

Siguiendo la estela de Enrique Morente: análisis de la influencia “morentiana” en *Los Ángeles*, el primer disco de Rosalía

Daniel Gómez Sánchez

Universidad Complutense

El flamenco es un arte que tradicionalmente se ha enseñado de manera oral. El Taller de Músics abrió sus puertas en Barcelona en el año 1979 proporcionando otro marco cultural (Martí, 2002b) para aprender flamenco. En el presente artículo se pretende analizar la influencia del cantaor y creador Enrique Morente en la artista Rosalía, a través de su profesor de canto José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, primero en el Taller de Músics y después en la ESMUC. Tanto Enrique Morente como Rosalía grabaron su primer álbum con la edad de veinticinco años, aunque desde procedencias, aprendizajes y realidades diferentes. Más adelante, el álbum *Despegando* de Morente se convirtió en una inspiración de gran calado que permeó en Rosalía en su faceta como artista y creadora que se desvelará a lo largo del artículo. Todo apunta a que la influencia transversal de Morente ayudó a Rosalía a despegar “con altura”.

Palabras clave: Transmisión de conocimiento; identidad; hibridación transcultural; creación; flamenco.

Flamenco is an art form that traditionally has been taught orally. The Taller de Musics opened its doors in Barcelona in the year 1979 providing another cultural frame (Martí, 2002b) to learn flamenco. In the present article the objective is to find the influence of the cantaor and creator Enrique Morente in the artist Rosalía through her canto teacher José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, first at the Taller de Músics and later at the ESMUC. Both, Enrique Morente and Rosalía recorded their first album being twenty-five years old, although their backgrounds, learning and realities were different. Later on, Morente’s album *Despegando* became a deep inspiration that conditioned Rosalía as an artist and creator that will be revealed throughout the article. It seems like the transversal influence of Morente helped Rosalía take of “con altura”.

1. Introducción

En el presente artículo se analizan las posibles influencias del cantaor y creador Enrique Morente en la identidad musical de Rosalía¹. Por consiguiente, el objetivo principal es analizar el posible impacto que ha tenido Morente en la carrera meteórica de la cantaora, compositora y productora catalana Rosalía. Se cree más que justificada la consideración de Rosalía como cantaora ya que oficialmente dispone de una titulación superior oficial en canto flamenco en los prestigiosos centros Taller de Músics y Escuela Superior de Música de Cataluña. Hay asuntos que pueden ser subjetivos, pero este tema es palmario y claro. Al igual que un estudiante de medicina al terminar sus estudios y el MIR merece la distinción y el tratamiento como médico, así mismo Rosalía, al

¹Algunas de las ideas presentadas, se expusieron con anterioridad en el Congreso Internacional “Enrique Morente: Memoria y Heterodoxia en el Flamenco” (2020), en el que participaron diferentes estudiosos que se acercan a la figura de Morente desde diferentes disciplinas, aproximaciones y enfoques.

haber terminado sus estudios superiores en cante flamenco en la ESMUC es cantaora a todos los efectos². Otra cosa diferente es que haya optado por realizar incursiones en la música urbana *mainstream* después de sus dos primeros álbumes.

A lo largo del artículo desgranaré la evolución de la artista, que presenta bastantes aspectos en común con la evolución del artista Enrique Morente. Aplicaré una metodología que se sustenta en dos ejes: un eje que consiste en una revisión bibliográfica y vaciado de prensa, y un segundo eje con un enfoque etnomusicológico. He realizado entrevistas a personajes clave en la etapa formativa de Rosalía, como el propio productor del álbum *Los Ángeles* Raúl Fernández Miró, Refree; el profesor de cante de Rosalía, José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, la profesora de combo flamenco de Rosalía en el Taller de Músics, Alba Guerrero y Soleá Morente.

Gradualmente la artista barcelonesa ha ido ganando adeptos e importantes avales como José Luis Ortiz Nuevo, Niña Pastori, el cantaor Israel Fernández o el cantante Kiko Veneno, entre otros. Este último, artista valenciano —clara leyenda del pop-rock español, cuyo nombre de pila es José María López Sanfeliu— que ha colaborado en proyectos tan importantes como *La leyenda del tiempo* (1979) de Camarón de la Isla, recientemente en una entrevista para el diario *El País* refirió que: «Para mí lo más relevante que ha pasado en la música andaluza desde Paco de Lucía, Camarón y Enrique Morente es Rosalía»³.

Lo que es evidente es que Rosalía ha cumplido el sueño de compartir su afición por el flamenco con el mundo. Tal y como refiere Enrique Morente en el monográfico de su biógrafo Balbino Gutiérrez, *Enrique Morente, la voz libre* (1996):

El cante no debe servir solo para una minoría, debe servir para una mayoría. Y no conozco un arte que en algunos momentos sea menos de minorías que éste, no conozco de otro arte que con un pellizco vuelva loca a la gente, las revolucione y arranque a las masas un ole o unas palmas con tanto sentimiento. El flamenco no tiene que ser para minorías, como ninguna música buena. ¡Las músicas para minorías deberían ser las músicas malas! (p. 229).

Desgraciadamente no todos los aficionados del flamenco disponen de la altura de miras de la que disponía el maestro Morente. La gesta de Rosalía ha sido criticada por ciertos sectores círculos conservadores del flamenco, los guardianes de una tradición distorsionada que velan por perpetuar un ostracismo que proteja una música que nació para ser libre.

La hipótesis principal que planteo es la siguiente: la influencia de Enrique Morente en el primer álbum de Rosalía *Los Ángeles* (Universal Music, 2017) tiene su origen en el repertorio de cante que aprendió de su profesor José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea* y que forma parte del repertorio incluido en el plan de estudios del grado superior de cante flamenco tanto en el Taller de Músics como en la Escuela Superior de Música de Cataluña, ESMUC. Dicha hipótesis parte de un reconocimiento de la eficacia de la transmisión del conocimiento del flamenco en el contexto y marco cultural de los centros superiores de educación reglada, como es el caso del Taller de Músics y la ESMUC.

El flamenco ha sido tradicionalmente un arte de transmisión oral (Bethencourt, 2011). Con el fin de estudiar y ejemplificar este tipo de exposición al flamenco y de aprendizaje del cante de manera oral, en el presente artículo, se identifican los momentos clave de la biografía del cantaor granadino Enrique Morente —primero en Granada y especialmente es su etapa en Madrid— recogidos en la obra de su biógrafo, Balbino Gutiérrez (1996). Para poder comprender y adentrarse en la mente del creador Enrique Morente se considera una fuente complementaria importante el

²Cabe destacar que Rosalía se graduó con la distinción de Matrícula de Honor en su trabajo fin de grado. Dicho trabajo fue el proyecto musical de lo que terminó siendo el disco *El mal querer*.

³Entrevista de David Saavedra para el suplemento “Icon” (El País, 5 de mayo de 2021).



diccionario del cante de Morente incluido en el libro *La voz de los flamencos* (Mora, 2008).

La hipótesis secundaria es que la transmisión de la filosofía *morentiana* de libertad de creación en el arte que practica Rosalía fue inculcada por su maestro de cante flamenco José Miguel Vizcaya Sánchez y de Luis Cabrera, en el marco cultural y educativo del Taller de Músics. Dicha filosofía se vio reforzada en el intercambio cultural y de conocimientos entre Rosalía y el productor Raúl Fernández Miró, Refree, en el proyecto del álbum *Los Ángeles*. Aplico un modelo teórico propio al que denomino el modelo de hibridación en el *nou* flamenco. Dicha teoría dispone de dos tipos de hibridación enmarcadas en la ciudad de Barcelona: la hibridación latente o subconsciente y la hibridación manifiesta o consciente.

La demarcación geográfica del presente estudio pivota entre tres urbes clave para el flamenco y, en particular, para los artistas Enrique Morente y Rosalía. La ciudad de Granada, la ciudad de Madrid y la ciudad de Barcelona. Algunos de los intereses y preceptos del *modernisme catalá* (Martí, 2002a) —como la afinidad con el movimiento inglés Arts & Crafts⁴, y el interés por el legado del arte medieval— en particular de la música medieval —proporcionan una base historicista que sustenta y explica la base teórica que define gran parte de las propuestas y proyectos musicales de Rosalía. El *modernisme catalá* es imprescindible para entender el arte e identidad catalana, ya que está imbricado en la identidad sociocultural de la historia de Cataluña. Preparó el camino y sirvió de antesala al posmodernismo que impera en la sociedad actual. También de antecedente conceptual y fuente de la que bebe gran parte del universo conceptual cristalizado en el universo Rosalía.

La figura del maestro Morente ha sido estudiada desde diversos enfoques, dada su polifacética carrera artística e interés por la literatura, la música y la imbricación con otras artes. Recientemente el Dr. Bethencourt (2021) ha estudiado la obra de Morente, relacionándola con otras manifestaciones artísticas, además del cante flamenco. En el Congreso Internacional “Enrique Morente: Memoria y Heterodoxia en el Flamenco” (2020), se expusieron diferentes investigaciones sobre el cantaor granadino, abordadas desde diferentes disciplinas, aproximaciones y enfoques. Cabe destacar también la labor de investigadoras en los “Rosalía studies”, como Ramona González de la Universidad de UCLA, Carlota Aguilar-González de la Universidad de Cornell o Carolina Le Port, vinculada a la ESMUC. Teniendo en cuenta el objeto de estudio y entornos relacionados con la figura de Rosalía, cabe destacar la participación de Luis Cabrera, fundador del Taller de Músics de Barcelona, y David Leiva, director de estudios flamencos del mismo centro, que hablaron del proyecto “Morente & Roach in memoriam” y la comunicación de mi director de tesis, Francisco Bethencourt sobre la relación de Enrique Morente con las artes.

