

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université Bourgogne Europe

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)

Generic Characterisation and Evolutionary History of the Flamenco Lullaby (with zarzuela tones and sound traces of Lorca and Falla)

Article publié le 25 juin 2023.

Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego, « Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla) », *Textes et contextes* [], 18-1 | 2023, publié le 25 juin 2023 et consulté le 13 juin 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.. URL : <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca (con tonos de zarzuela y huellas sonoras de Lorca y Falla)

Generic Characterisation and Evolutionary History of the Flamenco Lullaby (with zarzuela tones and sound traces of Lorca and Falla)

Textes et contextes

Article publié le 25 juin 2023.

18-1 | 2023

Berceuses : circulations historiques et culturelles, transmissions de l'intime

Guillermo Salinas Ayllón Francisco Javier Escobar Borrego

🔗 <http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=4239>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

-
1. Hacia una definición de la nana flamenca: estado de la cuestión y revisión crítica
 2. Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca: cronología
 - 2.1. Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955)
 - 2.2. Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX
 - 2.3. Manuel García Matos y la *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1955)
 - 2.4. Consolidación de la nana flamenca (1956-1978)
 - 2.5. Desarrollo de la nana flamenca (1979)
 - 2.6. Últimas tendencias: textos y contextos
- Conclusiones

-
- 1 Por su prístino origen arraigado en arquetipos del folklore universal, naturaleza genérica y acendrada función en la vida cotidiana, la nana, de un modo similar a otras modalidades como los cantos de laboreo, apenas ha venido teniendo cabida en los recitales de flamenco en-

marcados en peñas y marcos performativos similares¹. En este sentido, como tendremos la ocasión de comprobar en las páginas que siguen, su integración en el repertorio del flamenco, con presencia en grabaciones y escenarios por lo general destinados a las artes escénico-teatrales, resulta muy reciente. Tal coyuntura a nivel de génesis y proceso evolutivo fue así, entre otras razones, por el hecho de que se consideraba un estilo vinculado a raíces populares y folklóricas sin que el proceso de aflamencamiento hubiera calado todavía de pleno, según había sucedido con palos como el fandango, la malagueña o los estilos averdialaos. Sin embargo, era una cuestión de tiempo para que la nana gozara de una expresión de marcada impronta flamenca más allá de testimonios entre la voz musical y la palabra literaria integrados en zarzuelas y propuestas estéticas como las de Federico García Lorca o Manuel de Falla.

- 2 A la vista de lo expuesto en este pórtico contextual, abordaremos, por tanto, la paulatina forja de la nana flamenca en cuanto a naturaleza genérica y proceso evolutivo hasta cristalizar en un género que, en la actualidad, forma parte, por derecho propio, del elenco de estilos de tan singular manifestación artística. Para ello, organizaremos nuestro estudio analítico, en el plano estructural o de *dispositio*, en dos tiempos conforme, valga la metáfora, a un ritmo binario. La primera parte comprenderá un acercamiento a su definición, con su propia especificidad en el caso del flamenco, para desgranar, después, las etapas e hitos cardinales de la nana flamenca que hicieron posible, ya en su protohistoria, el paso de las señas de identidad folklórica a la interpretación con estilemas expresivos reconocibles en la estética de lo jondo. Adentrémonos, en primer lugar, en la definición técnica de nana atendiendo al estado de la cuestión, si bien desde una revisión crítica.

1. Hacia una definición de la nana flamenca: estado de la cuestión y revisión crítica

- 3 Con el objeto de contextualizar debidamente nuestro objeto de estudio, resulta oportuno comenzar prestando atención al carácter etiológico de la 'nana'. Como pone de relieve el DRAE (2001 II: 1564), la

nana o canción de cuna, en términos generales, se define como el «canto con el que se arrulla a los niños». Sin embargo, acercándonos más a la caracterización genérica de la que podemos denominar nana flamenca, se ha venido señalando de manera específica, al decir de Blas Vega y Ríos Ruiz (1988 II: 535), que se trata de un

cante con coplas que presentan formas y metros variados, que se amoldan al balanceo de las cunas, aunque es frecuente la de cuatro versos, el primero y el tercero heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos. Aunque no es propiamente un canto flamenco, se suele incluir dentro de los cantes folclóricos afluencados de origen andaluz. Es un canto dulce y evocador de la infancia, sin excesivos adornos ni melismas y, aunque a veces se acompañan de la guitarra, en su medio natural (que es la madre meciendo al niño) no se acompaña [...].

- 4 Un ejemplo paradigmático de esta aseveración o aserto podría ser el de esta nana compilada por Felipe Pedrell en 1922, sobre la que volveremos:

Fig. 1. Transcripción de *Nana IV*, de Felipe Pedrell (1922)

Felipe Pedrell (1922)

A la na - na na - ni - ta na - ni - ta e - a

A la na - na na - ni - ta dor - mi - do que - da

Fuente: elaboración propia.

- 5 Ahora bien, la definición de nana brindada por Blas Vega y Ríos Ruiz es susceptible de ser matizada en tres aspectos medulares. El primero de ellos viene dado por la adaptación «al balanceo de las cunas», lo que conlleva inevitablemente la tendencia a un ritmo binario. Una excelente muestra de tal proceder estético lo proporciona esta nana compuesta por Manuel de Falla e inserta en sus *Siete canciones populares españolas* (1907-1914):

Fig. 2. Transcripción de *Nana*, de Manuel de Falla (1907-1914)

Manuel de Falla (1907-1914)

$\text{♩} = 98$

The image displays a musical score for the piece 'Nana' by Manuel de Falla. It consists of five staves of music written in a single system. The time signature is 4/4, and the tempo is marked as quarter note = 98. The key signature has one sharp (F#). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout. Notably, there are two triplet markings: one at the end of the first staff and another at the beginning of the fourth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.

Fuente: elaboración propia.

- 6 Y es que, si bien es cierto que un considerable número de nanas se prestan a esa acentuación materializada en compases binarios debido al balanceo de la mecedora, donde tradicionalmente la madre acunaba al niño, también se detectan ritmos ternarios, como evidencia la célebre «Nana de Sevilla», bajo la rúbrica autorial de Lorca y cantada por Encarnación López Júlvez, 'La Argentinita':

Fig. 3. Transcripción de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)

Federico García Lorca (1931)

$\text{♩} = 150$

Es - te - ga - la - pa - gui - to no tie - ne ma - re A a A a
Lo pa - rióu - na gi - ta - na loe - chóa la ca - lle

No tie - ne ma - re sí no tie - ne ma - re no
Loe - chóa la ca - lle sí loe - chóa la ca - lle no

No tie - ne ma - re A a A a
Loe - chóa la ca - lle

Fuente: elaboración propia.

- 7 El segundo aspecto susceptible de matización reside en el carácter «dulce y evocador de la infancia», habida cuenta de que, aunque es cierto que la mayoría de los textos que forman parte del acervo cultural de las nanas transmiten sentimientos y emociones ligados a la ternura y al cariño, en contraste, otros testimonios evocados por García Lorca aluden a temas bien distintos tales como la amarga desconsideración hacia el bebé e incluso la infidelidad de la mujer adúltera. Baste recordar los siguientes ejemplos que formaron parte del contenido de la conferencia que impartió en el Vassar College de Nueva York en 1930 bajo el título «Las nanas infantiles», con comentarios en calidad de injerencias aclaratorias del propio autor granadino (1984 I: 151-176) remozadas de cierta pátina y acento teatral:

NANA

Vete de aquí; tú no eres mi niño;
tu madre es una gitana.
Tu madre no está;
no tienes cuna;
eres pobre, como Nuestro Señor.

NANA DE ASTURIAS

(expresa el deseo de la mujer adúltera)²

El que está en la puerta
que non entre agora,
que está el padre en casa
del neñu que llora.

Ea, mi neñín, agora non,
Ea, mi neñín, que está el papón.

El que está en la puerta
que vuelva mañana,
que el padre del neñu
está en la montaña.

Ea, mi neñín, agora non,
Ea, mi neñín, que está el papón.

- 8 El tercer y último aspecto susceptible de revisión atañe a la afirmación que sostiene que la nana se erige como una modalidad genérica carente de melismas. Ciertamente es que, en su origen, la nana debía constar de escasas notas y adornos microtonales para poder cumplir su función esencial, esto es, dormir a un niño pequeño. De hecho, la monotonía radicada en una suerte de salmodia entre recitativo y el fraseo armónico-melódico, el *ostinato* rítmico y la desnuda sencillez esquemática de la melodía son cualidades musicales que invitan al sopor, al adormecimiento, a la tranquilidad, en fin, que propicia conciliar el sueño. Sin embargo, a medida que el género de la nana flamenca se va a ir consolidando en el imaginario de la estética flamenca, no siempre va a ser esta la constante principal. Tanto es así que grabaciones de artistas del fuste creativo de José Tejada Martín, ‘Pepe Marchena’, o, más reciente en el tiempo, de Manuel Moreno Maya, ‘El Pele’, aportan una visión diferente a la luz de la ingente cantidad de melismas, amplitud de tesitura y rango, e incluso intensidad expresiva en la interpretación de lo que viene a ser ya un cante, aunque con la huella sonora del arquetipo folclórico como hipotexto literario-musical al fondo. Aportamos, para que se pueda comprobar nuestra hipótesis, la transcripción circunscrita a la versión de ‘El Pele’:

Fig. 4. Transcripción de *Mi niña Gema*, de Manuel Moreno Maya, 'El Pele' (1995)

El Pele (1995)

Ad libitum

f La vi - da tra - joa mi Ge - ma

y con e - lla a - sua - le gri - a

Ay le doy gra - sias al sie - e lo

que que bue - na la a - suer - te mí - a
rit. . . .

