mayoría de etnia gitana y de diversas edades; familias con sus hijos, adolescentes y población anciana. La parte musical fue inaugurada por el himno internacional gitano “Gelem Gelem” como símbolo más institucional que étnico ya que la reacción de la gran mayoría de los asistentes fue irresoluta. De forma seguida se interpretó “Libre como el viento (Caravana)”, single perteneciente al álbum *Persecución* de Juan Peña “El Lebrijano”. Podemos identificar esta canción como el himno gitano español por excelencia, que la mayoría del público conocía y no dudó en acompañar (Heredia 2021). Cuando comenzó el canto y el toque flamencos el público comenzó a acompañar en cada uno de los palos que se interpretaban, así como a hacer “jaleos”. A este respecto, podemos deducir cómo vive un espectáculo flamenco una persona que socializa en el entorno gitano:

En términos generales, el público se conceptualiza como agente activo del espectáculo. Si bien es cierto que en este caso los asistentes no ocuparon el espacio escénico¹⁵, participaron en el mismo acompañando principalmente con palmas. A nivel

¹⁴ <https://www.comunidad.madrid/transparencia/agenda/acto-solemne-dia-gitanos-madrilenos> [Última consulta 11 de junio de 2021]

¹⁵ No podemos determinar con claridad el por qué de la no ocupación del espacio escénico. Dos de las posibles soluciones a esta cuestión residen, por un lado, en las jerarquías que se establecen entre la

analítico, es remarcable el momento del “remate” por bulerías como punto de confluencia del acompañamiento del público; todos sabían en qué momento tenían que cerrar (Amaya 2021). Este remate funciona del mismo modo para reflejar que los asistentes activos están adoptando este rol y están asimilando el espectáculo como algo identitario, cercano a lo ceremonial.



Transcripción propia del autor del remate por bulerías

En la transcripción superior aparecen en rojo los tiempos que componen el remate, el comienzo y el fin. Hemos decidido utilizar un compás de 12/8 para poder remarcar de forma más explícita la naturaleza rápida del tempo de este tipo de compás, así como las acentuaciones de cada una de las corcheas.

El último aspecto que podemos destacar de este caso de estudio particular hace referencia al concepto del conocimiento localizado. Teniendo en cuenta los rangos de edad de los asistentes al evento, destaca la participación gitana desde la infancia y la adolescencia. Podíamos observar desde infantes acompañados por sus padres como preadolescentes y adolescentes curiosos que querían disfrutar del evento. Siguiendo con la anterior grabación (Heredia 2021), podemos escuchar cómo aparecen niños jaleando, rematando con un “ole” a compás. En general, observamos cómo estos espacios favorecen que los participantes de los espacios de socialización gitana conozcan desde una edad temprana los elementos básicos del flamenco por aprendizaje vicario.

persona que actúa y la persona que asiste y, por el otro, en las medidas de seguridad derivadas de la pandemia por SarsCov-2. Otro de los efectos a los que podemos aludir es el respeto por el igual que adopta el rol del que actúa. Entre el público asistente se encontraban otros artistas que, en el momento de la actuación, respetan o “ceden” este espacio a sus iguales.

El Rastro¹⁶

Esta zona, junto a sus espacios vecinos del centro de Madrid; Lavapiés y Tirso de Molina, ha sido y es sinónimo de artistas flamencos en lo que se refiere a población gitana. A pesar de no ser catalogado como un barrio de alta concentración de población gitana, artistas como “El Negri Heredia” reivindican la importancia flamenca del barrio durante la segunda mitad de siglo ya que ha sido “la parte bohemia de Madrid” (E. H. Negri" 2017) y ha albergado puntos de encuentro como el Bar Candela, en la calle del Olmo nº2. Este lugar fue fundado en 1982 bajo el nombre de la antigua “peña Chaquetón” y ha sido lugar de encuentro de profesionales, -en especial de guitarristas-, y de aficionados al flamenco. A nivel local, observamos este tipo de espacios como una fuente de hibridación transcultural en el sentido que recoge Gerhard Steingress en su artículo “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos históricosociológicos, analíticos y comparativos)”. Se trata de una actitud musical innovadora, que refleja los cambios en las sociedades modernas en las que la música se convierte en un elemento de la glocalización (Steingress 2004) y que la propia diversidad del barrio propicia.

Estos espacios como el Candela favorecen la asociación de población gitana flamenca con músicos de otras etnias y estilos, resultando de ello nuevas músicas que conocemos por el nombre de “fusiones”. De la misma forma, estas zonas no sólo funcionan como agentes favorecedores de la hibridación transcultural. Este tipo de establecimientos son concebidos dentro de nuestro trabajo como marcadores de identificación flamenca. Es decir, consideramos que estos espacios reafirman la propia identidad flamenca del barrio que, de no existir, sería más complicado determinar la existencia de una escena tan explícita:

El Candela no era un sitio de actuaciones, antes era un sitio donde íbamos los flamencos a tomar copas y a reunirnos. Se hacían fiestas, pero esporádicas, ahí no se podía contratar a nadie para que te cantara... Entonces claro, otros músicos que venían del jazz como Rubén Blades o Chick Corea pues acabábamos con ellos en el Candela. (E. H. Negri" 2021)

¹⁶ Mapa en Anexo 4

Por otro lado, El Rastro, referido al mercadillo, se trata de un espacio con más de cuatrocientos años de historia que albergó entre sus callejones a artistas como el Güito, - un bailar flamenco que vivió su infancia en la calle de Mira el Sol, en pleno Rastro-, Camarón o Diego el Cigala. Este tipo de comercio está considerado según los últimos estudios de población gitana del año 2011 como uno de los sectores en los que más población gitana con ocupación laboral se concentra. En concreto, un 46,3% en la Comunidad de Madrid. (Consejería de Políticas Sociales y Familia. Dirección General de Servicios Sociales e Integración Social 2017, 15). Si hacemos un repaso por el imaginario musical del flamenco más cercano a la rumba encontramos varios ejemplos que hacen referencia al Rastro como espacio de socialización entre gitanos. Es el caso de canciones como “Una gitana del rastro de Madrid”¹⁷ de Parrita, “El rastro”¹⁸ de Los Travilis¹⁹, o “Pal rastro de Madrid”²⁰ de El Biles y Maita Vende Cá. Estas dos últimas canciones tienen un sonido muy ligado a los principios del siglo XXI, marcado por teclados digitales y sintetizadores que nos introduce en el imaginario de la venta ambulante.

Dentro del propio mercado podemos diferenciar zonas concretas en las que se encuentran trabajando un mayor número de población gitana, como la Plaza del General Vara de Rey, en la que la mayoría de tenderos que se posicionan en este espacio son gitanos. Encontramos la relación sociocultural de esta plaza con el flamenco reflejada en la prensa: en el año 2020 el ayuntamiento de Madrid tenía intenciones de instalar la estatua de Camarón, -que vivió durante un tiempo en un hostel cercano a la plaza- para resaltar la importancia de esta zona como cuna del flamenco de la capital (Antena 3 noticias 2020). No obstante, aunque hay comerciantes del mercado que son agentes activos de la música flamenca del rastro, los que conviven y socializan en todo el espacio son de diversas etnias y no necesariamente guardan relación con el flamenco. Para conocer la realidad flamenca de este mercadillo ha sido necesario realizar trabajo de campo a pie de calle, preguntando a los merchantes de diferentes puestos sobre el flamenco que se escucha y se toca en la zona²¹:

¹⁷ <https://youtu.be/B1iX2-DpT4Y> [Última consulta 11 de junio 2021]

¹⁸ <https://youtu.be/pxojRnqIX4c> [Última consulta 11 junio 2021]

¹⁹ Se definen como un grupo de “rumbas gitanas” de Zaragoza (AREA 2016)

²⁰ <https://youtu.be/OxC02EouLEY> [Última consulta 11 junio 2021]

²¹ Anexo 5. Transcripción de entrevistas (30 de mayo 2021)

En primer lugar, dentro de la plaza del General Vara de Rey hablamos con *Juan*, el dueño de un puesto de libros y miscelánea de la plaza del General Vara de Rey que nos explica la situación de la escena flamenca. Actualmente la mayoría de comerciantes que trabajan en esta plaza tienen alguna que otra conexión con gitanos que se dedican profesionalmente al flamenco y, en el caso concreto, conocen las formas de hacer música flamenca. Por otra parte, el ambiente flamenco de la calle ha perdido su esencia con el paso del tiempo y la situación se ha agravado por la situación de la pandemia por SARS-CoV-2. La concepción del flamenco como marcador identitario también está presente en la conversación, puesto que se reafirma desde el principio la asociación entre el flamenco y el gitano como una relación inexorable. Asimismo, se hace hincapié en la autenticidad asociada a la finalidad y el receptor del flamenco. Se considera más auténtico el entorno gitano del flamenco en contraposición al flamenco que se realiza orientado al turismo. Este informante en concreto es muy consciente del provecho económico que puede reportar el arte flamenco.

Continuando con el análisis de las entrevistas, un grupo de jóvenes gitanos nos explica la relación del barrio con los distintos artistas flamencos que han residido en la zona. No obstante, el tono utilizado denota bastante recelo porque la mayoría de los artistas que favorecieron la asociación gitano-flamenca del barrio, se han marchado. También hablamos con tres informantes payos para conocer la escena desde su perspectiva. En general, no conceptualizan el flamenco gitano como algo propio de la zona sino como algo casual. Son conscientes de que existe una relación que se ha ido agravando con el paso del tiempo y que el impulso de la crisis sanitaria del año 2020 ha terminado de romper la asociación musical de El Rastro. Por otro lado, el paisaje musical de la zona es cada vez más diverso, pudiendo encontrar todo tipo de intérpretes en la calle. Esto retribuye cierto contacto cultural que, sin embargo, no podemos conceptualizar como hibridación cultural. Por último, podemos confirmar que la relación entre los trabajadores gitanos y payos es positiva.

En general, la escena flamenca de El Rastro se observa desde la nostalgia, haciendo hincapié en que todo tiempo pasado fue mejor en cuanto a la estabilidad e interpretación del flamenco. Del mismo modo, podemos confirmar que El Rastro sirve como espacio de encuentro y socialización de familias que tienen un contacto estrecho con el flamenco pero que lo asimilan como un asunto privado. También atendemos a una

separación explícita entre el plano laboral, -asociado a la venta ambulante-, y el plano festero o ceremonial en el que se hace uso del flamenco de forma privada.

3. CAPÍTULO 2: ANTROPOLOGÍA DE LA FAMILIA GITANA

El segundo bloque de este trabajo trata de explicar cómo vive el flamenco una familia gitana²², cuáles son los métodos de socialización del entorno, sus ceremonias sociales hasta cómo se da, en el caso de haberla, el paso a la profesionalización. Para ello, será necesario comenzar explicando los modos de vida de la familia gitana, su estructura y su relación con el espacio.

3.1 FAMILIA

Organización estructural

La estructura de la familia gitana se caracteriza principalmente por albergar una configuración jerárquica. Al igual que en una familia paya, asumimos que existen roles que cada miembro desempeña en función de su edad, género o posición dentro de la familia. Estas relaciones dependen a su vez del nivel socioeconómico de la familia, un factor determinante a la hora de analizar qué tipos de roles y con qué presencia se imponen o no en la estructura familiar. En este sentido, es importante no concebir la familia gitana como una agrupación homogénea puesto que todos estos factores acabarán por determinar la posición laboral de los padres y la educación que estos retribuyen en sus hijos e hijas. Para poder definir los roles de forma más concreta atenderemos a un ejemplo recogido dentro del dossier “Nuestras Culturas” de Carla Santiago, publicado por la Fundación Secretariado Gitano. Este ejemplo, -pese a la generalización y la falta de actualización en ciertos aspectos-, nos sirve para poder entender, en líneas generales, los roles de una familia de clase media:

²² Entiéndase también por familia gitana una familia mestiza o de cualquier otra índole que haya socializado dentro de los códigos culturales gitanos.

