

MEMORIA, TRADICIÓN, INTERTEXTUALIDAD, NARRACIÓN Y COMPROMISO POLÍTICO: LOS ROMANCES FLAMENCOS CONMEMORATIVOS DE LOS ASESINADOS POR EL FALANGISMO

MEMORY, TRADITION, INTERTEXTUALITY, NARRATION AND POLITICAL ENGAGEMENT: THE FLAMENCO ROMANCES COMMEMORATING THOSE MURDERED BY FALANGISM¹

FLORIAN HOMANN

Universität Münster

fhomann@uni-muenster.de

 0000-0001-5238-1923

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

Las letras flamencas tradicionales suelen ser transmitidas oralmente, anónimas e impregnadas por un profundo lirismo. Sin embargo, también existen nuevos textos compuestos por poetas para el cante, con un aumento desde los años 70, incluidos varios romances narrativos. A nivel textual, resulta relevante en qué medida y con qué fines estos se orientan hacia los patrones precedentes de las letras tradicionales que conforman la memoria colectiva flamenca para responder a la pregunta de qué funciones comunicativas pueden cumplir. Metodológicamente, los estudios sobre memoria e intertextualidad se combinan con investigaciones sobre el romancero, género literario épico-lírico con una llamativa narratividad, y el flamenco como cultura musical popular contemporánea. Los textos examinados configuran los soportes literarios de distintos cantes en modalidades musicales que suelen usar romances como base textual, enfocando este estudio un romance compuesto por José Heredia Maya y cantado por El Piki en un álbum de homenaje a Blas Infante.

Palabras clave: romances flamencos, cante flamenco y letras nuevas, poesía tradicional flamenca, José Heredia Maya, Antonio Cuevas el Piki, Blas Infante.

Abstract

Traditional flamenco lyrics are usually transmitted orally, anonymous and impregnated by a deep lyricism. However, there are also new texts composed by poets for flamenco singing, with an increase since the 1970s, including several narrative *romances*. At a textual level, it is relevant to what extent and for what purposes these are oriented towards the preceding patterns of the traditional lyrics that form the flamenco collective memory in order to answer the question of what communicative functions they can fulfill. Methodologically, studies on memory and intertextuality are combined with research on the *romancero*, an epic-lyrical literary genre with a striking narrativity, and flamenco as a contemporary popular musical culture. The examined texts are the lyrics of different *cantes* in musical modalities that usually use *romances* as their textual basis, focusing this study on a *romance* composed by José Heredia Maya sung by El Piki in a tribute album to Blas Infante.

Keywords: Flamenco Romances, Flamenco Singing and New Lyrics, Traditional Flamenco Poetry, José Heredia Maya, Antonio Cuevas el Piki, Blas Infante.

¹ Este artículo es un resultado de PoEMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Introducción

El concepto de intertextualidad describe las relaciones entre distintos textos que pueden cumplir diversas funciones y crear múltiples significaciones; entre otras, las referencias a otros textos de la tradición cultural pueden tener un propósito memorístico (Lachmann, 2010: 301). El flamenco, como música popular contemporánea, tiene su propia memoria. Además del nivel textual, la dimensión musical de las referencias intertextuales es crucial en el flamenco: si un cante suena a antiguo, más estimula a recordar y homenajear a artistas anteriores en la larga tradición flamenca. Esto lleva a que suela emplearse como base literaria un tipo de poesía denominada popular y tradicional, de transmisión oral. La música en la que las letras antiguas son interpretadas es lo que actualiza y mantiene viva la memoria. Desde siempre, se cantan también romances o más bien fragmentos de los textos romancísticos antiguos y tradicionales (Suárez, 1989: 566). En general, el romancero se define por su carácter narrativo y a menudo ha cumplido funciones noticiosas, propagandísticas y políticas desde su origen medieval (Piñero, 2008: 16).

Desde la cristalización del flamenco en el siglo XIX, prevaleciendo el romanticismo, ha persistido el tópico de que el cante flamenco solo admite letras netamente líricas. Aunque es cierto que a menudo se emplean coplas breves, estudios recientes contradicen esta idea generalizada al detectar una narratividad en muchos casos de letras antiguas y nuevas (Homann, 2021: 327). De todas formas, el fenómeno de la fragmentación de las letras en la tradición oral, omnipresente en el flamenco para incrustarlas en los patrones complejos de la respectiva música, provoca que las letras cantadas se recorten drásticamente y se pierdan muchos elementos narrativos. De los romances tradicionales suelen emplearse determinados fragmentos, reducidos en varios casos a unas unidades mínimas de cuatro versos octosílabos, que se interpretan como estrofas autónomas y en las que domina un marcado lirismo.

Otro estereotipo es que solo se canten letras populares —del pueblo, sin otra autoría conocida— y arcaicas, una creencia que se vio reforzada principalmente durante la dictadura franquista, cuando la creación de letras nuevas —con posibles contenidos políticos de relevancia contemporánea— fue mal vista. No obstante, desde los años 70 ha aumentado la creación de nuevos soportes literarios para el cante, entre los que se pueden encontrar también algunos romances de nueva creación, entonados según una correspondiente forma musical del flamenco, sea a *palo seco* como *tonás y/o martinetes*, sin acompañamiento musical, o de manera más animada como *soleares antiguas bailables*, normalmente acompañados por la guitarra, también denominados *corridos*.