El vien - to me - sió tu cu - na

El vien - to me - sió tu cu - na a - y yel vien - to me - sió tu cu - na

Y can - ta - ron las es - tre - llas na - nas tan - goy bu - le - ri - a

pa que mi ni - ña dur - mie - ra pa que mi ni - ña dur - mie - ra

Fuente: elaboración propia.

- 9 En suma, a la vista de los ejemplos musicales aducidos, podemos llegar a la conclusión de que la visión meritoria de dos reconocidas autoridades en los estudios especializados del flamenco de la talla de Blas Vega y Ríos Ruiz responde, en consecuencia, a una definición tradicional de nana que se ha venido asentando en el flamenco, pero que, más allá del estado de la cuestión, requería una revisión crítica en aras de proponer nuevas perspectivas de estudio. A esta circunstancia cabe añadir que, desde la publicación de esta definición, numerosas han sido las variaciones interpretativas a nivel vocal, instrumental y estético-conceptual que ha experimentado la modalidad genérica de la nana flamenca hasta nuestros días, como veremos a continuación.

2. Caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca: cronología

- 10 Como es sabido, el flamenco se erige como un arte poliédrico y versátil, sustentado fundamentalmente en el cante, el baile y la guitarra, presente en numerosas manifestaciones, dominios y disciplinas, así desde la poesía a las artes escénicas. Pero el flamenco es sobre todo música, dado que no podrían entenderse la escenografía o la fotografía vinculadas a lo jondo sin un baluarte sonoro que les permita abrigo e identidad estética. A este respecto, la nana flamenca ha tenido, como cualquier modalidad genérica jonda, una génesis primigenia y un desarrollo fraguado y consolidado en el tiempo.
- 11 Pues bien, sirviéndonos de diferentes fuentes consultadas en un considerable número de centros documentales³, el pormenorizado análisis de dicho contenido nos ha permitido establecer la siguiente cronología organizada en etapas e hitos fundamentales con el objeto de proponer una sucinta historia evolutiva de la nana flamenca atendiendo a su caracterización genérica:

Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955).

Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX.

Manuel García Matos y la *Magna Antología del Folklore Musical de España* (1955).

Consolidación de la nana flamenca (1956-1978).

Desarrollo de la nana flamenca (1979).

Últimas tendencias: textos y contextos.

- 12 Comencemos por la primera de estas etapas.

2.1. Protohistoria: modelos fundacionales (1874-1955)

- 13 El compositor y pianista malagueño Eduardo Ocón incluyó, en 1874, una nana en *Cantos españoles: colección de aires nacionales y popula-*

res: canto y piano formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas. Es la siguiente:

Fig. 5. Transcripción de Nana, de Eduardo Ocón (1874)

Eduardo Ocón (1874)

$\text{♩} = 100$

Duer - me ni - ño chi - qui - to duer - me mi al - ma

Duér - me - te lu - ce - ri - to de la ma - ña - na.

Fuente: elaboración propia.

- 14 Como se evidencia en el ejemplo precedente, tomando como eje de referencia la tonalidad de Mi frigio con modulación hacia Mi mayor tras el segundo calderón, aunque carece de indicaciones de compás, resulta factible adaptarla a un compás binario. A nivel vocal, el ámbito no supera la octava mientras que la melodía circula por grados conjuntos con abundantes apoyaturas. En lo que atañe al plano literario, el texto responde a la estructura genérico-métrica de una copla de seguidilla, es decir, una estrofa de cuatro versos en la que el primero y el tercero son heptasílabos, con rima consonante, y el segundo y el cuarto son pentasílabos atendiendo a la rima asonante.
- 15 Y es que, durante este último tramo del siglo XIX, época en la que Ocón divulga sus obras, surgen en distintos países europeos las llamadas Sociedades Nacionales de Música con el objetivo de perpetuar las melodías y rasgos musicales de una región, teniendo lugar, al tiempo, el nacimiento de la musicología y el folklore como ciencias que venían a analizar las raíces estéticas de los pueblos. Sobre este particular, el canto flamenco, en un principio, no formaba parte del estudio de ninguna de estas disciplinas científicas, por lo que se hace necesario destacar la labor de compilación como tarea de campo y divulgación que desarrollaron dos autoridades y personalidades de la música española: Felipe Pedrell y Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo' (Cruces 2020). De hecho, si cotejamos el incipit de las nanas de

Ocón y de Pedrell, se detectan tanto la similitud textual como la divergencia melódica⁴:

Fig. 6. Transcripciones del íncipit de *Nana*, de Eduardo Ocón (1874) y *Nana I*, de Felipe Pedrell (1922)

(6.a)

Flora
Dol-ly must sleep wher - e - ver I choose. To - day by the dead salt sea,
To-mor-row her wax - en lids may close on the plains of Mus - co - vy. And now...

Red.
pp

(6.b)

Fuente: elaboración propia.

- 16 En efecto, en 1881 vieron la luz editorial la compilación de cantos flamencos de Antonio Machado y un sabroso cancionero de coplas flamencas a cargo del poeta popular Manuel Balmaseda y González. También se crea en ese año la Sociedad Folk-Lore Andaluz, contando entre sus más socios honorarios con Williams J. Thoms, Giuseppe Pitre y Hugo Schuchardt. Sobre este último, por cierto, el intercambio de información entre Machado y el eminente erudito austriaco queda patente en «Analogía entre los cantares alpinos y andaluces», carta dirigida por el profesor de la Universidad de Graz a 'Demófilo', como se colige de *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre* en septiembre de 1882. En esta época, en concreto un año después, se funda *Folklore Español. Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, conformada por nueve volúmenes consagrados a temas tan diferentes, pero a la vez enriquecedores desde el punto de

vista étnico-cultural, como fiestas y costumbres andaluzas, folklore de Madrid, juegos infantiles de Extremadura, sobre maleficios y demonios, notas a propósito del mito del basilisco, apuntes dedicados a la topografía, cancionero popular gallego o cuentos populares de Extremadura.

- 17 Como resultado de este creciente interés por las costumbres y canciones populares, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, coincidiendo en paralelo con un ingente núcleo de artículos publicados en periódicos y revistas consagrados a tales materias de estudio, podemos considerar ya un círculo importante de autores españoles, especialmente sevillanos, inmersos en un abnegado y vocacional estudio de las tradiciones populares en virtud de métodos científicos. Nos referimos, entre otros preclaros nombres, a Joaquín Guichot y Parody, autor de *Oye un cantar de mi tierra: Canciones* (1923), con prólogo de los hermanos Álvarez Quintero. Se trata este, en particular, de un libro estructurado en cuatro bloques, a saber, «Canciones sevillanas», «Otras canciones andaluzas», «Canciones madrileñas», «Canciones diversas», con el objeto de transmitir al amplio público canciones populares de su época, citando, a la par, a los compositores de las mismas: Ruiz de Azagra, Modesto Romero, Font de Anta, Vivas, Rafael Calleja, Bertrán Reyna, Ricardo Yust, Federico Villarrazo, Espert Morera, Ortiz de Villajos, Orejón, Rodríguez Frutos, Pérez Moris, E. Manella, Vicente Romero, M. Pigem, José Luis Lloret, José Font y J. F. Pacheco. Junto a Guichot y Parody, cabe recordar otras preclaras figuras como los eruditos Alejandro Guichot y Sierra, su hijo, Juan Antonio de Torre Salvador, Siro García del Mazo, Rafael Álvarez Sánchez-Surga, Sergio Hernández de Soto, Luis Romero y Espinosa, Gonzalo Segovia y Ardizzone, Manuel Díaz Martín, Sales y Ferré, Jacobo Laborda López o Fernando Belmonte Clemente.
- 18 Por lo demás, esta creciente sensibilidad e inclinación por las melodías populares españolas no es sino una consecuencia lógica y natural de los movimientos de relieve que se estaban desarrollando por entonces en Europa durante los últimos compases del siglo XIX. En este sentido, frente a la posición hegemónica que ocupaban Francia, Italia y Alemania, no solo en el plano político-militar sino también en el artístico-musical, se erigen otros emporios musicales de relieve como Escandinavia, Rusia, Hungría y España. Es, por tanto, en este contexto histórico-cultural en el que, en 1882, precisamente en el

marco de esta órbita machadiana de recopilación de cantares tradicionales, se publica *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín (1882)*, en cuyo tomo I, sección 1ª, se incluyen cuatro nanas. Veamos el arranque de la primera:

Fig. 7. Transcripción de *Nana I*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

Andante moderato

Me - se, me - se, me - se. Te - ti - ta no me - re - ses;

Yó que me me - sí. Te - ti - ta me - re - sí.

Fuente: elaboración propia.

- 19 En esta primera nana destaca, fundamentalmente, el compás binario, la tesitura reducida (Sol#-Re) y el seseo como fenómeno fonético en el texto, lo que nos lleva a pensar que ha sido registrada en algún lugar de las provincias de Sevilla o Córdoba, enclaves frecuentados por el bibliófilo, en los que, como sucede todavía hoy, el seseo resulta frecuente. De la segunda nana se distingue, en cambio, la escritura en compás binario de subdivisión ternaria, la tesitura aguda y la presencia de elementos textuales y formularios característicos de la nana, así «ea» y «duérmete, lucerito de la mañana»):

Fig. 8. Transcripción de *Nana II*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

E - a la na - na. E - a la na - na.