En principio el padre es el que sustenta económicamente a la familia y quien ejerce la autoridad. Sin embargo, este factor depende del lugar de residencia, ya que en el norte y el este del Estado español es la mujer quien tiene el peso económico. Por lo tanto, asumimos que en Madrid este rol corresponde mayoritariamente al hombre. La madre normalmente se encarga del hogar y de la educación de sus hijos y les transmite los valores, costumbres y tradiciones de su cultura. No obstante, en el plano flamenco, el transmisor es independiente a excepción de la guitarra. El aprendizaje de guitarra suele darse entre los hombres de la familia, siendo valorado positivamente que los hijos “supieran tocar de forma no profesional” (Montoya 2021). El resto de aptitudes del flamenco corresponde enseñarlas al familiar que las conozca y “dependen de lo que haya a su alrededor, todos se acaban convirtiendo en tu maestro” (Montoya 2021)²³. Por otro lado, Carla Santiago menciona que la educación de los hijos está condicionada por su género, aunque gracias a la promoción de la mujer gitana y los avances del feminismo en la sociedad, este tipo de educación está disminuyendo:

Al niño se le encauzará para seguir la tradición de su familia, en cuanto al trabajo, y desde una edad temprana se rodeará de hombres de la familia: padre, abuelos, tíos, primos, etc. Para que poco a poco observe cómo actúa un gitano en distintas situaciones de la vida. A la niña, sin embargo, se le educará para ser una buena “ama de casa” y una buena madre. (ASGG, Camacho, Carla Santiago 2003, 13-14)

Como podemos observar, algunos de los roles que encontramos en una familia gitana no distan demasiado de una familia paya tradicional. Son roles que, al igual que en el resto de etnias que conforman la sociedad, se han ido modificando en mayor o menor medida a la par que esta se ha desarrollado. El punto divergente con respecto a los payos reside fundamentalmente en la concepción de la familia. La unidad familiar dentro de la cultura gitana tiende a ser más amplia, de filiación patrilínea. La concepción del grupo familiar se puede extender por encima de los vínculos de sangre y este grupo o “linaje” determina la personalidad, la forma de participación y los mecanismos de defensa y cooperación del gitano. “Un gitano no es reconocido como tal si no se sabe de qué familia procede. Cada uno de estos “linajes” son independientes y autónomos y sin ningún vínculo de poder de unos sobre otros” (ASGG, Camacho, Carla Santiago 2003, 13). Por último, es

²³ Anexo 5. Transcripción entrevista a Mario Montoya (23 abril 2021)

destacable a nivel estructural el papel de los “tíos” y ancianos. Los “tíos”, -pertenecientes al grupo de edad que corresponde con la madurez-, son configurados como los “gitanos de respeto” (ASGG, Camacho, Carla Santiago 2003, 14) e intervienen tanto en las ceremonias sociales como en la resolución de conflictos. A nivel musical, se conceptualizan como personas con experiencia en el flamenco a los que se asocian palos más “serios” como la seguiriya o la soleá.

Mujeres

Consideramos necesario estimar una visión de género dentro de nuestro apartado de la familia, para determinar cuál es el papel de la mujer gitana tanto dentro de la estructura familiar como en la estructura musical. Comenzando desde la adolescencia, la mujer gitana se asocia en este periodo con las “mocitas”, pudiendo emparentarse²⁴. Cuando se casa, pasa a cuidar de sus hijos hasta que estos “se pidan” y se casen. Por último, en su etapa anciana, al igual que ocurre con los hombres, la mujer es percibida dentro de la familia como un miembro de experiencia y cuidado.

Respecto a las ceremonias sociales, encontramos eventos como las bodas que giran en torno a la virginidad de la novia y en la que el novio tiene realmente un papel secundario. Para determinar si la mujer tiene un papel distinto en la fiesta, consideramos necesario preguntar a agentes que intervienen tanto dentro como fuera de esta. En primer lugar, Ángela Martín de Francisco²⁵, vecina paya del barrio de Carabanchel, nos informa de que en verano se disponen (las familias gitanas) a cantar durante toda la noche con guitarras y cajón, sin altavoces u otros dispositivos de amplificación, por lo que todo el sonido es orgánico. Normalmente se reúnen familias enteras, -especialmente en las bodas-, de miembros de todas las edades. Respecto al papel de las mujeres, no observamos una distinción o una posición distinta a la de los hombres, aunque son las que suelen realizar las tareas de cuidados de sus hijos e hijas. Por otro lado, Mario Montoya nos comenta respecto a los cantes por alboreá, -particulares de las bodas- que “participan mujeres y hombres por igual” (Montoya 2021). No obstante, durante el proceso de “ajuntamiento”, -también conocido como “prueba del pañuelo”²⁶-, sólo

²⁴ Hay que remarcar que, en los últimos años, la mujer gitana se está incorporando en esta etapa al trabajo

²⁵ Anexo 5. Transcripción entrevista Ángela Martín de Francisco (5 de junio 2021)

²⁶ Parte de la boda en la que se pone a prueba la virginidad de la novia. Si la prueba sale mal, la boda se cancela.

participan mujeres en los cantes y las letras que se utilizan aluden mayoritariamente a la novia o al matrimonio en su conjunto y a su “honra”.

Por otro lado, acercándonos a las fuentes documentales audiovisuales, podemos realizar comparaciones entre distintos vídeos de estas ceremonias sociales recogidos en el canal de YouTube de Robert Lozano²⁷. La mayoría de eventos que aparecen son de gitanos de Madrid y podemos encontrar tanto “ajuntamientos”, como “pedíos”, bodas y cumpleaños. En estos vídeos observamos cómo las mujeres bailan, cantan y se acompañan de las palmas, pero no tocan instrumentos. A pesar de no existir una división situacional definida, el proceso comentado anteriormente sí es divisorio. Por lo tanto, podemos confirmar que las diferencias en el plano musical corresponden únicamente al uso de los instrumentos y el “ajuntamiento”, con los que podemos realizar analogías respecto de la organización paya.

3.2 FORMAS DE VIDA DE UNA FAMILIA GITANA

Para la elaboración de este apartado acuñamos el término de “formas de vida” desde el prisma del pensamiento situacionista en el que sus elementos se basan en la relación con el trabajo, el espacio urbano, el sistema socioeconómico y la relación del arte con la vida cotidiana y su posibilidad crítica. Esta concepción estuvo atravesada por los modos de vida gitanos que Guy Debord admiró por su naturaleza refractaria y parcialmente ácrata: “Los gitanos son atravesados por el capitalismo y este apenas cambia su forma de vida” (Romero y García Ruiz 2019, 90). En relación a estas formas de vida, el flamenco aparece como una manera de apropiarse del espacio desde la constricción urbana de la ciudad del siglo XX, -en especial de la segunda mitad- y los intentos por fijar a esta población. Sin embargo, como nos cuenta Mario Montoya:

El flamenco se disfruta en casa o escuchándolo. Antiguamente se vivía de otra manera, las familias solíamos vivir más pegadas. Recuerdo tener a todos mis tíos pegados a la casa de mi abuelo y allí nos juntábamos todos. Se cantaba, nos poníamos de juerga en los días de fiesta; bautizo, pascuas, comunión, cumpleaños... En ocasiones de

²⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCMFKN3I8TT1XbjXYWJhfcRQ> [Última consulta 18 de mayo 2021]

festividad, no en la vida cotidiana... eso es “folklore”²⁸. Antes se aprovechaba más cualquier circunstancia, incluso se aprovechaba el juntarse, por ejemplo, en casa de mi abuelo todos los domingos. Era como una “obligación”, aunque no lo sentíamos así. Y ahí sacábamos la guitarra, pero era todo muy orgánico. El flamenco se sigue utilizando, pero las cosas han cambiado mucho, no son como eran en mi niñez. La juventud es otra, la forma de vivir es otra... hay mucha más integración. Antes lo que se escuchaba era todo flamenco, pero ahora se escuchan más cosas (Montoya 2021).

Conservación, pedagogía y profesionalización

Dentro de las formas de vida encontramos también los factores de la conservación, pedagogía y profesionalización en el flamenco. A lo largo del tiempo se ha escrito mucha literatura en torno a la cuestión gitana de la conservación del flamenco, en especial de las letras y la pedagogía de los palos. La idea generalizada corresponde a que las letras que se cantan pasan de los familiares mayores a los pequeños de forma consciente, con una intencionalidad política de preservar las vivencias pasadas. Sin embargo, la entrevista realizada a Mario Montoya desmiente algunos de estos tópicos:

Esto es un poco mito. Uno canta lo que escucha, no hay mensajes ni ideologías detrás. Las letras del flamenco suelen ser vivencias amargas, por eso en parte el flamenco tiene ese sentimiento, pero no hay esa persecución de narrar y expresar un dolor conjunto. Son vivencias personales. Lo que cantas en tu casa y te transmiten en tu casa tiene que ver más con lo que puedas escuchar ahí y en grabaciones. No hay una conservación, una pedagogía fija... tú te vas empapando a lo largo de tu vida, de tu infancia, de lo que escucha tu familia. Nadie te enseña y te dice: “mira, las tarantas son así”.

Yo cuando aprendí guitarra, a mi hermano le enseñaba mi tío y él me lo enseñaba a mí. Cogía la guitarra, ponía las escalas, los dedos... sin saber lo que estaba haciendo. Todo por transmisión oral. Luego vas profundizando, además vas entrando en contacto con otra gente y todos se acaban convirtiendo en tus maestros [...] Otra cosa es la familia de artistas que ahí sí que los hijos aprenden de los padres. Si el padre toca la guitarra, seguramente el hijo o el nieto toque (Montoya 2021).

Por lo tanto, en relación con los términos expresados en el marco teórico del trabajo, podemos confirmar el conocimiento localizado que se da dentro de una familia gitana.

²⁸ Esta alusión al “folklore” se refiere a que esta concepción del flamenco es más cercana a las leyendas, la literatura y en el imaginario colectivo que a la realidad.

A pesar de no existir una conservación o una pedagogía regladas, el propio entorno favorece el aprendizaje del flamenco desde las primeras etapas de vida. Por otro lado, a raíz de este testimonio, podemos abordar el paso a la profesionalización dentro de una familia de flamencos gitanos, así como su diferenciación respecto a una familia de profesionales. Para ello, podemos comparar las entrevistas realizadas a Mario Montoya y a Enrique Heredia “El Negri” (véase Anexo 5). En el caso de Heredia, el hecho de haber nacido en una familia de músicos gitanos le llevó directamente a conocer el flamenco en un plano más profundo y el paso a la profesionalización fue directo: “desde que naces hablas de flamenco, de cantaores, de palos, a un nivel más profundo. Pero en la casa de cualquier gitano se escucha, se toca y se canta flamenco porque es cultural y el flamenco se vive desde que se nace” (E. H. Negri" 2021). Por otro lado, Mario Montoya aprendió flamenco a través de su hermano, pero no contaba en su familia con músicos famosos del flamenco, por lo que su paso a la profesionalización fue más casual:

Yo empecé en los tablaos porque tengo la suerte de tener un tío mío, Mariano Montoya, que es un grandísimo pintor, que en su estudio concurrían muchos artistas. Ahí iba gente que escribía, que hacía cine, otros pintores, marchantes y músicos y pude hacer contactos (Montoya 2021).

En ambos casos, observamos cómo el hecho de generar redes de contacto dentro del flamenco se convierte en un factor fundamental del paso a la profesionalización. Por otro lado, la cuestión gitana facilita la creación de estas redes de contacto puesto que el acercamiento al flamenco está definido de manera idiosincrásica. Podemos afirmar que dentro de la escena se crea la figura del mentor que guía en el paso a la profesionalización a los jóvenes artistas. A su vez, ésta se ve favorecida dependiendo de la procedencia artística de tu familia, ya que normalmente los hijos de artistas continuarán siéndolo.

El flamenco en las ceremonias sociales.

En este apartado podremos determinar, a través de la explicación y análisis de las ceremonias sociales, las distintas utilidades del flamenco en las celebraciones de una

familia gitana. En concreto, vamos a analizar el “pedío”, la boda, el bautizo y el entierro.