En vista de lo expuesto, surgen las preguntas generales de si estos romances compuestos por poetas son realmente narrativos y qué funciones comunicativas pueden cumplir. Basándose en ello, este estudio se guía por las siguientes preguntas de investigación: ¿qué expresan estos nuevos romances y qué efectos tiene la transmisión de sus mensajes en la memoria cultural? Gracias a su valor sociocultural en el contexto español, el flamenco puede ejercer un importante efecto simbólico en la lucha contra el autoritarismo y en la preservación de la memoria de la resistencia, por ejemplo, contra el franquismo. Para lograr estos efectos, las nuevas letras para el cante, específicamente si abordan aspectos sociopolíticos, ¿cómo se componen por parte de los poetas en términos de forma, estilo e intertextualidad? En otras palabras, resulta relevante indagar en esta cuestión:

¿en qué medida influyen, junto a los patrones musicales, ciertos aspectos relacionados con la memoria y la tradición oral del cante en la composición de los nuevos romances flamencos?

Para contestar a estas cuestiones, se recurre a varios ejemplos de *cantes a palo seco* y *corridos*, modalidades flamencas en los que se suelen entonar romances, de autores y cantaores como José Domínguez Muñoz El Cabrero y dúos como Francisco Moreno Galván y José Menese o José Heredia Maya y Antonio Cuevas El Piki. En comparación con tres textos de los artistas mencionados y cantados *a palo seco*, se examina en particular el *corrido* “Romance de la primavera”, publicado por Heredia Maya y El Piki en el álbum conceptual *Homenaje a Blas Infante* (1977), con letras nuevas e incluso la mención de su autoría: en la contraportada del LP, tras los nueve temas, figura el nombre del activista por los derechos humanos y poeta gitano, algo para nada habitual en el mundo flamenco. Además, los soportes literarios de este álbum se han publicado en su *Obra poética completa* (Heredia Maya, 2013: 261-274).

En relación con la mencionada anonimidad de las letras tradicionales del cante, para los proyectos que enriquecen el caudal lírico del cante con nueva poesía compuesta, en general, se puede considerar válida la afirmación de la bailaora Leonor Leal con respecto a las letras del proyecto *Ceremonial*:² “La poesía de este espectáculo terminó perdiendo su autoría de tanto como se ha escuchado y de tantas versiones diferentes que de ella se han extendido. De hecho, muchos bailaores de generaciones posteriores la hemos asumido como popular” (2016: 75). De ahí resulta este interrogante: los romances analizados, en especial el del poeta gitano, ¿también dan la impresión de proceder de la tradición oral flamenco y no de la pluma de su autor? ¿Qué motivos e indicios textuales hay para pensar así? Y, por último, ¿qué efectos crea esto, con respecto a la memoria cultural?

La intertextualidad, la memoria y las letras del cante flamenco

Según los estudios recientes sobre la memoria, existe una estrecha relación entre los recuerdos, su narración y, en la literatura, la referencia a una memoria colectiva a través de manifestaciones intertextuales. Basándose en que la literatura constituye la memoria de una cultura, Lachmann (2010: 301) explica que la intertextualidad revela cómo una cultura, como el mismo mundo flamenco, se reescribe y redefine constantemente a través de sus signos. Si se traduce al cante la suposición de que cada texto literario concreto, como un elemento memorístico, remite al macroespacio de la memoria que representa a una cultura en su totalidad (Lachmann, 2010: 301), cada letra de la tradición oral nuevamente cantada remite a la memoria colectiva y recrea las cosmovisiones del mundo flamenco. La memoria de un colectivo se puede dividir en una dimensión comunicativa, asociada al pasado reciente y transmitida en conversaciones orales cotidianas entre aproximadamente tres generaciones, y una dimensión cultural y más oficial, relacionada

² Para este evento, las letras, cantadas por el mismo cantaor, El Piki, fueron escritas por Juan de Loxa.

con los mitos y rituales de la cultura ubicados en un horizonte temporal lejano del pasado (Assmann, 2018: 13). Al referirse a personalidades conocidas públicamente y glorificarlas, el contenido de una memoria colectiva también puede modificarse de tal forma que se dé voz a los grupos representados por estas personalidades para que puedan expresar sus experiencias. Esto es especialmente relevante en el contexto de los cambios de régimen tras las dictaduras, cuando las personas asesinadas cuyas vidas y muertes violentas fueron silenciadas anteriormente son recordadas e incorporadas a la dimensión cultural de la memoria, que depende de las prácticas rituales y de la transmisión viva de los mitos (Assmann, 2018: 35).

El mundo flamenco está intrínsecamente ligado al ritual y al mito, constituyendo no solo un género musical, sino también una forma de vida arraigada en la tradición y la cultura del sur de España (Pantoja, 2020: 267-308). Los ritos y los mitos desempeñan un papel importante en la práctica interpretativa del arte, ya sea en la forma en que se transmiten las técnicas musicales de generación en generación, en las leyendas que rodean a los grandes artistas, o en la atmósfera mítica que envuelve las actuaciones flamencas en vivo. Así, su memoria específica se vincula en gran medida a esta dimensión cultural.

Gracias a la compleja relación entre intertextualidad, memoria, ritual, mito y poesía (Assmann, 2018: 28-33), el soporte literario de un cante no tiene por qué ser nuevo, sino que se ofrecen las antiguas coplas tradicionales, reconocibles y citables, para poder recordar con su uso además momentos conmemorables del pasado compartido, de la historia del flamenco. Con respecto a las letras tradicionales que se suelen emplear en el flamenco, los elementos intertextuales, como las abundantes fórmulas poéticas lexicalizadas, ayudan a establecer la aceptación de las letras como patrimonio propio del colectivo.