Duér-me-te lu - ce - ri - to. de la ma - ña. na.

Fuente: elaboración propia.

- 20 Pasando ya a la tercera de las nanas, llaman la atención tanto la escritura en compás de 6/8, nuevamente atendiendo a la tesitura aguda, como la incorporación en el texto de otro estilema recurrente en las nanas: «a la ro-ro». Veámoslo:

Fig. 9. Transcripción de *Nana III*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

A la ro-ro mi ni-ño mi ni-ño duer-me
con los o-jos a-bier-tos co-mo las lie-bres

Fuente: elaboración propia.

- 21 Por último, en la cuarta nana se detectan elementos comunes para con los testimonios anteriores como la escritura en 6/8 y la melodía mediante grados conjuntos. Sin embargo, estamos ante la primera nana en la que se producen varios cambios de tonalidad con un efecto contrastante: comienza en Si bemol Mayor, en el segundo pentagrama modula a Fa Mayor y, finalmente, en los compases de cierre del segundo pentagrama, tiene cabida una leve y sutil inflexión a Mi frigio para regresar al tono de Fa Mayor. No menos interés reviste, en calidad de elemento diferenciador y divergente, el carácter melismático, especialmente al concluir el primer pentagrama, y las numerosas apoyaturas identificables en el conjunto integral de la nana, como puede comprobarse:

Fig. 10. Transcripción de *Nana IV*, de Francisco Rodríguez Marín (1882)

Gi - ta - na, gi - ta - na, gi - ta - na gi - ta - ni - tay no

É - che - meus - ted un va - so Dea - gua - de - li - món

(É) - che - meus - ted un va - so Dea - gua de li - món

Fuente: elaboración propia.

- 22 Al calor de esta rica tradición, nos llega, a principios del siglo XX, la señera aportación de Manuel de Falla, quien compone, como hemos apuntado, una nana dentro del ciclo *Siete canciones populares españolas*. Fue, sin duda, el autor gaditano, aunque afincado en Granada, uno de los compositores relevantes de esta época y de la música española de todos los tiempos. Verdadero impulsor y *alma mater* del nacionalismo musical ibérico, su contribución a las canciones infantiles reside en una pieza titulada «Nana», la número cinco del *corpus* ya descrito, imitada con expresión aflamencada hasta la fecha con artistas como Elena Greandia en *Aflamenclass* (2016). Escritas durante la época parisina entre 1907 y 1914, especialmente prolífica en lo musical al contactar con Paul Dukas, Claude Debussy, Maurice Ravel e Ígor Stravinsky, están basadas en textos populares dedicados a Madame Ida Godebska. Se estrenaron en 1915 en el Ateneo de Madrid, encontrándose enmarcadas en un homenaje tributado al propio Falla y Joaquín Turina. Baste esta sucinta muestra que corresponde al inicio como pórtico de entrada:

Fig. 11. Transcripción de *Nana*, de Manuel de Falla (1907-1914)

Manuel de Falla (1907-1914)



Fuente: elaboración propia.

- 23 El texto poético que acompaña al fraseo armónico-melódico reviste, como se ve, un eminente carácter popular:

Duérmete, niño, duerme.
Duerme, mi alma,
duérmete, lucerito
de la mañana.
Nanita, nana,
nanita, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

- 24 En otros términos, si se examina con atención la transcripción adjunta, la similitud y analogía con la nana recogida por Eduardo Ocón en 1874 resulta digna de mención habida cuenta de que ambos testimonios son prácticamente idénticos. Tanto es así que dicho cotejo de aliento comparatista viene a corroborar cómo la canción popular, o acaso el mismo *Cancionero* de Ocón, sirvió de inspiración al compositor gaditano.

- 25 Ahora bien, la música popular y otros aspectos relacionados con el folklore continuaban siendo objeto de estudio por parte de polímatas, bibliófilos y bibliógrafos de la época. De hecho, en 1910 sale a la luz editorial la *Colección de cantos populares anotados por Ignacio del Alcázar* en cinco volúmenes agrupados de forma similar al *Cancionero* mencionado de Rodríguez Marín. En tan magno proyecto, el erudito consigue compilar hasta un total de cuarenta y dos coplas de nanas, la mayoría de ellas originarias de la obra del autor precedente (Del Alcázar 1910 I: 1-16). Y casi dos décadas más tarde, concretamente en 1931, Federico García Lorca al piano registró junto a la voz de 'La Argentinita', como habíamos adelantado, la bien conocida «Nana de Sevilla», que dice:

Fig. 12. Transcripción de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)

Federico García Lorca (1931)

$\text{♩} = 150$

Es-te - ga - la - pa - gui - to no tie - ne ma - re. A a. A a.
Lo pa - rióu - na gi - ta - na loe - chóa la ca - lle.

No tie - ne ma - re sí. no tie - ne ma - re no.
Loe - chóa la ca - lle sí. loe - chóa la ca - lle no.

No tie - ne ma - re. A a. A a.
Loe - chóa la ca - lle.

Fuente: elaboración propia.

- 26 Resulta de interés, en primer lugar, el contenido y mensaje del texto poético, si se tiene en cuenta la conocida gitanofilia de Lorca por estos años, esto es, un galapaguito o niño pequeño fue parido por una gitana que, sin embargo, como contrapunto a su esperable amor de madre, decide abandonarlo en la calle, dejándolo expósito y a su suerte. En lo que atañe a los aspectos musicales, la escritura en compás de 3/8, bailable, viene a corroborar que no todas las nanas debían de obedecer al clásico balanceo de una mecedora y acoplarse así a la

escritura de un compás binario. Por último, y en claro paralelismo estilístico con la nana de Falla, los dos testimonios sustentan su eje vertebrador o axial en el modo frigio, desarrollándose la melodía gracias a grados conjuntos, en tanto que atesoran un marcado carácter melismático en lo que hace a los fragmentos de semicorcheas. El camino quedaba, en fin, asentado para la progresiva integración de dicha modalidad genérica en los tonos de zarzuela en las híbridas fronteras entre lo popular y lo culto, entre la tradición oral y la escritura con rúbrica de autor.

2.2. Fronteras entre lo popular y lo culto, entre la oralidad y la escritura: representación de la nana en la zarzuela del siglo XX

- 27 Mientras que las nanas comenzaban a difundirse paulatinamente en cancioneros y músicos de la altura creativa de Falla y Lorca las interpretaban al piano, en paralelo, otros compositores del fuste estético de Gerónimo Giménez, José Serrano o Emigdio Mariani decidían incorporarlas a un género de raíces españolas: la zarzuela. El origen del término procede, como es sabido, de la representación escénico-performativa de obras que maridaban componentes de teatralidad y música en el Palacio de la Zarzuela, ubicado en Madrid, donde abundaban las zarzas, arbusto espinoso frecuente en ciertas zonas de la Península Ibérica. En sus inicios, este tipo de espectáculo se fue fraguando, de hecho, a efectos de protohistoria, en España, en el siglo XVII, gracias a la representación de obras de Lope de Vega como *La selva sin amor*, estrenada en 1627 con música de Bernardo Monanni y Filippo Piccinini, o Calderón de la Barca en *El Golfo de las sirenas* (1657), *Celos aún de aire matan* (1660) y *El laurel de Apolo* (1664), contando con compositores del aliento creativo de Juan Hidalgo (Cardona Castro 1983; Trabado Cabado 2002; Bonastre 2003; Molina Jiménez 2008; Caballero Fernández-Rufete 2008; Gascón 2017; Curto Hernández 2019). Paulatinamente, la zarzuela fue adquiriendo señas de identidad propias en paisaje y paisanaje españoles a raíz de la fuerte competencia que ejercieron la ópera italiana y la tonadilla escénica en el siglo XVIII, con recepción en esta modalidad genérica incluso del imaginario de dramaturgos áureos como el propio Calderón al hilo de

El mayor monstruo del mundo (Roldán Fidalgo 2018)⁵. En este marco contextual, se van incorporando, por tanto, de forma progresiva, elementos diferenciadores respecto a decorados alusivos a elementos de la naturaleza característicos de nuestro país, presencia de indumentaria típica en los personajes, refranes y usos populares que, más allá de implicaciones paremiológicas, trataban de buscar un espacio idóneo para atraer a su propio público.

28 En efecto, el costumbrismo y la progresiva hispanización del género fueron las notas predominantes en el siglo XIX hasta el punto de que la tendencia habitual se traducía en hallar melodías de corte muy lírico con las que pudieran identificarse y expresarse los personajes principales y músicas ambientales que generaran la aparición de coros, bailes, escenas populares y un considerable número de figurantes en el escenario. Sobre este particular, cabe enfatizar un notable predicamento de folklore regional que se manifestaba a las claras en la inserción de valsos, zapateados, polkas, sevillanas o pasodobles. Sin embargo, estas inclinaciones musicales van a mutar a principios del siglo XX debido a varios factores, entre estos, la reciente pérdida de las colonias españolas de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, la irrupción y eclosión revolucionaria del cine y, claro está, la muerte de compositores relevantes como Federico Chueca, Ruperto Chapí o José Rogel. Se va perdiendo, en consecuencia, el gusto por lo mediterráneo y lo autóctono, al tiempo que comienzan a representarse temas picantes y escenas sicalípticas. Con todo, los compositores de la época incluyeron nanas en espectáculos de manifiesto calado artístico, si bien, debido a las diferencias argumentales de estos, tales testimonios literario-musicales no guardan paralelismos entre sí, sino que se adaptan a las características, necesidades y la intensidad específica que requerían los momentos escénicos recreados en dichas obras en las que se integraban.