El marco teórico aplicado se sustenta sobre conceptos clave como la hibridación transcultural aplicada al nuevo flamenco. Siempre se ha considerado a Enrique Morente como uno de los personajes clave en la renovación del cante flamenco —junto a José Monje Cruz *Camarón de la Isla*— y su evolución hacia el denominado “nuevo flamenco”. Ambas primeras figuras del cante se ganaron el respeto de la afición con sus primeros discos más clásicos donde cantaron y defendieron, con gran maestría, los cantes grandes del canon flamenco. Para Steingress (2004), «la actual hibridación musical del flamenco se basa, pues, en una transculturación interna a partir de la ruptura del modelo cultural anterior y en el creciente dominio de la cultura postmoderna en el marco del flamenco tradicional mismo» (p.24). Steingress (2004) ilustra en su ensayo “La hibridación transcultural como clave en la formación del Nuevo Flamenco: aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos” —convertido en una fuente de referencia durante las últimas dos dé-

⁴Muchos músicos de grupos del pop británico se formaron en escuelas superiores de arte, “Art Schools” en Inglaterra: por ejemplo, John Lennon en la escuela Liverpool Art School o Freddie Mercury en la escuela de arte de Ealing.

cadadas para la nueva flamencología y etnomusicología— su teoría a partir tres ilustres cantaores: Enrique Morente, Camarón y el Lebrijano. Musicólogos como Peter Manuel han incidido en esta línea con trabajos en torno a la figura de Rosalía, ampliando de este modo el reciente campo de investigación de los denominados estudios rosalistas. Así, en un artículo reciente, Manuel (2021) aborda el complejo aparato teórico sobre las fronteras del género flamenco y la legitimación, estrechamente ligada a conceptos como la autenticidad y la pureza.

Dichos conceptos han sido cuestionados desde la nueva flamencología por teóricos como el malagueño Ortiz Nuevo⁵ (2010) en su obra de referencia *Alegato contra la pureza* (2010), que este año ha sido reeditada con un prólogo escrito por Montse Madrdejos (2021) en el que se hace eco de la controversia suscitada por el éxito de Rosalía: «Que una mujer, catalana y paya se haya atrevido a poner palmas por bulerías de Jerez y acordes de seguiriya con una caja de ritmos, autotune y vocader en su álbum *El mal querer* se ha considerado alta traición flamenca en el 2018» (p.10). Como adelantaba antes de presentar la cita de Madrdejos, considero que las críticas han sido proporcionales a su éxito. Madrdejos continúa: «lo que pasa es que ahora los debates son un poco más retorcidos y se le acusa de “apropiación cultural”. En pleno XXI, en la era de la globalización la millennial Rosalía ha sabido sortear con elegancia estos reproches» (ibidem). Madrdejos recoge, de la agencia EFE, una cita de Rosalía difundida en varios medios, en la que contesta a dicha polémica: «No es que se me esté atacando a mí en concreto, sino a la situación de que haya personas que, como yo, hayan tenido la suerte de poder estudiar música, la que han querido» (ibidem). Las palabras de Rosalía son un alegato en el que reivindica su derecho a poder estudiar la música que ha querido con libertad, en su caso el flamenco y en su ciudad Barcelona. Que Rosalía no tuviera que desplazarse a otra ciudad para formarse como cantaora es muy significativo.

En esta línea temática, cabe resaltar y recomendar la reciente obra *Apología de lo impuro: contramemoria y f[r]icción en el flamenco contemporáneo*, escrita por el Dr. Pedro Ordóñez Eslava (2020), profesor de la Universidad de Granada. En ella también se alude a Rosalía en lo relativo al cambio de paradigma de promoción del nuevo flamenco al renovar los códigos tradicionales en el formato de videoclip. Según Ordóñez (2020), «la disrupción tecnológica ha alcanzado a la creación flamenca en el terreno del videoclip, entendido como objeto artístico autónomo y con discurso y narrativa propios» (p. 135). Si bien es cierto que el videoclip se ha convertido en una expresión artística con entidad propia en su naturaleza se suele conjugar la danza, la canción y la iconografía visual. Esta convivencia de las artes escénicas la exploró también Enrique Morente en sus espectáculos. Igualmente nos remite a la época del joven Morente que participaba en obras de teatro y colaboraba en la escenografía de las tablas del escenario del Colegio Mayor San Juan Evangelista, conocido comúnmente como el Johnny, en su etapa en Madrid.

Ordóñez, en su libro —que se ha convertido en una de las grandes publicaciones musicológicas del 2021—, alude también al amplio aparato empresarial del sector de la industria musical que respalda a la artista barcelonesa. Cabe puntualizar que Rosalía autofinanció los primeros videoclips de su segundo álbum, *El mal querer*, y que todas sus ganancias de la gira de su primer disco, *Los Ángeles*, los destinó la artista a la creación de las coreografías de *El mal querer*. De hecho, una productora de primer nivel como Canada apostó por la artista barcelonesa desde un primer momento, antes de que su éxito fuera notorio, supieron detectar el talento, al igual que la directiva de Sony Music Spain que apoyó y confió en el talento sustancial de Rosalía⁶.

⁵Gran erudito e investigador del flamenco, Ortiz Nuevo dio una ponencia en el Taller de Músics el día 21 de enero de 2020 titulada “La Rosalía: más flamenca no pué sé”.

⁶El primer álbum de Rosalía y Refree fue publicado por la discográfica Universal Music Spain y el videoclip de la canción “De plata”, que tan buena recepción tuvo, fue rodado en Nueva York. La popularidad del vídeo nutrió



2. Granada: infancia y primera adolescencia de Morente en el Albaicín

Enrique Morente nació el día de navidad, un 25 de diciembre del año 1942, en el seno de una familia del Albaicín de Granada. Acabada la Guerra Civil en el año 1939, el barrio del Albaicín contaba con una población de veinte mil residentes que subsistían en unas condiciones adversas. Sus gentes mostraron resistencia al régimen, bloqueando sus calles mediante barricadas a las tropas que asediaban su tranquilidad y bienestar. Según recoge Gutiérrez (1996), «la guerra dejó en Granada la escalofriante cifra de cinco o seis mil fusilados (...) la mayoría procedían del Albaicín» (p.16). Morente, aunque vivenció sólo la época de posguerra refirió que «vives el susto ése de los mayores, les duró tantos años que viví la posguerra claro ...() Naturalmente no conocí la guerra, pero los destrozos que dejó me los tragué todos: de penurias, de todo, mi familia era de izquierdas» (ibidem). Se debe ser cauteloso al hacer según qué afirmación reduccionista. Se ha especulado acerca de que si Morente musicó poemas de Miguel Hernández, fue a resultas de dichas vivencias, sin embargo, el propio Morente, en diversas entrevistas, refirió que su afinidad por el poeta fue también por su calidad como escritor.

Gutiérrez (1996) destaca dos aspectos clave sobre la identidad de Morente que son necesarios para entender el origen y posteriores críticas que se vertieron sobre el cantaor: «Ni Enrique es gitano, ni tuvo artistas flamencos en su familia. Eso no quita para que mamase el cante, primero en los pechos maternos» (p. 18). A estas puntualizaciones habría que añadir que tampoco proviene de la baja Andalucía. Por tanto, ni de Cádiz, ni de Jerez de la Frontera ni de Sevilla. Rosalía tampoco dispone de estos supuestos requerimientos trasnochados y credenciales para ganar el supuesto estatus de legitimación que imponen ciertos sectores del flamenco más hermético y añejo. Con el añadido de que Rosalía es catalana y mujer. Desafortunadamente el machismo sigue bastante extendido en el entorno del flamenco. Aunque Enrique Morente era contrario a los concursos, probablemente si Rosalía hubiera seguido el camino de otras artistas como Miguel Poveda en vez de apostar por crear proyectos para hacer su visión del flamenco contemporáneo global y se hubiera preparado para un concurso como el certamen del Cante de las Minas de la Unión y lo hubiera ganado, el escenario hubiera sido distinto. Es palmario pero necesario seguir recordando que Barcelona tiene una arraigada tradición flamenca gracias a las oleadas de emigrantes provenientes de Barcelona. Sólo hay que recordar a la gran Carmen Amaya o a Mayte Martín y Miguel Poveda. Pero el argumento de considerar más a los cantaores de la baja Andalucía cae por su propio peso ya que el profesor de cante de Rosalía, José Miguel Vizcaya Sánchez proviene de la Línea de la Concepción de Cádiz. Por tanto, el trasvase de conocimiento debería legitimar a Rosalía en ese sentido también, aunque no sea necesario.

Aunque Morente no provenía de una saga de cantaores Gutiérrez (1996) registró algunos recuerdos del maestro sobre su madre y la música en su infancia:

Mi madre cantaba y yo disfrutaba escuchándola, sin saber de cante, mi madre conoce cosas muy interesantes y tiene buena voz. El otro día le cantaba una saeta a mi niña Estrella, y yo siempre había creído que era una saeta de Pepe Marchena, y ella me dijo que era una saeta que cantaban en Pinos Puente, una saeta como con unos semitonos preciosos: ¡creo que ahora mi voz se va pareciendo cada vez más a la de mi madre! (p. 18).

