

**SIGNOS SONOROS Y TRADICIÓN ESCÉNICA POPULAR.
VERSOS MUSICALIZADOS DE VALDERRAMA
(CON SONES DE SABICAS Y NIÑO RICARDO)¹**

SONOROUS SIGNS AND POPULAR SCENIC TRADITION:
MUSICALIZED VERSES BY VALDERRAMA
(WITH SOUNDS OF SABICAS AND NIÑO RICARDO)

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla
fescobar@us.es

Resumen: El presente artículo ofrece un análisis circunscrito al tratamiento estético de signos sonoros del flamenco y la copla reconocibles en la tradición escénica popular. Desde el comparatismo interdisciplinar y en virtud de la intersección de códigos entre literatura, música y artes performativas, se presta atención a los siguientes objetivos: de una parte, el estudio de la musicalización de unos versos en homenaje a Ramón Montoya bajo la rúbrica de Juan Valderrama, acompañado de la guitarra de Niño Ricardo; de otra, se aportan nuevas perspectivas críticas sobre la imitación de la voz cantada en el fraseo armónico-melódico de Sabicas, compañero de Valderrama y Niño Ricardo en escenarios de relieve, gracias a su memoria literario-musical.

Palabras clave: Tradición escénica popular. Literatura, música y artes performativas. Juan Valderrama. Sabicas. Niño Ricardo.

Abstract: This article offers an analysis limited to the aesthetic treatment of sonorous signs of flamenco and copla identifiable in the popular performing tradition. From interdisciplinary comparatism and by virtue of the intersection of codes between literature, music and performing arts, attention is paid to the following objectives: on the

¹ Este artículo se enmarca en los Proyectos *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español* (Junta de Andalucía, PY20_01004) y “*¡Anda Lucía!*”. *Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España* (Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215), así como en la línea epistemológica *Música y poesía* del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relaciones* (HUM-233), (HUM-233), con Ayuda B4 para proyectos puente de la Universidad de Málaga del II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica (*Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: Fondos documentales, epistolares y mundo editorial*, PPROP-B4-2024-006). Quiero manifestar mi agradecimiento a las siguientes instituciones y responsables de fondos privados: Biblioteca Nacional de México, Ateneo Español de México, Biblioteca Nacional Mariano Moreno de la República Argentina y Centro Andaluz de Documentación del Flamenco —especialmente a Ana M.^a Tenorio—, además de la familia Castelló y José Antonio Castillo Serrapí. Igualmente, estoy en deuda con Juan Valderrama y Paco de Lucía por nuestras conversaciones a propósito de sus recuerdos centrados en Montoya, Sabicas y Niño Ricardo.

one hand, the study of the musicalization of some verses in homage to Ramón Montoya under the rubric of Juan Valderrama, accompanied by the guitar of Niño Ricardo; on the other hand, new critical perspectives are provided on the imitation of the singing voice in the harmonic-melodic phrasing of Sabicas, companion of Valderrama and Niño Ricardo in prominent scenarios, thanks to his literary-musical memory.

Keywords: Popular Scenic Tradition. Literature, Music and Performing Arts. Juan Valderrama. Sabicas. Niño Ricardo.

Si se atiende al estado del arte circunscrito al tratamiento y recepción de los signos sonoros del flamenco en México (1936-1959), una de las perspectivas críticas que requiere especial atención viene dada por el fértil maridaje entre memoria escénica popular y versos musicalizados identificable en el pensamiento de señeros modelos guitarrísticos (Santiago, 2006; Zacarías, 2015; Macías, 2017). A este respecto, la estela de Sabicas, Niño Ricardo, Ramón Montoya o Esteban de Sanlúcar, quienes supieron conjugar a la perfección el sistema modal y la cadencia andaluza con los espacios armónicos tonales mayores y menores en el acompañamiento de las coplas cantadas como hipotextos², tuvo su arraigo en un enclave hispánico de granado abolengo cultural como Ciudad de México, donde no faltaron, en tan compleja codificación fílmica a nivel hipertextual, significativas imágenes fotográficas y sugerentes estampas cinematográficas.

En otros términos, categorías conceptuales como tradición escénico-teatral, en calidad de legado dinámico y en continua renovación mediante mecanismos técnicos procedentes de la oralidad, y cantabilidad del fraseo armónico-melódico instrumental, en un palimpsesto reticular inspirado en versos a menudo con sabor a copla y cine, se hacen imprescindibles para contextualizar, en su justa medida, la recepción de los signos sonoros de paradigmas de la historia cultural del flamenco en América Latina. Incluso estos referentes llegaron a divulgar, en programas radiofónicos y otros cauces de difusión mediática, sus composiciones entre la voz y la palabra. Para ello, relacionaron, al unísono, mediante un complejo polisistema sígnico, el modo frigio, ceñido a los acordes de mi M o la M y sin menoscabo de la bimodalidad —como sucede con las estructuras métrico-armónicas de los fandangos de Huelva, granaínas, malagueñas o estilos de Levante (Berlanga, 1998; Fernández, 2012)—, con las posibilidades expresivas tonales del folclore hispanoamericano.

Acaso uno de los ejemplos más representativos venga dado por Sabicas, discípulo de Ramón Montoya y avezado conocedor de los intrincados vericuetos sígnicos en la confluencia de códigos de la copla musicalizada y el arroje cordófono. A este maestro

² En cuanto a las posibilidades creativas de la formalización sistémica modal y sus hibridaciones sígnicas: Beyhom (2003) y Bouhadiba (2019). Sobre la armonía flamenca, con énfasis en el modo de mi frigio y sus antecedentes en la protohistoria musical: Valenzuela Lavado (2017).

madrileño consagró, junto a Juan Valderrama y Niño Ricardo, un homenaje poético-musical en Ciudad de México al rebufo de aportaciones como su minera y rondeña de concierto inspiradas en mensajes cantados por Antonio Chacón junto a Montoya. Me refiero a géneros hipertextuales sonoros jalonados por la modalidad gracias a los acordes de la b M frigio / sol # M frigio (tónica) y la M (dominante), así como do # M frigio / re b M frigio (tónica) y re M (dominante), pero adaptados según la *scordatura* de mi (6ª cuerda) = re y sol (3ª cuerda) = fa #. Será sobre todo Paco de Lucía quien, tras las huellas de dicho legado desde Montoya a Sabicas, desarrolle la rondeña en *Cueva del gato* o *Mi niño Curro*, e incluso en la falseta introductoria de *Canastera* junto a Camarón de la Isla y Ramón de Algeciras. Procedió, a la zaga técnica de Sabicas, mediante mecanismos topicalizados como el empleo del pulgar de la mano derecha al servicio de ligados, tiraillos y *glissandi* que entroncan con el universo sonoro de instrumentos cordófonos afines. El maestro de Algeciras introdujo, en particular, su toque de laúd en la bulería *Almoraima* del disco homónimo o en la también bulería *La tumbona* de *Solo quiero caminar*. Esta línea conceptual al calor de una pluralidad de signos abrió la vereda y trocha, en fin, a la integración tímbrica del laúd en piezas rítmicas, con frecuencia por bulerías en el modo frigio mediante *scordatura*; baste traer a la memoria el diálogo de Rafael Riqueni —excelente recreador de Sabicas, Niño Ricardo y Paco de Lucía— y Juan Carmona en *Agüita clara* de *Mi tiempo*, obra del trianero.

Pues bien, en dicho homenaje en Ciudad de México en el que cobró protagonismo Sabicas junto a Niño Ricardo, se gestó el germen embrionario de unos versos cantados por Valderrama en clave modal frigia, con tendencia al *ostinato* desde estructuras armónico-métricas de seguriya a modo de ofrenda a Montoya. Pero ¿cómo se fraguó el proceso creativo de tales versos musicalizados? ¿Qué claves técnicas y socioculturales se pusieron en juego?