- **El “pedío”:**

Esta costumbre tiene lugar durante la etapa de mozos de los gitanos, alrededor de los 15 o 16 años, cuando deciden dar el paso de querer casarse. Se centra principalmente en la figura de los hombres de la familia, como personas de autoridad. Actualmente los novios se emparejan de forma voluntaria, no de forma acordada por sus padres como se hacía décadas atrás, (es por ello que cada vez surgen más matrimonios mixtos). Mario Montoya nos explica al respecto que “no dista tanto de una ceremonia de pedida de la España de los años 20. Hoy en día se sigue haciendo, pero con los tiempos de ahora, todo se graba. Se desvirtúa un poco la esencia de lo que se pretendía, de darse honor entre familias, mostrarse el respeto mutuo” (Montoya 2021). La ceremonia se divide en dos pasos; el “apalabramiento” y el “pedimento”. La primera etapa consiste en que el chico pida la mano de la chica. Para ello, el novio informa a su padre y un grupo de gitanos viejos o “tíos” van con el padre del novio -previo acuerdo- a casa de la novia para “pedirla” al padre de esta. Tanto el novio como la novia esperan en su habitación a ser vestidos por cada uno de sus familiares cercanos que van a acompañarlos en este proceso. Una vez llegan los “tíos” del novio a la casa, ambos grupos, de pie frente a frente, dialogan. Si están de acuerdo se les recibe con alegría y respeto celebrando una pequeña fiesta familiar, si no, en ocasiones los novios deciden “escaparse”, juntándose como novios sin celebrar el rito gitano.

En esta parte no se realiza ningún cante especial, sino que se realizan cantes por tangos o rumbas. Normalmente se acompaña solo con las palmas, en compás de 4/4, tanto en la casa de los respectivos novios, antes del “apalabramiento”, como una vez acordado. Los cantes constan de una serie de estribillos de tres versos cuya melodía usualmente se mueve realizando una cadencia andaluza. Estos pertenecen al repertorio habitual del pedío y se recogen en diversos popurrís de letras por rumbas y tangos. Las letras giran en torno a la ceremonia o utilizan palabras sin significado como “leré leré” que nos retrotraen a las glosolalias²⁹, aunque poseen otra función. Algunas letras que

²⁹ Término flamenco, aportado por Ricardo Molina Tenor –y Antonio Mairena-, para definir los juegos vocales que se realizan sobre determinadas sílabas –“ay”- o, al estilo del scat jazzístico, conjunto de

podemos recoger del material audiovisual de Robert Lozano, -en concreto del pedío de Aarón Escudero (Youtuber gitano de Madrid) y María³⁰-, son:

La cara de mi (nombre del novio, en este caso Aarón) más bonita no la hay

La cara de mi Aarón más bonita no la hay

La cara de mi Aarón más bonita no la hay³¹

Preparado pa la boda, la boda, la boda

Preparado pa la boda, la boda, la boda

Preparado pa la boda, la boda, la boda³².

La segunda parte consiste en hacer oficial este “apalabramiento”, celebrando una fiesta cuya magnitud y número de invitados dependerá de los medios económicos de las familias. Es el acto principal de este pedío; la fiesta que hará a los novios protagonistas de la noche. Llegado el momento, todos los asistentes se sitúan en círculo, rodeando a la pareja, mientras cantan y bailan o mientras suena música de fondo, -de músicos contratados o a través de dispositivos de reproducción sonora, dependiendo del presupuesto-. En este momento se van acercando distintas familias, parejas y amigos a los novios para realizar el saludo bailando, cuyo objetivo es “exaltar con júbilo esa entrega o consagración mutua y desearles que su unión sea colmada de felicidad” (Peña Fernández 2013, 87). Un claro ejemplo de este lo podemos ver en la película de *Carmen y Lola*, en la escena de la pedida. Este tipo de baile se ha popularizado en el último año a través de la red social Tik Tok³³, acompañado por la canción “Estilo Gitano” de Angeliyo “El Blanco”. Esta difusión ha conseguido generar una escena digital en la que los gitanos muestran un marcador identitario de su cultura. Lo que antes se mantenía encapsulado dentro del propio acontecimiento ahora puede ser visualizado por personas de otras etnias, por lo que, hablamos de un medio de difusión cultural indirecto.

sílabas sin sentido –“tirititrán”, “len-leré”, “lolailo”, “tirititi”, “ya-yay” y otras muchas, con los que el cantaor introduce vitalidad y gracejo a su interpretación (Nuñez s.f.)

³⁰ <https://youtu.be/MevM4F6-xxs> min: 16:23 [Última consulta 1 de junio 2021]

³¹ Esta letrilla podemos concebirla como una modificación de la canción “La cara de mi Antonio” (1998) de Chiqui de Jerez: <https://youtu.be/acuttwWmoDU> [Última consulta 1 de junio 2021]

³² Anexo 6. Transcripción.

³³ Vídeos de Tik Tok que utilizan esta canción: https://www.tiktok.com/music/Estilo-Gitano-6930329345458178050?lang=es&is_copy_url=1&is_from_webapp=v1 [Última consulta 1 de junio 2021]

Las músicas utilizadas en el “pedío” suelen ser rumbas con bases más modernas, electrónicas, o “salsa aflamencada” que se caracteriza principalmente por el sonido de la campana de bongo y las congas y que se puede acompañar por rumbas. En relación con nuestra hipótesis principal, confirmamos que también se emplean músicas con bases de dembow como el reaggetón³⁴. Podemos asociarlo a un síntoma de la globalización, que ha adaptado nuevas músicas a las tradiciones a través de la juventud gitana. Además, estas músicas se suelen reservar para horas más altas de la noche, después del cambio de vestuario.

Consideramos necesario analizar musicalmente la acción del saludo puesto que en él intervienen la corporalidad y el baile. Para ello, recurriremos al material audiovisual de Robert Lozano³⁵. En primer lugar, la disposición del círculo es divisoria entre los hombres y las mujeres de su familia o de otras invitadas. Observamos que el baile se realiza de forma estática, moviendo los brazos. El movimiento se apoya sobre los hombros y las piernas en el primer golpe fuerte del compás de 4/4 mientras se mueven los brazos. Las mujeres mueven los brazos y las muñecas, con la mano abierta, girando hacia dentro e invirtiendo el giro. Los hombres mueven los brazos dando chasquidos, con la mano cerrada. En el momento de despedirse, o como denomina Pedro Peña en *Los gitanos flamencos*, el momento del “desplante” (Peña Fernández 2013, 87), los que han entrado al círculo a saludar giran sobre su propio eje y salen. No obstante, en el caso de los ejemplos visionados de gitanos de Madrid encontramos una diferencia respecto a los gitanos andaluces de los que Pedro Peña comenta:

Cada persona que se les acerca para invitarles a bailar juntos, lleva en el antebrazo una guirnalda de flores o bien de dulces, como rosquetes, bolsas de peladillas, frutas escarchadas, atados o enlazados en una cinta de color. Durante el baile, y coincidiendo con el momento en el que, al hacer el desplante, se da un acercamiento de ambos, se aprovecha para hacerle pasar dicha guirnalda por la cabeza y colgar el obsequio del cuello del novio o de la novia. [...] Como no suelen quitárselo hasta que no llevan pendiendo muchos de ellos, es curioso observar el bello cromatismo que conforman los diversos colores tanto de las cintas como de los contenidos de los obsequios (Peña Fernández 2013, 88).

³⁴ Podemos escuchar este ejemplo en <https://youtu.be/U7c1CxfVmOs> min 45:50 [Última consulta 1 de junio 2021]

³⁵ <https://youtu.be/MevM4F6-xxs> min: 52:30.

No podemos determinar que sea una particularidad de Madrid puesto que es más probable que este procedimiento no se lleve a cabo por pérdida de la tradición. Observando y comparando con otros vídeos de pedíos gitanos de Andalucía³⁶, esta costumbre tampoco se lleva a cabo, por lo que podemos determinar que, al menos desde el año 2013 (año de publicación de *Los gitanos flamencos*) esta costumbre ha desaparecido progresivamente. Concluyendo con el baile, observamos un movimiento pasivo, no semejable con el baile flamenco que acostumbra a ser activo³⁷.

Al concluir la ceremonia, de madrugada, podremos encontrar cantes más elaborados que los que ha ido sonando durante la noche. Se podrán escuchar bulerías o cantes más íntimos de soleá y siguiriya que corresponden a los gitanos viejos. En el caso del pedío que hemos analizado anteriormente (de “Aarón Escudero y María”) escuchamos tres letras por bulerías bastante famosas³⁸: La primera, conocida por ser interpretada por Canelita y Juanito Villar³⁹ y las siguientes por Niña Pastori⁴⁰. Por lo tanto, podemos refutar los testimonios de nuestros entrevistados Mario Rubio y Mario Montoya referidos a la modernidad de las letras que se hacen en Madrid y a los artistas que se escuchan en este tipo de celebraciones.

- **La boda:**

La celebración de la boda tiene varias similitudes con el “pedío” pero consta de más partes. En primer lugar, las familias acuerdan una fecha conforme para ambas y los gastos de los preparativos se dividen dependiendo de los medios económicos de cada una. Al igual que el “pedío”, se trata de una gran fiesta en la que acuden numerosos asistentes, aunque en esta ocasión el protagonismo se lo lleva mayoritariamente la mujer. Tanto la ceremonia como los cantes específicos que se realizan giran en torno a su virginidad u “honra”. Por otro lado, la ceremonia de la unión varía en función del

³⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCYsRyXG0y3F0HxymipCzWZg> [Última consulta 11 de junio 2021]

³⁷ Término inspirado por Fernando López Rodríguez en *Historia queer del flamenco*, p.321

³⁸ <https://youtu.be/Xv-uNuzvAxk?t=690> [Última consulta 11 de junio 2021]

³⁹ Primera letra: <https://youtu.be/p1USvyYQXzE> [Última consulta 11 de junio 2021]

⁴⁰ Ambas letras pertenecen a un popurrí de letras por bulerías que la Niña Pastori recoge en “Estoy Aprendiendo a Vivir” (2018) <https://youtu.be/BOHwsx89gJc?t=235>. También aparecen en: Segunda letra: <https://youtu.be/7dxsUYrpBUA>. Tercera: https://youtu.be/cECbS_8iND8?t=358 + <https://youtu.be/tuDzBpcpKO4> [Última consulta 11 de junio 2021]

culto que practique el matrimonio. En caso de ser evangelistas se realizan alabanzas⁴¹ y cantes a los novios, pero “no se hacen palos flamencos. Está mal visto porque se asocia el flamenco con “estar en el mundo”, que significa que estas fuera de Dios” (Montoya 2021). El tipo de músicas que escuchamos en la ceremonia son las mismas que en el “pedío”, a excepción de un cante específico conocido como alboreá, poco cantado fuera del entorno gitano. De la misma forma, el baile “pasivo” también se da. Como nos comenta Mario Montoya:

Ningún músico gitano normalmente graba ese cante, -aunque sí que en la película de *Montoyas y Tarantos* aparece-, porque está pensado para un momento de la boda determinado, cuando se levanta a los novios y se les echan almendras. Es un tiempo de tres, 3/4. Es un cante que te estremece, muy bonito. No se acompaña de guitarra porque en la circunstancia que se da sólo hay voces y palmas, aunque a veces sí hay guitarra, pero para sujetar el tono solo. En este cante participan tanto mujeres como hombres. (Montoya 2021)

Recurriendo a nuestras fuentes documentales podemos determinar que este cante se asocia al “ajuntamiento”, mencionado anteriormente. Para analizarlo recurriremos de nuevo al material audiovisual de Robert Lozano, en concreto a la “Boda de Oscar y Ana”⁴². En este momento las mujeres se disponen alrededor de la novia y se alternan cantes por alboreá con algún estribillo por rumbas o tangos como: *Qué guapa está la novia y ole y ole y ole/ Esa novia, esa novia, esa novia bonita/ La cara de la novia más bonita no la hay/ Flores en el aire leré leré*. Son letras que podemos encontrar, al igual que en el “pedío” en canciones famosas de rumbas como “Flores en el Aire” de Las Jiménez⁴³. Las alboreás poseen varias particularidades musicales. Por un lado, el compás que se utiliza es el mismo que el de soleá por bulerías y consta de un estribillo en el que se canta:

Ay yeli, yeli, yeli

*Ay yeli, yeli, ya*⁴⁴

⁴¹ Estas alabanzas tienen similitudes con un pop aflamencado más moderno, con giros jazzísticos, que dispone tensiones propias de las cadencias flamencas pero que no se asocia con ningún palo flamenco concreto. Podemos escuchar estas alabanzas en: <https://youtu.be/6sbyBDaohfk> min: 46 y min 58:30 [Última consulta 11 de junio 2021]

⁴² <https://youtu.be/BBAkUmXHbzk> [Última consulta 11 de junio 2021]

⁴³ <https://youtu.be/C4FIT8I-XkA> [Última consulta 11 de junio 2021]

⁴⁴ Transcripción propia de cante por alboreá recogido en: <https://youtu.be/BBAkUmXHbzk?t=2544> [Última consulta 11 de junio 2021] Quizás adelantar un fragmento de esta transcripción antes de la cita?