En las palabras del maestro queda patente la gran afición por el cante que tenía y cómo disfrutaba encontrando los orígenes y autores de diversos cantes. Con relación a la transmisión del flamenco tradicional, de modo oral, Morente refiere que:

la difusión del disco que finalmente obtuvo una nominación a un Grammy Latino (2017) en la categoría a “Mejor nuevo artista”.

Yo, el flamenco lo empecé a vivir de escucharlo. No tuve realmente el flamenco profesional, no lo tuve, pero, vamos, me recuerdo que bajaba al mesón a algo, y allí lo escuchaba, o a veces subía a algún recaó aquí arriba, al Sacromonte, porque alguien me mandaba, y claro, cuando pasaba algunas veces por el Camino, y veía las cuevas y ese chorro de música que salía de buenas a primeras en una tarde, ¿no? No hacía falta que fuera por la noche, en una tarde salía un reguero de música de las cuevas. De manera que eso, para cualquier niño que venía de abajo, del Albaicín, para él era un alucine (ibidem).

Aunque del Sacromonte emanaba el cante de una manera especial, también estaba presente en otros lugares de la ciudad de Granada, sobre todo en aquella época, por lo que la exposición al flamenco que vivenció Morente en su infancia y primera adolescencia en su ciudad natal fue intensa. Morente continúa recordando:

Y los sonidos, y escuchar cantar a las gentes cantar en las fiestas y en las tabernas. Entonces se cantaba mucho, ahora se canta menos, nada, ¡prácticamente no se canta! Y por eso es por lo que, a los cantaores, sobre todo los “castellanos”, les será cada vez más difícil, porque los gitanos conservan más esto en las familias, pero los “castellanos”... (ibidem).

De esta cita de Morente podemos destacar su apreciación sobre la dificultad de acceder al flamenco y a su aprendizaje. El hermetismo del flamenco desde tiempos pretéritos, según las palabras de Morente, parece mantenerse para las personas que quieren aprender cante y son “castellanos”. Por consiguiente, en dicha reflexión subyace un argumento que respalda la necesidad de la enseñanza del cante flamenco en centros de formación superior como el Taller de Músics y la ESMUC en Barcelona o la Fundación Cristina Heeren en Sevilla.

Enrique comenzó cantando en la Catedral de Granada. Por su parte, la abuela de Rosalía despertó su interés por la música coral cuando la llevaba a misa los domingos y escuchaba a las corales cantar durante la liturgia. Más adelante, Rosalía se inscribió a un coro barroco de la Escuela Superior de Música de Cataluña. Según recoge Balbino Gutiérrez (1996), de una entrevista de Nacho Sáenz de Tejada a Morente, el pequeño Enrique, con tan sólo siete u ocho años, comenzó a cantar junto a los canónigos en la catedral de Granada:

Que hay que ver lo bien que cantaban aquellos hombres [...] sí, estuve allí dos o tres años hasta que cumplí los diez. Me pagaban treinta o cuarenta duros al mes. Lo que pasa es que sacábamos luego más enseñando la catedral y La Alhambra a los turistas (p. 17).

La complejidad de la identidad nacional (Negus 1996) supone que está compuesta por varios niveles. El primer nivel en el caso de Enrique Morente y Rosalía sería la identidad nacional: españoles. El segundo nivel sería el nivel identitario según la Comunidad Autónoma correspondiente: andaluz y catalana, respectivamente. El tercer nivel sería la identidad urbana: granadino y barcelonesa. Por último, podríamos contemplar un cuarto nivel según municipio o barrio. En el caso de Enrique Morente sería el barrio del Albaicín y en el caso de Rosalía, Sant Esteve de Surovires, municipio perteneciente al bajo Llobregat. Con el fin de acotar aún más nuestro estudio aplicamos el concepto de marcos culturales, *cultural frames*, postulado por (Martí 2002a; Martí 2002b) para centrar nuestro análisis en los entornos formativos de Rosalía en Barcelona: primero en el Taller de Músics y después en la Escuela Superior de Música de Cataluña, ESMUC.

Con relación al nombre artístico de Enrique, durante un tiempo se presentó como Enrique el Granaíno. Probablemente el cantaor optó por su nombre de pila dadas las críticas hacia su condición de cantaor proveniente de una tierra incorrectamente considerada como de menor cuna que la que conforma el triángulo flamenco del sur de Andalucía. Gutiérrez (1996) constata dichas críticas injustificadas:



En algunas de las críticas adversas que se han publicado contra Enrique Morente, se le menciona reiteradamente como el “cantaor granadino”, y ello, como si los dos términos fuesen antinómicos. Y es que la historia del flamenco se ha escrito a menudo sin respeto por los hechos reales y desde posiciones segadas y parciales (...) En Granada se originaron la zambra, tangos y fandangos; en Granada tuvieron su solar las dinastías gitanas más gloriosas: los Maya, los Cortés, los Habichuela y los Amaya (p. 19).

La identidad compartida en cuanto a tierra natal entre Enrique Morente y los hermanos Habichuela les ayudó a consolidar los vínculos que forjarían más adelante en sus carreras profesionales correspondientes. Quiero entender que Gutiérrez se refiere a los tangos de Granada ya que de todos es sabido que los tangos flamencos tienen su origen en Cádiz y en la figura de Enrique el Mellizo.

La aportación de Morente a los tangos de su ciudad natal –en su faceta creadora que ha ayudado a renovar y enriquecer una importante ramificación, los tangos de Granada, del palo de los tangos flamencos –es incuestionable y supone una fuente de la que ha bebido la afición y los profesionales del flamenco, entre ellos Rosalía. Cuando Rosalía grabó los tangos de Granada, como sencillo, titulados “Juro que” (Columbia 2020) acompañada de Joselito Acedo a la guitarra rindió homenaje a la ciudad de Granada y por extensión es claro que si eligió grabar un tango de Granada es porque estaba familiarizada con ellos, probablemente de su etapa como estudiante en el Taller de Músics, ya que en el Taller Enrique Morente es toda una institución.

El periodo comprendido entre los años 2017 y 2018 fue una etapa de ingente trabajo para Rosalía. Hubo un momento en dicha horquilla temporal en el que los proyectos de su primer y segundo disco se solaparon. Algo parecido ocurrió con Morente y Pepe Habichuela que en el año 1997 grabaron los discos *Despegando* (CBS/Sony) y el doble disco *Homenaje a Chacón* (1997, Hispavox), con el que consiguieron el reconocimiento de Premio Nacional de Música Popular, otorgado por en el año 1978 por el Ministerio de Cultura. Si comparamos los dos álbumes encontramos una transición de la innovación al clasicismo flamenco. Morente solía definir dicho proceso con una frase muy ilustradora “el paso adelante y los dos atrás” (Gutiérrez, 1996: 63).

Los dos pasos atrás, los concebía como la carrerilla necesaria para poder proyectarse hacia el futuro. Si aplicamos dicha analogía a los dos primeros álbumes de Rosalía, serían pasos hacia adelante, aunque debemos señalar que *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla fue su décimo álbum. Considerando que Rosalía consiguió una nominación a un Grammy con su primer disco y el éxito mundial con su segundo trabajo *El mal querer*, los pasos de Rosalía han sido realmente auténticas zancadas. Cabe señalar también que los artistas suelen acudir al productor carismático Raül Refree después de haberse consolidado. Dicha apuesta por la experimentación desde un primer momento está en línea con la formación con apertura y altura de miras que recibió tanto en el Taller de Músics como en la ESMUC. Tras publicar *El mal querer*, Rosalía comenzó a incursionar en la música *mainstream* del *trap* y del reguetón. Este hecho hizo pensar a muchos críticos que la artista catalana se estaba alejando del flamenco. Pero lejos de ser cierto, en el año 2020 Rosalía sorprendió al mundo publicando unos tangos de Granada. Por ende, dio los dos pasos atrás de los que habló Morente.

Las particularidades musicales de los tangos de Granada se adaptan muy bien a la tipología vocal y tesitura de Rosalía. Por ejemplo, los saltos amplios ascendentes de intervalos disjuntos hacia notas muy agudas son perfectos para el aparato fonador, colocación y técnica vocal de Rosalía que se mueve como pez en el agua en ese registro y su voz brilla más que en los tonos graves cuando el cante se canta para adentro (Gómez Sánchez, 2021). En lo relativo al ritmo, uno de los patrones rítmicos de los tangos de Granada es el cambio de acentuación. Según Torres (2020), «los llamados “tangos de Graná” tienen a menudo también secuencias rítmicas de dos tiempos dentro del patrón rítmico de 4 tiempos de los tangos flamencos, seguramente por ser en

parte melodías de zambras adaptadas a tangos flamencos» (p. 146). Esta apreciación de Torres es muy reveladora, ya que las zambras se transcriben en compás de 2/4. Podría ser la explicación por la que Rosalía pensara primeramente la canción “Malamente” como una zambra, cuando la estaba componiendo, aunque finalmente se decantara por el ritmo de tangos flamencos.