Para tratar de responder estas cuestiones de partida, he focalizado la atención en la historia cultural del flamenco en América Latina, con énfasis en figuras del fuste interpretativo de Valderrama, Sabicas, Niño Ricardo y Montoya, habida cuenta de que dicho proceder puede desbrozar nuevos caminos de investigación de alcance interdisciplinar, intermedial e intertextual en lo que se refiere al estado de la cuestión especializada en flamenco y tradición popular oral. A este respecto, se contemplan dos enclaves esenciales para el tratamiento y recepción del flamenco en Hispanoamérica: Ciudad de México y Buenos Aires. En tales núcleos geográficos, no faltaron actuaciones en espacios escénicos heterogéneos, desde salas de fiesta como El Patio al Teatro Mayo, ni tampoco programas radiofónicos e imágenes de aliento fílmico —según veremos— al hilo del círculo de sociabilidad de Florencio Castelló, acompañado por Sabicas en *El padre Castañuelas*, o el de Cantinflas, al que se encontraba ligado Niño Ricardo.

Y es que el desarrollo de este sendero analítico a propósito del homenaje a Montoya constituye el primer objetivo del presente artículo a partir de una debida contextualización que conjuga el armónico mestizaje de signos literario-musicales y tradición escénica popular al son del trío artístico formado por Valderrama, Niño Ricardo y Sabicas.

Precisamente sobre este último intérprete —o lo que es lo mismo, una de las más importantes figuras guitarrísticas próximas a Valderrama—, surgen, al tiempo, los siguientes interrogantes: ¿en qué medida resultó relevante su creatividad tanto a nivel de acompañamiento como en calidad de solista en diferentes marcos escénicos? ¿Con qué experiencias estético-vivenciales y bagaje técnico contó? Incluso, con la intención de profundizar en su pensamiento compositivo y recursos expresivos, cabe dilucidar cómo consiguió *hacer cantar* su guitarra atendiendo a un ejercicio de mimesis respecto a la voz humana. Con el propósito de aclarar estas incógnitas, me propongo situar, a partir de un segundo objetivo, el encuadre en el *ars* sonora y complejidad signica de Sabicas en espacios performativos. Sobre este particular, centraré la mirada en dicha imitación instrumental bajo el examen de su fraseo armónico-melódico preñado de acento porteño.

Finalmente, en aras de atender estos dos objetivos formulados, en el plano metodológico, tomaré como horizonte científico el comparatismo interdisciplinar y la intermedialidad, prestando atención a la intertextualidad y las relaciones fronterizas entre literatura, música flamenca y artes escénicas en América Latina. Sigo, en este sentido, la estela epistemológica de Bojarska (2021), Encabo y Matía (eds., 2023), así como Gallardo, Escobar y Ruiz (2023). Adentrémonos, en primer lugar, en el homenaje de Valderrama a Montoya.

1. HIBRIDACIONES SÍGNICAS Y TRADICIÓN ESCÉNICA POPULAR EN UNOS VERSOS DE VALDERRAMA (CON NOTAS DE SABICAS Y NIÑO RICARDO)

En 1936, Sabicas viajó a tierras hispanoamericanas integrándose en la compañía de Carmen Amaya, con aclamadas actuaciones hasta 1940 por su factura flamenca y que incluían enclaves geográficos como Ciudad de México y Buenos Aires (Hidalgo, 2010)³. Pero sería, sobre todo, en el periplo americano de estas dos figuras del arte jondo entre 1941 y 1947 —con Nueva York de fondo—, y luego de nuevo en 1955, cuando su éxito acabaría siendo una revolución a nivel de industria cultural en lo que a las artes escénicas se refiere. Así, gozó de relevancia la *performance* de ambos en 1942 en el Carnegie Hall, en una producción de Sol Hurok gracias a un selecto repertorio de obras de Granados, Albéniz, Falla y Turina, intercalando piezas de Sabicas y el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov, en calidad de hipotextos sonoros. A partir del reticular tejido signico de esta composición, el instrumentista pamplonés realizaría una versión, a modo de reescritura, cuyo intertexto preluiría *Maestranza* de Manolo Sanlúcar como homenaje a las señas de identidad flamencas en una suerte de *leitmotiv* que funciona como *ritornello*.

En dicho espectáculo de aliento teatral, Sabicas y Carmen Amaya colaboraron, junto a artistas como Lola Montes y Leonor, Antonia, José y Paco Amaya, y Antonio Triana. Este último en particular, antes de que la Guerra civil española truncase su sólida carrera

³ Agradezco el testimonio de Luisa de Triana como informante a la hora de corroborar los datos que desgrano a continuación.

en 1936 —lo que le llevaría a ubicar la residencia entre México y Hollywood—, había participado en el estreno de *El Amor Brujo* el 15 de abril de 1915 en el madrileño Teatro Lara, y más tarde en Barcelona, con decorados de Néstor y el protagonismo de Pastora Imperio —por invitación de Falla— a fin de encarnar al Espectro y a Carmelo. Además, se encontraba integrado en el entorno escénico-artístico de la Argentinita al tiempo que asumió el papel mediador entre Carmen Amaya y Hurok.

Más allá de la etapa en Estados Unidos, resultó de gran importancia para Sabicas, en aras de familiarizarse con los códigos de la tradición popular hispanoamericana, su estancia mexicana en compañía de Carmen Amaya en la que actuaron, con Antonio de Triana, en escenarios como la sala El Patio, en Ciudad de México. Lo hicieron desde el mes de enero hasta abril de 1940 llevando a cabo un repertorio entre el legado poético musicalizado tendente a la expresión de la modalidad armónica frigia y la representación performativa. Y es que su estadía en pagos mexicanos hasta 1955 le permitió a Sabicas trabajar en marcos teatrales en los que llegaría a tocar a dúo con Niño Ricardo en 1949 (Escobar, 2023a). Estamos, en este caso, ante uno de los máximos exponentes no solo de la escuela sevillana del arte flamenco sino también en lo que atañe al desarrollo evolutivo del sistema armónico frigio en mi y la, como reflejan sus composiciones por soleá (*Gaditanas*), serrana (*Serrana juncal*) o seguiriya (*Nostalgia flamenca*), con ecos en los versos de Valderrama que me ocupan. El encuentro entre Sabicas y Valderrama, cultivador de los estilos flamencos de sabor porteño como *Oye, china, los lamentos* —en diálogo respecto a la versión cantada de Manuel Vallejo y con recepción en José el de la Tomasa—⁴, *En mi triste rancho, Ya se secó el arbolito o Palomita blanca*, lo relató el instrumentista navarro en el programa *Madrid flamenco* de Onda Madrid el 22 de abril de 1990.

Se trata de un año representativo el de 1949 para la historia cultural del flamenco dado que coincide con el fallecimiento de Montoya y de cantaores cercanos a Sabicas y Niño Ricardo como Mazaco de Coria. Con fortuna bien disímil, Pastora Pavón, amiga de Lorca y modelo para Sabicas por su canon modal jondo —con hibridaciones hacia los espacios tonales mayor y menor—, brillaba por entonces con *Cielito lindo*. Lo hizo al compás de la bulería impregnada de resonancias populares hispanoamericanas desde el sistema tonal mayor y en diálogo signico-cultural con la memoria folclórica sonora del país azteca. Su piedra angular residía en una canción tradicional mexicana compuesta en 1882 por Quirino Mendoza y Cortés y divulgada, a nivel de hipertextualidad fílmica, en la película *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez, protagonizada por Pedro Infante. Difundió, en concreto, La Niña de los Peines tales versos con melodía *cantabile* en la gira de corte teatral *España y su cantaora*, en compañía de su marido Pepe Pinto, de cuyo enlace nupcial en la sevillana Basílica de la Macarena fueron padrinos Niño Ricardo y su esposa Dolores.

⁴ Con referencia intertextual sonora a la versión de la milonga de Pepa de Oro al aire de Chacón —con el acompañamiento de Montoya— y recepción en La Niña de los Peines.

Junto a ellos hay que mencionar, asimismo, a un recreador musical de versos y fiel seguidor de estos esposos de tronío con los que llegó a convivir desde 1940 en el domicilio del matrimonio en la Alameda de Hércules —en Calatrava, 20—, y que fue amigo personal de Niño Ricardo y Sabicas (Burgos, 2020: 258). Me refiero a Valderrama, refinado armonizador de la modalidad flamenca y los sistemas tonales entre el arte jondo y la copla, quien daba a conocer, en ese año de 1949, temas que se harían populares como *El emigrante* o la primera versión de la farruca en tonalidad menor y de factura coplera *Pobrecita de mi mare*, compuesta por Quintero, León y Quiroga. Entre tanto, lamentaba por seguiriyas la pérdida de Montoya en *Dobla la guitarra*, con conexiones sígnicas de interés no solo a efectos de su gira mexicana con Niño Ricardo y en la que coincidieron con Sabicas, sino también por tratarse de una prefiguración *in nuce*, en un plano de intertextualidad poético-musical, del *Homenaje a Ramón Montoya* bajo la rúbrica de Angelillo y Esteban de Sanlúcar.