A pesar de la llamativa lirificación de las letras del cante (Pantoja, 2020: 54), el romancero sigue siendo una de las bases literarias más relevantes para el flamenco, particularmente por su vertiente gitana (Suárez, 1989). Por un lado, esta presencia de romances antiguos destaca la importancia de la tradición y la influencia intertextual de las formas literarias anteriores en el mundo del cante. Por otro lado, una implicación que conlleva trabajar a nivel académico con el romancero es la necesidad de considerar su narratividad. En general, se trata de una manifestación cultural cuya interpretación musical desempeña un papel relevante y que, no obstante, en los contextos filológicos, se aborda como un género específico de literatura oral, definido primordialmente por sus aspectos textuales; el originario romancero viejo se compone de poemas narrativos procedentes de los cantares de gesta y otras baladas (Díaz, 1991: 21). Sin embargo, debido al fragmentarismo reinante, la conciencia sobre esta narratividad se ha perdido en gran medida desde que se canta en el flamenco. Huellas de romances siguen presentes en casi todos los palos, no obstante, prevalecen, *grosso modo*, dos tipos de interpretación musical, uno más festivo y otro más triste. Castaño (2007: 198) indica un modo de ejecución *amartinado* al que opone el ritmo más alegre de la *soleá bailable*, en la que se suelen entonar los romances *corridos* tradicionales en el contexto de la boda gitana (Suárez, 1989: 581).

Con respecto a los más trágicos *cantes a palo seco*, existe consenso en que las letras de los *martinetes* y *tonás* derivan del romancero, aunque los elementos narrativos originales no sean para nada fácilmente detectables, y se relacionan con la comunidad

gitana. Para explicar esta conexión, nos basamos en la premisa de que se trataba en su origen de romances creados y transmitidos exclusivamente en la oralidad, con unos contenidos noticiosos y tristes, narrando los acontecimientos más desgraciados para los gitanos del siglo XVIII, como la Prisión General de los Gitanos de 1749, que fue borrada de la historiografía oficial española hasta su redescubrimiento a finales del siglo XX (Zoido, 1999). A su vez, esto permite concluir que los textos de nueva creación, siguiendo los moldes estructurales de los de la tradición, se ofrecen para conceder voz a los oprimidos, silenciados y olvidados por la memoria oficial.

También existe en el ámbito musical flamenco, particularmente en el contexto de las fiestas nupciales gitanas, la práctica de cantar romances *corridos* de un tono más alegre. El término *corrido* es un indicio de que en estas ocasiones los romances se recitan de manera relativamente íntegra. La función narrativa de estos romances —considerados sagrados, que solo se cantan en la boda— es limitada a lo esencial de su contexto, la celebración de la virginidad de la novia (Suárez, 1989: 581-583). El relato sirve para narrar una anécdota con moraleja, recordando a cuidar la honra gitana, por lo que los romances, recortados a este núcleo temático, se combinan con las *alboreás*, del mismo contenido. En la mayoría de los casos, el desarrollo de la trama del romance original se ha eliminado durante la transmisión oral, de manera tan radical que las versiones gitanas suelen ser las más breves versiones registradas de romances en el ámbito hispanohablante (Piñero, 2008: 54).

La música con la que se han grabado los romances, desde Antonio Mairena, el primero en editarlos en disco, pasando por los miembros de las míticas familias gitanas inmortalizadas en el primer volumen de la *Magna Antología del Cante Flamenco* con el título “Romances o corridos / Cantes sin guitarra” en 1982, hasta los intérpretes actuales, marca la pauta tal y como viene de la tradición gitana.

En el flamenco, los fragmentos de los antiguos romances que se han usado por estos cantaores reconocidos mencionados constituyen elementos con una alta carga simbólica y ritual, por lo que entran en el canon literario del cante, es decir, forman la dimensión literaria de la memoria cultural flamenca en la que se pueden orientar los creadores de nuevas letras para el cante. Todavía en el siglo XXI, la mayoría de las letras que se pueden escuchar en recitales y sesiones flamencas en vivo proceden de la tradición oral. Sin embargo, debido a factores mercantiles, entre otros, es común encontrar nuevas letras en los discos publicados, una tendencia que se puede observar desde los años 70.

La heroificación de los asesinados por el falangismo en los romances flamencos

Durante el largo periodo del franquismo, la innovación a nivel textual fue escasa. Sin embargo, tras 1974 se puede observar un verdadero auge de letras nuevas, de las que algunos ejemplos de romances se analizan a continuación.

La resistencia de personajes cotidianos e intelectuales en los cantes a palo seco

El pionero en crear nuevos soportes literarios fue Francisco Moreno Galván para que los interpretara, entre otros cantaores, José Menese. Martín (2018: 280) destaca la labor del poeta y artista de La Puebla de Cazalla sobre todo por su gran conocimiento de la tradición flamenca, de la que se nutre su propia obra. Esto le permitió retomar las fórmulas más conocidas y valoradas de letras viejas para crear las suyas que se ajustan estilísticamente a la misma tradición. Este juego intertextual le permitió crear nuevas letras con una temática adaptada a la actualidad de la represión franquista ya en los 60. El texto de nueva creación más famoso que se ha cantado en clave flamenca y publicado aún bajo el gobierno de Franco en el emblemático año de movimientos sociales liberadores de 1968, es el “Romance de Juan García”, escrito por Galván y cantado en el álbum *Menese* por el cantaor de La Puebla.