En el tango de Granada es común encontrar cambios de acentuación cuaternaria a binaria. El tango “Juro qué” de Rosalía acompañado por Joselito Acedo es un claro ejemplo: en la estrofa, el acento “a tierra” llega cada cuatro pulsos, pero en el estribillo se sucede cada dos. Estrella Morente, la hija mayor de Enrique, es todo un referente en los tangos de Granada. Esa cadencia rítmica regular que proporcionan los compases cuaternarios y binarios facilitan la hibridación con músicas más comerciales como el pop, el jazz y la música urbana. Los tangos son más fáciles de bailar y coreografiar par un cuerpo de baile familiarizado con danzas contemporáneas y urbanas.

Aunque el flamenco latía en las cuevas del Sacromonte y resonaba en el Albaicín, un jovencísimo Enrique Morente decidió un día –con 15 o 16 años– emigrar de Granada a Madrid para «buscarse más que la vida». Puede que las dos razones que le impulsaron a abandonar su tierra natal con una maleta llena de ilusiones fueran que, por una parte, Madrid era una capital con mayor potencial para encontrar un futuro profesional y, por otra, su afición por el cante.

3. Primera etapa de Rosalía en Barcelona

Rosalía Vila dio su primer “quejío” al nacer un 25 de septiembre del año 1992⁷ en Sant Esteve de Sesrovires, un municipio industrial del Bajo Llobregat, ubicado en el interior de la provincia de Barcelona. Cuatro años previos al alumbramiento de Rosalía, 1989, la fábrica de automóviles Seat instaló una planta en el polígono del municipio de Sant Esteve. Dicha apertura causó un incremento de la población de Sant Esteve radical, que llegó a triplicarse pasadas tres décadas. Gran número de estos nuevos trabajadores migraron desde Andalucía para conseguir un empleo estable.

Las oleadas migratorias de andaluces hacia Cataluña han sido recogidas por la investigadora Montse Madríguez (2012). Empezando por el denominado gran éxodo de andaluces a tierras catalanas en los años 20 propiciado por el cierre de minas en el sur. En los años 50 se produjo la primera oleada después del éxodo, a la que siguieron una segunda en los años 60 y una tercera en los 70. A su llegada a Barcelona, los inmigrantes andaluces se instalaron en el extrarradio, primero debido a que disponían de escasos posibles económicos. Gradualmente se fueron acercando al centro de la ciudad, a medida que su situación financiera mejoraba gracias a tener un empleo. Los andaluces no sólo proporcionaron mano de obra a Barcelona, también aportaron su cultura, tradición y, por extensión, contribuyeron a que el flamenco se entroncara a la cultura catalana.

Mediante un proceso de transculturación (Casas, 2013; Steingress, 2004), el flamenco se trenzó a la cultura catalana gradualmente. Este proceso también puede ser entendido con el término *displacement* (“desplazamiento”), que propone Bethencourt (2011). En líneas generales, a su llegada al territorio catalán los emigrantes andaluces fueron recibidos con rechazo por parte de ciertos sectores de la sociedad catalana. Los hijos de los andaluces emigrantes, la segunda generación ya nacidos en Barcelona, conservaron la exposición al flamenco en su entorno familiar, en las comunidades de andaluces que se reunían y cantaban flamenco en sus celebraciones, asistiendo a

⁷Dicho año fue muy importante para la ciudad de Barcelona, no sólo por el alumbramiento de su mayor estrella internacional desde Carmen Amaya, sino porque se celebraron los Juegos Olímpicos de Barcelona 92. En otras coordenadas, hacia el sur de la península, también tuvo lugar la Exposición Universal de Sevilla. Resulta muy significativo que una vez más Cataluña y Andalucía compartan vínculos. Recordemos que la Feria de Sevilla la fundaron dos empresarios que no eran andaluces: un catalán y un vasco.



peñas y tablaos y escuchando grabaciones de flamenco.

Rosalía pertenece a una familia de clase media formada por su padre, José Manuel Vila, natural de Asturias de ascendencia gallega y andaluza, y su madre Pilar Tobella, catalana. Los padres de la artista no son músicos y en su familia no hay tradición musical clásica ni flamenca tampoco. Su abuela fue quien le inculcó el amor por la música y por la copla en particular. De hecho, sus progenitores le dieron el nombre de Rosalía por su abuela materna. Rosalía recuerda ver el icónico programa “Cine de Barrio” con ella y reconoce haber adquirido el gusto por la copla y haber cantado y aprendido las coplillas de las canciones que cantaban las artistas y los artistas protagonistas de las películas como Marisol.

Rosalía se matriculó en el Taller Escola Raval, la escuela del Taller de Músics de Barcelona, en enero del año 2010, por entonces tenía 16 años. Allí se inició en el aprendizaje del lenguaje musical de la guitarra y el piano. En dicha escuela estuvo dos años y medio, y después pasó a la Escola Superior D’Estudis Musicals L’ESEM, perteneciente también a la institución Taller de Músics, donde cursó primer y segundo año de superior. Por lo tanto, Rosalía comenzó a estudiar cante flamenco a nivel profesional a los dieciocho años. Aprendió los códigos y la técnica del cante flamenco con el cantaor y profesor José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea* en la Escola Superior D’Estudis Musicals.

La máxima del Taller de Músics –“del aula a los escenarios”– hizo que Rosalía pudiera cantar en estos antes de graduarse. Rosalía acostumbra a cantar en Jam Sessions y cantaba flamenco en el Jazzsí, local perteneciente al Taller de Músics. El rodaje en los festivales como el Ciutat Flamenco organizado por el propio Taller de Músics fue una plataforma para que la artista pronto ganara protagonismo, dado su talento y potencial. El legado de Morente y la filosofía morentiana de libertad de creación están imbricados al ADN de la institución educativa del Taller de Músics. Dicha transmisión fue posible gracias a Luis Cabrera, socio fundador del Taller. Pionero en apostar por implementar un sistema de enseñanza de calidad del jazz y el flamenco en España. Tal y como relata Cabrera (2021), siendo aún un adolescente fue la persona que pidió permiso al cantaor Enrique de Morente para crear una peña de flamenco con su nombre en Barcelona. La amistad y admiración mutua entre Enrique Morente y el joven Luis Cabrera se consolidó con el paso del tiempo. Cabrera invitaba a Morente a que participara en conferencias, festivales y proyectos organizados por el Taller de Músics. Según me manifestó en una entrevista la cantaora y antigua alumna del Taller de Músics Mary Lambourne, «gran parte de los proyectos más arriesgados e innovadores de Enrique Morente partieron de Barcelona»⁸.

En una entrevista con Luis Cabrera para mi tesis sobre Rosalía, el socio fundador del Taller de Músics refirió lo siguiente: «Recuerdo que recomendé a Rosalía que prestara especial atención a lo que hacía el guitarrista al cante en los discos que escuchaba, ya que ahí residen muchas de las claves de la flamencura»⁹. No es de extrañar que Morente confiara en el talento de los guitarristas de su tierra natal, según acredita González Sánchez (2021), que ha analizado la raigambre guitarrística de la ciudad nazarí. Una de las habilidades creativas de Enrique que describe Pepe Habichuela a Gutiérrez (1996) es su habilidad de poder cantar el perfil melódico de sus falsetas tal y como hacen los cantantes de jazz con la técnica vocal denominada *scat singing*. Dicha cualidad es compartida por Rosalía. Su maestro, Chiqui de la Línea, suele recordar cómo Rosalía llegó al Taller de Músics sin conocimientos de flamenco, pero con una buena base de

⁸Entrevisté a Mary Lambourne preparando mi comunicación “Barcelona, enclave esencial en la etapa de formación de la artista Rosalía en sus estudios realizados en los centros Taller de Músics y ESMUC”, presentada en el congreso *De la ville à la nation* organizado por la Universidad Sorbonne Nouvelle de París (15-16 de abril de 2021).

⁹Entrevista a Luis Cabrera, realizada el día 1 de diciembre de 2020.

jazz y música *soul*. Dado que tanto en el Taller de Músics como en la ESMUC coexisten dichos itinerarios, pudo seguir desarrollando ambos estilos con profesores como Jaume Gispert que le enseñó piano y armonía de jazz.

Existió una conexión y amistad importante entre Morente, Luis Cabrera y José Miguel Vizcaya que venía de lejos. En el congreso de Morente, Cabrera relató cómo él y José Miguel Vizcaya viajaron a Sofía en el año 1998 para ensayar con el coro de Voces Búlgaras Angelite para ensayar proyectos musicales con Morente. Dichos ensayos no sólo cristalizaron en la colaboración para el *Oratorio Flamenco* —que se organizó con motivo de la festividad de la fiesta de La Mercè en el Pórtico de la Gloria— sino para el álbum *Morente-Lorca*, que se publicó el mismo año (1998 Narada Productions, Inc) y que incluye una segunda versión del tango “Aunque es de noche” donde incorpora las texturas corales aportadas por el coro femenino “Voces Búlgaras”. Morente modificó el título del tango flamenco originario “Aunque es de noche” — donde musicalizó los versos del poeta místico San Juan de la Cruz— por el nombre “Cantar del Alma”. La morfología musical, atendiendo al ritmo especialmente, ya no tiene un formato de tango tan evidente, sobre todo en la primera estrofa. En dicha versión reside el germen de la exploración textural de voces que Rosalía implementaría en sus dos primeros discos, especialmente en el segundo. En el álbum en cuestión, Morente colaboró con el coro de Voces Búlgaras “Angelite” en otro tema titulado “Campanas por el poeta”.