A este respecto, Sabicas fue amigo de Niño Ricardo desde la juventud, encontrándose integrado en el círculo de solera de los Pavón, y, por supuesto, de Valderrama. En este sentido, mantuvieron Sabicas y el cantaor de Torredelcampo una relación profesional, a comienzos de la década de los treinta, en compañía de Luquitas de Marchena y La Niña de la Puebla, con quien el maestro navarro trabó lazos artísticos y personales. Junto a Sabicas grabaría Valderrama, en fin, sus primeros discos de pizarra en 1935-1936 gracias al mecenazgo de Parlophón. Así, en lo que atañe a registros fonográficos entre versos musicalizados y memoria escénica popular, cabe destacar los siguientes:

a) La bulería, en tonalidad menor, *María Macarena*, de marcada narratividad sobre una sugerente historia de mujer y con falseta introductoria de corte similar a la de Esteban de Sanlúcar en su cabal acompañamiento a Antonio Mairena en la bulería acupletada o canción por bulerías *Se llamaba Carmen*, también con protagonista femenina como eje axial.

b) Los fandangos en el acorde de mi, atendiendo a la bimodalidad en las posiciones de do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M, *La mujer que yo quería* y *Fui bueno y no me arrepiento*, con remate tonal en si M y mi M.

c) Las bulerías al golpe *Mi Carmela* a partir de un relato en verso sobre otra mujer protagónica y en virtud de los acordes la m (tónica), más una fluctuación efímera hacia su homónimo mayor y tenues guiños a su correlato modal, y mi M (dominante); y *Como la samaritana*, al calor de la M (tónica) y si b M (dominante) en el modo frigio, aunque con estilemas de zambra que desembocan en re m.

d) La canción *Las esclavas*, zambra-tangos en la que se enfatiza, por su hibridación con la copla, el aroma arábigo-andaluz sugerido en la letra⁵.

e) La guajira *Los negros trabajan mucho*, mensaje étnico-racial remozado de aroma cubano conforme al preceptivo marco tonal mayor.

⁵ Para la pervivencia de los signos arábigo-andaluces en el flamenco, con énfasis en la música andalusí: Cruces (2003); Chaachoo (2011); Escobar (2019); Ortega y Pardo-Cayuela (2022).

En este contexto presidido por la pluralidad de códigos y el mestizaje sígnico compartido por tan relevantes nombres sobresale Montoya, maestro que orientó tanto a Sabicas como a Valderrama y Angelillo en la armonización e hibridación de los sistemas modal frigio y tonales mayor y menor al servicio de los versos cantados. En el caso de Valderrama, lo hizo en Villa Rosa “con bachillerato de cante” —en sus palabras—, además de grabar en 1939 para Columbia un nutrido corpus de archivos fonográficos con recitado y declamación poética a nivel escénico (Murciano, 1994: 86; Burgos, 2020: 198-205). Entre estos documentos sonoros, cabe subrayar los temas que se representaron en el espectáculo teatral *Los hijos del jazminero*, con implementación performativa en Ciudad de México, acompañado de Niño Ricardo (Escobar, 2023a):

a) La soleá en mi modal, rematada por bulería y fandango, *En la cruz de los caminos*.

b) *El Cristo de los faroles*, tema polimétrico sobre ritmo cuaternario de tiento-zambra en mi M frigio y alegrías de Cádiz y Córdoba, con compás de amalgama en doce tiempos, en mi M y su homónimo menor.

c) *La feria de Osuna*, bulería al golpe, de aire acupletado —en una nueva hibridación sígnica—, arropada por los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante). Se detectan estilemas del villancico del Gloria, aunque con modulación hacia el entorno frigio de la soleá en la M modal (tónica) y si b M (dominante).

Por último, próximo a estas figuras mencionadas brilló Niño Ricardo, experto en la musicalización de versos y unido, desde la Guerra civil española, a Valderrama, con quien trabajó durante diecinueve años. Tan dilatado periplo dio lugar a la creación de atractivas propuestas sígnicas en temas escénicos, pero también a vivencias compartidas, incluyendo la operación de garganta del guitarrista por el cirujano Rafael Tapia a instancias de Valderrama, con un afectivo abrazo de Ramón Montoya de paso, una vez que aquel había contado con el alta médica. Esta amarga circunstancia tuvo, sin embargo, implicaciones compositivas de manifiesta complejidad sígnica en *Aires gaditanos —variaciones por bulerías—* de Niño Ricardo, atendiendo a las estructuras armónicas en la m (tónica) y mi M (dominante) y al rebufo de la cadencia re m - la m - mi M - la m, como refleja su cierre final. Tampoco faltó alguna recomendación pedagógica y aleccionadora de Montoya al sevillano a propósito de tocar “sencillito, pero limpio” y cierta anécdota con motivo de la cabeza de un guitarrista anónimo que acompañaba a Angelillo (Burgos, 2020: 163-166, 301-302, 335-337, 466-468). Se trataba dicho cantaor, diestro en el dominio de la copla, de un amigo de Valderrama, con vidalitas, milongas y otras modalidades genéricas de ida y vuelta de fondo⁶, hasta el punto de actuar al alimón en programas como el del Teatro San Fernando el 8 de diciembre de 1962, en compañía de Dolores Abril en *Mano a mano*, de Quintero, León y Quiroga.

⁶ Sobre el tratamiento de la vidalita y la milonga por Valderrama y Angelillo, con ecos de Pepe Marchena: Bojarska (2021: 101-102, 296-299, 330-348, 362-380, 392). En lo que atañe a la interpretación semiótica de la milonga rioplatense, con implicaciones literario-musicales a efectos de *topos*: Plesch (2009).



Imagen 1. Valderrama y Niño Ricardo con Antonio y Luisa de Triana en El Patio (1949).
Fuente: Archivo fotográfico de José Antonio Castillo Serrapí. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

Pues bien, coincidiendo Valderrama, Sabicas y Niño Ricardo en Ciudad de México, el 20 de julio de 1949 murió Montoya, maestro en la apertura hacia nuevos lenguajes y signos expresivos tanto en lo que hace a la armonía modal fría como a la tonal. Le dedicaron los tres, en El Patio, una actuación brindada a su memoria, con cantes y toques de cosecha propia en un medido ensamblaje entre versos musicalizados y falsetas, pero también representativos del guitarrista madrileño. En dicho escenario, el cantaor jiennense, sabedor de la riqueza sígnica del homenajeado al haber sido acompañado antaño por él y consciente de que se había mostrado siempre innovador y creativo en lo que a las coplas cantadas se refiere, estuvo trabajando treinta días junto a Niño Ricardo y en ocasiones con la colaboración de Sabicas, aunque sin demasiada motivación tras el fracaso teatral por la difamación política de la que fue objeto (Gamboa, 2013: 58, n. 55).