Este romance relata en veinte versos octosilábicos la historia del héroe ficticio Juan García, representando al pueblo español que se oponía al régimen franquista y que había sido silenciado durante la dictadura. Es llamativo que Martín (2018: 116) no presente el texto en estrofas autónomas de cuatro versos sino en forma de una tirada no estrófica, característica formal del romancero viejo (Díaz, 1991: 22), otro indicio de que se trata de un verdadero romance coherente y narrativo. No obstante, solo los primeros dieciséis hemistiquios tienen la característica asonancia en -ó- en los versos pares, detalle que indica la inseparable conexión entre las partes del relato, y las últimas cuatro la rima asonante en -á-. Por lo tanto, la última estrofa constituye una unidad por sí, una cuarteta de conclusión y despedida en forma de una fórmula flamenca transformada del modélico remate de los *martinetes* tradicionales, guardando obvias relaciones intertextuales con sus hipotextos al jurar la verdad en primera persona. Con esta excepción, la voz del poema cuenta el relato como un narrador heterodiegético en tercera persona. Esto lo acerca a lo que se entiende por “romances históricos antiguos [con] carácter de noticiosos” (Piñero, 2008: 16) y contradice, en el mundo flamenco, las presuposiciones tanto de la expresión exclusiva por un yo lírico como de la absoluta ausencia de elementos narrativos.

Hay consenso en los estudios realizados hasta la fecha en que la forma en que Moreno Galván compuso su texto propició que la versión cantada posteriormente por Menese como *martinetes* recordara sobremanera a los cantes tradicionales. Martín (2018: 118) elabora cómo cada unidad de cuatro versos octosílabos corresponde musicalmente a una forma particular de interpretación y aclara la conexión entre el cante de Menese y unas versiones anteriores de Rafael Romero El Gallina de distintas coplas, atribuidas a su vez a cantaores legendarios como Tomás Pavón. Además, visualizando el proceso de creación con una fotografía del manuscrito original del poeta, Martín (2018: 117) muestra cómo Galván retomó la tradición oral de los cantes e incorporó varias fórmulas flamencas de los más conocidos textos de *tonás* y *martinetes* como referencias intertextuales, que cumplen una función esencial para que los oyentes reconozcan estas letras como tributarias de la tradición canónica flamenca. Solo gracias a esta “poesía hecha en Moreno Galván, a partir de la tradición misma” (Martín, 2018: 280), se posibilitó la aceptación de estos cantes por el público, a pesar del rechazo aún omnipresente de

innovaciones, consideradas en el flamenco traiciones a la tradición. Para ello, Moreno Galván usó la conocida estrategia de prácticamente todos los poetas que crean letras para el cante de “dejar hablar al arte y esconder el artista” (Martín, 2018: 280). Así, no fue silenciado por cantar un texto nuevo porque desde siempre se ha valorado su manera tradicional de interpretarlo y las letras de Galván se ofrecen como un modelo a seguir para futuros creadores de letras.

En consonancia con que los *cantes a palo seco* derivan de romances que originariamente perpetúan la memoria de la persecución de los gitanos, el modelo romancístico se presta a recordar la persecución de figuras pertenecientes a colectivos marginalizados y oprimidos y a homenajear a los asesinados, estilizándolos como héroes. Mientras que Moreno Galván inventó un personaje ficticio, compartiendo su nombre con el machadiano Juan de Mairena y su apellido con el primero de Lorca, que “responde a un arquetipo” (Martín, 2018: 118) para representar a todos los perseguidos durante la dictadura, también se pueden salvar del olvido a las figuras realmente existentes que fueron asesinadas por el falangismo.

En relación con el romancero, a partir del tardofranquismo se realizan homenajes flamencos a los intelectuales opuestos al franquismo. En este ámbito, la conmemoración de los poetas asesinados y su heroificación como símbolos del antifranquismo llega a su cumbre en el flamenco con la figura de Lorca. Debido a su asesinato en agosto de 1936 y las dificultades a la hora de publicar su obra poética durante la dictadura, el flamenco, en su vertiente conectada con el romancero, ofrece un marco óptimo para desarrollar sutilmente la imagen del artista granadino como poeta flamenco, que se convierte en un emblema del pensamiento antifranquista andaluz. Los proyectos realizados en los 70,³ fomentando la entrada de sus poemas, ante todo romancísticos, en el caudal de las letras flamencas son conocidos como los primeros en recuperar su voz anteriormente silenciada. Los textos interpretados ni siquiera tienen por qué tener un contenido explícitamente político, caso de los del *Poema del cante jondo* o del *Romancero gitano*, para destacar el compromiso social realizado a través de la interpretación de sus versos.

La medida alta en la que los *cantes a palo seco* pueden ser usados para la conmemoración de los intelectuales asesinados se pone de manifiesto en un ejemplo concreto de los años 90. El Cabrero canta por *tonás* en un recital en vivo unas letras de nueva creación con el título “Mataron al poeta”.⁴ Como es común en estas ocasiones, no hay indicios sobre la autoría, atribuida al cantaor, aunque muchos aficionados sostienen que la mayoría de las letras nuevas cantadas por él proceden de la pluma de su mujer y gerente Elena Bermúdez. Frente a la mayoría de los géneros musicales modernos, el anonimato de la autoría de las letras ha sido desde siempre el gran deseo de los poetas flamencos, como lo vuelve a expresar, entre muchos otros, Leonor Leal (2016: 75): “no debe haber un orgullo más grande para un poeta que aquello que un día dio a luz se llegue a convertir en hijo de todo un pueblo”. Asimismo, les posibilita a los cantaores

³ El episodio 95 de la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*, titulado “García Lorca y el flamenco” y emitido en 1973, manifiesta la conexión profunda entre el artista y el cante. El reconocimiento de sus romances como tesoro de la memoria cultural flamenca se inicia con los proyectos de Manzanita y Camarón en los tardíos años 70.