4. La etapa de Morente en Madrid

Según refirió el propio cantaor, «la verdad es que a Madrid no vine pensando que iba a triunfar como cantaor, aunque siempre, desde luego, lo había soñado. Hay muchas veces que he soñado con ser cantaor... Pero, vamos, no vine a Madrid a eso, vine a buscarme la vida de otra forma, de la que pudiera» (Gutiérrez, 1996, p. 21). El joven Enrique llegó a Madrid con unos dieciséis o diecisiete años y, según es conocido, se desempeñó en varios trabajos —entre ellos, como zapatero—, pero realmente su vocación era ser cantaor. «Morente residió en Madrid por la calle Embajadores y se juntó con unos muchachos de Huelva, de quienes recibió algunas influencias flamencas, y comenzó a frecuentar la zona de la Plaza Santa Ana, entonces verdadero corazón andaluz de Madrid» (ibidem). El arraigo del flamenco y la identidad andaluza de la céntrica plaza de Santa Ana madrileña se mencionan en una de las alegrías interpretadas por el cantaor Israel Fernández, acompañado por Diego del Morao en su nuevo disco *Amor* (Universal, 2020): tituladas “Alegrías de Santa Ana”, con ellas abre el disco.

La Peña Charlot supuso para Morente una escuela ya que en Pepe de la Matrona¹⁰ encontró a un Maestro del que aprendió mucho. De la Matrona consideraba a Enrique y a Carmen Linares como sus alumnos aventajados. Mucho de lo que aprendió Morente del flamenco fue gracias a su sed de conocimiento, que se traducía en una fiebre constante por preguntar y preguntar. Dicha disposición insaciable la destacan todos los profesores de Rosalía del Taller de Músics y la ESMUC. Luis Cabrera considera que el hambre por conocer y descubrir el flamenco de Rosalía se podía apreciar en su voluntad por apuntarse a todas las actividades, congresos y charlas sobre flamenco adicionales que se organizaban. Cabrera destaca que la velocidad de aprendizaje fue vertiginosa por su aptitud, pero sobre todo por su actitud que aceleró su ritmo de aprendizaje.

¹⁰En el Diccionario de Enrique Morente, incluido en *La voz de los flamencos* (Mora 2008), en la entrada dedicada a Pepe Matrona, Morente detalla: «Uno de mis principales maestros. Cantor de concepto muy grande, el martinete y la siguiyria, en su expresión, eran una cosa impresionante, un monumento. Era un gran conocedor, muy largo, y presumía de eso con razón. Se especializó en comunicar, transmitir y conservar muchísimos cantes que sin él se hubieran perdido» (p. 69).



Si los profesores principales de Rosalía fueron Chiqui de la Línea, Faustino Núñez (de repertorio flamenco), Luis Cabrera y Alba Guerrero, los profesores principales de Morente fueron Pepe de la Matrona, Bernardo de los Lobitos y Aurelio Sellés. Los aficionados al flamenco recordamos dichos nombres porque una de las cualidades de Morente fue ser agradecido con sus maestros. Rosalía también es muy agradecida y ha demostrado serlo con su maestro José Miguel Vizcaya al que rindió homenaje en el concierto fin de gira de *El mal querer* en el Palau de Barcelona.

En lo relativo a Morente y su formación como cantaor en Madrid, el propio artista contó:

Yo me formé como se forman todos los artistas del flamenco, porque en Madrid es donde está todo el cogollo. Aunque ahora se nota más, porque antes no existía tanto este ambiente del flamenco y la flamencología, pero desde la época de Chacón para acá, se formó un verdadero núcleo profesional del flamenco en Madrid que hace inevitable pasar por aquí... En realidad, no hay un cantaor siquiera, de los que hoy tienen nombre, de todos los jóvenes y muchos de los viejos, que nos se hayan hecho en Madrid, empezando por el primero y terminando por el último (Gutiérrez 1996, p. 22).

En relación al ambiente que se respiraba en aquella época dorada del cante en Madrid, reconoció:

Había un ambiente impresionante: Caracol en Los Canasteros, Camarón en Torres Bermejas, Terremoto en Las Brujas, Rafael el Negro en El Corral, Rafael Romero el Gallina, Juan Varea, Pericón de Cádiz, Pepe el Culata, Fernanda y Bernarda de Utrera en Zambra (ibidem).

El lugar donde Morente se consagró como cantaor fue en el icónico tablao Zambra de Madrid. Dicho local fue conceptualizado por el compositor e hijo adoptivo de Granada, Manuel de Falla, figura muy importante en el legado musical español y en el papel que desempeñó en la organización del Concurso de Cante de 1922 en Granada junto a Lorca. Existe una conexión entre el álbum *Los Ángeles* y *El amor brujo* de Manuel de Falla, ambas obras fueron presentadas en el mismo emblemático teatro madrileño, El Teatro Lara: *El Amor Brujo*, el día 15 de marzo de 1915 y un siglo más tarde, el día 16 de marzo de 2017, Refree y Rosalía presentaron *Los Ángeles* en las tablas del mismo escenario.

Con relación a las señas identitarias de Morente, Faustino Núñez en su ponencia magistral del Congreso Morente destacó las gafas de sol oscuras de Enrique como una seña identitaria, necesaria dada la activa vida nocturna del cantaor. En aquella época el flamenco era una manera de vivir, después de terminar un concierto solían acabar en el tablao Zambra hasta que salía el sol y los rayos molestaban, de ahí las gafas. En una obra inédita de Balbino Gutiérrez, titulada “Morente, un genio entrañable” (2010), se recoge un testimonio del artista que denota su gran talento como creador, a lo que ya apuntaba siendo aún joven:

La mayoría de mis cosas las he empezado a sacar cantando por la calle, Recuerdo que, cuando trabajaba en Zambra, me iba todas las noches andando a mi casa, desde Neptuno hasta Carabanchel. Un día llegué al tablao y canté una seguiriya nueva, y Rafael Romero, que era tremendo para los cánones del flamenco, me preguntó de quién era aquello. Para que no me regañara, le contesté: “Eso se lo escuché a un viejo de Granada”. No le dije que era mío, claro. Pero esta forma de ser mía, inseguro, también me ha hecho equivocarme (p. 80).

Parece ser que la seguiriya era “Voces doy al viento”. que incluyó en su álbum *Se hace camino al andar* (1975). El título no podría ser más idóneo ya que, como refería Enrique, componía caminando. La creación musical había comenzado y ya no habría nada nadie que la pudiera parar. En ese sentido, tanto Morente como Rosalía son dos almas valientes que nadan a contracorriente.

5. El proyecto del álbum *Los Ángeles*

Raül Fernández Miró, nació en Barcelona en el año 1976. Más conocido como Raül Refree, es uno de los más importantes y aclamados productores nacionales. Comenzó como productor de música independiente pero, dado el éxito de sus producciones, arreglos y colaboraciones, terminó por dar el salto a la música *mainstream*, especialmente después del éxito de su colaboración con la artista Rosalía que cristalizó en el disco *Los Ángeles*, donde transforman cantes flamencos antiguos en canciones. Este proceso de transformación de cantes en canciones resulta algo reduccionista y una afirmación un tanto modesta por parte de la artista ya que el ADN de los cantes que versiona la artista catalana está presente tanto en el dibujo melódico de su voz como en ciertos aspectos rítmicos y cadencias que no se llegan a desdibujar como muchos críticos han afirmado. El álbum es una producción y colaboración musical a modo de talento local barcelonés ya que ambos nacieron en la Ciudad Condal y el álbum fue grabado y mezclado en los estudios Calamar de Barcelona. A excepción de la masterización, realizada por el productor griego Aléx Psaroudakis en el estudio Starling Sound de Nueva York. El videoclip de la canción “De plata” también fue rodado en La Gran Manzana.

La respuesta a la pregunta del porqué del formato a dúo entre Rosalía y Refree a la guitarra en el proyecto *Los Ángeles* —conformado por el álbum y posterior gira— reside en el álbum *Despegando* (1977) de Enrique Morente. En él lo acompaña el tocaor granadino Pepe Habichuela que, con el tiempo, se convirtió en amigo y acompañante habitual en sus recitales convirtiéndose, sin lugar a dudas, en el guitarrista con el que estableció un vínculo profesional más fuerte. La fecha de lanzamiento del álbum *Los Ángeles* —10 de febrero de 2017— coincidió con el día y mes del nacimiento de la cantaora Pastora Pavón *la Niña de los Peines*¹¹.