Estos versos poseen una particularidad rítmica puesto que los dos primeros “yelis” se perciben dentro de un 6/8 y el último dentro de un 3/4. Podemos encontrar una variación rítmica en la que se marcan las negras de un compás de 3/4 durante todo el estribillo, a pesar de que la melodía se sigue percibiendo como una amalgama. También vemos cómo hay una alternancia entre el modo menor y el mayor.

Una vez la “prueba del pañuelo” es realizada con éxito se procede a levantar en hombros a los novios y a arrojarles almendras mientras los hombres invitados se rasgan la camisa. En esta subida también se continúa cantando por alboreá. Respecto a las particularidades geográficas que encontramos en las bodas cabe aludir de nuevo al libro *Los gitanos flamencos* de Pedro Peña. Este explica que en las bodas se celebra “La mañana del aguardiente” como un factor de “andaluzación” (Peña Fernández 2013, 85) de la cultura gitana. No obstante, nuestros informantes gitanos de Madrid nunca han escuchado acerca de esta parte de la boda por lo que asumimos que se trata de una tradición exclusiva en Andalucía. El último momento de la boda se da de madrugada, donde se pasa a cantar palos más “serios”, aunque en la actualidad se realiza menos variedad:

Los palos que se tocan han cambiado mucho. Antes eran muy anticuados, yo veo grabaciones de mi casa de mi familia y me asombro del conocimiento que tenían. Hacían soleares, seguiriyas, tarantas, bulerías, tangos, el garrotín... con un conocimiento como si fueran profesionales (Montoya 2021).

En este momento los invitados se suelen disponer en un círculo en el que encontramos a un extremo algún guitarrista y percusionista a los que se van añadiendo varias personas al cante. Dentro de este espacio entran familiares a bailar buscando la gracia y la fiesta. También es usual, cuando hay menos ambiente festero, encontrar a gitanos viejos cantar por soleá, seguriya o fandangos. Respecto a la necesaria profesionalidad de las personas que se animan al cante o al baile:

La persona que sale a cantar o bailar tiene que tener gracia, saber un mínimo. Canta el que se atreve, pero se atreve porque sabe algo, eso es una palestra, al fin y al cabo. Tiene que tener compás para que le puedas jalear en algún momento dado. Eso es lo que se valora en realidad, más que hacer un remate, tiempos difíciles, contratiempos... Se valora el arte (Montoya 2021).

- **Bautizo y Entierro:**

Explicamos estas dos ceremonias sociales puesto que comparten la falsa creencia de incluir algún tipo de rito o cante especiales:

Eso es una leyenda que se inventó un escritor de principios del siglo pasado, que escribió una serie de burradas en torno a estas cosas increíbles. Decía que “en los velatorios no faltaba su mijita de cante y baile”. Cualquiera gitano que te escuche eso... En el nacimiento tampoco se hace ningún tipo de cante específico (Montoya, Entrevista Mario Montoya 2021).

No obstante, en el bautizo sí que se realiza un rito tradicional relacionado con el arte que consiste en que alguien de la familia que tenga un don para cantar, bailar, tocar algún instrumento o que “tenga gracia” en general, tiene que cortar las primeras uñas del bebé. De esta forma, mientras le corta las uñas hará su “gracia” para que el niño o la niña lo herede. En el bautizo sí se realiza una fiesta, dispuesta de la misma forma que la del “pedío” o la boda, en la que suenan las mismas músicas y no se realiza un cante específico. Por otro lado, el entierro se vive desde la tragedia y el dolor debido a la concepción gitana de la familia, muy arraigada en el amor a tus familiares.

3.3 PARTICULARIDADES GEOGRÁFICAS

Una vez analizadas tanto la escena de flamenco-gitano de Madrid como las ceremonias sociales del pueblo gitano podemos dirimir si existen particularidades geográficas. En primer lugar, es necesario aclarar que las fiestas autonómicas de Madrid no se celebran de forma comunitaria en el pueblo gitano, sino que las que se conciben son las que corresponden a su tradición. Según la información obtenida a través de nuestras entrevistas podemos reseñar ciertas particularidades geográficas de la ciudad de Madrid: Respecto al sonido, en la ciudad de Madrid encontramos espacios flamencos como Caño Roto que han conformado una identidad sonora ligada a la producción musical. En general, el sonido flamenco es más refinado en las armonías y tiende a fusionarse con otros estilos debido a ser una ciudad de gran confluencia artística. De igual manera, aunque no existe un palo propio de esta zona geográfica, la congregación de gitanos flamencos de varias partes del Estado español provoca que

escuchemos muchas formas de cantar cada palo. No obstante, encontramos particularidades en el estilo del cante que son reconocibles, así como formas de cantar asociadas a dinastías gitanas de Madrid. De la misma forma que existen distintos estilos de cante por tangos en Granada, Málaga o Extremadura, los tangos que se cantan en Madrid tienen ciertas peculiaridades:

Suelen ser cuestiones de la melodía, los giros que hacen y la forma en la que se alarga el cante, que te tienes que esperar a que cierren. Y las letras, normalmente si son más modernas na más las escuchas aquí. Por ejemplo, Paquete, Rafita de Madrid, Juan Antonio Salazar... suelen ser más modernos (Rubio 2021).

Los palos que más se interpretan en Madrid son rumbas y tangos por lo que resulta razonable encontrar estas particularidades estilísticas. Referente a las formas de cantar asociadas a las familias gitanas encontramos “la familia de “Los Rubio” que son especialistas en fandangos. “Los fandangos que hacen ellos son muy personales, son “fandangos de los rubios” (Montoya 2021), en concreto los de Antonio “El Rubio”⁴⁵.

4. CONCLUSIONES

A través de la realización de este trabajo hemos podido conocer y ampliar nuestro estudio sobre los espacios y la socialización cultural del pueblo gitano en la ciudad de Madrid. Para ello, ha sido necesario trazar una línea histórica que explicara la procedencia de los gitanos y los flamencos de Madrid, así como la situación actual que vive el pueblo gitano madrileño. A través de la identificación de las escenas de El Rastro, El Pozo del Tío Raimundo y Caño Roto hemos podido conocer en primera persona el papel que juega el flamenco dentro de estos espacios urbanos, en los que la tasa de población gitana es elevada. En este sentido, vemos que el flamenco continúa siendo parte de las formas de vida del gitano español independientemente del territorio en el que se críe, corroborando que el flamenco no ha subvertido a la profesionalización del mismo. Este no tiene por qué formar parte de su día a día, pero sí tiene un papel fundamental en sus

⁴⁵ En 2020 se publicó su último disco *Sigo Siendo*, producido por Israel Fernández en el que se hace alusión a su forma de cantar los Fandangos en la canción “Fandanguitos”, unos Fandangos por Tangos. Se pueden escuchar en: <https://youtu.be/aE7lteWJKrk> [Última consulta 12 de junio 2021]

tradiciones. Es un marcador de identidad cultural que ha ido sufriendo un desarrollo incentivado por la globalización a través de la juventud gitana. Los gitanos jóvenes han introducido nuevos ritmos y formas musicales, -como el dembow-, en sus celebraciones, indistintamente de su zona geográfica. Por lo tanto, este desarrollo no lo concebimos como una particularidad de la ciudad de Madrid por su naturaleza cosmopolita, sino que es asumido como un síntoma globalizador.

Respecto a la conservación y la pedagogía del flamenco, los gitanos entrevistados han coincidido en que pertenecer al pueblo gitano incentiva el conocimiento localizado, aunque no se concibe como algo consciente o ceremonial. No obstante, existe una diferenciación tanto en el aprendizaje como en la transmisión de las habilidades flamencas entre las familias gitanas que son artistas y las que no. También encontramos vías de aprendizaje en Madrid a través de figuras como “El Entri” que son suplementadas por las nuevas vías digitales. Las redes sociales como Tik Tok o Instagram suponen una nueva ventana de difusión para el pueblo gitano con los suyos y el resto. Desde la creación de hashtags que aluden a la autenticidad del “estilo gitano” hasta la grabación de sus ceremonias sociales. Respecto a estas, tanto el cante como el baile y la corporalidad son elementos principales en las ceremonias de “pedío” y boda. El flamenco se concibe como un medio de comunicación del júbilo, el orgullo y la honra para las familias que intervienen en las fiestas.

Continuando con estas formas de vida, llegamos a la conclusión de que el espacio urbano del siglo XXI ha ganado peso en la desocupación del mismo por parte del pueblo gitano. Las formas de vida actuales distan mucho de las del siglo pasado y suponen cambios en la forma de entender el flamenco y las relaciones familiares. La espontaneidad referida a la cuestión gitana parece atenuarse en espacios urbanos amplios como Madrid y el flamenco ocupa ahora un plano privado de la vida gitana. Por último, en relación con la ciudad estudiada, no encontramos particularidades significativas que nos permitan definirla como una ciudad que haya inventado el Flamenco. Sin embargo, podemos afirmar que ha generado circuitos laborales flamencos, así como gran parte del sonido del Nuevo Flamenco español (desde los años 70 del siglo XX), favoreciendo la migración y

asentamiento de gitanos que se dedican a él. Las particularidades más “jondas” se asocian al estilo interpretativo de ciertos palos como los tangos o la rumba ya que son los más interpretados en el territorio y a dinastías gitanas como la de Antonio “El Rubio”. Por lo tanto, consideramos todos estos argumentos válidos para poder confirmar que la realidad del pueblo gitano de Madrid es flamenca.

5. ANEXOS

1.