29 Pues bien, tras analizar con detenimiento un considerable corpus zarzuelístico, podemos ofrecer datos de relieve que pasamos a desglosar seguidamente. A este respecto, en *La tempranica* (1900), del sevillano Gerónimo Giménez, se identifica una nana, con aire y sabor flamenco, que guarda una notoria similitud con una de las registradas por Rodríguez Marín, como evidencia el cotejo comparativo entre ambas fuentes literario-musicales⁶. Repárese que la acotación «con estilo flamenco» de la nana de Giménez resulta bien significativa

dado que el compositor deseaba que la cantante imprimiese ese carácter expresivo en su interpretación. Por lo demás, a nivel textual, los dos testimonios reflejan el estilema recurrente «como las liebres» y en sentido descendente:

Fig. 13. Transcripciones de *Nana III*, de Francisco Rodríguez Marín (1882) y de *Nana*, de Gerónimo Giménez (1900)

Francisco Rodríguez Marín (1882)

Gerónimo Giménez (1900)

Moderato
(Con estilo flamenco)

Fuente: elaboración propia.

- 30 Y es que otra de las similitudes significativas en las nanas de zarzuelas respecto a las de la primera etapa viene a coincidir con una de las registradas por Rodríguez Marín, de manera que se integra en la zarzuela *La noche de Reyes* (1906), cuyo autor es el valenciano José Serrano. El marco teatral preciso en el que se ubica esta nana viene dado por el acto I, cuadro cuarto, escena IV, en el que el estado de ánimo de Lucía, protagonista de la obra y madre del niño al que le canta la nana, es de tristeza. El motivo reside en que acababa de re-

gresar a su casa tras haber cenado con su padre y su tía, pero no en compañía de su marido, Sabino, quien se encontraba disfrutando de un ritual de libertina jarana al tiempo que desatendía sus responsabilidades familiares. Bajo este clímax emocional y paisaje sonoro definido, la nana denota una tesitura aguda en tanto que comparte, en un fragmento, el mismo texto que una de las referidas nanas de Rodríguez Marín, como trasluce el contraste comparatista circunscrito a ambos testimonios literario-musicales:

Fig. 14. Transcripciones de *Nana II*, de Francisco Rodríguez Marín (1882) y de *Nana de Lucía*, de José Serrano (1906)

Francisco Rodríguez Marín (1882)

José Serrano (1906)

Andantino

Fuente: elaboración propia.

- 31 Por último, no menos interés atesora la nana identificable en la zarzuela en un acto *Soleares trianeras* (1930) del compositor sevillano Emigdio Mariani, si se atiende a varios conceptos de relieve como las circunstancias psicológicas que rodean a Soleá, la cantante que inter-

preta la nana. Ella se desenvuelve en el mundo en calidad de madre soltera mientras vuelca con esmero su sensibilidad extrema y dedicación en su hijo, que no es amado, en cambio, por su padre biológico. De otra parte, el tema musical, remozado de ternura expresiva hacia el bebé, incluye recurrentes alusiones a la figura de la gitana, que ya había aparecido en Lorca, a modo de ‘asustaniños’. Tal consideración merece también «la mora», como se deduce de los fragmentos de las nanas compiladas por Rodríguez Marín, Felipe Pedrell, Emigdio Mariani y García Lorca, que traemos a colación en orden cronológico para su mejor seguimiento a efectos de historia evolutiva:

Fig. 15. Transcripciones de *Nana IV*, de Francisco Rodríguez Marín (1882); *Nana I*, de Felipe Pedrell (1922); fragmento de *Romanza*, de Emigdio Mariani (1930); y fragmento de *Nana de Sevilla*, de Federico García Lorca (1931)

Francisco Rodríguez Marín (1882)

Felipe Pedrell (1922)

Emigdio Mariani (1930)

Federico García Lorca (1931)

Fuente: elaboración propia.

- 32 El progresivo auge de la modalidad genérica de la nana, sustentada sobre estilemas procedentes de la tradición oral y popular pero difundida a su vez bajo la rúbrica de autores de zarzuelas, dejaba ver la importancia de las compilaciones de fuentes en lo que atañe a su transmisión y divulgación. De hecho, esta granada cadena de testimonios difundidos en repertorios antológicos como los que venimos analizando auspiciaba, en fin, la ímproba y encomiable labor de un folclorista de excepción muy interesado, además, en el arte de lo jondo: Manuel García Matos y su *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Pasemos a verlo.

2.3. Manuel García Matos y la Magna Antología del Folklore Musical de España (1955)

- 33 La importante localización de nanas transmitidas en el imaginario colectivo por parte de los autores mencionados en la primera etapa tuvo, andando el tiempo, un baluarte fundamental en Manuel García Matos, cuya tarea de campo, forjada durante décadas, acabaría culminando en 1955. De hecho, en tal década de los cincuenta, este insigne folclorista recorrió la geografía española con el objeto de hallar «tesoros vivos musicales» con los que elaboró su *Magna Antología del Folklore Musical de España*, una serie de diecisiete elepés que posteriormente se reeditaron en diez discos compactos acompañados de un libro ilustrado. De esta obra monumental extraemos una nana registrada en la localidad malagueña de Alhaurín el Grande cantada, según entiende Matos, *ad libitum* o *a piacere*:

Fig. 16. Transcripción de *Nana*, de Manuel García Matos (1955)

Manuel García Matos (1955)

Ad libitum

Si mi ni-ño se dur-mie-ra loa-cos-ta-ri-aen la cu-na
Es-te ni-ñoes más bo-ni-to que los rea-li-tos dea o-cho

mp

los pie-se-si-tos al sol la ca-be-si-taen la lu-na
más blan-qui-to que la le-che y más tier-no queun biz-co-cho O

Fuente: elaboración propia.

- 34 Como se colige de la fuente, sobresale la expresión sencilla de la voz sin más exornos y ornatos que los propios que caracterizan una interpretación popular, por tanto, sin excesivos melismas o *portamenti*. La tesitura es corta, en concreto una quinta justa, predominando el carácter silábico salvo en los finales de los versos primero, tercero y cuarto en los que se realizan ligeros adornos. Llama, igualmente, la atención, a nivel analítico, la modulación tonal en un fragmento vocal tan breve, fenómeno ya explicado a propósito de la primera nana de Eduardo Ocón datada en 1874. En este caso, partimos de una tonalidad mayor, Mi Mayor, para acabar modulando a Si frigio, tal y como se afianza al final con la vocalización sobre la vocal 'o'.

2.4. Consolidación de la nana flamenca (1956-1978)

- 35 Pasando a la cuarta etapa, comprendida en el arco cronológico entre 1956 y 1978, nos adentramos en una fase crucial de la nana ya que va a ir adquiriendo una paulatina expresión de carácter flamenco hasta el punto de que se consolida un canon a efectos de modalidad genérica definida. Y es que, aunque por entonces la nana comenzaba a formar parte progresivamente de los testimonios sonoros en los primeros sellos discográficos, es en 1956 cuando surgen los registros, más allá

de las fronteras españolas, que mayor influencia acabarían teniendo en la comunidad e imaginario sonoro flamenco. Este hecho tiene lugar, en efecto, gracias a la esencial colaboración del país vecino, Francia, principal garante y estandarte de la difusión del arte jondo al contar con mayores avances tecnológicos que facilitaban, por ende, las grabaciones de las principales figuras flamencas de la época. Es allí, en París concretamente, donde Rafael Romero 'El Gallina', cantaor gitano oriundo de la localidad jienense de Andújar, brinda una serie de archivos fonográficos en *Grabaciones en París 1956-1959*, entre los que se encuentra esta nana de notoria difusión:

Fig. 17. Transcripción de *Nana*, de Rafael Romero 'El Gallina' (1956-1959)

Rafael Romero (1956-59)

Poco rubato

f Ay es-te ni-ño chi-qui-to no tie-ne cu na_ *ff*

su pa-rees car_ pin_ te_ ro_ y leha-rá u_ na 3 veces

f Na - na_ Na_ na

Ay duér-me - te lu_ se - ri_ to_

o_ de_ e_ e_ la ma-ña_ na *p*

Fuente: elaboración propia.

- 36 Como se evidencia en la transcripción, dicha nana arranca con un elemento expresivo genuinamente flamenco, el 'ayeo', o lo que es lo mismo, una breve vocalización sobre la sílaba «ay» que le permite al

cantaor afinar y templar, en un marco ritual, la voz en tanto que la sitúa en el rango tonal deseado a modo de técnica vocal preparatoria antes del inicio de la letra cantada. El ritmo es *ad libitum*, de carácter interno y marcado por las sucesivas respiraciones que realiza el cantaor al finalizar cada verso. La tonalidad corresponde a Do frigio, en virtud de una delicada y efímera modulación a su tono relativo mayor, o sea La bemol Mayor, rasgo habitual en las nanas anteriormente analizadas.