⁴ Esta *performance* en vivo se recupera gracias a un video disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-fEtXGuTDuA> (26/4/2024).

del así denominado *flamenco protesta*, referenciando a la emergente canción protesta de los años 1960 y 70, introducir sus ideas sutilmente en el mundo flamenco en forma de letras de nueva creación, disfrazadas de las composiciones tradicionales del caudal lírico. El Cabrero, uno de los representantes más notables de esta corriente del cante, canta un texto breve de doce versos sobre las muertes de los poetas Lorca y Hernández,⁵ equiparando las consecuencias de sus estas a nivel político y simbólico. Imitando a nivel musical los cantes tradicionales, la instancia narrativa denuncia cómo las fuerzas del poder político han eliminado continuamente a los intelectuales, así como silenciado las voces poéticas disidentes y avivado el miedo en la sociedad, para concluir que, incluso en la actualidad, la hipocresía sigue alimentándose de quienes han perdido la vida, perpetuando estas letras de *tonás* la memoria de los resistentes fallecidos.

La extrema brevedad del texto y la rima distinta confirman que las nuevas letras compuestas para el *cante a palo seco* no siguen necesariamente los moldes del romance-ro, aunque sí tienen una estructura narrativa más bien coherente. Dado que los romances originales del siglo XVIII en esta modalidad flamenca se han fragmentado tanto a lo largo de dos siglos de tradición oral que su base textual completa es prácticamente invisible en las interpretaciones actuales, los poetas que componen nuevos textos para estos palos tienden a centrarse en crear una base textual que facilite la interpretación a nivel musical en lugar de conservar el marco formal de los textos romancísticos más largos.

En general, el cantaor granadino El Piki, muerto en 1980 bajo circunstancias no aclaradas —aunque varios indicios apuntan hacia un asesinato políticamente motivado— es conocido hoy en día ante todo por sus colaboraciones con el poeta Heredia Maya al cantar sus letras, en particular por su participación en el proyecto *Camelamos Naquerar*, espectáculo flamenco reivindicativo de Mario Maya estrenado en 1976 (Eder-Jordan, 2015: 64). Un año después, los dos producen el álbum temático *Homenaje a Blas Infante* dedicado al político malagueño y “reconocido Padre de la Patria Andaluza” (Cataño, 2021: 7), reputado, además de por su andalucismo, tanto por ensayista aficionado al flamenco (Ríos, 2016: 56) como por autor del escrito *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Infante, autor de la trascendental obra *El ideal andaluz* en que se basa gran parte del regionalismo andaluz, fue asesinado por representantes del falangismo en agosto de 1936 en Coria del Río debido a sus convicciones políticas, lo que convierte este homenaje en un proyecto marcado por su profundo compromiso.

Considerando las innovaciones realizadas por Heredia Maya y su afinidad a letras realmente narrativas, la base de las “Tonás de la verde y blanca” del mencionado álbum conceptual de El Piki es también un texto que, aunque coherente, tiene las mismas estructuras formales que las *tonás* de El Cabrero. Se trata también de unas letras conmemorativas, expresando cómo el asesinato y posterior renacimiento metafórico de Blas Infante ha creado un tipo especial de resistencia autonomista en el pueblo andaluz. Se dirige directamente al personaje retratado, vinculado a los aspectos vitales de la naturaleza: “si sembraron tu muerte/ de silencios y de orillas,/ de tu muerte nacerá/ un pueblo de rabia con vida” (Heredia Maya, 2013: 270). Sigue la misma línea de argumentación que posteriormente retomaría El Cabrero, al afirmar que, pese al silenciamiento

⁵ Además de Lorca, Miguel Hernández constituye la figura más homenajeada, siendo Enrique Morente el pionero en cantar romances del poeta de Orihuela.

pretendido, “no podrán quebrar la razón que nos asiste” (Heredia Maya, 2013: 270). Existe esta esperanza de que su misión se reanude a pesar de que presuntamente “mataron hace siglos” (Heredia Maya, 2013: 270) al personaje, que así queda mitificado en la memoria cultural. En general, la memoria cultural, fundacional para la identidad colectiva de un grupo, suele traspasar el pasado de cien años, por lo que este verso ubica a Infante en los tiempos de la fundación de la identidad andaluza. No obstante, al relacionar directamente el asesinato del fundador mitificado con unas pretensiones metafóricas, por parte de sus rivales, de aniquilar, mediante el mismo silenciamiento, a las voces de los miembros del colectivo que sigue luchando por sus ideales en la actualidad, también destaca su relevancia para la memoria comunicativa: “Nos matan a cada instante” (Heredia Maya, 2013: 270). De todas formas, al unir Infante al colectivo heterogéneo formado por “gañanes, campesinos, estudiantes y albañiles” (Heredia Maya, 2013: 270), consigue superar este simbólico deceso y transformar la memoria colectiva.

Vuelven a encontrarse las alusiones a los elementos propios de la naturaleza frecuentemente empleados en la poesía flamenca, cuya vitalidad manifiesta las perspectivas optimistas de futuro en la mencionada creencia en la supervivencia y en la liberación de la opresión, visualizadas en el color de la esperanza: “Por el olivar, que verde,/ blanco y más verde,/ banderas de libertad” (Heredia Maya, 2013: 270). En síntesis, con múltiples referencias a los motivos característicos de la lírica tradicional del cante, vinculada a Andalucía, el texto cuenta cómo el héroe mitificado resucita en la memoria y su lucha se reanuda en el presente. Debido al fragmentarismo y la lirificación de las letras del cante, muchos textos nuevos para los *cantes a palo seco*, excepto el compuesto por Moreno Galván, difícilmente pueden considerarse auténticos romances a nivel métrico (Homann, 2021: 436). Tampoco se cantan las *tonás* de manera corrida por El Cabrero y El Piki, aunque sigan desarrollando una estructura al menos en parte narrativa. Sin duda, cumplen la función esencial de mitificar y homenajear a los perseguidos y silenciados.