Polémicas al margen, al hilo de esta experiencia escénica vivida por los tres amigos y ases del flamenco, si se analiza con detenimiento la discografía integral de Valderrama y Niño Ricardo destaca, por sus letras y fraseo armónico-melódico, la seguiriya *Dobla la guitarra*, en la que se identifica un sentido lamento poético-musical por el fallecimiento de Montoya en 1949. Dicho tema de carácter elegíaco, en el que se distingue la estructura armónica la M frigio (tónica) y si b M (dominante) desde su obertura introductoria a través de los rasgueos percutivos de Niño Ricardo en *ostinato* —es decir, como procedía Montoya— y con preeminencia de los intervalos de segunda menor y segunda aumentada más puentes modulatorios hacia los acordes de fa M y re m, volvería a encontrar acogida, a efectos de implicaciones y complicidades conceptuales, gracias a simbólicos versos musicalizados. Y fue así con motivo del óbito de Niño Ricardo en 1972, dado que, en el

disco homenaje “*In memoriam*” Niño Ricardo para Universal Music Spain, se incluyó este tema, con el cambio mínimo en el título a *Dobla a la guitarra*, junto a otros cortes fonográficos al son del instrumentista sevillano y con el mismo mensaje literario de Valderrama. Fueron grabados con anterioridad (*Ole! Flamenco*, Philips, 1957) al calor de *Mi vida es el cante* y *El emigrante*, conformando un ciclo poético-musical a modo de cierre, que en su reedición acabaría desapareciendo:

a) *Caracoles castañeros*, cante por caracoles en los acordes de do M (tónica) y sol M (dominante), al trasluz sonoro de la cadencia fa M - do M - sol M - do M, y con breve modulación de sesgo frigio hacia fa M y mi M, en rendido homenaje a las letras de Antonio Chacón, pareja artística de Montoya.

b) *Soy la guitarra de Huelva*, fandango de Huelva desde la bimodalidad por medio de la secuencia tonal mayor la M - mi M y la consiguiente derivación hacia el modo flamenco de mi M (tónica) y fa M (dominante), con la colaboración de Lolita Caballero —Dolores Abril— y Joaquín Escolíes. Su entrada mediante rasgueos percutivos, más allá de las coplas musicalizadas, trae a la memoria *Marisma de Huelva* de Niño Ricardo para proseguir con la imitación del fraseo armónico-melódico del cante. A este respecto, sobresale la evocación de las modalidades de Santa Eulalia, Santa Bárbara y formalizaciones afines desde la tonalidad mayor, con fluctuación hacia el homónimo menor.

c) *Llanto serrano (serrana)*, en hermandad con el canónico acento ricardista en mi M frigio, ya en su introito sobre el *ostinato* de mi M (tónica) y fa M (dominante). Se presta atención a las cadencias la m / do M - sol M - fa M - mi M modal, cobrando relieve variaciones de falsetas de Niño Ricardo procedentes de *Serrana Juncal* y *Seguiriyas en mi*, como eje diferencial respecto a las seguiriyas en la M frigio (tónica) y si b M (dominante); o lo que es lo mismo, una forma expresiva y *cantabile* de concebir la serrana en armonía con el cante, dotándola de marchamo modal flamenco, que tendrá sus resonancias en la escuela sevillana del toque actual, según se demuestra en *Los cabales*, de Rafael Riqueni.

Por decirlo con otras palabras, más allá de la posible autoría de esta letra versionada por Valderrama y Niño Ricardo gracias al compositor Escolíes, todo apunta a que su forja embrionaria —y acaso hasta la interpretación de coplas y estilos de sabor madrileño como los protagonizados por Montoya y Chacón al son de los caracoles— pudo fraguarse en el homenaje literario-musical que le tributaron, en Ciudad de México, Valderrama, Niño Ricardo y Sabicas. La sencillez, brevedad y sin un desarrollo temático-conceptual del texto cantado en *Dobla la guitarra*, que se presenta mediante un ayeo o glosolalia preliminar de aliento melismático microtonal y cuño formular fonométrico, sugiere la hipótesis de que tan afectivo y efectivo mosaico signico se debió de generar a raíz de unos versos repentizados para la ocasión entre Valderrama y Niño Ricardo, como resultaba frecuente en la práctica creativa de ambos artistas —baste aducir el proceso compositivo de *El emigrante*—, en recuerdo de Montoya con motivo del día de su fallecimiento.

Llegado el momento de grabar, Niño Ricardo decidió ejecutar *ad hoc* un considerable número de falsetas y adornos retórico-estilísticos, identificables en las variantes interpretativas de *Nostalgia flamenca*, a la hora de restarle exceso de brevedad sígnica al corte musical debido a una evidente insuficiencia de versos en los fragmentos melódicos. En este sentido, en maridaje con la pátina montoyista, se reconocen estilemas del toque jerezano de Javier Molina integrados en una difundida falseta de su acompañamiento a los versos cantados de Manuel Torre en *Por los rincones* a partir del *ostinato* —ejecutado mediante el dedo pulgar de la mano derecha— en si b M (dominante) y la M frigio (tónica), con el mismo dibujo métrico desembocando en re m. No falta tampoco el entronque igualmente jerezano con Perico el del Lunar, padre, habida cuenta de la progresión cromática, en calidad de coda y remate, atendiendo a las posiciones de fa M - fa # M - sol M - sol # M - la M modal, con la que se cierra el poliédrico retal sígnico planteado. A diferencia de Perico, quien se decanta por realizar dicha progresión como broche conclusivo de una de sus características falsetas con el pulgar, Niño Ricardo procedió a través de una concatenación de acordes interpretados por medio del pulgar en el modo frigio y como si de una armonización *cantabile* del cante se tratase. En la letra musicalizada al aire vocal de Valderrama se considera, por lo demás, el vocablo *doblar* como *tocar a muerto* y desde el empleo de la forma verbal *dóblanla* cuando se esperaría *dóblenla*:

Ay, dobla la guitarra, señores,
 dóblanla [*sic*] por Dios,
 porque se ha muerto
 ay, Ramón Montoya,
 mare, qué dolor (Valderrama, 1957, s. p.).

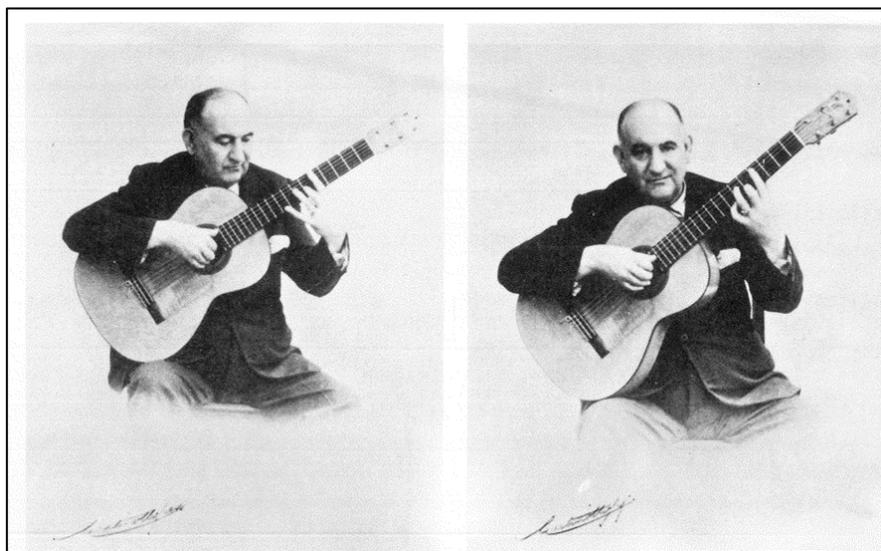


Imagen 2. Fotografías de Ramón Montoya por los hermanos Martinotto (Grenoble, septiembre de 1936. Archivo Zayas). Fuente: Centro Andaluz de Documentación del Flamenco (Donación: Ángel Álvarez Caballero). Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En esta senda compositiva de hibridaciones signícas sobresale, andando el tiempo, *Gloria a Ramón Montoya. Soleá y malagueña* (1959) del propio Valderrama, con el recitado de cuño escénico-performativo de Antonio Molina Manchón, en una obra discográfica en la que le acompañaron los ricardistas Ramón de Algeciras y José M.^a Pardo. Se advierte la prevalencia del modo flamenco de mi, en concordia con la secuencia fa M (dominante) y mi M frigio (tónica) para la soleá y la bimodalidad en la estructura armónico-melódica del cante de la malagueña. Entra en diálogo intertextual, a su vez, respecto a *Juerga en el cielo* del poeta granadino Manuel Benítez Carrasco, composición redactada con motivo del óbito de Montoya. Tales versos fueron del agrado de Valderrama, quien llegaría a coincidir con Benítez Carrasco en Buenos Aires, a buen seguro por esta práctica literario-musical de corona poética consagrada al maestro de la sonanta que él mismo llevó a gala, o sea, en la estela de *Dobla la guitarra y Gloria a Ramón Montoya*. Con estos versos declamados (“Cuando don Ramón Montoya / se fue, porque lo llamaron / para una fiesta en la gloria, / temblaron, tristes y solas, / sin que nadie las tocara / las guitarras españolas”), Benítez Carrasco⁷, al decir de Valderrama, ponía verdaderamente en pie al público de los teatros de América Latina, sobre todo en la capital porteña (Burgos, 2020: 460).