La influencia de Enrique Morente en la identidad musical del productor barcelonés es previa a su colaboración con Rosalía. La antigua amistad del productor con la artista catalana Silvia Pérez Cruz se materializó a modo de colaboración en el álbum que lleva el título de *granada*, con minúscula (Universal Music Spain, 2014). El periodista López Palacios (29 de abril 2014) recogió en un artículo para el diario *El País* titulado «Estrenamos “granada”», el disco de Silvia Pérez Cruz y Raül Fernández Miró. Refree relata en la entrevista cómo fue el proceso de grabación del álbum: «Tardamos un año. Y la mezcla no la incluyo. Ha sido un parto largo. Mucho más de lo que podíamos imaginar. Este disco lo grabamos tres veces. Entero. Tres veces. Es muy fuerte. Nunca me había pasado eso» (ibidem). Si comparamos la rapidez con la que Morente grabó su segundo disco en Hispavox con el guitarrista Niño Ricardo, según relata Gutiérrez, podemos contrastar cómo ha evolucionado el proceso de grabación de un tiempo a esta parte: «Recogía en su casa al Niño Ricardo, nos íbamos a Hispavox, él iba poniendo la cejilla donde yo se la pedía y salió el disco en un par de tardes» (Gutiérrez, 1996: 38). La celeridad de los tiempos escasos de grabación denota el talento de ambos artistas. Morente era reticente a la grabación mediante la técnica de *overtaking* y solía bromear diciendo: «¿dónde metes un olé en esas sesiones de grabación?».

En la entrevista, el productor Raül Fernández refiere a López Palacios que el álbum *Despegando* llegó a sus manos por medio del mánager musical Álex Sánchez. Curiosamente según refiere el artista Pedro G. Romero (2021) en el capítulo que escribió para el libro, de reciente publicación, *La Rosalía: ensayos sobre el buen querer*, titulado “No tocarla, La Rosalía es así”, «un día, Álex Sánchez me llamó y me habló de una jovencísima Rosalía que, al parecer, Refree había descubierto haciendo unos coros en no sé que espectáculo de la ESMUC o del Taller de Músics, en Barcelona» (p. 26). La eventualidad de que Refree descubriera el talento de Rosalía cantando

¹¹Según la investigadora de flamenco Carolina le Port, dicha fecha podría ser un homenaje de Rosalía a uno de sus grandes referentes en el flamenco como cantaora y como creadora.



unos coros evidencia el interés de la artista por las armonías corales, inquietud compartida con Morente. Rosalía en un tweet fechado el día (26 de julio de 2021) respondiendo a la pregunta “dime un disco que tengo que escuchar sí o sí” de una fan --a los que Rosalía llama “ángeles” a raíz del título de su primer disco-- la artista catalana respondió con una captura de pantalla de la portada del álbum *Despegando* de Morente. Y es que en dicho álbum residen muchas claves de vital importancia para entender la conexión de Morente con Refree y Rosalía. Por ejemplo, en la misma entrevista, Refree señala cómo dicho álbum les ayudó, a Silvia Pérez Cruz y a él, en un momento de bloqueo de la inspiración:

De golpe escuché *Despegando*, nos lo regaló Álex Sánchez, que ha sido el coordinador de granada, y a mí se me abrió la visión del dúo. Una forma de tocar juntos que no había oído antes. Encontramos nuevos caminos que nos hicieron conectar de verdad y llegar al final (López Palacios, 2014).

El álbum *granada* es un trabajo discográfico donde se versiona música de un amplio espectro estilístico: desde referencias al referente del romanticismo musical Robert Schumann, transitando por la icónica cantante francesa Édith Piaf, pasando por el cantautor catalán Albert Pla¹², hasta Morente. Aunque en dicha mezcla exista un poso de flamenco, el carácter ecléctico en cuanto a repertorio puede ser la razón por la que la aportación de Refree en calidad de guitarrista no fuera cuestionada. Recordemos que Refree recibió críticas por su modo poco ortodoxo de acompañar a Rosalía en el álbum *Los Ángeles*.

El productor barcelonés sintió tanta conexión con el producto final de su colaboración musical con Silvia Pérez Cruz en el álbum *granada* que lo firmó con su nombre de pila completo, con sus dos apellidos, Raül Fernández Miró: al igual que Silvia Pérez Cruz, descarta un nombre artístico y rubrica sus obras musicales con su nombre real. De dicha decisión se desprende un vínculo a modo identitario con la obra realizada. Se podría contemplar como una proyección identitaria que al ser realizada en dúo podría ser descrita con la terminología postulada por Bethencourt (2021) como “hibridación transidentitaria”. Ambos artistas se sintieron, de alguna manera, en deuda con el álbum *Despegando* y por ello decidieron versionar dos temas del mismo, uno de los trabajos más transgresores e innovadores de Morente, junto al icónico *Omega*. Los temas que revisitaron de *Despegando* en su álbum fueron “Compañero” y “Que me van aniquilando”. Por otro lado, del álbum de Morente y Lagartija Nick *Omega* versionaron la popular canción “Pequeño vals vienés” donde se trenzan los versos de Federico García Lorca, con la versión de Leonard Cohen *Take this waltz* y la alquimia Enrique Morente, que logra conjugar ambos imaginarios en su conocida versión. El título del álbum, *granada*, rinde tributo a la tierra natal de Morente y a la palabra grano que alude al carácter orgánico del disco.

A continuación, extraigo un fragmento de la entrevista¹³ que mantuve con el productor Raül Fernández Miró, quien tuvo a bien concedérmela cara a mi comunicación para el congreso sobre Enrique Morente, del que parte el presente artículo. Respondiendo a mi pregunta sobre cómo ha influido la figura de Morente, como creador y cantante, en él como músico y también en Rosalía me dijo:

Tanto Rosalía como yo somos muy fans de Enrique Morente. Yo lo considero sin duda uno de los grandes de la música del siglo XX. Tuve la suerte de coincidir con él en el escenario y tocar juntos, y la verdad es que fue una experiencia que no voy a olvidar. En el disco *granada* hicimos una relectura de dos canciones de *Despegando*, uno de mis discos favoritos

¹²La decisión de versionar música del cantautor catalán Albert Pla desprende un arraigo identitario a la cultura catalana.

¹³La entrevista tuvo lugar el 11 de diciembre de 2020.

del maestro, y de esas relecturas surgió mi idea y necesidad de hacer un disco donde dar mi visión de la guitarra flamenca y donde mostrar las canciones populares que muchas veces quedan enterradas bajo algunas de las visiones más modernas del flamenco. Ese disco fue *Los Ángeles*, basado en la temática de la muerte y donde reinterpretemos cantes antiguos que Rosalía me cantaba. Cuando acabamos el disco, me di cuenta de lo mucho que me hubiera gustado enseñárselo a Enrique y lo mucho que le debo. Sin él mi visión musical sería probablemente otra. Por esta razón decidimos tocar en directo y posteriormente grabar esta canción que es una de las más populares (en el sentido de canción popular) de su repertorio y también una melodía y una letra muy emocionantes.

La canción a la que hace referencia Raül Refree es el emblemático tango flamenco “Aunque es de noche”. de Enrique Morente a partir de versos del místico San Juan de la Cruz. Rosalía y Refree versionaron dicho tango en la gira del disco y dada su popularidad decidieron lanzarlo como sencillo. En el testimonio del productor es importante la frase en la que refiere que reinterpretaron «cantes antiguos que Rosalía le cantaba». Esta afirmación evidencia que Rosalía se sabía de memoria dichos cantes, por lo que podemos inferir que los aprendió de su maestro José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea* en su etapa de formación en el Taller de Músics y posteriormente en la ESMUC. Aunque en el municipio del Bajo Llobregat donde nació y donde creció Rosalía, Sant Esteve de Sesrovires estuviera expuesta al flamenco, en su círculo de amigos descubrió la música de Camarón, se puede entender que escuchara a Enrique Morente, pero sería más extraño que sonaran en la radio de sus amigos tangos de Manuel Vallejo o cantes de la Niña de los Peines. Para confirmar dicha hipótesis principal entrevisté al profesor de cante de Rosalía, José Miguel Vizcaya, y confirmó que él fue el que enseñó a Rosalía a cantar dichos cantes. Otra figura importante en dicho proceso de transmisión oral del cante flamenco fue el musicólogo experto en flamenco Faustino Núñez que impartió la asignatura Repertorio Flamenco a Rosalía.

Con relación a la temática del álbum, resulta inquietante que una joven de veinticinco años eligiera una línea conceptual aparentemente tan profunda y oscura para su corta edad. Rosalía ha referido en numerosas ocasiones que lo que le atrajo del flamenco es su amplio abanico de emociones: de la tristeza más profunda de las seguiriyas y soleas al brío de las bulerías y la positividad de las alegrías de Cádiz. Teniendo en cuenta su madurez es lógico que se planteara comenzar por el extremo más sentido que supone el lamento asociado a las fatigas inherentes al flamenco. Recordemos que en su segundo álbum conceptual *El mal querer* (Sony Music 2018) Rosalía se inspiró en la novela occitana del s. XIII *Flamenca*. Pedro G. Romero recomendó a Rosalía que leyera dicha novela cuando ella le expresó su interés por investigar sobre el mal de amores y los celos. Según el investigador medievalista Dr. Arturo Tello (2021):

El amor, en definitiva, este amor, en toda su densidad, es la flor azul que lo cambia todo; cambia el significado de aquella canción popular y española que. Recogida de brazos de la despreocupada tonadilla, atesora ahora un fondo de nostalgia y, sobre todo, de melancolía. No debe sorprender que sea a través de la tristeza el cómo comienza a contemplarse todo lo genuinamente español y, más en particular, lo andaluz. Irrumpe en escena lo jondo, que no es más que una cara más de la reiterada a lo profundo del Romanticismo: ante la insatisfacción frente a la experiencia de un mundo decepcionante, la aspiración de infinito se repliega sobre sí misma hacia el interior (p. 138).