- 37 Por lo demás, la nana bajo la rúbrica interpretativa de ‘El Gallina’ es profundamente melismática, nota identitaria del cante flamenco. Ello obedece a que el artista iliturgitano grabó este tema literario-musical con el único acompañamiento de unos golpes de madera, que intentaban imitar el balanceo de una mecedora, y de unas palabras emitidas por una voz femenina que dirige a un bebé creando así una ambientación y paisaje sonoro propicios conforme a la naturaleza genérica de la nana, materializada ya en cante: «Duérmete, niño bonito, / duérmete, que viene el coco, / que se lleva a los niños / que duermen poco». El hecho de que un cantaor flamenco de la talla de Rafael Romero grabara la nana deja ver su intención y voluntad no solo de dejar registrado ese estilo sino también de elevarlo a una categoría estético-conceptual que podemos denominar ya, con propiedad y plena justicia, flamenco, alejándose, en consecuencia, del carácter popular y folklórico que lo originó en su prístina raíz.
- 38 Pues bien, poco después, en 1960, otro reconocido adalid de la época, Bernardo Álvarez Pérez, ‘Bernardo el de los Lobitos’, interpretó una deliciosa nana en la *Magna antología del cante flamenco, volumen II, Cantes autóctonos*, bajo el abrigo y égida de la reputada por entonces discográfica Hispavox, corroborando, de esta manera, la inclusión definitiva de dicho género como un cante flamenco a la altura de otras formas, estilos y palos esperables en el repertorio antológico al uso:

Fig. 18. Transcripción de *Nana*, de 'Bernardo el de los Lobitos' (1960)

Bernardo el de los Lobitos (1960)

mf A dor-mir va la ro-sa de los ro-sa les
a dor-mir va mi-ni-ño
por-que yaes tar de Na-na na-na na-nay na-na
duér-me-te lu-se-ri
to de la ma-ña na

Fuente: elaboración propia.

- 39 Según se puede comprobar en el cotejo de ambas fuentes, la estratégica modulación del modo mayor al frigio y el fraseo melódico son exactamente iguales en los dos casos, encontrándose la de 'Bernardo el de los Lobitos' a una distancia de una segunda menor inferior, es decir, medio tono más grave que la de Rafael Romero. Como contrapunto, entre estos testimonios sonoros existe una diferencia cardinal que estriba en el acompañamiento guitarrístico por parte de 'Perico el del Lunar', padre, como cálido arropo y respaldo de la voz de Bernardo, respondiendo al habitual arquetipo de cante flamenco acompañado por una guitarra a la manera de los tientos y las marianas.
- 40 Para cerrar esta terna o tríada flamenca de señeros artistas que incluyeron las nanas en sus grabaciones discográficas con un marcado sabor y aire flamenco, traemos a colación la aportación del granadino

Enrique Morente, quien, a la luz de su versión interpretativa en *Homenaje a Miguel Hernández* (1971), que pasaremos a analizar a continuación, sigue de manera visible la estela de estos modelos y paradigmas de referencia, entre otras cosas, por su cercanía respecto a la saga ‘Perico el del Lunar’, padre e hijo, tocaores con los que coincidió en el madrileño tablao Zambra:

Fig. 19. Transcripción de *Nanas de la cebolla*, de Enrique Morente (1971)

Enrique Morente (1971)

La ce-bo-lla es - car - cha se - rra -
da y po - bre
es - car - cha de tus di - as y de mis no - ches
ham - brey se - bo - lla hie - lo ne - gro yes - car - cha gran - dey re - don - da
En la cu - na del ham - bre mi ni - ñoes - ta - ba
con san - gre de se - bo - lla sea - ma man - ta - ba

Fuente: elaboración propia.

- 41 En efecto, si se examina con sumo detalle la transcripción, el concepto estético-musical es básicamente el mismo que las dos nanas precedentes, en este caso a una distancia de una segunda menor inferior respecto de la de Bernardo. Sin embargo, las aportaciones principales de Morente fueron dos: de un lado, sustituir el texto popular de la nana por los aires de seguidilla «Nanas de la cebolla» de *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941), de Miguel Hernández, muy de su

agrado y también del de no menos reputados artistas flamencos como ‘Mayte Martín’, ‘Carmen Linares’ o ‘Manolo Sanlúcar’, y, de otro, el hecho de incluir una especie de estribillo final como *leitmotiv* o *ritornello* en la estructura métrica, medida y compás de tientos: «Hambre y cebolla, / hielo negro y escarcha / grande y redonda» (Hernández 1993: 216)⁷.

- 42 Esto es, sustentada en el rico imaginario creativo del poeta de Orihuela, esta nana contó con el acompañamiento a la guitarra de ‘Perico el del Lunar’, hijo, con una rítmica basada en los tientos, por tanto, a la manera del acompañamiento de su padre a ‘Bernardo el de los Lobitos’ en la *Antología del cante flamenco* bajo la dirección del propio ‘Perico el del Lunar’ y publicada en París en 1954, preludeo y auspicio, en fin, de lo que ocurrirá en la siguiente etapa en la historia evolutiva de la nana flamenca: la interpretación de la nana desde un prisma de apertura rítmica atendiendo, para ello, a los parámetros métrico-melódicos de cantes canónicos como la soleá, los tangos o los jaleos, en armonía con versiones *ad libitum*⁸. Tales estandartes de excepción habían sido auspiciados, con anterioridad, por artistas como ‘Pepe Marchena’ en «Nanita duerme» (1943), con Paquito Simón, con puntos de encuentro respecto a estos testimonios analizados, o, desde otros conceptos interpretativos, Lola Flores, «Nana gitana» (1951), con partes alternas *a piacere*, pero también con aires rítmico-métricos de jaleo jerezano. Se estaba gestando, en suma, un camino de desarrollo y apertura paulatina para la nana flamenca.

2.5. Desarrollo de la nana flamenca (1979)

- 43 Una vez asentadas las bases constitutivas del género flamenco, van surgiendo, con el tiempo, nuevas versiones que enriquecen la caracterización y naturaleza de la nana. De hecho, si partíamos como piedra angular de una canción popular, interpretada en la mayoría de los casos sin ningún tipo de acompañamiento instrumental y con una duración escasa, no superior a un minuto, se abren horizontes de renovación gracias a un artista innovador y revolucionario del arte jondo a nivel de rítmica y afinación vocal: José Monge Cruz, ‘Camarón de la Isla’. En este sentido, el cantaor gaditano grabó, en dos ocasiones, el conocido poema de Federico García Lorca «Nana del caballo

grande», comprendido en *Bodas de sangre* (1933). El primer registro data de 1979, en el marco discográfico de *La leyenda del tiempo*, y está arropado de los teclados de Marinelli y el sitar hindú de Gualberto, acompañamiento instrumental prácticamente inusual en esta fecha, si bien tendría también cabida como respaldo de artistas como ‘Manuel Agujetas’ o Ricardo Miño.

- 44 Veamos, de entrada, el primer estadio interpretativo de ‘Camarón’, que viene siendo transmitido todavía hasta la actualidad en versiones en directo de 2021, de eminente sabor flamenco, como las de Israel Fernández o Antonio Reyes, este último acompañado de ‘Tomatito’, guitarrista habitual del cantaor de la Isla, o bien en otros contextos como el que ofrecen Juan Manuel Leiva, Manuel Ferrer, Samuel Ferrer y Marc Santaló, «Nanas», recitado con aire por seguriya para dar paso a la interpretación de «Nana del caballo grande» en *Poesía flamenca* (2018), ‘India Martínez’, con voluntad de aflamencamiento, aunque no se dedique al cante flamenco, en *Otras verdades* (2012), o, en el marco de la hibridación experimental, la banda sevillana ‘Derby Motoreta’s Burrito Kachimba’ en un single en vinilo de siete pulgadas (2019) a propósito de «La nana del caballo grande» y «Viejo mundo», con Rocío Márquez, tema al calor de la bulería comprendida también en *La leyenda del tiempo* a partir de versos de Omar Khayyam e impronta arreglística de ‘Kiko Veneno’:

Fig. 20. Transcripción de *Nana del caballo grande*, de José Monge Cruz, 'Camarón de la Isla' (1979)

Camarón (1979)

Ad libitum

Na - na ni - ño na - na del ca - ba - llo gran - de
mf *f*

que no qui - soel a - gu - a que no qui - soel a - gua

mf E - a E - e - a

f Duér - me - te cla - vel que el ca - ba - llo no quie - re be - ber

mf Duér - me - te ro - sal que el ca - ba - llo se po - nea llo - rar

Fuente: elaboración propia.

- 45 La segunda versión, en contraste, se produjo una década después, en este caso formando parte del disco *Soy gitano* (1989), con el acompañamiento de la London Philharmonic Orchestra, bajo la dirección del compositor Jesús Bola. Resulta llamativo, a este respecto, que, en ambas versiones, pese a que habían transcurrido diez años entre la primera versión y la segunda, 'Camarón' hubiese podido interpretar las mismas notas con precisa exactitud y afinación. La explicación reside en que, con vistas a la armonización y arreglos orquestales, Bola partió, en calidad de fuente primigenia, de una grabación del cantaor gaditano cuando estaba ensayando, en el estudio, el primer estadio interpretativo con el objeto de dejarlo registrado. Sin embargo, Bola advirtió, durante dicho proceso de trabajo artístico, la exquisita expresión vocal y afinación de esta versión, lo que le llevaría a servirse

de este archivo fonográfico como hipotexto de base para el resultado final⁹, que ha servido incluso de banda sonora para la película *Camarón* (2005) bajo la dirección de Jaime Chávarri y contando Óscar Jaenada con el papel protagonista:

Fig. 21. Transcripción de *Nana del caballo grande*, de José Monge Cruz, 'Camarón de la Isla' (1989)

Ad libitum

Na - na ni - ño na - na del ca - ba - llo gran - de
mf *f*

que no qui - soel a - gu - a que no qui - soel a - gua

mf E a E e - a

Fuente: elaboración propia.

- 46 Se abría, en definitiva, una puerta esperanzadora hacia la posibilidad de aceptar por parte de la comunidad flamenca la experimentación armónico-métrica a partir del fraseo armónico-melódico de la nana flamenca de manera que, en esta etapa de diversificación y expansión de itinerarios creativos, se acabará normalizando la escucha de nanas ya al calor de estructuras métricas de tangos, soleares, seguiriyas e incluso bulerías. Baste recordar, a modo de muestras representativas, grabaciones difundidas, ya con absoluta naturalidad en los años ochenta y noventa, incluso tras la muerte de sus intérpretes, mientras que antes resultaban casos aislados pese a su marcado sabor flamenco, como son «A la puerta llaman» (tangos) de 'Porrina de Badajoz' en *Antología del cante de Porrina de Badajoz* (1987), con huellas significativas por cierto en el concepto de tangos de 'Camarón' como deja ver «Detrás del tuyo se va» con la guitarra de 'Paco de Lucía' en *Al verte las flores lloran* (1969), o «Debajo del laurel verde» (soleá) del 'Niño de Barbate', con la misma sonanta y la de 'Ramón de Algeciras'

en *Arte flamenco*» (1994), que vendría a prefigurar *in nuce* otras hibridaciones afines aunque desde otros ideales expresivos, como sucederá, andando el tiempo, con *Madrugá flamenca*, «*Alas de seda (nana por soleá)*», *Momentos... entre noche y día* (2008). En los casos concretos de 'Porrina' y 'Niño de Barbate' estamos sustancialmente ante nanas, en lo que a la línea melódica se refiere, que responden al clásico arquetipo de ejecución de un cante acompañado de una guitarra flamenca con la opción percutiva de las palmas. Veamos, como cierre del presente apartado, sendos fragmentos extraídos de las dos fuentes referidas:

Fig. 22. Transcripciones de *A la puerta llaman*, de 'Porrina de Badajoz' (1987) y *Debajo del laurel verde*, del 'Niño de Barbate' (1994)

Porrinas de Badajoz (1987)

Allegro $\text{♩} = 160$

Ya la puer-ta lla man no sé quién se rá
mf *f*

Y el pa-pa del ni-ño en la ca-maes - tá ro
mp *p*

ro ro ro Que por a-lli a rri
mf

Niño de Barbate (1994)

Poco rubato $\text{♩} = 126$

En un tron-co ca - du co vie
mp *f*

jo y sin ra - mas la tris - te tor-to li lla
mp

se la - men ta ba E-co del tiem-po e co del
p *mp* *f*

tiem - po la tris - te tor-to - li lla
mp

Fuente: elaboración propia.

2.6. Últimas tendencias: textos y contextos

- 47 Tras la progresiva expansión y aceptación de posibilidades expresivas para la nana flamenca desde mediados del siglo XX, se intensifica, ya en el último tercio, la diversidad creativa siempre desde la tensión estética entre el respeto a los cánones tradicionales y la apertura a la experimentación, ejemplificada, como hemos visto, en la voz de ‘Camarón’. A este respecto, en la década de los noventa pudieron convivir ya, en armonía y concierto, testimonios del calado de Diego Carrasco, con ‘Remedios Amaya’, «Nana de colores» (1993), atendiendo a un palmario sentido rítmico, con las versiones de marcada jondura bajo la rúbrica interpretativa de Inés Bacán tanto en «Cansada marisma» (1995), en *De viva voz* con su hermano Pedro, como en «Nana de los luceros» en *Orobroy* (1997) de ‘Dorantes’ (Escobar 2020a: 41-42; Escobar 2020b). A estos registros fonográficos cabe añadir otros como los de Juan Montoya, «Nana flamenca», *Utrera tiene que tiene* (1996), o de nuevo, ‘Remedios Amaya’, en esta ocasión en «Nana» (1998), *a cappella* y al unísono respecto al llanto de un bebé de fondo, integrada en los actuales repositorios digitales como cierre de *Me voy contigo*, con la guitarra de Vicente Amigo, aunque no estuviera incluida en la edición del disco en 1997.
- 48 El nuevo siglo prolongaba, en definitiva, esta sensibilidad demostrada por la comunidad flamenca hacia la nana flamenca, como demuestran versiones tan diferentes como las de Estrella Morente «Nana», *Calle del aire* (2001), María ‘La Coneja’, «Nanas flamencas», en *Antología flamenca* (2002), con ‘Perico el del Lunar’, hijo, heredero de la tradición de su padre y de los cantaores canónicos analizados que acompañó, así ‘Bernardo el de los Lobitos’ o Rafael Romero, e incluso ‘Luis de Córdoba’, «Pa dormir a mi niña», *En primera persona* (2006). Estos temas irían abonando el terreno, más si cabe, para el cultivo de la modalidad según reflejan Encarna Anillo, «Lo guarda un ángel (nana)», en *Voz de agua, Voz de viento* (2015), con José Anillo, o Laura Vital, «La nana de Victoria», en *Tejiendo lunas* (2015).
- 49 En armonía con estas versiones de marcada impronta flamenca se desarrollan, en paralelo, otros itinerarios que tratan de aflamencar los estilemas de canción que atesoraba el género, con frecuencia con

la voluntad de distanciarse de los modelos canónicos de referencia, como sucede con 'Rosalía', «Nana» (Cap. 9: Concepción), *El mal querer* (2018), o María José Llergo, «Nana del Mediterráneo», *Sanación* (2020)¹⁰. A veces, incluso no se renuncia a la expresión flamenca, aunque sí a la actitud de cercanía respecto a los paradigmas analizados. Son los casos de Desi Márquez, «Nanita nana» (2018), interpretada a la guitarra por Rubén Márquez en *Semillas flamencas* por Corral del Gallo, de manera que el esperable fraseo armónico-melódico de la nana da paso al compás rítmico de tangos-rumba con alusiones motívicas a la nana en la letra, o de 'Jaime Candié', «A Santiago (nana flamenca)», con 'La Reina gitana' al piano, en *A mi Santiago* (2021). Y es que, en cierta medida, por su propia flexibilidad genérico-expresiva, la nana flamenca continúa permitiendo el desarrollo de sus estilemas hacia la modalidad de la canción melódica, aunque sustentada sobre una expresión jonda.

- 50 Es más, en calidad de expansión de fronteras respecto al cante y el toque, desde los primeros compases del siglo XXI, la sonoridad de la nana flamenca es llevada a la danza, tras la estela escenográfica de Salvador Távora desarrollada en la década de los ochenta del siglo XX, gracias a bailaoras de solera como 'Antonio el Pipa', Luisa Palicio, María Pagés o Jesús Carmona, entre otros nombres de excepción, ampliando así los registros artísticos de dicho género¹¹. En este renovado marco de formalizaciones entre cante y baile para la creatividad estético-conceptual, por ejemplo, Miguel Poveda y Eva 'Yerbabuena' realizaron la interpretación del tema «Nana y café» en la película *Flamenco, flamenco* (2010), dirigida por Carlos Saura.
- 51 Asistimos, por tanto, en el cante a una progresiva reinterpretación, en calidad de reescritura o palimpsesto, de los modelos fundacionales de las primeras etapas al calor de diferentes textos y contextos hasta el punto de que artistas de la envergadura interpretativa de 'Mayte Martín', así su homenaje a Falla en diálogo sutil con Katia y Marielle Labèque en *De fuego y de agua* (2008), Rocío Márquez, en «Nana para Rocío» de *Claridad* (2012) o en su versión de la «Nana de Sevilla», bajo el recuerdo de Lorca y 'La Argentinita' en *Firmamento* (2017) con Proyecto Lorca¹², o Miguel Poveda, siempre muy a la estela lorquiana como refleja *Enlorquecido* (2018), en «Nana de la cigüeña» de *Poemas del Exilio. Rafael Alberti* (2003), han aportado su propia visión estética al género de la nana flamenca, tomando como base, en determinados

creta de Bernardo había dejado, en particular, su huella en testimonios previos al de Poveda como el de ‘Curro Lucena’, en la nana y cante de trilla dedicados a su hijo Boli, mientras que le daba con cariño el biberón, en una grabación videográfica registrada en su domicilio familiar de Ronda el 28 de febrero de 1984¹³.

- 53 Por último, resulta de sumo interés destacar la importancia que tienen, en la creación de nuevos entornos y contextos estéticos para las nanas flamencas del siglo XXI, las falsetas o interludios instrumentales por parte de los tocaores, por lo general haciendo las veces de compositores, que ambientan, con brillante lucidez expresiva, tanto el paisaje sonoro de conjunto como el ritual introductorio y preparatorio del cante. Sobre este particular, el mismo año de la publicación de la nana de Poveda, veía la luz una nana entre flamenco y estética contemporánea en la que se recuperaba, como en la versión de ‘Curro Lucena’, aunque desde otros presupuestos estéticos, el concepto de volver a la intimidad familiar en el acto performativo habida cuenta de que la cantaora Eduarda Mendía, del mismo modo que cantaba una melodía para conciliar el sueño de su hijo, entonces niño, Paco Escobar, en esta ocasión se la cantaba a su nieta Marina a partir de una composición para voz y guitarra del propio tocaor sevillano, quien redactó estos versos a efectos de musicalización:

Rumores de la noche,
no hagáis ruido,
que mi niña Marina
ya se ha dormido.
Ea, la nana, ea, la ea;
mi niña Marina
dormida se queda.

Le media demandé n'existe pas. : [sound:escobar_nana-bajo]

- 55 Este testimonio literario-musical, en el que la voz desnuda y *a cappella* entroncaba con la tradición de nanas precedente, se tituló «Nana bajo la luna. A mi hija Marina (Nana contemporánea)», en el ciclo *Claroscuro de Palimpsesto. Morente «in memoriam»* (2012). La segunda parte de la composición está ilustrada a nivel vocal por José Manuel Castillo al calor de una letra de José Cenizo Jiménez, en diálogo con la guitarra de Paco Escobar, la percusión de metales de Antonio Mo-

con resonancias de Gerardo Núñez, en el ámbito armónico en temas como su seguriya 'Remache', y, una vez más, de Vicente Amigo en el último acorde en Si M modal, empleado en obras como *Poeta*, siguiendo, en suma, la estela de 'Paco de Lucía'.

Conclusiones

- 57 A la vista del análisis planteado, la nana tiene su germen prístino y originario en una canción popular que, en calidad de arquetipo arraigado en el imaginario colectivo, data de tiempos inmemoriales. En las presentes páginas hemos demostrado, al trasluz de los ejemplos literario-musicales aducidos, la necesidad de revisar críticamente la definición de nana para seguidamente arrojar luz sobre cómo se ha ido produciendo de manera paulatina el proceso de transformación de canto popular a cante flamenco. De hecho, no cabe duda de que, gracias al lenguaje musical empleado por compositores, escritores y folkloristas, con figuras de la creatividad de Lorca y Falla como telón de fondo, la nana pudo salir de la intimidad del hogar del que procedía a fin de quedar plasmada en una partitura o en un escenario como parte constitutiva de una zarzuela, según evidencia el imaginario conceptual de los sevillanos Giménez y Mariani, incluso con indicaciones al hilo de la expresión flamenca, o del valenciano Serrano. En este sentido, fue decisiva la terna artística formada por Rafael Romero, 'Bernardo el de los Lobitos' y Enrique Morente, a la zaga de estos dos modelos de referencia, ya que dieron el impulso definitivo a la hora de incluir la nana entre los estilos flamencos.
- 58 Finalmente, con el auge de las nuevas tecnologías y la renovación expresiva del cante flamenco, con implicaciones discográficas de por medio, llevada a cabo por artistas como 'Camarón', la nana flamenca amplió sus horizontes a nivel de creatividad estética, pasando a ser interpretada tanto *ad libitum* o *a piacere* como bajo los parámetros musicales de formas genéricas, estilos o palos como la soleá, la seguriya, los tientos, los tangos o las bulerías. En este diálogo a nivel vocal e instrumental, ha venido gozando de un brillante auge la guitarra, en primer lugar, y, en un segundo plano, con no tan marcada presencia, el piano, desde el concepto de dúo respecto a la voz, si bien se están atendiendo con mayor frecuencia otros formatos como arreglos para música de cámara. Y es que el círculo finalmente acabó cerrándose,

como una partitura *da capo* mediante estructura en anillo, si bien con vigencia hasta la fecha gracias a las reinterpretaciones no solo circunscritas a los aportes estéticos de Lorca y Falla sino también al calor de Bernardo, Romero o Morente en artistas de nuestro tiempo, como los mencionados. Ellos han venido aportando hasta hoy, en suma, su visión e impronta personal del cante flamenco por nanas al trasluz de diferentes textos y contextos.

Bibliografía

Alcántara Moral, Antonio, *Los cantos de laboreo de Torredelcampo*, Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla (Colección Flamenco), 2019.

Arredondo Pérez, Herminia & García Gallardo, Francisco José, «Cántame una nana. Música, género y cultura desde la etno/musicología y la educación musical», in: Moreno Sánchez, Emilia, Coord., *Orientaciones para una educación no sexista*, Oviedo: Septem Ediciones, 2010, p. 271-286.

Blas Vega, José & Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, Madrid: Editorial Cinterco, 1998.

Bonastre, Francesc, «Retórica y estructuras musicales en la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo», in: *Celos aún de aire matan (1660). Edad de Oro*, 22, 2003, p. 247-263.

Bridges, Christine, «La primera manifestación de la poesía femenina: la canción de cuna», in: *Letras femeninas*, 25 / 1-2, 1999, p. 107-114.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, «Del Buen Retiro al convento: itinerario

de un tono de la zarzuela *El laurel de Apolo*», in: Alonso González, Celsa; Gutiérrez González, Julia & Suárez Pajares, Javier, Coord., *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid: ICCMU, D.L., 2008, p. 75-100.

Cáceres Piñuel, María, *El hombre del rincón: José Subirá y la historia cultural e intelectual de la musicología en España*, Kassel: Reichenberger, 2018.

Cardona Castro, Ángeles, «Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* y a través de la loa *La púrpura de la rosa*», in: García Lorenzo, Luciano, Coord., *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid: CSIC, II, 1983, p. 1077-1090.

Cruces, Cristina, «Antonio Machado y Álvarez 'Demófilo': ciencia del folclore y copla flamenca», in: Escobar Borrego, Francisco Javier & Gallardo Saborido, E. J., Eds., *Imaginario del flamenco: representación literaria, poética musical e historia cultural*, in: *Cultura, Lenguaje y Representación*, 24, 2020, p. 7-23.

Curto Hernández, María Victoria, «La trinidad artística del teatro cortesano

- de Calderón de la Barca: poesía, música y artes plásticas en *El Golfo de las sirenas*», in: Saura Clares, Alba & Guerrero, Isabel, Coord., *Estudios teatrales: nuevas perspectivas y visiones comparadas*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2019, p. 66-76.
- Chiavone López, Verónica, «La canción de cuna como experiencia musical fundante de la identidad de un sujeto», Tesis de licenciatura, San Salvador: Universidad del Salvador, 2008.
- Del Alcázar, Ignacio, *Colección de cantos populares anotados por Ignacio del Alcázar*, Madrid: Editor Antonio Aleu, 1910.
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, Madrid: Editorial Espasa, 22ª edición, 2001.
- Encabo Fernández, Enrique & Matía Polo, Inmaculada, Coords., *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, Madrid: Dykinson, 2021.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Palimpsesto, música gráfica o la reescritura en las artes: flamenco conceptual en los albores del siglo XXI», in: Escobar, Paco & Castillo, José Manuel, *Palimpsesto. Morente «in memoriam»*, Sevilla: Universidad, Cátedra de Flamencología, Colección Flamenco y Universidad, IX, 2012, p. 4-23.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «De la performatividad a la Tesis performativa: técnica vocal, procesos de composición y creatividad estética en Rocío Márquez», in: Asociación Española D más I: Danza e Investigación & Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Ed., *La investigación en danza*, Valencia: Ediciones Mahali, 2018, p. 25-34.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Entre la voz y la palabra: el color del sonido en la Tesis performativa de Rocío Márquez», in: *El canon. Revista de flamenco*, 5, 2019, p. 18-35.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, «Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán (con manuscritos autógrafos inéditos)», in: *Demófilo. Revista de Cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folk-lore andaluz)*, 50, 2020a, p. 23-79.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2020b), «Tone and mood. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales», in: *La Musa y el Duende. Revista Internacional de Flamenco*, 25, 2020b, p. 57-97.
- García Lorca, Federico, *Conferencias*, Ed. Maurer, Christopher, Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- García Matos, Manuel, *Magna Antología del Folklore Musical de España*, Madrid: Hispavox, 1955.
- Gascón, Christopher D., «Musical Agency in Calderón's *El laurel de Apolo*», in: *Hispanófila*, 180, 2017, p. 3-20.
- González Sánchez, Carmen María, *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: estudio de literatura comparada*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2016.
- González Sánchez, Germán, «La tonadilla escénica en el siglo XVIII», in: *Hoquet. Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 8, 2010, p. 115-122.
- Guichot y Parody, Joaquín, *Oye un cantar de mi tierra: Canciones*, Pról. herma-

nos Álvarez Quintero, Sevilla: Editor Imprenta de hijos de G. Álvarez, 1923.

Hernández, Miguel, *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Eds. Leopoldo de Luis & Urrutia, Jorge, Madrid: Cátedra, 1993.

Idogaya Molina, Anatilde, «Del arroyo a la calidez del sueño: las canciones de cuna y el mestizaje cultural en el área de Cuyo», in: *Huellas*, 6, 2008, p. 155-163.

Luna López, Inés María, *Flamenco y canción española*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Colección Flamenco, 2019.

Machado y Álvarez, Antonio; Montoto y Rautenstrauch, Luis; Guichot y Sierra, Alejandro; De Olavarría y Huarte, Eugenio; Hernández de Soto, Sergio, *Folklore Español. Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, Sevilla: Editor Francisco Álvarez y C.^a, 1883.

Luna Navarro, F. de Paula, 'Curro Luceña', «Nana y cante de trilla », 28 février 1984. Document électronique consultable à: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Yh4N3T7I&t=137s>. Page consultée le 30 décembre 2021.

Martín-Ortega, Elisa & August-Zarebska, Agnieszka, «Poesía infantil sefardí: de la tradición oral a las canciones de cuna contemporáneas », in: *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 16 / 2, 2017, p. 50-59.

Márquez Limón, Rocío, *La técnica vocal en el flamenco: fisionomía y tipología*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2017.

Masera, Mariana, «Las nanas: ¿una canción femenina?», in: *Disparidades*.

Revista de Antropología, 49 / 1, 1994, p. 199-219.

Molina Jiménez, María Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2008.

Moreno Ríos, Amalia, *Gerónimo Jiménez: catalogación y estudio de su producción musical*, Tesis doctoral, Dir. Palenque, Marta & García Manzano, Julia Esther, Sevilla: Universidad, 2013.

Moreno Sáenz, Antonio, *Las percusiones del Flamenco: modelos de interpretación y análisis musicológico*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2016.

Navarro Lalanda, Sara, «Tiranías y polcas en la tonadilla escénica: poesía, música y baile en los escenarios teatrales de la corte madrileña », in: *Revista de humanidades*, 41, 2020, p. 37-60.

Presas, Adela, «Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica », in: Álvarez Barrientos, Joaquín & Lolo Herranz, Begoña, Eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC / Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 149-164.

Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*, Sevilla: Editor Francisco Álvarez y C.^a, 1882.

Roldán Fidalgo, Cristina, «Del llanto a la risa: Recepción de *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca en la tonadilla escénica », in: *Dieciocho. His-*

panic Enlightenment, 41 / 1, 2018, p. 7-22.

Romero Ferrer, Alberto, «El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz », in: Álvarez Barrientos, Joaquín & Lolo Herranz, Begoña, Eds., *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid: CSIC / Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 237-364.

Romero Ferrer, Alberto, «La tonadilla escénica o el casticismo músico-teatral de la Ilustración », in: *Revista de la Fundación Juan March*, 444, 2016, p. 2-8.

Salinas Ayllón, Guillermo, «La nana flamenca: una aproximación musical », in: Díaz-Báñez, José Miguel & Escobar Borrego, Francisco Javier, Eds., *Investigación y Flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones, 2011, p. 165-180.

Salinas Ayllón, Guillermo, *La nana flamenca como género literario-musical: analogías y divergencias entre sus formas interpretativas*, Tesis doctoral, Dir. Escobar Borrego, Francisco Javier, Sevilla: Universidad, 2015a.

Salinas Ayllón, Guillermo, «Tríada fundacional y renovadora en el proceso de transformación de la nana flamenca », in: Cenizo Jiménez, José & Gallardo-Saborido, Emilio J., Coord., «*Presumes que eres la ciencia* ». *Estudios sobre el flamenco*, Sevilla: Libros con Duende, 2015b, p. 204-219.

Schuchardt, Hugo, «Analogía entre los cantares alpinos y andaluces » (1882), in: *El Folk-Lore Andaluz. Órgano de la Sociedad de este nombre*, Ed. facs, Valladolid: Editorial Maxtor, 2008, p. 259-266.

Tejero Robledo, Eduardo, «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer », in: *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 2002, p. 211-232.

Trabado Cabado, José Manuel, «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope de Vega al *Golfo de las sirenas* de Calderón», in: Ponce Cárdenas, Jesús & Colón Calderón, Isabel, Coord., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, p. 143-154.

1 En lo que atañe a la nana flamenca como género, véase Salinas Ayllón

(2011, 2015a, 2015b), mientras que, para los cantos de laboreo, con los que determinadas interpretaciones de las nanas comparten, en ocasiones, rasgos, sobre todo, si se examinan los cantos de trilla: Alcántara Moral (2019). Respecto a la naturaleza literario-musical, aspectos culturales y estilemas de la nana como arquetipo: Bridges (1999), Tejero Robledo (2002), Chiavone López (2008), Idogaya Molina (2008), Arredondo Pérez & García Gallardo (2010) y Martín-Ortega & August-Zarebska (2017). Este estudio se integra tanto en la línea de especialización Música y poesía del Grupo de Investigación Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones (HUM-233), bajo la dirección de M.^a B. Molina Huete, como en el Proyecto I + D + i *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español (FLA/AMEX)*, dirigido por E. J. Gallardo Saborido, Junta de Andalucía, Ref. PY20_01004.

2 La cursiva es de la cita original.

3 Agradecemos la atención recibida, con motivo de nuestras reiteradas consultas, al personal de la Biblioteca Nacional de España, el Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, el Centro de Documentación Musical de Andalucía y el Centro Andaluz del Flamenco.

4 La nana compilada por Pedrell se localiza en *Cancionero Musical Popular Español* y, según sus propias palabras, le fue transmitida por «D.^a T. B.» en Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

5 Fundamental para la relevancia y pervivencia de la tonadilla escénica con culminación en compositores como Enrique Granados es la labor de José Subirá (Cáceres Piñuel: 2018); también: Romero Ferrer (2008, 2016), Presas (2008), González Sánchez (2010) y Navarro Lalanda (2020).

6 Sobre el pensamiento estético de este compositor: Moreno Ríos (2013).

7 La comunidad flamenca ha mostrado especial interés por la musicalización de *Cancionero y romancero de ausencias* a partir de otras composiciones como «El pez más viejo del río», «Llegó con tres heridas», «Déjame que me vaya», «El azahar de Murcia», «El sol, la rosa y el niño» o «Antes del odio». Para la recepción tanto de este libro como de *Poemas varios* (1933-1934), *El rayo que no cesa* (1934-1935), *Viento del pueblo* (1937) o *El hombre acecha* (1937-1939): González (2016).

8 Incluso, en ocasiones, intérpretes de reconocida trayectoria flamenca no atenderán al fraseo armónico-melódico de la nana ni tampoco a su tradición, pero sí, en cambio, acabarán empleando motivos temáticos relacionados con dicho género en el contexto métrico-rítmico de diferentes modali-

dades, como se identifica en «Vamos a cantarle la nana (Sevillanas)», de 'El Turronero' con la guitarra de Antonio Arenas, en concreto, en la primera de estas sevillanas que otorga título al tema. Tuvimos la ocasión de conversar con el artista, en calidad de informante, sobre esta cuestión.

9 Agradecemos al maestro Bola, siempre generoso y con magnífica disposición a la hora de contribuir a los avances en la investigación especializada en flamenco, que nos haya facilitado, en calidad de informante, su testimonio.

10 Para las hibridaciones entre flamenco, canción y copla a la luz de variados textos y contextos performativos: Luna López (2019), Encabo Fernández y Matía Polo (2021).

11 Preparamos un artículo, en fase avanzada, circunscrito a la presencia de la nana a nivel coreográfico.

12 Sobre los aspectos técnicos vocales implementados por esta cantaora, véanse: Márquez Limón (2017) y Escobar (2018, 2019). En lo que concierne al concepto estético de percusión en Proyecto Lorca: Moreno Sáenz (2016).

13 Puede visionarse en Youtube atendiendo a este hipervínculo: <https://www.youtube.com/watch?v=Ah0Yh4N3T7I&t=137s>.

14 Para la poética musical: Escobar (2012).

Español

El presente artículo circunscribe su objeto de estudio a la caracterización genérica e historia evolutiva de la nana flamenca. Para ello, se atiende tanto a la definición de dicha modalidad literario-musical, con una revisión crítica respecto al estado de la cuestión, como a su paulatino proceso de transformación en estilo flamenco desde sus modelos fundacionales hasta nuestros días. Desde este prisma epistemológico, se ofrece, en fin, una cronología pormenorizada con el objeto de analizar su amplia diversidad temático-conceptual, ejemplificada mediante transcripciones musicales a partir de diferentes textos y contextos estéticos.

English

This article circumscribes its object of study to the generic characterization and evolutionary history of the flamenco lullaby. To do this, attention is paid to both the definition of this literary-musical modality, with a critical review regarding the state of the matter, and its gradual process of transformation into flamenco style from its founding models to the present day. From this epistemological point of view, a detailed chronology is finally offered in

order to analyze its wide thematic-conceptual diversity, exemplified by musical transcriptions from different texts and aesthetic contexts.

Français

Cet article circonscrit son objet d'étude à la caractérisation générique et à l'histoire évolutive de la berceuse dans le flamenco. Pour ce faire, une attention est portée à la fois à la définition de cette modalité littéraire et musicale, avec un examen critique de l'état de la question, et à son processus progressif de transformation en style flamenco depuis ses modèles fondateurs jusqu'à nos jours. De ce point de vue épistémologique, une chronologie détaillée est enfin proposée afin d'analyser sa grande diversité thématique et conceptuelle, illustrée par des transcriptions musicales de différents textes et contextes esthétiques.

Mots-clés

berceuse du flamenco, tradition orale, culture populaire, folklore, musique et littérature, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

Keywords

flamenco lullaby, oral tradition, popular culture, folklore, music and literature, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

Palabras claves

nana flamenca, tradición oral, cultura popular, folclore, música y literatura, zarzuela, García Lorca (Federico), Falla (Manuel de)

Guillermo Salinas Ayllón

Doctor en Flamenco por la Universidad de Sevilla, Consejería de Educación y Deporte de la Junta de Andalucía, C/ Juan Antonio de Vizarrón, s/n. Edificio Torretriana, 3ª planta. Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla (España)

Francisco Javier Escobar Borrego

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, C/ Palos de la Frontera, s/n, 41004 Sevilla (España)
IDREF : <https://www.idref.fr/077728750>