A propósito de tales relaciones cómplices entre poetas y músicos sensibles a rendidos homenajes a Montoya, en una entrevista concedida en 2022, el guitarrista flamenco y arquitecto argentino Agustín Hellín, ex alumno de Pepe Monreal —próximo a Angelillo y Valderrama—, subrayaba cómo Benítez Carrasco participaba, junto a Esteban de Sanlúcar, en un programa de televisión alentado por su hermano, el también tocaor Antonio de Sanlúcar. Fue continuado por el hijo de este, “un exitoso empresario afinado aquí, dueño de una fábrica de calzado, ‘Calzados Delgado’, de destacada presencia en la actividad cultural de la colectividad andaluza en Buenos Aires y hasta auspició un programa de T. V. dedicado al flamenco en los años sesenta”, según me ha transmitido Sergio E. Sartorio en calidad de informante:

Hubo en Argentina un programa de televisión de media hora de duración, en el año 1960, en Canal 13, que era auspiciado y producido por el hermano de Esteban de Sanlúcar, que tenía una fábrica de zapatos de hombre llamado “Sistema Delgado” (“el del 1/2 punto”), un programa que pude seguir por lo menos un año, los jueves, creo, ubicado a las 21 h., horario central, donde además de Esteban como figura, circularon casi todos los artistas de la época, incluidos Pepe Alonso en guitarra, Benítez Carrasco, recitador, Verdiales, guitarrista, Rafael de Triana, cantaor, y Mario de la Vega, bailaor. En esa época fue algo inaudito.

Por tanto, el homenaje fraguado en Ciudad de México por Valderrama y Niño Ricardo, con la distinguida colaboración de Sabicas —acaso el más experimentado recreador del legado montoyista en la conjunción signíca del modo frigio y los sistemas

⁷ En cuanto a este poeta y declamador estoy preparando un estudio a partir de su legado documental en una *Antología* fonográfica —junto a Emilio Gallardo y por la que cito *Juerga en el cielo*— circunscrita a flamenco y exilio.

tonales mayor y menor—, daría paso a evocaciones interartísticas entre el verso y la música consagradas al guitarrista madrileño por parte de importantes figuras que recorrieron Ciudad de México, Buenos Aires y otros enclaves geográficos representativos de América Latina. En tan poliédrico marco contextual y de plurales relaciones intertextuales cabe situar, en efecto, el *Homenaje a Ramón Montoya* de Esteban de Sanlúcar con la voz de Angelillo en una armonización de cante y declamación poética como *actio* performativa. Lo hicieron —en correspondencia sígnica respecto a *Gloria a Ramón Montoya. Soleá y malagueña* de Valderrama— por soleá en mi M frigio, con remate de malagueña al trasluz de la bimodalidad (do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M modal). Se distinguen, asimismo, elogios y alabanzas encomiásticas al imaginario sonoro del *laudandus* y su guitarra Leona, incluso a nivel técnico mediante arpegios y trémolos en sucesivos movimientos melódicos con analogía interpretativa por parte de Esteban de Sanlúcar (Escobar, 2023b). Sobresale, en particular, el recitado declamado como *performance* en el que se enfatiza “Desde España a Argentina”, reflejo de la hermandad entre ambos enclaves culturales testigos de la huella de este modelo para la historia del flamenco. Es más, cabe subrayar la relación profesional de Esteban de Sanlúcar (Escobar, 2023b) no solo con Benítez Carrasco y Angelillo, sino también con Valderrama. Esta circunstancia debió de propiciar las confluencias creativas al hilo de la modalidad genérica del homenaje a Montoya en la hibridación del modo de mi frigio en la soleá y la bimodalidad de la malagueña. En palabras del instrumentista sanluqueño, evocando a Valderrama en primer lugar:

¿De las figuras que acompañé? Acompañé a todos: a Valderrama, a Antonio Mairena, a Caracol, al Sevillano, a Canalejas y a todas las figuras que había allá y a otras que no se dedicaban al teatro como Paco Mazaco, José Rebollo, el Niño Gloria, Manuel Vallejo, en fin, todas las figuras que allí había. (Sartorio, 1996; 5).

Considero, en definitiva, que el *Homenaje a Ramón Montoya* de Angelillo y Esteban de Sanlúcar es deudor, tanto en el plano intertextual como en lo que a correspondencias genérico-sonoras se refiere, de dicha aportación poético-musical de Valderrama junto a las guitarras de Niño Ricardo y Sabicas. El instrumentista navarro, si bien no acabaría grabando a nivel fonográfico, fue testigo de excepción de ese emotivo homenaje, entre la música y los versos cantados, al maestro madrileño. Profundicemos, en el siguiente apartado, en la praxis teatral y riqueza sígnica de su obra.

2. PRÁCTICA ESCÉNICA Y COMPLEJIDAD SÍGNICA: SABICAS EN ESPACIOS PERFORMATIVOS (CON NOTAS SOBRE CINE Y PROGRAMAS RADIOFÓNICOS)

Más allá de su colaboración ocasional en el homenaje literario-musical a Montoya junto a Valderrama y Niño Ricardo, hay que poner de relieve, en el período entre finales de los años treinta y hasta los cincuenta, otras relevantes actuaciones de Sabicas en Ciudad

de México y Buenos Aires no atendidas en el estado de la cuestión. De hecho, revisten sumo interés habida cuenta de que en tales actos performativos llegaría a deslumbrar por su virtuoso ensamblaje técnico entre el modo flamenco y los signos de cuño tonal con cuidada *ars* sonora de fondo; así, una vez más, en El Patio —donde se fraguó el homenaje a Montoya— en ocasión de su espectáculo, como se anunciaba en la prensa (por ejemplo, en la sección *Ecos de El Patio*), con Celia Peña. Cosechó esta bailarina extremada popularidad en las décadas de los cuarenta y cincuenta en feliz coincidencia con la estada de Sabicas entre 1940 y 1955, aunque con viajes intermitentes del instrumentista en esos años, sobre todo a Estados Unidos.

Pero, como sucedió en Ciudad de México, tampoco faltaron los éxitos de Sabicas en Buenos Aires desde prácticamente su llegada a la capital argentina, en concreto, con motivo de una *performance*, en el Teatro Mayo, de la Gran Compañía de Arte lírico andaluz Alcoriza, con estreno el 3 de junio de 1938. De hecho, brilló el *mago de la guitarra*, como se anunciaba a nivel publicitario, junto a Niño de Utrera y Pena hijo; es decir, los cantaores-actores con los que trabajó el instrumentista, junto a Florencio Castelló —exiliado en México y con dilatado recorrido en pagos teatrales bonaerenses—, en la obra dramática *El padre Castañuelas* (Sánchez, 2015). Lo hizo, en fin, Sabicas en dicho Teatro porteño a partir de una interiorización de los versos cantados y declarada performatividad como arte sonoro a propósito de la comedia lírica andaluza en tres actos *Mi jaca*, de Ramón Perelló y José R. Fernández, con ilustraciones musicales de Juan Mostazo.

Se hace evidente, en suma, el reconocimiento que recibieron Sabicas y Castelló ya fuese en entornos escénico-culturales de Ciudad de México y Buenos Aires entre música y literatura dramática en las décadas referidas, en los que no faltaron notas de flamenco y copla en las hibridaciones de signos a propósito del modo frigio y los sistemas tonales mayor y menor, o bien en locuciones radiofónicas. Lo refleja, en efecto, una fotografía de Sabicas con dedicatoria paratextual de Juan Cano Maresco, autor de *Por los caminos de España* y director de la audición radiofónica *Andalucía habla* para Radio Argentina, al referido actor y cantaor Castelló. Tal dedicatoria, sin datación, se encuentra acompañada de la firma autógrafa del letrista y comediógrafo Antonio Quintero, aplaudido por Valderrama y Angelillo en lo que a práctica teatral popular se refiere.