Morente consideraba que era posible cantar a la tristeza con alegría. Es probable que Rosalía descubriera dicha falsa dicotomía, pero en el binomio bailar con alegría a la tristeza, sólo tenemos que escuchar la letra de los tangos de la Repompa que Rosalía versionó en el álbum *El mal querer* para percatarnos del dramatismo del mensaje de la letra, aún así se baila con brío y optimismo. En mi opinión, el éxito de Rosalía se potenció cuando apostó por incluir coreografías para la gira



de su segundo álbum. La hibridación (Steingress 2004) entre las coreografías urbanas de Charm la Donna y de coreógrafos flamencos como José Manuel Álvarez, Aina Núñez o Triana Ramos han funcionado muy bien.

La figura 1 recoge un cuadro donde identifico y desgano las procedencias, la tipología de cante y el nombre con el que Rosalía rebautiza cada versión que realiza en su álbum *Los Ángeles*.

Fuente	<i>Los Ángeles</i>	Fuente	<i>Los Ángeles</i>
1. Niña de los Peines: “Del mundo leguas y leguas” (alegrías)	Pista 1. “Si tu supieras compañero” (Rosalía & Refree ralentizan el tempo original)	4. Manuel Vallejo: “La Catalina” y “Quitate de mi presencia” (tangos flamencos)	Pista 4. “Catalina” (Mayor sentimiento y dramatismo)
2. Manolo Caracol: “Cuando yo me muera” (seguriya)	Pista 2. “De plata” (Según Leiva (2021), conserva el compás de amalgama)	5. Enrique Morente: “A las minas del Romero” (cante de Pedro el Morato) “Y volver la vista atrás” (canción popular/ Machado)	Pista 5. “Día 14 de abril” (Tema más largo del álbum, 6’06”)
3. Juanito Valderrama: “La muerte entra y sale” y “Vino mi hermano a llamarme” (malagueñas)	Pista 3. “Nos quedamos solitos”	6. Rafael Farina: “Que se muere” (fandango)	Pista 6. “Que se muere, que se muere”

Figura 1. Cantes adaptados y adoptados en el álbum *Los Ángeles* (I)

Como puede verse en ella, la primera canción del álbum titulada “Si tu supieras compañero” es un tributo a La Niña de los Peines. Comienza con un sampler de la voz del hijo de Refree leyendo versos octosílabos de la segunda estrofa de la letra de la canción que revisita las alegrías de Pastora. La larga duración del tema, 6’ 04” –el segundo más extenso de todo el disco– denota la devoción de Rosalía por Pastora Pavón y el carácter artístico e incluso de corte independiente del álbum en este sentido. El palo flamenco más recurrente en el repertorio de Rosalía son los tangos flamencos. Según Pedro G. Romero (2021), «La historia del tango, del tango flamenco, es aleccionadora. Rosalía ha hecho descansar sobre esa familia musical muchos de sus éxitos: “Catalina”, “Malamente”, “Di mi nombre”, “Juro que” y “Millonària”» (p. 28). Para el productor Pablo Díaz-Reixa *el Guincho*, la canción “Millonària”, que Rosalía canta en catalán, es una rumba. Pero Romero no va desencaminado en su parecer pues, tal y como Faustino Núñez señala, al acelerar el tango flamenco surge la rumba.

Rosalía versiona un cante de Levante, titulado “A las minas del Romero”, que cantó Enrique Morente en su primer trabajo discográfico *Cante flamenco* (Hispanavox, 1967) con el acompañamiento a la guitarra de Félix de Utrera. Se trata de un álbum que grabó a la misma edad que Rosalía también hizo *Los Ángeles*, su primer disco, a los 25 años. Rosalía renombra dicho cante con el título “14 de abril”. En la versión de Enrique Morente de “A las minas del Romero” podemos apreciar una ambivalencia modal y tonal en el acompañamiento realizado por el guitarrista Félix de Utrera. Hay una oscilación entre el modo flamenco y la tonalidad mayor. Rosalía y Raül Refree, al transformar el cante en canción, y tras su re-armonización, difuminan dicha ambiva-

lencia decantándose por el modo flamenco. Puede que sea por el desconocimiento de Refree de la armonía flamenca tradicional o un recurso compositivo que acerque la música a una sonoridad más experimental. En la restauración y remasterización de las primeras grabaciones de Enrique Morente en EMI/Hispavox (1966-1971) titulado “...y al volver la vista atrás, Enrique Morente” —que contó con la producción artística de José Manuel Gamboa y dirección técnica de Carlos Martos— se incluye dicho cante de Levante con una aclaración en el título del tema, identificado ahora como “cantes de Pedro el Morato”. En el artículo “Flamenco, trovo y cante de las minas”, Ortega (2020) recoge alguna información acerca de Pedro el Morato y comentarios sobre el cante interpretado por Morente, que nos parecen de interés:

Lo acompaña a la guitarra el guitarrista Félix de Utrera, que lo hace en tono de tarantas con cejilla al 4 (tono real La bemol). Bajo el título “A las minas del Romero” e identificado en los créditos como “cantes de Pedro el Morato”, Morente recrea en él un cante grabado en torno a 1911 por un jovencísimo José Núñez Meléndez, conocido por aquel entonces como Niño de la Matrona. Hay dudas sobre quién pudo ser el guitarrista acompañante, aunque se sospecha que pudiera ser un tal Paquito de Granada, que lo hace en tono de malagueñas con la cejilla al 6 (tono real La #) (p. 20).

De la investigación de Ortega, se desprende una información muy interesante. La inquietud y afición por el cante hizo que un joven Morente de 25 años —insistimos, la misma edad con la que Rosalía grabó su primer disco *Los Ángeles*— acudiera a un cantaor como Pepe el de la Matrona, que en fecha tan temprana como 1911 grababa sus primeros discos de pizarra, un soporte que había empezado a utilizarse unos pocos años antes, en 1899. Considero significativo el hecho de que Rosalía versionara este tema que cantó Morente en su primer disco, a la misma edad que tenía el granadino cuando grabó también su primer trabajo discográfico. Dicho paralelismo nos lleva a plantearnos dos preguntas inevitables. Primero, si dicha edad proporciona un nivel de madurez suficiente para acometer un álbum de flamenco con solvencia. Segundo, si el grado de madurez era el mismo en ambos artistas a la misma edad. Para Morente, «el cante se aprende a partir de tomar una conciencia que es cerca de los 20 años, en todos los casos que yo conozco [...] Los cánones del cante y hacerte cantaor largo es de mayor, antes hay que estar salvaje, libre y cantar lo que te salga» (Gutiérrez, 1996, p. 231).

En su primer disco, Enrique Morente realizó una variante de la letra “El carretero”, cuyo resultado es el siguiente:

*Carretero, carretero,
llévame por caridad
a las minas del Romero
que acaban de asesinar
al hermano que más quiero.*

Como podemos apreciar, la letra contiene una alta carga trágica y dramática, acorde con la temática del álbum de Rosalía *Los Ángeles*, la muerte. A continuación, como podemos ver en la figura 2, pasado el meridiano temporal del orden de las doce canciones que componen el disco, Rosalía incluye cantes de naturaleza más ligera, considerados como menos antiguos. Los denominados “cantes de ida y vuelta”, que reflejan la hibridación del flamenco con músicas de ultramar: incluye, así, una milonga y una guajira. Este reparto de repertorio nos remite al formato de concierto característico del cantaor Enrique Morente. Solía cantar los cantes grandes en la primera parte de sus conciertos: aunque él no lo hacía para legitimar su arte, bien que servía para acallar las voces que pudieran cuestionar su arte como cantaor al escuchar los cantes experimentales de la segunda parte del concierto. Aún queda en la retina de muchos aficionados



Fuente	Los Ángeles	Fuente	Los Ángeles
7. Enrique Morente: “No lo pasen por mi puerta” (tientos) “Y volver la vista atrás...”	Pista 7. “Por mi puerta no lo pasen” (Duración 4’ 39’)	10. Antonio Molina: “La hija de Juan Simón” (milonga)	Pista 10. “La hija de Juan Simón”
8. Niño de la Huerta: “Una flor que yo corté” (guajira)	Pista 8. “Te venero” (Cantes de ida y vuelta)	11. Juanito Valderrama: “La coronan de espinas” (saeta)	Pista 11. “El Redentor”
9. Manolo Caracol: “Por castigarme tan fuerte” (fandangos nuevos)	Pista 9. “Por castigarme tan fuerte”	12. Bonnie Prince Billy: “I see a darkness” (de William Oldham) (Única canción sin vínculo flamenco)	Pista 12. “I see a darkness” (Canción versionada del cantautor norteamericano Will Oldham)

Figura 2. Cantes adaptados y adoptados en el álbum *Los Ángeles* (II)

el momento en el que, tras descubrirse la cortina en un concierto de Morente, en la segunda parte apareció el grupo de rock Lagartija Nick para sorpresa del público.

La hija pequeña de Enrique, Soleá Morente, que ha heredado el espíritu innovador de su padre, que lo llevó a experimentar con otros géneros musicales, accedió a ser entrevistada por mí –cosa que le agradezco infinitamente– y así conocer su opinión sobre Rosalía:

El caso de Rosalía me parece mágico. Se dan en ella una combinación de factores fundamentales. La personalidad de la voz, la velocidad, la técnica, el talento y la inteligencia creándose un artista de ese calibre. A todo artista con esas características es de lógica y evidencia que la obra de Morente le influya puesto que es el compendio perfecto para inspirar a personas valientes y talentosas como Rosalía¹⁴.