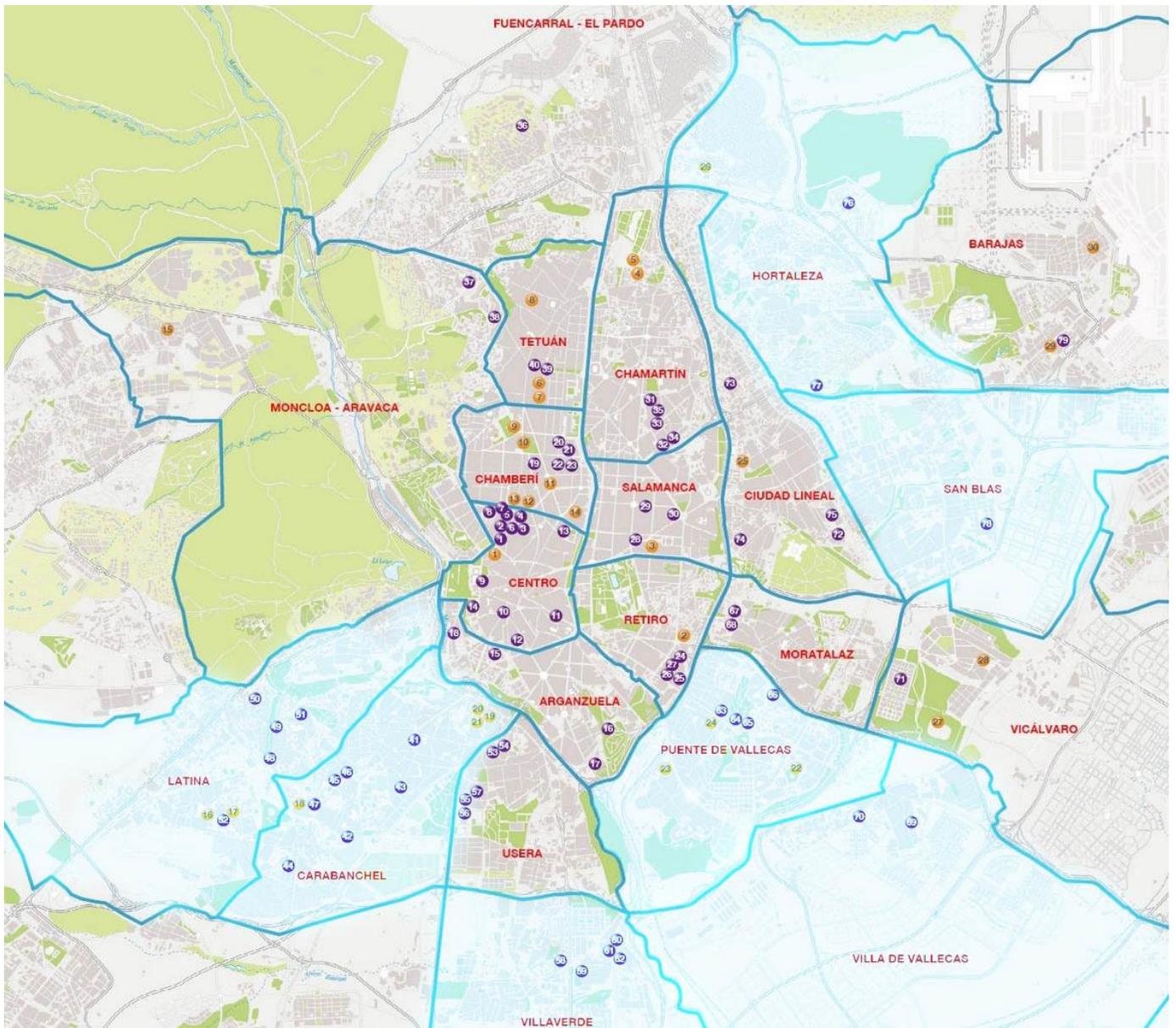


Ilustración 1. Mapa de los distritos de Madrid en los que se concentra mayor número de población gitana. Fuente: <https://barriosdemadrid.net/mapas/distritos/1>

2.

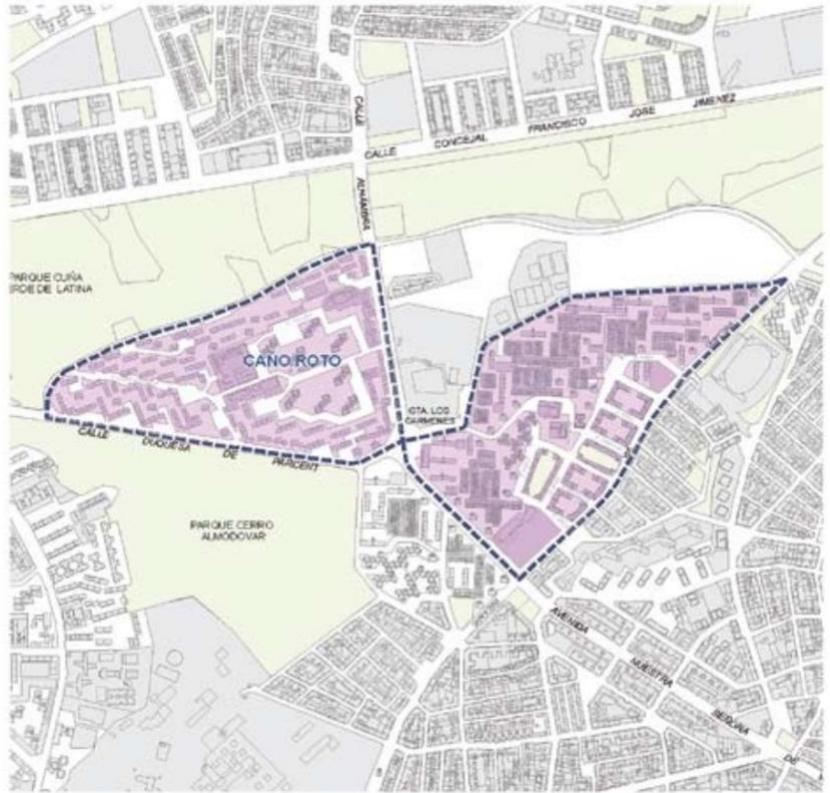
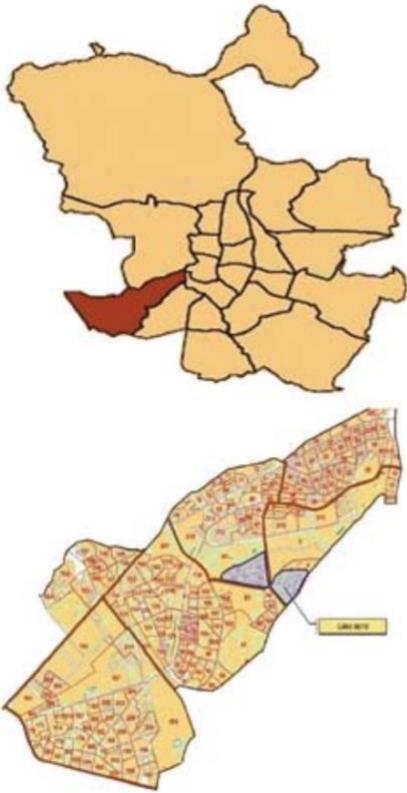


Ilustración 2. Mapa de Caño Roto. Fuente: Planes de Barrio. Ayuntamiento de Madrid

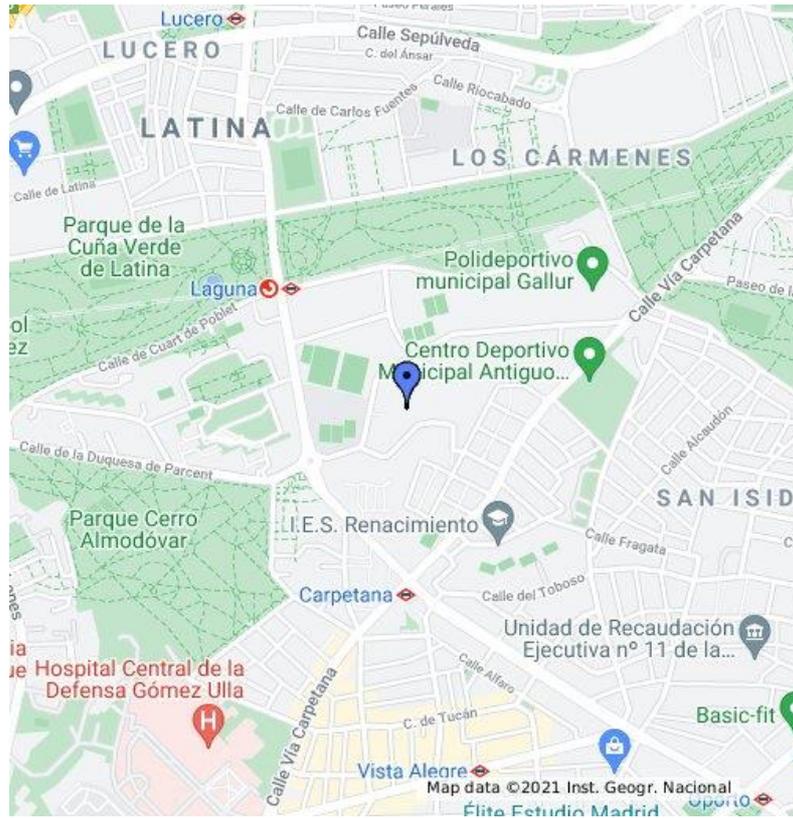


Ilustración 3. Mapa conexiones metro-cercanías de Caño Roto. Fuente: Google Maps

3.

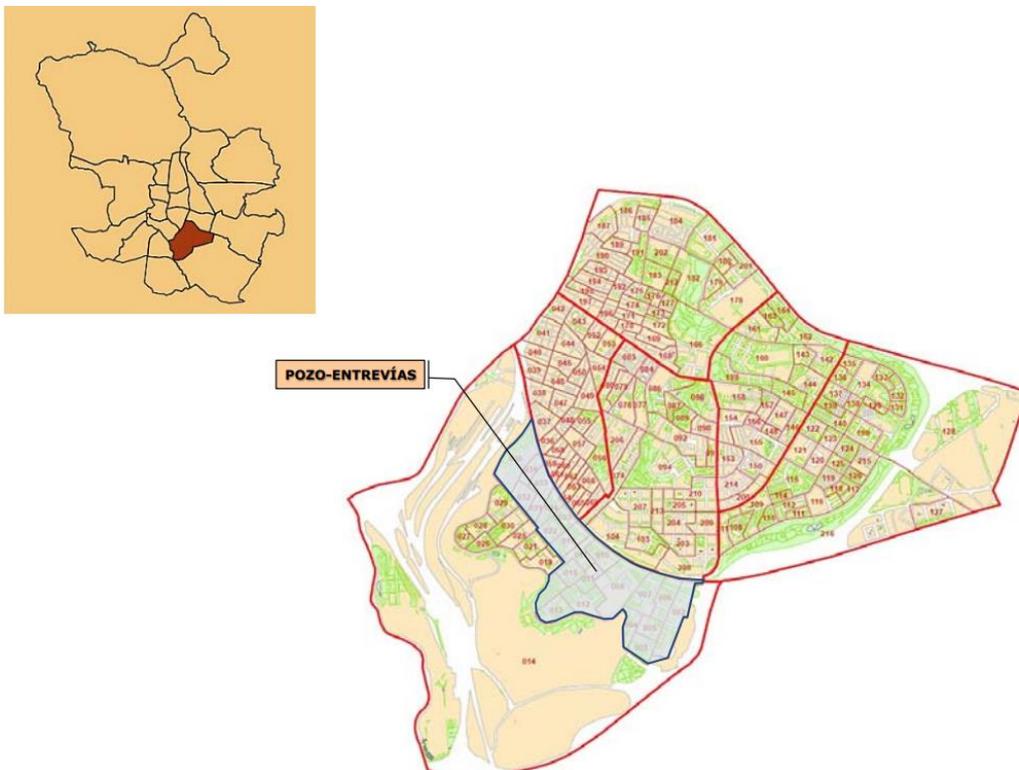


Ilustración 4. Mapa de El Pozo del Tío Raimundo. Fuente: Planes de Barrio. Ayuntamiento de Madrid

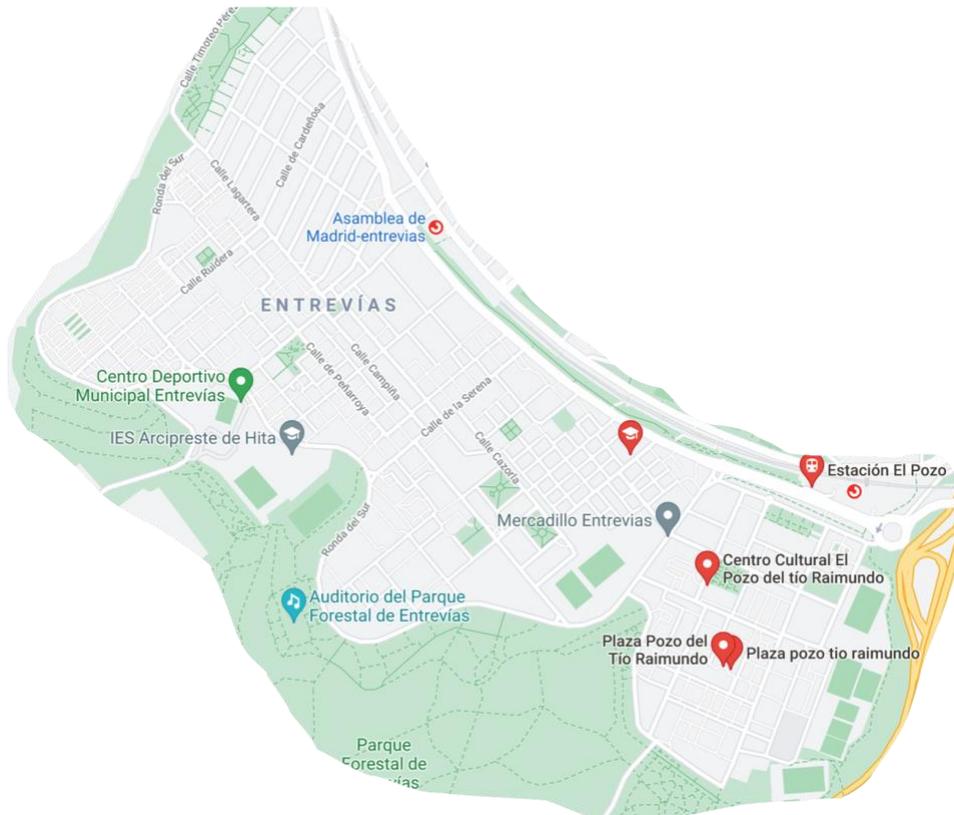


Ilustración 5. Mapa conexiones metro-cercanías de El Pozo del Tío Raimundo. Fuente: Google Maps

4.