Los corridos y un romance político de Heredia Maya

Además de los *cantes a palo seco*, existe la otra modalidad, más festiva, de entonar romances. En algunas categorizaciones de los palos flamencos, esta forma de cante incluso lleva el nombre del género literario, cuando estos romances se cantan de forma corrida y según la música de las *soleares antiguas bailables*. Aún en la actualidad, la mayoría de las letras de este palo, incluso las grabadas en los discos, son retomadas de la tradición oral y no dejan lugar a dudas de su extraordinaria intertextualidad con la que se homenaja ante todo a la vertiente tradicional gitana y los cantaores mitificados, conocidos por su sobresaliente interpretación y transmisión de la memoria colectiva de la etnia.

Sin embargo, existe también un romance de nueva creación, compuesto por el gitano José Heredia Maya y entonado con la misma música que las versiones calés tradicionales provenientes de las fiestas nupciales. En toda su obra, el artista se ocupa extraordinariamente de la representación del pueblo gitano y de su identidad (Heredia Aguilar, 2023), combinando estos temas con otros asuntos sociopolíticos. Refiriéndose al poemario *Penar ocono*, Jiménez Belmonte afirma que este activista intelectual utiliza especialmente “la poesía social de los años sesenta [como] un vehículo ideal” (2022:

389) en la divulgación de sus ideas políticas para dar voz a la comunidad romaní, traumatizada por un persistente antigitanismo institucionalizado. El proceso de duelo colectivo emprendido en su momento por los poemas logró “una repercusión política y social real” (2022: 397), incluso en la imagen de la alteridad de los sujetos subalternos. En este romance, a través del recuerdo del ejemplo de una figura individual, da voz a otro colectivo subalterno en España, los oprimidos y silenciados por el falangismo, con semejante urgencia política en la época de la Transición.

Acompañado por la guitarra de Diego Carrasco, El Piki canta el “Romance de la primavera”, séptimo corte del álbum conceptual e innegablemente narrativo a nivel textual, de forma corrida. Métricamente, el texto consta de veinte versos octosilábicos con la típica asonancia romancística en los versos pares, de los que los 16 primeros, divididos en cuatro cuartetos, tienen de hecho la misma rima en -ó-, afirmando su coherencia, así como una fórmula de despedida a modo de resumen en tres versos de arte menor. Así, a nivel formal, coincide exactamente con el romance compuesto por Moreno Galván. Aunque el autor de las letras esté nombrado en la carátula del disco y estas se publiquen en su libro de obras poéticas, también este romance da la impresión de provenir de la oralidad y no de la pluma de un poeta. Esto se debe a la abundancia de fórmulas intertextuales, retomadas tanto de las letras del cante flamenco como del propio romancero, género literario que debe su emergencia en la Edad Media a varias funciones: además de la divulgación de noticias, sobresalía su función propagandística. Los nobles pretendían difundir una imagen positiva de sí mismos y ser retratados como héroes para inmortalizar su memoria en la cultura del reino, lo que a su vez es una función original de toda poesía: perpetuar la fama (Assmann, 2018: 39). La forma del romance narrativo es, por tanto, perfecta para recordar el asesinado héroe del texto, Blas Infante, y mitificar su nombre con múltiples referencias intertextuales en la memoria cultural.

Ya la primera cuarteta evidencia la inscripción en la tradición romancística popular: “Venía al alba de caza/ con su escopeta de sol/ hiriendo a la noche oscura/ cuando nos vimos los dos” (Heredia Maya, 2013: 273). Las imágenes simples y directas con destacada simbología en el imaginario popular son muy características para el romancero viejo, germen de gran parte de la poesía popular española: el alba es omnipresente en los inicios de una multitud de romances y lleva consigo un brillo o una luz especial, que se puede traducir con la esperanza de buenos sucesos y la aparición de los grandes héroes. Este primer verso recuerda, entre una multitud de ejemplos, tanto a la introducción del “Romance del conde Olinos”, que dice “Madrugaba el conde Lino, mañanita de San Juan” (Díaz, 1991: 277) como a la del “Romance de la infantina”, que inicia con que “A cazar va el caballero, a cazar como solía” (Díaz, 1991: 260). Ambos romances tradicionales se retoman frecuentemente en el flamenco gracias a su aptitud en el contexto nupcial de interpretación. También existe una inseparable conexión del alba con los corridos gitanos, que suelen entonarse en la madrugada del último día de la boda, de lo que deriva el nombre de los cantes de *alboreá*. Mientras que, en el romancero tradicional la imagen del caballero en la caza suele aludir a la conquista amorosa por parte del protagonista, temática también omnipresente en los romances flamencos, en el texto cantado por El Piki el protagonista heroico y mitificado derriba metafóricamente la oscuridad de la noche y su aparición puede ser trasladada a un nivel político. Aquí puede establecerse una relación directa con la “primavera” del título, metáfora universal y atemporal, que

—con su implícito florecer de la naturaleza— sugiere un nuevo comienzo en el ciclo natural de luchas, aludiendo además a que la muerte de Franco inició una nueva época en la que se pueden retomar las ideas silenciadas por el sistema franquista.