La elección de los cantes del álbum *Los Ángeles* es consecuente con la tipología vocal de la cantante catalana. Rosalía escogió los denominados cantaores y cantaoras melódicos. En opinión de Enrich Folch (2013, p. 20), Mairena, aunque su voz fuera redonda, en los años 60 reivindicó las voces con rajo, queriendo, tal vez, recordar el costumbrismo decimonónico en el que dicha cualidad vocal tuvo cierta consideración. Uno de los exponentes míticos de dicho color, colocación, técnica, timbre y metal de voz fue el Fillo (1820-1878), coetáneo de otro ilustre artista, el Planeta¹⁵. De hecho, la descripción de una voz afillá deriva de las características de la tipología de voz asociada a dicho cantaor. En contrapartida, en la época del mencionado Concurso de Cante de Granada se estilaban las voces naturales como la de Rosalía. Según la opinión de Alba Guerrero, cantaora, y ex alumna de Chiqui de la Línea, Rosalía tiene una voz mixta, por lo que utiliza voz

¹⁴La entrevista tuvo lugar el 3 diciembre 2020.

¹⁵En la escena titulada por Estébanez Calderón *el Solitario* “Asamblea general”, el Planeta reprende al Fillo precisamente por ese uso de la voz; lo hace en estos términos: «Te digo *El Fillo*, que esa voz del Broncano es crua y no de recibo, y en cuanto al estilo ni es fino ni de la tierra. Así te pido por favor (en esto daba mayor autoridad a su voz marcando mejor la entonación de imperio) que no camines por sus aguas y te atengas a la pauta antigua y no salgas un sacramento del camino trillado» (*El Solitario. Escenas andaluzas: bazarrias de la tierra*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González, 1847, p. 250)

de pecho y resonadores de cabeza. Conviene recordar que Rosalía tuvo una lesión en las cuerdas vocales y desde entonces reeducó su voz y técnica vocal. Actualmente se está investigando más sobre la técnica vocal. Un buen ejemplo es la cantaora Rocío Márquez (2017) es doctora después de defender una brillante tesis sobre técnica vocal en el flamenco en la Universidad de Sevilla. La profesora de cante flamenco Alba Guerrero, también antigua alumna de Chiqui de la Línea y que escribió una excelente tesina de máster tipificando los distintos recursos vocales flamencos¹⁶ colaboró con la preparación de mi comunicación dando su opinión sobre la clasificación de la voz de Rosalía y los posibles vínculos con Morente que llevó al límite la exploración tímbrica y de registro de su voz. La voz de Morente se transformaba al cantar. Le llamaban *el Ronco de Granada* y al comenzar a cantar su voz se transformaba en puro almíbar. Según Guerrero, Morente fue pionero en experimentar con el ataque soplado o aspirado como efecto percudido, recordemos la famosa puesta en escena cuando cantaba un martinete estando él en medio de un círculo compuesto por voces masculinas creando texturas corales flamencas, entre dichos coristas encontraba su hijo pequeño José Enrique Morente Carbonell que lanzará el mes de octubre de 2021 su nuevo álbum titulado *El Cante* y que denota la intención de continuar perpetuando la saga de cantaores y cantaoras Morente.

Alba Guerrero, en calidad de antigua profesora de Rosalía en su etapa en el ESEM del Taller de Músics, en la asignatura de Combo Flamenco, considera que el tipo de vibrato de Rosalía es muy rápido y de poca amplitud. En lo referente a su dominio de la colocación vocal, donde utiliza los resonadores de cabeza llegando a tésituras muy agudas, Guerrero refiere que Rosalía eleva el velo del paladar al cantar. Esto es posible porque su voz no tiene mucho peso. En cuanto a sus fortalezas relativas a la técnica vocal, Guerrero destaca la habilidad que tiene para controlar las dinámicas: «tiene el pianísimo muy trabajado y está sacando cada vez más la voz». De Morente, Guerrero destaca su increíble fuelle y afinación¹⁷.

6. Conclusiones

Se ha evidenciado que Rosalía aprendió los cantos del álbum *Los Ángeles* de su profesor José Miguel Vizcaya Sánchez *Chiqui de la Línea*, por lo que podemos validar la hipótesis principal. Dicha constatación es una muestra de cómo existen espacios híbridos de aprendizaje del flamenco. Por tanto, se acercan los universos performativos y académicos que conforman los tablaos y peñas flamencas por un lado y los conservatorios y escuelas superiores donde se enseña el flamenco de manera reglada. En un género como el flamenco, que ha sido enseñado tradicionalmente de manera oral, al igual que el fado, se considera de capital importancia que los docentes tengan una doble formación y actividad como músicos y académicos.

Con relación a la hipótesis secundaria, dado a que la filosofía morentiana de libertad fue transmitida a Rosalía de manera transversal, tanto a nivel institucional como por afinidad con la figura y obra del creador del Albaicín, solo podemos inferir que la libertad que la artista está demostrando en cada proyecto que acomete tiene un poso de influencia morentiana.

Finalmente, reivindico la importancia de perpetuar el legado de Morente en el repertorio de la enseñanza de cante en conservatorios y escuelas de música.

¹⁶Un resumen de la misma puede verse en su artículo “La técnica vocal en el cante flamenco” (recuperado de <http://www.albaguerrero.com/wp-content/uploads/2018/09/Tec.vocal-cante-2011.pdf>).

¹⁷Entrevista realizada el 10 de diciembre de 2020.



7. Bibliografía

- BETHENCOURT LLOBET, Francisco Javier (2011). *Rethinking Tradition: Towards an Ethnomusicology of Contemporary Flamenco Guitar* (tesis doctoral). Newcastle: Newcastle University.
- BETHENCOURT LLOBET, Francisco Javier (2021). Enrique Morente y su relación con las artes: una aproximación interdisciplinar. VV.AA. *Estamos vivos de milagro: 10 años después de Morente*. Granada: Universidad de Granada (en prensa).
- CABRERA, Luis (2021). *La vida no regalada*. Barcelona: Roca Editorial.
- CASA MAS, Amalia (2013). *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en clásico, flamenco y jazz* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Daniel (2021). Rosalía, much more than a topline music composer: a change of paradigm in the song writing process. Recuperado de <https://ucm.academia.edu/DanielG%C3%B3mez>.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Alicia (2021). *Paseando por la Granada flamenca: paisajes sonoros de la guitarra*. Granada: Publicaciones Diputación de Granada.
- GUTIÉRREZ, Balbino (1996). *Enrique Morente, la voz libre*. Madrid: Publicaciones y ediciones SGAE.
- GUTIÉRREZ, Balbino (2010). Morente, un genio entrañable. Recuperado de <https://bit.ly/3wIFVDI>.
- LÓPEZ PALACIOS, Íñigo (2014). Estrenemos “granada”, el disco de Silvia Pérez Cruz y Raúl Fernández Miró. El País (29 de abril).
- MADRIDEJOS MORA, Montse (2012). *El flamenco en la Barcelona de la Exposición Internacional (1929-1930)*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- MADRIDEJOS MORA, Montse. (2021) Manifiesto por la heterodoxia (prólogo). Ortiz Nuevo, José Luis. *Alegato contra la pureza* (nueva edición). Barcelona: Malpaso y Cía.
- MARTÍ, Josep (2002a). Hybridization and its Meanings in the Catalan Musical Tradition. Steingress, Gerhard (Ed.). *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*. LIT-Verlag, pp. 113-138. Recuperado de <https://bit.ly/3qwMMYD>.
- MARTÍ, Josep. (2002b). The Cultural Frames Approach as an Alternative View to the Ethnocratic Idea of Culture. Anthro TECH. Recuperado de <https://bit.ly/3F4iLu7>.
- MANUEL, Peter. L. (2021). The Rosalía polemic. Defining genre boundaries and legitimacy in flamenco. New York: CUNY Academic Works.
- MÁRQUEZ LIMÓN, Rocío (2017). *La técnica vocal en el flamenco* (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORA, Miguel (2008). *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- NEGUS, Keith (1996). *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (2020). *Apología de lo impuro: contramemoria y f[r]icción en el flamenco contemporáneo*. Badajoz: Editorial Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).
- ORTEGA, Jose F. (2020). Flamenco, trovo y cante de las minas. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”*, n.º 17, pp. 1-47. Recuperado de <https://bit.ly/3wz5KWg>.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (2010). *Alegato contra la pureza*. Madrid: Ediciones Barataria.
- ROMERO, Pedro. G. (2021). No tocarla, La Rosalía es así. VV. AA. *La Rosalía: ensayos sobre El buen querer*, pp. 23—52. Madrid: Errata Naturae.
- STEINGRESS, Gerhard (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans: Revista Transcultural de Música*, n.º 8. Recuperado de <https://bit.ly/3okbbVt>.

TELLO, Arturo (2021). De la cobla a la copla: segmentos de tradición formal y temática para una protohistoria del género. Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (Eds.). *Entre copla y flamenco(s): escenas diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, pp. 135-162.

TORRES, Norberto (2020). El concepto de toque flamenco. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, n.º 17, pp. 135-165. Recuperado de <https://bit.ly/3DbjPf9>.