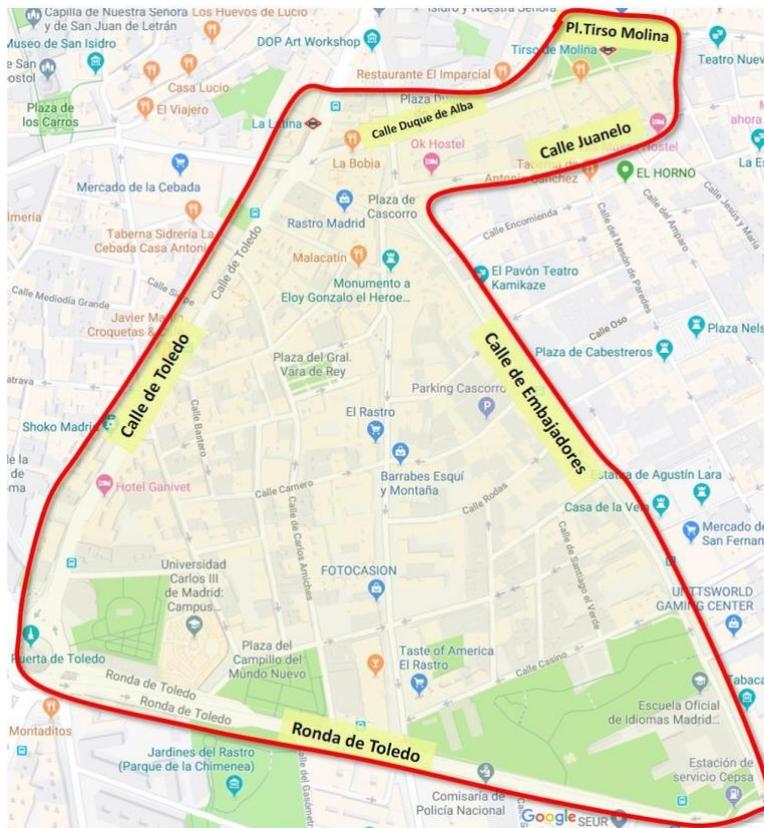


Ilustración 7. Mapa de El Rastro. Fuente: <https://www.evensi.com/proyecto-barrios-madrid-812-rastro-teatro-latina-salida-metro-nombre/264818659>

5.

Transcripción de entrevistas.

Capítulo 2.3: BARRIOS. Caño Roto

Mario Rubio, guitarrista payo, 23 años. Nace cerca de Caño Roto, ha socializado dentro del barrio y estuvo aprendiendo guitarra en la academia de El Entri.

S: ¿Aprendiste guitarra en tu barrio?

M: Sí, como aquí en el barrio mucha gente toca y eso yo desde pequeño sabía acompañar un poco al cante, alguna falseta... pero de técnica y armonía no tenía ni idea. Con 19 años entré en la academia de El Entri y ahí empecé a aprender bien. Aprendí bastante. Luego voy sacando las cosas de oído.

S: ¿En la academia de El Entri cómo era el método de aprendizaje? ¿Usabais partituras?

M: No, es todo por método tradicional flamenco, uno se pone en frente de otro y te van diciendo cómo se pone cada cosa, todo por tradición oral

S: ¿Qué tipos de palos?

M: El Entri lo que tiene es montado cada palo: soleá, alegrías, sevillanas, tangos, fandangos, bulería, taranta, granaína y seguirilla. Yo no terminé todos los palos con él, algunos los estudié más tarde o por mi cuenta. Él tiene montada una pieza de cada y desde esa pieza te enseña a comprender cada palo y después, cuando te sabes todo muy bien te va metiendo otras falsetas, otros recursos... ampliando poco a poco.

S: ¿Aprendes acompañamiento al cante y al baile a la vez que aprendes el palo?

M: No, él al principio no se centra mucho en eso. Se centra más bien en que conozcas las técnicas de la guitarra (picado, trémolo, arpegio...) y luego los viernes tenía una clase grupal donde nos juntábamos todos y sí venían cantaores y bailaoras para aprender acompañamiento.

S: ¿Estar en la academia te da la posibilidad de meterte en algún circuito flamenco en Madrid?

M: Yo no estaba interesado en entrar en ningún circuito de tablaos, pero sé de otros chavales que gracias a estar con Entri y al acabar todo con disciplina a la hora de estudiar, te lo recompensa. Te manda alomejor a Amor de Dios con otro maestro y de ahí lo llevan a un tablao.

S: ¿Había mucha diferencia entre gitanos?

M: Sí, sobre todo los chavales payos que nunca habían tocado les costaban más acompañar sobre todo al cante y al baile, aunque yo ya iba con un nivel porque siempre me he juntado con familias flamencas. Sin embargo, los gitanos, ya venían enseñados, también en técnica.

S: ¿Qué palos se suelen tocar por Caño Roto?

M: Como en todos lados la bulería siempre tira más. Muchos chavales les dices que toquen por taranta y no saben, pero saben hacer unos recursos por bulerías que flipas. Bulería, tangos, rumbas, si acaso fandangos... lo que yo más he visto tocar.

S: ¿Hay alguna forma especial de cantar tangos en Madrid?

M: Yo conozco a la familia, -con la que más me he juntado-, de llama Antonio "El carto" que sus antepasados son de Extremadura y se nota mucho. Además, que muchos gitanos de aquí son de Extremadura. Pero se nota a la hora de cantar que han desarrollado algo diferente por estar en Madrid.

S: ¿Qué tipo de recursos?

M: suelen ser cuestiones de la melodía, los giros que hacen y la forma en la que se alarga el cante, que te tienes que esperar a que cierren. Y las letras, normalmente si son más modernas na más las escuchas aquí. Por ejemplo, Paquete, Rafita de Madrid, Juan Antonio Salazar... suelen ser más modernos.

Mario Montoya Montoya, 46 años. Gitano de Madrid. Nacido en Lavapiés, pero ha vivido en Carabanchel, cerca de Caño Roto.

S: ¿Qué sabes sobre el Sonido Caño Roto?

M: De ahí han surgido grupos como Los Chunguitos, Los Chorbos, Los Chichos, Las Grecas... está muy relacionado con un sonido concreto.

S: ¿Y en cuanto a guitarra?

M: No es una forma de tocar la rumba sino de tocar la guitarra en general. El sonido de los guitarristas de Caño Roto es muy específico, muy virtuosístico, de una técnica de guitarra muy potente. Hay mucha competencia entre los guitarristas jóvenes. Hay muchos que tocan la guitarra muy bien que no son artistas profesionales y a todos los ha enseñado “El Entri”. “El Viejil o “Niño del Tupé”, sobrino de “El Nani”, que estaba a la altura de Paco de Lucía, pero cuando iba a grabar con Arturo Pavón (pianista) dejó la guitarra y se metió a la iglesia.

Capítulo 2.3: BARRIOS. El Rastro.

Enrique Heredia, “El Negri”. 49 años, barrio de Lavapiés. Procedente de familia de artistas flamencos gitanos, integrante de “La Barbería del Sur”.

S: ¿Crees que se sigue haciendo flamenco en El Rastro?

M: Desgraciadamente, como todo en la vida, va cambiando. Aunque sí siguen saliendo chavales jóvenes que siguen cantando... digamos que el Rastro, Plaza Santa Ana, Tirso de Molina... todo lo que era el centro de Madrid era donde acudían todos los artistas que venían del flamenco de Jerez, de Sevilla, Málaga... acudían todos a este barrio. Uno de los barrios más bohemios, no sólo de artistas flamencos sino de otras disciplinas. En mi generación ha habido muchos artistas del mismo entorno, fue un momento importante y se creó un sonido, como hay otro sonido Caño Roto o sonido de Jerez, que se creó por la forma de cantar y tocar. Sobre todo, había un bar muy famoso, que se llamaba “El Candela” que era un punto de encuentro. Normalmente aparecían por ahí Camarón, Paco de Lucía, todos los Habichuela, Morente... El Candela no era un sitio de actuaciones, antes era un sitio donde íbamos los flamencos a tomar copas y a reunirnos. Se hacían fiestas, pero esporádicas, ahí no se podía contratar a nadie para que te cantara... Entonces claro, otros músicos que venían del jazz como Rubén Blades o Chick Corea pues acabábamos con ellos en el Candela.

S: ¿Y en El Rastro como mercadillo, se hace flamenco?

M: Date cuenta que El Rastro es donde han vivido gitanos sobre todo anticuarios y el mundo de la venta está muy vinculado al mundo gitano y, donde hay un gitano hay flamenco. Eso se sigue dando, te das un paseo por ahí y ves a los chavales jóvenes por ahí cantando, aunque con todo lo de la pandemia está todo más tranquilo.

S: ¿Crees que son distintas las celebraciones gitanas entre una familia que se dedique al flamenco y una que no?

M: En mi familia por ejemplo todos somos músicos y en mi casa ha habido fiestas en las que estaba Enrique Morente, Ray Heredia... porque todos somos familia. Y sí que es verdad que las familias de músicos son otra cosa, pero las fiestas de los gitanos en general son flamencas. Yo he vivido el flamenco desde un punto más profesional y desde que naces hablas de flamenco, de cantaores, de palos, a un nivel más profundo. Pero en la casa de cualquier gitano se escucha, se toca y se canta flamenco porque es cultural y el flamenco se vive desde que se nace.

S: ¿Hay en Madrid alguna fiesta gitana que no se haga en otra parte? ¿La mañana del aguardiente? ¿Tangos particulares?

M: En Madrid quizá las alboreás se hacen algo distinto, pero no dista demasiado de los de otras partes. Va a tiempo de bulerías. Lo de la mañana del aguardiente lo he escuchado por Andalucía, pero aquí no. Aquí se ha creado un sonido específico, asociado a la forma de interpretarlo. Nosotros cuando éramos jóvenes éramos curiosos, teníamos amigos del jazz, del pop y nos gustaba escuchar de todo y eso hizo que aquí en Madrid se hiciera un sonido mundialmente conocido, pero sobre todo tiene que ver con la producción. Es un sonido mucho más dinámico en las armonías, más refinado.

S: Al ser de Madrid, ¿habéis sentido un trato distinto, en relación a la autenticidad, dentro del Flamenco?

M: Bueno...se solía decir que de Despeñaperros para abajo es donde estaba el flamenco. Es verdad que algunas partes de Andalucía como Jerez de la Frontera, Sevilla... viven el flamenco de forma muy peculiar, porque el entorno acompaña. Pero, sinceramente yo pienso que el flamenco, como el arte en general, no es necesario que seas de una parte o de otra. Muchas familias de Andalucía que vinieron a vivir a Madrid se volvieron porque surgió el internet, y el transporte era mejor, pudiendo estar en 2 horas en Sevilla pues se volvieron para allí... pero hubo un momento que los hijos de

los que vinieron ya son de Madrid y se quedaron aquí... y ya vamos por los nietos. Pero vamos, sinceramente yo me he sentido súper querido en los ambientes flamencos más ortodoxos, siempre les ha gustado mi forma de cantar y componer. Yo pienso que sí te valoran cuando tienes algo que decir y cuando aportas un granito de arena o un color más, que hasta entonces no existía. La gente que sabe de esto te lo valora. Yo he estado con grandes figuras del flamenco que me han tirao' flores.