Imagen 3. Sabicas en *Andalucía habla* para Radio Argentina, con dedicatoria de Juan Cano Maresco a Castelló y firma de Antonio Quintero. Fuente: Archivo de la familia Castelló. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En este reticular contexto interdisciplinar huelga insistir, por tanto, en la fama y nombradía de Castelló, intérprete, junto a Sabicas, Niño de Utrera y Pena hijo, de *El padre Castañuelas* a partir de 1936; o lo que es lo mismo, una prefiguración dramática de la película musical *El padre Coplillas* de Ramón Comas, con Valderrama, en 1969. No cabe olvidar tampoco otros singulares títulos en los que, en los años cuarenta, se hermanaba la capital andaluza con la cultura cinematográfica azteca. Lo dejan ver, en calidad de hipertextos filmicos, *Dos mexicanos en Sevilla* y *El verdugo de Sevilla*, ambas obras de 1942, si bien también colaboró Castelló en el hito surrealista *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, con estreno en Ciudad de México el 22 de septiembre de 1962. A *El padre Castañuelas* y su avezada práctica teatral ha aludido Sabicas, sin mencionar a Castelló, pero sí a Niño de Utrera y Pena hijo. Se colige de un testimonio suyo en el que descuella la evocación de Carmen Amaya y su éxito coreográfico en Buenos Aires, donde arribó el guitarrista tras su exilio en 1936:

Me marché de España en el 36. Llegamos a Buenos Aires. Yo iba con una compañía donde iba cantando el Niño de Utrera, El Pena hijo..., llevábamos una compañía de actores; hacían obras de teatro. Representábamos una obra que se llamaba *El padre Castañuela[s]*, y gustó mucho en Buenos Aires, mucho, mucho. Ya estaba Carmen [Amaya] allí, en Buenos Aires, y tenía formado un escándalo, ¡un escándalo! ¡Fue por cuatro semanas y estuvo nueve meses!, a teatro lleno. Se vendían entradas con mes y medio, con dos meses de antelación, y fue un escándalo. Y ya después nos juntamos, empezamos a recorrer América... Porque solamente en Estados Unidos estuvimos cinco años. Fuimos en el 40 y estuvimos hasta el 45. Y estuvimos juntos como siete u ocho años (Gamboa, 2013: 35).

Más allá de la elipsis narrativa de Sabicas en su relato testimonial debido a la omisión de Castelló, lo cierto es que, como sucedió con *El padre Castañuelas* y su resonancia en Buenos Aires y Ciudad de México, el actor-cantaor, con letras de fandangos al paso mediante la bimodalidad do M - fa M - do M - sol M - do M - fa M - mi M frigio, estuvo relacionado con afamadas figuras del cine en entornos de sociabilidad cultural en los que tuvieron lugar obras dramáticas, espectáculos de variedades y películas. Entre tales nombres, se alza, en un lugar preeminente, el actor-cantante Pedro Infante, quien participó como protagonista en el filme *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez, con *Cielito lindo*, de sabor tonal mayor, como una de las músicas que acabaría dejando huella en el imaginario de Pastora Pavón; y Mario Moreno Cantinflas, nombre esencial en la época de oro del cine latinoamericano y hermanado con figuras del círculo de sociabilidad de Castelló, Sabicas, Niño Ricardo y Valderrama como Dolores Abril. En este sentido, películas del aliento de la comedia *El padrecito* (1964) de Miguel M. Delgado entra en diálogo intertextual con *El padre Coplillas*, de Valderrama y *El padre Castañuelas*, de Castelló, con quien Cantinflas coincidió en producciones de los años cuarenta como *Ni sangre ni arena* (1941) de Alejandro Galindo, con fandangos de por medio conforme a la bimodalidad y junto a Niño del Brillante al aire guitarrístico de Francisco Millet y Manuel Guerra. Ello viene a explicar, en definitiva, el rico núcleo de artistas que armonizaban el flamenco y la copla —entre el modo frigio, la bimodalidad y las formalizaciones tonales mayores y menores— con variadas disciplinas escénicas de complejo entramado signico como el cine. Lo evidencia una fotografía de Niño Ricardo, enviada desde Valencia, aunque sin datación, en el entorno de sociabilidad cultural de Cantinflas.



Imagen 4. Niño Ricardo en el círculo cultural de Cantinflas. Fuente: Archivo fotográfico de José Antonio Castillo Serrapí. Excepción legal de cita (DP para objetivos de investigación).

En resumidas cuentas, Sabicas se erige como un artista exiliado que fue protagonista, en compañía de actores-cantaos como Castelló —como también hiciera Niño Ricardo con Cantinflas—, en las experimentaciones de signos híbridos entre la tradición modal flamenca y la pátina tonal, incluyendo la bimodalidad, implementadas en espacios performativos de Ciudad de México y Buenos Aires. Destacó, además, como un virtuoso representante del canon clásico-flamenco —a la estela de Montoya— en América Latina, teniendo muy presentes la técnica del fraseo armónico-melódico del flamenco y los versos de la copla como ensamblaje sígnico. A sus notas guitarrísticas me voy a referir a continuación, a modo de coda o *cadenza* de este estudio, a la luz de un mestizaje expresivo remozado de sabor bonaerense en la *Milonga argentina*; eso sí, tampoco dejó al margen las reminiscencias arábigo-andaluzas en zambras y danzas afines, ni el sistema modal frigio que desgranó en una pieza jalonada sobre variados tejidos sonoros y texturas tímbricas: *Tango argentino por bulerías*.

3. MEMORIA PERFORMATIVA E IMITACIÓN DE LA VOZ CANTADA EN SABICAS (CON TONALIDAD BONAERENSE)

Como Montoya, Niño Ricardo, Esteban de Sanlúcar, Molina o Manolo de Huelva, Sabicas fue un experimentado conocedor de las modalidades genéricas, estilos y registros sonoros de los versos musicalizados del cante, incluyendo su puesta en escena como arte teatral. Tal proceder, que denota una manifiesta capacidad de mimesis sígnica respecto a

la letra interpretada y su memorización, explica la *Imitación de Cepero y Angelillo*. Constituye una traducción mimética del fraseo *cantabile* de la voz de estos intérpretes gracias a la naturaleza bimodal de la malagueña y los estilos averdialaos o abandolaos en mi M frigio (tónica) y fa M (dominante). No faltan, asimismo, ecos técnico-conceptuales de Montoya a través de trémolos y arpegios imbricados en la cadencia andaluza (la m - sol M - fa M - mi M modal) con cierre conclusivo en si M (dominante) y mi m (tónica); es decir, atesorando Sabicas en la memoria musical, respaldado por sus cualidades mnemotécnicas, el mensaje literario de estos paradigmas tan valorados por él en el plano vocal. De hecho, al igual que les sucedía a sus admirados Montoya, para el canon clásico-flamenco, y Manolo de Huelva, a efectos del toque gitano —según afirmaba el maestro pamplonés en entrevistas—, la guitarra, por su naturaleza polifónica, resultaba ser creadora y recreadora en lo que a cantabilidad y práctica escénica se refiere, al margen del esperable acompañamiento de la letra interpretada entre el espacio modal frigio y los sistemas armónicos tonales.

En el caso concreto de Sabicas, demostró ser un experimentado conocedor de las modalidades genéricas del cante como arte sonoro, en la confluencia del modo flamenco en mi, la bimodalidad y las hibridaciones tonales mayor y menor, más allá del timbre textural guitarrístico. Fue así hasta el punto de imitarlas con su voz, pese a no poseer la debida técnica, con el objeto de transmitírselas a los cantaores. Sabicas, en particular, solía ubicar su enfoque en los estilos de los hermanos Pastora y Tomás Pavón, con predominio del modo flamenco, aunque con modulaciones hacia los sistemas armónicos tonales, que había asimilado en su etapa artística entre Sevilla —junto a Niño Ricardo— y Madrid, y que todavía recordaba en archivos fonográficos reproducidos en un magnetofón. Conviene recordar el testimonio de Gabriel Moreno como informante, evocando su estancia en Nueva York en compañía de Sabicas. En tales circunstancias y coyuntura, Moreno adquirió los necesarios signos sonoros, como sólidos mimbres, al hilo de letras cantadas de soleares, cañas y seguriyas en los acordes de mi M frigio (tónica) —fa M (dominante) o la M frigio (tónica)— si b M (dominante), que habrían de dar sus frutos en el disco *Cantes de Pastora y Tomás Pavón* (1972) para Hispavox: “Todos los días me enseñaba. [...] Y Sabicas me decía que tenía que escuchar esos cantes [soleá y seguriya] en boca de gente que me gustase. Él me puso la caña, que yo la hacía mal, las cosas de Pastora y Tomás... Porque Sabicas cantaba muy bien, sin facultades, pero sabiendo lo que hacía” (Gamboa, 2013: 245-246).

Por lo demás, su amplio conocimiento de los códigos polisistémicos del cante, de la práctica escénica popular y del *ars* sonora no impidió a Sabicas adentrarse en otros universos que atañen a la cantabilidad y los mestizajes híbridos. Sucede con las resonancias de zambra y formalizaciones creativas concretadas en danzas árabes gracias a musemas y coremas definidos, ya en su primera etapa; esto es, tras la estela cultural del Alhambrismo de Francisco Tárrega en *Capricho árabe*, género articulado en la *scordatura* en re, que fue cultivado, con derivaciones hacia motivos temáticos de aliento armónico frigio, por Esteban de Sanlúcar (*Castillo de Xauén*) y Niño Ricardo (*Gitanería*

arabesca) hasta cristalizar en el desarrollo modal flamenco en tono de re. Baste traer a colación los tangos de Paco de Lucía *Solo quiero caminar*, en homenaje intertextual a la letra cantada de La Niña de los Peines, o *Me regalé*, con diferente versión interpretativa y reescritura en *Flamenco*, de Carlos Saura. Lo comprobamos en la *Danza árabe* de Sabicas, con un bajo a modo de nota pedal como pilar armónico-rítmico de sabor modal y varios guiños intertextuales al universo de Manuel de Falla en la línea sonora de sus danzas de *El amor brujo*, con broche al calor del sistema tonal mayor; por tanto, en un camino de hibridaciones sígnicas y co-presencia que compartirá con el violinista Rafael de la Unión atendiendo al fraseo armónico-melódico de la voz cantada con apuntes hacia la cadencia andaluza y cierre tonal menor.

Junto a esta pieza, por su naturaleza genérica y características retórico-estilísticas, cobra relieve *Danza mora*, en diferentes versiones compositivo-interpretativas, con arranque en virtud del efecto tambora, que volverá a repetirse en un maridaje de signos percusivos. Se distingue, asimismo, el predominio de mecanismos técnicos topicalizados como el martillo doble y el trémolo entre resonancias armónicas de sesgo arábigo-andaluz en diálogo conceptual con una pátina tonal menor e incluso con oscilación efímera hacia su homónimo mayor. Asistimos, en suma, a una modalidad genérica presidida por empastes tímbrico-texturales que Sabicas continuará desgranando, más adelante, en una suerte de *collage*, con artistas del rock como Joe Becker. Lo hizo, en suma, en la convergencia de danza árabe y zambra impregnada de matices armónicos frigios en polisistemas híbridos.

Pues bien, este mestizaje musical, en el que confluyen el modo flamenco, los aires arábigo-andaluces y los entornos armónicos tonal menor y mayor como si de una imitación de la voz cantada se tratase, se reconoce, especialmente, a la luz de su apropiación creativa de la cultura porteña, en cuyo paisaje sonoro o sonosfera se llegó a encontrar inmerso, como en el caso de Ciudad de México. Fue posible por el hecho de que Sabicas había abandonado España con destino hacia la capital bonaerense en 1936, como he señalado, a raíz de la representación de la obra de corte escénico *El padre Castañuelas* junto a Castelló, El Niño de Utrera y El Pena hijo, coincidiendo allí con Carmen Amaya en el teatro Maravilla y decantándose por el exilio. De hecho, se percató de las amargas circunstancias trágicas acaecidas durante la Guerra civil española y la posterior posguerra, no solo para el cultivo del arte y la práctica dramática sino en lo que concierne a la vida de los seres humanos.

Conflictos bélicos al margen, lo cierto es que tal hibridación de polisistemas entre el modo flamenco y el aire sonoro bonaerense se demuestra en el por entonces Niño Sabicas en *Tango argentino por bulerías* (Parlophon B 26.649) y *Milonga argentina* (Parlophon B 26.741). Sobresale, en primer lugar, *Tango argentino por bulerías*, a la zaga de las bulerías por soleá en la M frigio (tónica) y si b M (dominante), con soniquete tradicional rítmico desde Montoya, Manolo de Huelva o Curruto de la Jeroma. Lo evidencian sus microfalsetas y adornos de pulgar y alzapúa, entrando en diálogo con el extremado refinamiento que otros guitarristas del exilio iban adquiriendo en la práctica escénico-

performativa a la hora de integrar estilemas del tango argentino en el toque flamenco; así, Esteban de Sanlúcar, alentado por variaciones sobre las letras musicalizadas al son de los tangos populares de Carlos Gardel (Escobar, 2023b)⁸. El cierre de Sabicas se orienta, en lo referente a la modulación de tempo y acentuación rítmica, hacia la bulería al golpe en la m (tónica) y mi M (dominante) al trasluz de la cadencia tonal menor re m - la m - mi M - la m, a imitación de la voz cantada, desde Manolo de Huelva a Niño Ricardo y Melchor de Marchena. En dicho contexto armónico-métrico, el fraseo melódico está remozado de signos sonoros híbridos que denotan una emotividad expresiva de sabor tanguero, aunque desde un andamiaje retórico-estilístico que trae a la memoria el cuplé o canción por bulería.

En lo que atañe a la *Milonga argentina* en los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante) a partir del sistema tonal menor, cabe subrayar el fraseo del cante de la milonga y aire amalgamado de farruca, es decir, de una manera similar a la practicada, entre otros paradigmas en la historiografía de la guitarra flamenca, por Esteban de Sanlúcar en su *happening* junto a Antonio Gades (Escobar, 2023b). Tanto es así que se detectan puntos de encuentro respecto a otras canónicas composiciones suyas del fuste creativo de *Punta y tacón*, integrada en el disco *Flamenco puro* de 1961, a través de técnicas topicalizadas en el flamenco como acompañados rasgueados percutivos, trémolos, alzapúas y escalas en forma de picados.

A estas dos incursiones del Niño Sabicas en el folclore porteño de raigambre tonal menor, pero con posibilidad de hibridación conforme al toque modal frigio, hay que sumar, entre las décadas de los cincuenta y sesenta —en concreto entre 1957 y 1968—, las aportaciones del experimentado maestro Sabicas a la luz de polisistemas sonoros más complejos. Me refiero a su *Milonga flamenca* en el acorde de la m como tónica (Elektra EKL-121, 1957) y mi M (dominante) en virtud de un *cantabile leitmotiv* que funciona a manera de *ritornello*, junto a su hermano Diego Castellón y en sintonía signica con dúos como los formados por Esteban de Sanlúcar y Nelson Olivera (Escobar, 2023b). Esta fórmula sugerida en *Milonga flamenca*, preñada de estilemas de farruca mediante variaciones temáticas y *ritornelli*, la acabaría explorando, igualmente en los acordes de la m y la M, desde el concepto de tres voces en *Inspiración de Sabicas* (Columbia WS 320 / WL 171, 1960 / Hispavox HX 000-03, 1961). No falta el contrapunto tonal mayor respecto a la milonga, también de métrica rítmica cuaternaria, en la colombiana de *Mosaico flamenco* (ABC S 614, 1968): la m / la M (tónica) y mi M (dominante), atendiendo a las cadencias melódicas re m / re M - la m / la M - mi M - la m / la M.

Sobre este particular, no conviene olvidar la inmersión cultural de Sabicas, en virtud de un proceso de aflamencamiento alentado por modulaciones hacia el sistema armónico frigio, en modalidades genéricas, motivos, rasgos retórico-estilísticos y registros estéticos procedentes de otras manifestaciones interartísticas del folclore hispánico y músicas

⁸ En lo que concierne a la proyección del universo sonoro de Gardel en géneros y estilos musicales: Collier (1988).

heterogéneas, más allá de la cantabilidad del arte sonoro porteño. Se pone de manifiesto en varias piezas:

a) *Aires del norte*, con *scordatura* en re M y de notoria expresividad *cantabile*.

b) *Pasoble flamenco*, articulado en el modo flamenco en virtud del acorde de mi M frigio sobre la cadencia andaluza (la m - sol M - fa M - mi M), aunque con apuntes a la bimodalidad del fandango como arquetipo para virar hacia la arquitectura rítmica del pasodoble. Se encuentra, en síntesis, en entronque con una arraigada tradición de signos sonoros híbridos cultivada por virtuosos iconos de la guitarra flamenca del exilio de la talla de Esteban de Sanlúcar (Escobar 2023b).

c) *Campanilleros*, de sabor tonal menor gracias a la estructura armónica de los acordes de la m (tónica) y mi M (dominante) al hilo de la cadencia re m - la m - mi M - la m. Estas posiciones se desarrollan a través de mecanismos técnicos topicalizados en el imaginario flamenco como el trémolo o las microescalas de los dedos índice y medio de la mano derecha, con toques de arpeggios, imitando estilemas del fraseo melódico de la voz cantada. Estamos, por ende, ante una recreación expresiva en hermandad con el más acendrado legado desde Manuel Torre, en *A la puerta de un rico avariento* junto a Miguel Borrull —en una ambigüedad armónica de la letra entre el sistema tonal menor y el modo frigio—, hasta La Niña de la Puebla, amiga de Sabicas, y su conocido tema *En los pueblos de mi Andalucía*, al compás de Luis Yance. Prevalece, en este sentido, el aroma tonal menor, aunque se reconocen huellas de bimodalidad en la integración de acordes como sol M y do M. Del mismo modo, se detecta cierta oscilación hacia el entorno modal frigio, alentada por una voluntad de aflamencamiento, debido, en fin, a las posiciones de fa M y mi M frigio.

4. CONCLUSIONES

A la vista de los datos expuestos en el presente análisis, se hace evidente la relevancia del maridaje de música y versos en la confluencia sígnica del modo frigio con la armonía arábigo-andaluza y los sistemas tonales mayor y menor a efectos de práctica performativa entre flamenco y copla durante los años treinta y sesenta del siglo XX. Tal línea de indagación me ha permitido aportar renovadas perspectivas críticas, más allá del estado de la cuestión, tomando como eje axial el modo flamenco y sus hibridaciones armónicas como polisistemas. Para ello, he atendido dos objetivos conforme a la estructura bipartita propuesta en el pórtico introductorio. El primero se ha centrado en el homenaje poético-musical consagrado a Montoya desde el sistema modal de la seguiriya en los acordes de la M frigio (tónica) y si b M (dominante), a raíz de su fallecimiento, con versos musicalizados de Valderrama, acompañado de Sabicas y Niño Ricardo, en Ciudad de México. El instrumentista sevillano llegaría a grabarlo con el cantaor de Torredelcampo a nivel fonográfico ya en 1957 y hasta con repercusiones sígnicas de relieve en el disco póstumo —“*In memoriam*” *Niño Ricardo*— ofrendado por guitarristas ricardianos tras su óbito en 1972. Tal panegírico elegíaco se encuentra en correspondencia intertextual e

interartística con testimonios literario-musicales similares protagonizados por figuras en el exilio como Benítez Carrasco, Angelillo y Esteban de Sanlúcar. De hecho, estaban acostumbrados, al igual que Valderrama, Sabicas y Niño Ricardo, al cultivo de hibridaciones entre música y poesía que conjugaban el modo en mi frigio con la bimodalidad de géneros como la malagueña cantada.

El segundo objetivo ha tenido su encuadre en la notoriedad de Sabicas como instrumentista en espacios performativo-teatrales de Ciudad de México y Buenos Aires. En estos marcos, acabó demostrando su habilidad para la práctica escénica y *ars* sonora entre el desarrollo evolutivo del sistema modal flamenco, las reminiscencias arábigo-andaluzas y los contextos tonales mayor y menor. De hecho, tales dotes de Sabicas arrojan luz sobre su virtuosa expresión del fraseo armónico-melódico de Angelillo y Cepero —tomando como partitura sonora el cante— en la posición de mi M frigio. En este sentido, sobresale su inclinación por el sistema bimodal, en aras de la cantabilidad poético-musical, preñado de un manifiesto acento porteño de pátina tonal menor. Procedió, en definitiva, al son de milongas y tangos bonaerenses, desde sus discos de pizarra como Niño Sabicas —en los que no faltaron los ecos signicos de la bulería por soleá en la M frigio al calor del más refinado acento flamenco— a sus granadas grabaciones de madurez, o lo que es lo mismo, en calidad del ya reconocido maestro Sabicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCOGRÁFICAS

- BERLANGA, M. Á. (1998). *Los fandangos del Sur: Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*. Granada: Biblioteca Universitaria.
- BEYHOM, A. (2003). *Systématique modale. Musique, musicologie et arts de la scène*. Paris: Sorbonne Université.
- BOJARSKA, P. (2021). *Vidalita flamenca, el cante nacido de una canción del folclore rioplatense*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- BOUHADIBA, F., ed. (2019). *La modalité au prisme de la modernité: créativité musicale et cheminements culturels entre apports, hybridations et mutations identitaires*. Tunisie: Éditions Sotumédias.
- BURGOS, A. (2020). *Juanito Valderrama: “Mi España querida”*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- CHAACHOO, A. (2011). *La música andalusí. Al-Álá: Historia, conceptos y teoría musical*. Córdoba: Almuzara.
- COLLIER, S. (1988). *Carlos Gardel: Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Plaza & Janés.
- CRUCES, C. (2003). *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.

- ENCABO, E. Y MATÍA, I., eds. (2023), *América como horizonte: Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ESCOBAR, F. J. (2019). “Contar la música de un Pájaro negro: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande”. *ILCEA* 35, 1-22.
- ____ (2023a). “Tradición escénica popular y versos musicalizados con sabor a copla y cine: Pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México”. En *América como horizonte: Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, E. Encabo e I. Matía (eds.), 139-158. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2023b). “Volver a las fuentes: *ars sonora* y creatividad literaria en el contexto escénico-teatral de Buenos Aires (con datos inéditos de Esteban de Sanlúcar, Concha Piquer, Angelillo y Paco de Lucía)”. En *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidad*, E. J. Gallardo, F. J. Escobar y F. C. Ruiz (eds.), 121-150. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- FERNÁNDEZ, L. (2011). “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: origen y evolución”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 5, 37-53.
- GALLARDO, E. J.; ESCOBAR, F. J. Y RUIZ, F. C., eds. (2023). *Flamenco en América Latina. Hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidad*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert Verlag.
- GAMBOA, J. M. (2013). *La correspondencia de Sabicas, nuestro tío en América. Su obra toque por toque*. Madrid: Ediciones El Flamenco Vive.
- HIDALGO, F. (2010). *Carmen Amaya*. Barcelona: Carena.
- MACÍAS, G. (2017). *Perspectivas sonoras del Flamenco en la Ciudad de México. Un ejercicio de desorientalización*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MURCIANO, A. (1994). “*Mi vida y el cante*” (*Memorias flamencas de Juanito Valderrama*). Jaén: Diputación de Jaén.
- ORTEGA, J. F. Y PARDO-CAYUELA, A. (2022). “El flamenco en los escritos de Rafael Mitjana”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 19, 71-86.
- PLESCH, M. (2009). “The *topos* of the Guitar in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Argentina”. *The Musical Quarterly* 92.3-4, 242-278.
- SÁNCHEZ, E. (2015). “Florencio Castelló: Un cómico andaluz en el exilio”. En *Apuntes de cine*, V. Guarinos (ed.), 211-222. Madrid: Delta.
- SANTIAGO, M.^a V. DE (2006). *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SARTORIO, S. E. (1996). *En torno a Esteban*. Buenos Aires: s. e. (texto inédito).
- VALDERRAMA, J. (1957). *Ole! Flamenco* [álbum]. Philips.

VALENZUELA, S. (2017). *Armonía modal, modo de mi y flamenco*. Tesis Doctoral dirigida por M. Á. Berlanga: Universidad de Granada.

ZACARÍAS, M. (2015). *“Aguascalientes, su duende”*. *Estudio, registro y análisis de la danza española*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello”.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2024

Fecha de aceptación: 30/08/2024