Los cuatro versos siguientes traducen el tema universal del señor injusto como antagonista de la trama al contexto contemporáneo de Blas Infante, ocupado toda su vida en el problema del reparto de la tierra en Andalucía (Cataño, 2021: 24). La mención de tres hombres anónimos sirve para que refuercen como testigos la veracidad del relato: “La mañana se adentraba./ Nos encontramos los dos/ con tres hombres que venían/ de servir a un mal señor” (Heredia Maya, 2013: 273). Y ya, saltándose un relato que los receptores deben imaginarse, se oye “por las ciudades del sur” el grito de combate, núcleo de la historia en la que el protagonista aparece con su nombre, prácticamente resucitando, y su presencia inspira a luchar por la libertad de la región, incluso en épocas posteriores, gracias al renacimiento de sus ideas en los 70: “Viva Andalucía libre/ e Infante su defensor” (Heredia Maya, 2013: 273). La referencia al rápido paso del tiempo en el verso siguiente da un sentido de unidad a los movimientos de resistencia en diferentes momentos históricos, subrayando la continuidad de la lucha y la invulnerabilidad del pueblo unido, lo que también es característico de la canción protesta de los años 60 y 70, en su apogeo mundial, al resaltar el momento “cuando ya éramos legión./ Cuando un pueblo se levanta/ no lo vence ni el león” (Heredia Maya, 2013: 273). En el contexto español, el león es fácilmente reconocible como fuerza omnipresente desde el Cid con su variedad de romances derivados del cantar épico (Díaz, 1991: 134-141); así, la referencia otorga al héroe mitificado poderes sobrehumanos.

Ya hemos visto en el texto compuesto por Moreno Galván que, en el cante flamenco, la penúltima cuarteta de un romance nuevo suele tener otra rima, como es el caso de la copla asonantada aquí en -é- que resume el mensaje del “Romance de la primavera” como conclusión, que consiste en un llamamiento a mantener viva la resistencia y a difundir las ideas políticas cantando por toda Andalucía: “Desde Almería cantando/ hasta para los de Moguer” (Heredia Maya, 2013: 273). La mención de las provincias de Almería y Huelva, al representar dos extremos geográficos de Andalucía, sugiere, por un lado, que la reivindicación del andalucismo entonada en clave flamenca tiene un alcance amplio y puede resonar en las todas las regiones del origen de la cultura flamenca. La región y el flamenco musical están indisolublemente unidas: sin considerar la “realidad histórica, social, económica y cultural” andaluza, el cante se convertiría en un “hecho cultural inexplicable” (Ríos, 2016: 53). Por otro lado, no hay duda de que Moguer también hace referencia a Juan Ramón Jiménez, quien ha compuesto varias coplas flamencas, y cuyos poemas están entonados en clave flamenca, entre otros, por Rocío Márquez. Así, se homenajea a varios personajes representativos tanto del andalucismo como del cante, tal y como los refleja Infante. La siguiente imagen de que “el campo tiene el romero/ con ganas de florecer” (Heredia Maya, 2013: 273), siendo el romero un elemento omnipresente en las coplas flamencas tradicionales, conecta de nuevo la primavera con el despertar de las ideas políticas, arraigadas en la tierra andaluza, con el cante de las letras, repletas de alusiones intertextuales, para introducir el remate del romance. La expresión final “Que lo digo yo/ como si lo manda/ el gobernador” (Heredia Maya, 2013: 273) se basa también en una conocida fórmula del cante que suele ligarse a los romances flamencos: como explícita referencia intertextual, remite al remate tra-

dicional con que, por ejemplo, el cantaor gitano consagrado José de los Reyes Santos El Negro del Puerto solía concluir sus célebres versiones del “Romance de Bernardo del Carpio” y que usó también Antonio Mairena al resumir “que lo mando yo/ como si lo mandara/ el gobernador” (Gelardo y Belade, 1985: 62). Esta alusión incluso al mítico Bernardo medieval, famoso en el flamenco por el cante de sus hazañas en diversos romances y venerado en la cultura gitana por haberse rebelado contra su propio tío, el rey, para liberar a su padre, crea también una dimensión mítica más para Blas Infante en su veneración como figura fundacional del andalucismo y liberador rebelde. Así, el texto de Heredia Maya subraya la autoridad de la voz que transmite estas palabras, no solo a nivel de un dirigente político, sino como si procedieran de un experto en los rituales de la tradición oral flamenca, para reforzar la función de homenaje —en doble sentido— del romance.

En definitiva, el “Romance de la primavera” cumple como nuevo texto coherente también a nivel textual con las características del género literario y realmente narra con su tono comprometido sobre un héroe político, Blas Infante, a semejanza de las baladas medievales con múltiples fórmulas intertextuales incrustadas de los romances antiguos, que asimismo se entonan en clave flamenca en las bodas gitanas. Al mismo tiempo, el alto grado de intertextualidad con los textos tradicionales, unido a los aspectos musicales, propicia una mejor acogida del texto en el mundo flamenco, al continuar la tradición, con lo que también se consigue un mayor efecto en cuanto a la mitificación del protagonista, conmemorado como héroe en la memoria cultural de Andalucía y toda España.

Conclusiones

Los cantes flamencos, indisolublemente ligados a una propia memoria cultural, se ponen en escena con letras, habitualmente tradicionales, que están casi siempre vinculadas a actos de homenaje, lo que a su vez repercute en las nuevas letras que rinden tributo a las antiguas. Al ser el romancero una fuente excepcional de las letras tradicionales, varios romances compuestos por poetas como nuevos soportes literarios del cante sirven para homenajear a quienes fueron asesinados a manos de falangistas. Como el mundo del flamenco está tan orientado hacia los aspectos rituales y la transmisión de mitos, esto conduce a la heroificación de los personajes y los convierte en míticos luchadores antifranquistas. Así, el cante sigue cumpliendo hoy una importante función en la conmemoración de la lucha contra la dictadura. El primero en escribir un romance nuevo para entonarlo por *martinetes* y *tonás* fue Moreno Galván: gracias a su protagonista Juan García, representando al colectivo del pueblo que no se sometió a la dictadura, incluso los personajes cotidianos adquieren un estatus heroico y mítico en la memoria cultural, tanto del flamenco como de España. Sin embargo, el héroe ficticio también comparte apellido con Lorca, en alusión a uno de los intelectuales más honrados y conmemorados en el flamenco por su actividad cultural y su arte, pero también por su muerte a manos de los sublevados. Debido a la censura y las prohibiciones de representar sus obras durante la dictadura se ha convertido el legado de Lorca, como una voz silenciada por el franquismo, en un símbolo de resistencia antifranquista. Un proceso semejante ocurrió con el ensayista y político andalucista Blas Infante, honrado por el cante de El Piki.

Los romances analizados transmiten la heroificación de estas figuras a través de un estilo textual específico. Por un lado, siguen en la medida de lo posible los patrones de la lírica flamenca tradicional, sin autoría conocida, que se adapta a los requerimientos musicales del cante, disfrazando estas letras con una máscara popular. En otras palabras, la influencia de los patrones musicales, la memoria y la tradición del cante es más que considerable en la composición de todas las letras flamencas, incluidas las que tratan aspectos políticos: las letras tradicionales, que suelen consistir en breves coplas líricas, proporcionan un marco ideal para transmitir emociones intensas, ventajosas en la mitificación de los personajes. Por otro lado, los nuevos textos a cantar están compuestos tendencialmente en forma de auténticos romances, es decir, a nivel literario sobresale la narratividad que contienen, contradiciendo el estereotipo de que solo se cantasen letras de cuatro versos aisladas y sin coherencia temática en el cante. Esto resulta especialmente relevante para la producción de letras por el poeta gitano granadino Heredia Maya, quien sigue, en cuanto a forma y estilo, la línea tradicional, por lo que destaca también la medida alta de intertextualidad en sus composiciones.

Así, Moreno Galván formula una primera retórica concreta de resistencia basada en la tradición flamenca, que tanto Heredia Maya como otros poetas y cantaores contemporáneos siguen tras la muerte de Franco para actualizar esta tradición sin romper con su canon, pero vinculando el cante con narraciones y reivindicaciones políticas antes impensables, mitificando ahora a los intelectuales asesinados por falangistas. Heredia Maya traslada la transmisión del mensaje político al molde romancístico de los *corridos*, ampliando así sus funciones comunicativas más allá de las bodas, de lo ceremonioso a lo comprometido. Particularmente el “Romance de la primavera”, cantado por El Piki de manera corrida con la música característica del palo flamenco acompañado por guitarra, refleja el extraordinario grado en que la memoria del cante influye en la producción de nuevas letras, dando la impresión de proceder de la misma tradición oral flamenca gracias a la multitud de fórmulas intertextuales incrustadas.

Con respecto a la memoria cultural, puede concluirse que esto facilita la acogida de las ideas transmitidas por la comunidad receptora, ya que se pueden identificar con estas como parte de un colectivo amplio, en vez de un solo autor individual. Surge una relación dialéctica entre las referencias intertextuales, que, en su relación con la tradición y la memoria flamenca, rinden homenaje a los cantaores anteriores, y la narratividad de las letras y el compromiso político andalucista con una marcada resistencia frente al franquismo, conmemorando a una figura emblemática como Blas Infante.

Hasta hoy, Heredia Maya se ha convertido en uno de los poetas más reconocidos de la cultura flamenca, lo que se debe, entre otras razones, a esta forma específica de componer nuevas letras y contribuir con estas a homenajear tanto a la tradición gitana como a la resistencia antifranquista.⁶

⁶ Las variadas formas de conmemorar a figuras paradigmáticas del antifranquismo como Blas Infante son retomadas en el siglo XXI por el cantaor granadino Juan Pinilla, quien entona en el álbum *Canta a Blas Infante*, como séptimo tema, el romance “La tumba del forastero” con un texto nuevo de Juan José Téllez, lo que ofrece perspectivas para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- ASSMANN, Aleida (2018). *Erinnerungsräume*. Munich: Beck.
- CASTAÑO, José María (2007). *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.
- CATAÑO GARCÍA, Eva (2021). *La imagen de Blas Infante y del andalucismo en la prensa española de la Segunda República* [Tesis doctoral no publicada]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1991). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- EDER-JORDAN, Beate (2015). Imagining it otherwise. En THURNER, Erika; et al. (eds.). *Roma und Travellers* (51-96). Innsbruck: UP.
- GELARDO José y BELADE, Francine (1985). *Sociedad y cante flamenco*. Murcia: Regional.
- HEREDIA AGUILAR, José Antonio (2023). La identidad del gitano en la poesía de José Heredia Maya. *Dicenda*, 41, 111-120.
- HEREDIA MAYA, José (2013). *Obra Poética Completa*. Granada: Universidad.
- HOMANN, Florian (2021). *Cante flamenco y memoria cultural*. Madrid: Vervuert.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2022). Melancolía salvaje: Formas del duelo en Penar ocono, de José Heredia Maya. *Hispania*, 105 (3), 389-400.
- LACHMANN, Renate (2010). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. En ERLI, Astrid; et al. (eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies* (301-310). Berlín: De Gruyter.
- LEAL, Leonor (2016). La poesía flamenca de Juan de Loxa. *Boletín de la academia de Buenas letras de Granada*, 7, 70-75.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018). *Estética de lo jondo: Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad.
- PANTOJA Guerrero, Dolores (2021). *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PIÑERO, Pedro (2008). *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RÍOS, Carlos (2016). Andalucía en el flamenco, el flamenco en Andalucía. *Boletín de la academia de Buenas letras de Granada*, 7, 50-57.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989). El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco. En PIÑERO, Pedro; et al. (eds.). *El romancero. Tradición y pervivencia* (563-608). Sevilla: Fundación Machado.
- ZOIDO, Antonio (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla: Portada.