Juan, tendero del puesto de libros y miscelánea de la Plaza General Vara de Rey.

S: ¿Qué relación tiene esta plaza con el flamenco?

J: Aquí cada uno de los que estamos en los puestos solemos ser familia de artistas flamencos, o conocemos a alguien que se dedica a hacer flamenco, ¿sabes? Así que lo conocemos bastante bien.

S: ¿Qué nos puedes contar sobre el flamenco que se hace o que se hacía en el Rastro?

J: Antes sí, se hacía flamenco por la calle, se ponían cuatro por ahí (cerca del Banco solidario Mensajeros de la Paz) con la guitarra, el cajón... y bueno, se paraba el rastro... se les iba juntando gente y ahí sí que se liaba... pero ya no y ahora con todo esto de la pandemia menos.

S: ¿Qué tocaban?

J: Un poco de todo, pero sobre todo rumba, tangos...

S: ¿Así improvisado?

J: Antes sí, pero ahora ya es muy complicado que sea espontáneo.

S: ¿Crees que ahora se tiene como algo más privado?

J: Sí, totalmente... nosotros claro que tocamos y cantamos en nuestras fiestas, pero aquí en la calle ya no se hace tanto.

S: ¿Qué tipo de fiestas hacéis? ¿se siguen haciendo fiestas relacionadas con las ceremonias de las bodas, etc?

J: Claro, todo eso se sigue haciendo, la boda, la pedía... Yo si quieres te puedo montar una fiesta de verdad, de gitanos de verdad, no de esas que se hacen para turistas pa que la veas. Una que ves cómo lo hacemos nosotros y cómo cantamos de verdad... se habla un presupuesto y se puede montar. Yo estoy aquí todos los domingos así que cuando quieras me puedes hablar y lo organizamos.

Grupo de jóvenes gitanos

S: Tengo entendido que este barrio está muy relacionado con el flamenco... por aquí han pasado grupos como La Barbería del Sur, ¿no? ¿Sabéis si se sigue haciendo?

G: Claro, aquí han vivido artistas flamencos. Aquí vivía el Cigala y otros así importantes. Aquí vivían, pero se han ido todos... en cuando cogieron un poco de dinero.

S: ¿Sabéis de alguien que toque por aquí?

G: Ahí atrás (cerca del Banco solidario Mensajeros de la Paz) se ponen unos, pero eso que hacen no es flamenco ni na. Aquí flamenco no vas a encontrar.

José, tendero de la Plaza del Campillo del Mundo Nuevo.

S: ¿Ha visto alguna vez gente tocando flamenco por aquí?

J: Yo llevo 50 años trabajando aquí y no he visto nunca. Me vienen a comprar alguna guitarra a veces, eso sí... pero que se pongan a tocar por aquí no.

S: ¿Y cómo es la relación con la población gitana del Rastro?

J: Yo no tengo problemas con ninguno. Yo saludo, digo hola y estoy a lo mío.

Sergio, comerciante payo de la Calle de la Ribera de Curtidores

S: ¿Qué me puede decir de la música del Rastro? En concreto del flamenco, ¿ha escuchado alguna vez a gente tocando por aquí?

Se: Nunca ha habido gente fija tocando. Sí que se ponía algún grupito antes de la pandemia, pero no era nadie fijo.

S: ¿Sabe qué instrumentos utilizaban?

Se: Alguna vez sí que tocaban con guitarra y cajón, pero había de todo.

5. Ana, comerciante paya de la Calle de la Ribera de Curtidores. En su puesto suena “Soy Gitano” de Camarón de la Isla.

S: ¿Qué me puede decir de la música del Rastro? En concreto del flamenco, ¿ha escuchado alguna vez a gente tocando por aquí?

A: Pues antes de la pandemia sí que pasaban por aquí alguna vez, sobre todo por ahí (Plaza del Cascorro), se ponía algún grupo de gente joven, pero ahora no les deja la policía. Yo de flamenco no tengo mucha idea, solo que lo pongo en mi puesto porque me gusta.

S: ¿Sabe qué instrumentos utilizaban?

A: Depende... a veces sí que iban con guitarra y cajón. Luego también había veces que subía gente negra y hacía como un pasacalle con tambores y eso.

Capítulo 3.1: FAMILIA; Mujeres

Ángela Martín de Francisco, 24 años. Vecina del barrio de Carabanchel, zona Pan Bendito.

S: ¿En qué barrio sueles ver a gente tocando?

A: En Carabanchel, por la parte de Pan Bendito. Las veces que me he encontrado a gente cantando, tocando la guitarra y el cajón ha sido en verano, durante toda la noche. También hacen encuentros en los que se veía que eran bodas porque se reunía toda la familia, varias edades, algo que es muy característico. De hecho, en la calle ya están puestas con anterioridad las sillas de su casa y nadie se las toca. Las ponen en la plaza para cuando llegue “la fresca”. Desde los coches y las casas también escucho bastante flamenco, bueno... entre flamenco y reggaetón

S: ¿Llevan altavoz además de instrumentos?

A: No, solo llevan instrumentos, no recuerdo que llevaran altavoz nunca.

S: ¿Cómo están dispuestos los hombres y las mujeres?

A: No veo que haya una definición de dónde se tenga que sentar cada uno. De hecho, como suelen estar sus hijos suelen estar cambiando de sitio, de repente se levantan...

S: ¿Hacen baile?

A: No, de momento no he visto.

CAPÍTULO 3.2: ANTROPOLOGÍA: FORMAS DE VIDA

Mario Montoya Montoya, 46 años. Gitano de Madrid. Nacido en Lavapiés, pero ha vivido en Carabanchel, cerca de Caño Roto.

S: ¿Aprendiste por transmisión oral?

M: Empecé con 16 o 17 años en los tablaos. Sí, me enseñó por tradición oral mi hermano. Él empezó a estudiar guitarra por tradición oral con mi tío y lo que aprendía me lo enseñó a mí. Luego él siguió con los estudios y dejó la guitarra. Yo empecé en los tablaos porque tengo la suerte de tener un tío mío, Mariano Montoya, que es un

grandísimo pintor, que en su estudio concurrían muchos artistas. Ahí iba gente que escribía, que hacía cine, otros pintores, marchantes y músicos y pude hacer contactos.

S: ¿Hay una pedagogía dentro de la transmisión oral, una intención porque se sepan reconocer los palos, para conservar las letras...?

M: En absoluto. Yo no tenía un maestro que me enseñara una notación, lo que es un compás... No hay una conservación, una pedagogía fija... tú te vas empapando a lo largo de tu vida, de tu infancia, de lo que escucha tu familia. Nadie te enseña y te dice: “mira las tarantas son así”. Yo cuando aprendí guitarra, a mi hermano le enseñaba mi tío y él me lo enseñaba a mí. Cogía la guitarra, ponía las escalas, los dedos... sin saber lo que estaba haciendo. Todo por transmisión oral. Luego vas profundizando, además vas entrando en contacto con otra gente y todos se acaban convirtiendo en tus maestros.

S: ¿Y en el baile?

M: Ahora el baile es mucho más potente que hace años. Antes subías, pegabas una *patá* y fuera. No estudiabas, no había ensayo o una disciplina. El baile de ahora es muy sacrificado, ahora es cuando mejor se baila. Se preocupan mucho, dedican muchas horas al estudio, la técnica, la colocación. A parte, cualquiera tiene estudio de ballet. No ya tanto los bailarines flamencos gitanos, pero también los hay.

S: ¿Cómo percibes el flamenco, es algo más privado o se concibe como algo del barrio? ¿Se sigue utilizando dentro de las fiestas?

M: Hay una idea estereotipada de que los gitanos estamos cantando todo el día pero que no se corresponde para nada. El flamenco se disfruta en casa o escuchándolo. Antiguamente se vivía de otra manera, las familias solíamos vivir más pegadas. Recuerdo tener a todos mis tíos pegados a la casa de mi abuelo y allí nos juntábamos todos. Se cantaba, nos poníamos de juerga en los días de fiesta; bautizo, pascuas, comunión, cumpleaños... En ocasiones de festividad, no en la vida cotidiana... eso es “folklore”. Antes se aprovechaba más cualquier circunstancia, incluso se aprovechaba el juntarse, por ejemplo, en casa de mi abuelo todos los domingos. Era como una “obligación”, aunque no lo sentíamos así. Y ahí sacábamos la guitarra, pero era todo muy orgánico. El flamenco se sigue utilizando, pero las cosas han cambiado mucho, no son como eran en mi niñez. La juventud es otra, la forma de vivir es otra... hay mucha más integración. Antes lo que se escuchaba era todo flamenco, pero ahora se escuchan más cosas. En las bodas ya no hay tanto flamenco, hay más salsa y música más de baile.

Son otros tiempos y la gente se adapta a los tiempos que les toca vivir. Se escuchan sobre todo a unos gitanos catalanes que son Los Banis o Los Yakis, Niña Pastori...

S: ¿Sigue habiendo tradición?

M: El gusto por el flamenco siempre está, aunque antes se escuchaba más flamenco. Además, había una contradicción porque se valoraba mucho que uno de los hijos tocara la guitarra bien, era algo de orgullo, pero no se quería que el hijo fuera profesional, eso era algo que no debías ser, debías de dedicarte a otra cosa porque no daba dinero.

S: A la hora de tocar en reuniones sociales, ¿los palos han cambiado mucho?

M: Los palos que se tocan han cambiado mucho. Antes eran muy anticuados, yo veo grabaciones de mi casa de mi familia y me asombro del conocimiento que tenían. Hacían soleares, seguiriyas, tarantas, bulerías, tangos, el garrotín... con un conocimiento como si fueran profesionales. Eso sí que se va perdiendo, ahora se hacen muchas rumbas y tangos, aunque también depende de la zona geográfica... en Andalucía sí que es todo más de bulerías y tangos. Aquí también pero no escucharás alomejor... cantar por soleas o seguiriyas, eso es más para los gitanos viejos. Fandangos alomejor... pero sí que han cambiado los palos, antes eran palos más serios y ahora son palos más fáciles de entender. Y cuando cantan por tangos por ejemplo no se piensa en hacerlos de Granada o de Málaga sino que depende de la letra que se sepan.

S: En las fiestas, las personas que bailan, cantan o tocan ¿tienen que saber o ser profesionales necesariamente?

M: No, la persona que sale a cantar o bailar tiene que tener gracia, saber un mínimo. Canta el que se atreve, pero se atreve porque sabe algo, eso es una palestra, al fin y al cabo. Tiene que tener compás para que le puedas jalear en algún momento dado. Eso es lo que se valora en realidad, más que hagas un remate, tiempos difíciles, contratiempos... Se valora el arte.

S: ¿Particularidades en Madrid?

M: Las fiestas de Madrid no se celebran como comunidad en el pueblo gitano. Nuestras fiestas son como las fiestas de cualquiera. Te juntas a comer, uno se saca la guitarra, se canta dos letras etc. Antes sí que se aprovechaba cualquier circunstancia. Aquí en Madrid se suele hacer lo que hay por ahí.

S: ¿En Madrid se canta algún tipo de letras distintas? ¿tus familiares te enseñaron letras particulares por tradición oral?

M: No, esto es un poco mito. Uno canta lo que escucha, no hay mensajes ni ideologías detrás. Las letras del flamenco suelen ser vivencias amargas, por eso en parte el flamenco tiene ese sentimiento, pero no hay esa persecución de narrar y expresar un dolor conjunto. Son vivencias personales. *El Lebrijano* sí que grabó un álbum, *Persecución* en el que canta, pero son composiciones tuyas propias sobre las fatigas de los gitanos. Pero lo que cantas en tu casa y te transmiten en tu casa tiene que ver más con lo que puedas escuchar ahí y en grabaciones. Otra cosa es la familia de artistas que ahí sí que los hijos aprenden de los padres. Si el padre toca la guitarra, seguramente el hijo o el nieto toque. Por ejemplo, hay una familia en Madrid que son “Los Rubios” que son especialistas en fandangos y los fandangos que hacen ellos son muy personales, son “fandangos de los rubios”.

S: Qué me puedes contar sobre las ceremonias sociales. ¿Se hace algún tipo de cante específico?

M: Por ejemplo, la ceremonia de la pedida no dista tanto de una ceremonia de pedida de la España de los años 20. Hoy en día se sigue haciendo, pero con los tiempos de ahora, todo se graba. Se desvirtúa un poco la esencia de lo que se pretendía, de darse honor entre familias, mostrarse el respeto mutuo. Para las pedidas no se hace un cante específico. Sin embargo, para las bodas sí, cuando se da el caso se hace un cante específico que son las alboreás. Ningún músico gitano normalmente graba ese cante, -aunque sí que en la película de *Montoyas y Tarantos* aparece-, porque está pensado para un momento de la boda determinado, cuando se levanta a los novios y se el echan almendras. Es un tiempo de tres, 3/4. Es un cante que te estremece, muy bonito. No se acompaña de guitarra porque en la circunstancia que se da sólo hay voces y palmas. A veces sí hay guitarra, pero para sujetar el tono sólo y participan tanto mujeres como hombres. Luego por la noche, cuando la gente ya está más cansada a veces sí que se hace algún corrillo y se cantan fandangos.

S: ¿Conoces la mañana del aguardiente?

M: No conozco sobre ello.

S: ¿Cantes de nacimiento y funerales?

M: En absoluto, eso es una leyenda que se inventó un escritor de principios del siglo pasado, que escribió una serie de burradas en torno a estas cosas increíbles. Decía que “en los velatorios no faltaba su mijita de cante y baile” cualquier gitano que te escuche eso... En el nacimiento tampoco se hace ningún tipo de cante específico.

S: ¿Se utiliza el flamenco para el culto?

M: No, de hecho, está mal visto. Yo no soy evangelista, pero sé que en el culto se canta, se toca y se hace música, pero no es flamenco. Está mal visto porque se asocia el flamenco con “estar en el mundo”, que significa que estas fuera de Dios

6. Transcripción propia del último verso del estribillo “Preparado pa la boda” extraído del video “Pedío de Aaron Escudero & María 1^o”: <https://youtu.be/MevM4F6-xxs> min: 16:23. [Última fecha de consulta 11 de junio 2021]

♩ = 180

Voz

pre-pa-ra-do pa la bo - da la bo - da la bo - da

Palmada 1

Palmada

Pie

7. Transcripción propia de la Alboreá “Alevántate” con alguna de sus variaciones en la repetición de los versos. Podemos transcribirlo todo en un compás de 3/4 aunque en esta ocasión hemos preferido elegir un compás de amalgama de 6/8+3/4 para marcar y respetar mejor la acentuación de los versos y el movimiento corporal del baile. Ocasionalmente, al final del “yeli” se marcan únicamente 3 tiempos de negra en un compás de 3/4.

Alboreá Alevántate

The musical score is divided into five systems, each with a vocal line (Mezzo-soprano or Mzs.) and a palmada line (Palmada or Palm.). The lyrics are written below the vocal lines. The time signature is a mix of 6/8 and 3/4, with 3/4 appearing at the end of some phrases.

System 1: Mezzo-soprano and Palmada. Lyrics: a - le ván - tay no duêr - mas más a - le

System 2: Mzs. and Palm. (Mezzo-soprano and Palmada). Lyrics: ván - tay no duêr - mas más que ma ña

System 3: Mzs. and Palm. (Mezzo-soprano and Palmada). Lyrics: ni - ta ten - drá lu - gar - que ma ña ni - ta ten - drá lu -

System 4: Mzs. and Palm. (Mezzo-soprano and Palmada). Lyrics: gar ay ye - li ye - li ye - li ay ye - li ye - li ya ay

System 5: Mzs. and Palm. (Mezzo-soprano and Palmada). Lyrics: ye - li ye - li ye - li ay ye - li ye - li ya

6. FUENTES REFERENCIADAS

Fuentes orales

Comerciantes Rastro, entrevista de Saúl Castillejo García. 2021. *Entrevistas a los comerciantes del Rastro* (30 de 05)

Entri", Aquilino Jiménez "El, entrevista de Juan José Leonor. 2021. *El "Entri" de Caño Roto, maestro de maestros* (26 de 05).

Martín de Francisco, Ángela, entrevista de Saúl Castillejo García. 2021. *Entrevista Ángela Martín*. (05 de 06)

Montoya, Mario, entrevista de Saúl Castillejo García. 2021. *Entrevista Mario Montoya* (23 de 04).

Negri", Enrique Heredia "el, entrevista de Miguel Ángel Muñoz Rubio. 2017. *Enrique Heredia 'Negri', cantante: «Los de mi generación rompimos estereotipos gitanos y abrimos el flamenco a grandes discográficas»* (19 de 03).

Negri", Enrique Heredia "El, entrevista de Saúl Castillejo García. 2021. *Entrevista a El Negri* (01 de 06).

Rosa del Pino, Andrea M. 2021. «Original Elías, el hijo de un estricto pastor evangélico que se convirtió en el rey del trap gitano .» *El Mundo*, 5 de 04.

Rubio, Mario, entrevista de Saúl Castillejo García. 2021. *Entrevista Mario Rubio* (11 de 06).

Small, Christopher, entrevista de Robert Christgau. 2011. *Entrevista con el recientemente fallecido musicólogo Christopher Small* (21 de 09).

Fuentes sonoras

Amaya, Remedios. 2021. *Grabación de sonido 181117_0085*.

Heredia, Negri. 2021. *Grabación sonora nº 181117_0083. "Gitanos en Caravana"*. Comp. Juan Peña "El Lebrijano".

Romaní, Unión, entrevista de Saúl Castillejo. 2021. *Manifiesto 24 de mayo: día de los gitanos y gitanas de Madrid* (24 de 05).

Discografía

Angeliyo "El Blanco": single *Estilo gitano* (2021)

Antonio "El Rubio": *Sigo Siendo* (2020)

Chiqui de Jerez: “La cara de mi Antonio” en *Sinar Calo Sinela Un Pochibo* (1998)

El Biles y Maita Vende Cá: single *Pal Rastro de Madrid* (2021)

Juan Peña “El Lebrijano”: “Libre como el viento” en disco *Persecución* (1976)

Juanito Villar: “Cuchillo y espada (Bulerías)” en single: *Cuchillo y Espada/ Yo Soy Feliz* (1976)

Las Jiménez: “Flores en el Aire” en disco *Las 3000 viviendas (Viejo patio)* (1999)

Los Travilis: “El Rastro” en disco *Duende y sabor* (2005)

Niña Pastori: “Qué Pena” en disco *Eres Luz* (1998); “Santo Romero” en *No hay quinto malo* (2004); “Cariño Mío” (2014); “Estoy Aprendiendo a Vivir (Bulerías)” en *Realmente volando (En Directo)* (2018)

Parrita: “Una Gitana del Rastro de Madrid” (1991) en vinilo *Una Gitana del Rastro* (1992)

S.A: “Gelem Gelem” recogido como himno del pueblo gitano en 1971

Filmografía

Echevarría, Arantxa: *Carmen y Lola* (2018)

Escrivá, Vicente: *Montoyas y Tarantos* (1989)

Webgrafía

Antena 3 noticias. 2020. *Madrid pretende instalar la estatua perdida de Camarón de la Isla*. 13 de 06. Último acceso: 25 de 05 de 2021. https://www.antena3.com/noticias/cultura/madrid-pretende-instalar-estatua-perdida-camaron-isla_202006135ee473411a23fe0001b07a44.html.

AREA. 2016. *panoja*. Último acceso: 03 de 06 de 2021. <http://www.panoja.org/index.php/lostravillis.html>.

Garrido, Pedro. 2020. *Conferencia-espectáculo flamenco: Pedro Garrido Niño de la Fragua*. 18 de 11. Último acceso: 25 de 01 de 2021.

Manifiesto. 2021. «Instituto Cultura Gitana.» *Manifiesto de las Entidades de la Mesa de diálogo para la población gitana de la Comunidad de Madrid*. Último acceso: 26 de 05 de 2021. <https://institutoculturagitana.es/wp-content/uploads/2021/05/Manifiesto-24-mayo.pdf>.

Nuñez, Faustino. s.f. *Flamencópolis/Terminología*. Último acceso: 22 de 05 de 2021. <https://www.flamencopolis.com/archives/2160>.

Pérez, Luis. 2020. *ExpoFlamenco*. 04 de 01. Último acceso: 10 de 03 de 2021. <https://www.expoflamenco.com/discos-archivo/canta-jerez-1967>.

Ruiz Fuentes, José María. s.f. *El arte de vivir el flamenco*. Último acceso: 15 de 05 de 2021. <https://elartedevivirelflamenco.com/cantaores1021.html>.

Artículos

ASGG, Camacho, Carla Santiago. 2003. «Programa para trabajar la tolerancia y el respeto a la diversidad en Educación Secundaria Obligatoria.» *Nuestras culturas* 20.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel. 2002. «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertiencia Constructiva.» *Patrimonio Musical. Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, Granada* 152.

Bethencourt Llobet, Francisco Javier. 2005. «Gypsies in "other" cultural context: Flamencos in the Canary Islands.» *2005 ANNUAL MEETING AND CONFERENCE ONGYPSY STUDIES*. Granada: Facultad de Filosofía.

Consejería de Políticas Sociales y Familia. Dirección General de Servicios Sociales e Integración Social. 2017. *PLAN DE INCLUSIÓN SOCIAL DE LA POBLACIÓN GITANA DE LA COMUNIDAD DE MADRID 2017 - 2021*. Plan de Inclusión, Madrid: Dirección General de Servicios Sociales e Integración Social.

del Val, Fernan, Ruth Piquer, y Josep Pedro. 2018. «Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas.» *Cuadernos de Etnomusicología N°12* 76.

Esteban-Maluenda, Ana, y Rafael García García. 2011. «Los Poblados Dirigidos de Madrid.» *Cuaderno de Notas* 7 55-80.

European Union Agency for Fundamental Rights. 2016. «Compromiso Local para la Inclusión Romaní (proyecto LERI).» Ficha Informativa, Viena.

Giddens, Anthony. 2000. «Etnicidad y raza.» En *Sociología*, de Anthony Giddens, 278. Madrid: Alianza Editorial.

Gómez Alfaro, Antonio. 2006. «El 24 de mayo: Una fecha idónea para convertirla en el Día del Gitano Madrileño.» *Revista Bimestral de la FSG n°36* 50.

López de Lucio, Ramón. 1988. «Génesis y remodelación de una parcelación marginal madrileña: el Pozo del Tío Raimundo.» *Ciudad y Territorio* 76 62.

Poveda, David. 2007. «Discurso, conocimiento social e identidad en un grupo de iguales gitano.» *Revista de Antropología Social* 298.

Steingress, Gerhard. 2002. «El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza.» *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, ISSN 1696-0270, ISSN-e 2340-4973 55.

Steingress, Gerhard. 2004. «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos.» *Revista transcultural de música n°8 TRANS 0*.

Bibliografía

Bethencourt Llobet, Francisco. 2011. *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar*. Tesis doctoral, Newcastle: Newcastle University press.

Blas Vega, José. 2006. *El Flamenco en Madrid*. Córdoba: Almuzara

Gamboa, José Manuel. 2005. *Una Historia del Flamenco*. Barcelona: ESPASA.

Gay y Blasco, Paloma. 1999. *Gypsies in Madrid: Sex, Gender and the Performance of Identity*. Nueva York: Berg.

Grimaldos, Alfredo. 2010. *Historia Social del Flamenco*. Barcelona: Ediciones Península.

Leblón, Bernard. 2001. *Los gitanos de España*. Barcelona: Gedisa

López Rodríguez, Fernando. 2020. *Historia queer del flamenco*. Madrid: Editorial Egales.

Peña Fernández, Pedro. 2013. *Los gitanos flamencos*. Sevilla: Almuzara.

Romero, Pedro G., y María García Ruiz. 2019. *Máquinas de vivir: Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. Barcelona: Puente editores.

San Román, Teresa. 1990. *Gitanos de Madrid y Barcelona. Ensayos sobre Aculturación y Etnicidad*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona