

# LO FLAMENCO COMO ESCENA IMPUESTA DEL DISCURSO ANDALUCISTA. IDENTIDADES DISIDENTES

**Miguel Ángel Espinosa Villegas**

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Granada

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14794254>

## **Resumen:**

La urgente necesidad política de configurar una cierta unidad cultural a nivel autonómico andaluz condujo a la elección y consideración de unos pocos símbolos como ejes de su articulación. Fue el caso del mundo cultural en torno al flamenco. La premura determinó que tales referencias fuesen mal definidas y calibradas en su alcance. No se advirtió o tal vez no se quiso comprender que algunas manifestaciones, como el flamenco, no solo superaban los límites de la comunidad, pues eran parte de una identidad mucho más amplia, sino que ni siquiera en todos los territorios administrados por la Junta su expresión tenía el mismo significado. La presión, uso y abuso de estas referencias se tradujeron en un cierto rechazo, consiguiendo casi el efecto contrario al pretendido. Si bien no se elimina el flamenco, puesto que era parte del sentir y del gusto popular, comienzan a revalorizarse otras músicas y actitudes igualmente populares, pero diferenciadoras y capaces de definir la identidad propia de territorios reacios a la estandarización.

## **Palabras clave:**

Andalucía, flamenco, identidad, nacionalismo, disidencia, regionalismo

## **FLAMENCO AS AN IMPOSED SCENE OF THE ANDALUSIAN DISCOURSE. DISSIDENT IDENTITIES**

## **Abstract:**

The urgent political need to configure a certain cultural unit at the Andalusian regional level led to the choice and consideration of a few symbols as axes of its articulation. It was the case in the cultural world around flamenco. The haste determined that such references were poorly defined and calibrated in their scope. It was not noticed or perhaps it was not understood that some manifestations, such as flamenco, not only exceeded the limits of the community, since they were part of a much broader identity but not even in all the territories administered by the Junta its expression had the same meaning. The pressure, use, and abuse of these references resulted in a certain rejection, achieving almost the opposite effect to that intended. Although flamenco was not eliminated, since it was part of popular feeling and taste, other music and attitudes that were equally popular, but differentiating and capable of defining the identity of territories that were reluctant to standardize, began to be revalued.

**Keywords:**

Andalusia, flamenco, identity, nationalism, dissidence, regionalism

Fecha de recepción: 23-5-2024      Fecha de aceptación: 4-11-2024

Espinosa Villegas, M.A. (2024). Lo flamenco como escena impuesta del discurso andalucista. *Identidades disidentes. Música Oral del Sur*, 21, 241-260. ISSN 1138-8579.

Art 68.1. Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz<sup>1</sup>.

## **ANDALUCÍA Y SUS SÍMBOLOS: EL FLAMENCO COMO SEÑA DE IDENTIDAD**

El andalucismo identitario comienza a gestarse a finales del siglo XIX y se manifiesta casi como una exigencia de la visión romantizada y falseada que los viajeros extranjeros, como Washington Irving, difunden por Europa. El exotismo orientalista que les atrae significa en realidad primitivismo y atraso, pero desde Andalucía esta atracción se entiende como una posibilidad de superación y de marcha hacia la modernidad, aunque sea a costa de seguir interpretando un papel poco conveniente. Muchos de estos viajeros establecieron una pobre identificación entre la idea de España y lo andaluz. La extraña metonimia<sup>2</sup> de la parte por el todo contribuyó al rechazo de lo sureño más allá de Despeñaperros y al consiguiente desconocimiento de la realidad incluso dentro de nuestras fronteras. Si bien esto supuso un interés por la definición de lo andaluz desde sus propios parámetros culturales y desde la comprensión de los propios andaluces, al margen de la interpretación de extraños.

Es el caso señalado por Pérez Colodrero<sup>3</sup> que apunta a los seis volúmenes de la obra del abderitano Francisco Cuenca Benet, *Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza*,

como la primera ocasión en que Andalucía es considerada un todo único como país con pasado y futuro, como era de esperar en alguien tan vinculado al naciente regionalismo

---

<sup>1</sup>Estatuto de autonomía para Andalucía. Última modificación 11 de abril de 2011.

<sup>2</sup> Pérez Colodrero 20

<sup>3</sup> Pérez Colodrero 20

andaluz de fines del XIX y comienzos del XX. El volumen dedicado a la música andaluza, *Galería de músicos andaluces* aparecido en 1927<sup>4</sup>, prologado por otro almeriense, Francisco Villaespesa, comienza a sentar los tópicos de la relación entre andalucismo y música: el genio y el vínculo del artista con el espíritu de su tierra<sup>5</sup>. Si bien es cierto que la visión del escritor de Laujar, a todas luces resulta mucho más abierta e integradora, pues entiende que ese espíritu andaluz puede ser captado magistralmente por músicos foráneos.

La pretendida imagen no solo afecta a la expresión cultural, sino a la misma gente, fomentando el cliché de personas alegres, despreocupadas, de comportamientos solo explicados por una genética árabe... Obviando la realidad de una región fruto del repoblamiento y la conversión de las minorías restantes y derivando en una *Antropología de pandereta*, como la llamaría Julio Caro Baroja, llena de tópicos imposibles. Andalucía desde los ojos andaluces intenta contrarrestar la errónea visión de los extranjeros que igualan épocas y situaciones por desconocimiento, haciendo de la Andalucía orientalista un trasunto del Marruecos o Argelia del momento, sin tener en cuenta el alto grado de eficiencia científica y cultural de los momentos andalusíes. La burguesía andaluza recrea en parte esos mitificados momentos de esplendor andalusí recurriendo a la celebración ocasional de encuentros musicales, literarios<sup>6</sup>.

Andalucía se construye políticamente desde la visión ensoñada de un pasado que no fue suyo en exclusiva: al-Ándalus. El orientalismo tiene sus propios mitos e imágenes: uno de ellos es la mujer, cosificada como objeto de sensualidad<sup>7</sup>, pero elevada al rango de heroína desde la comprensión andaluza como madre guardiana de toda esa tradición histórica, del costumbrismo y de los valores de la hibridación de lo árabe en lo cristiano.

Otros mitos del orientalismo se configuran en torno a la arqueología y los vestigios monumentales de las principales ciudades andaluzas. El denominador común de todas ellas son sus alcazabas y palacios como la Alhambra, la Mezquita cordobesa, el Alcázar sevillano... La rica historia de milenios anteriores se esfuma ante la concentración de tanta cultura en un momento elegido por personajes viajeros, ajenos a nuestra realidad y con una idea totalmente artificial. Pero la imposición estética resulta peligrosa cuando no se entiende que las formas tienen significados y que estos les son conferidos por la sociedad que las alumbró. Aunque resulte loable el intento de vehicular en la recuperación de un arte andalusí o alhambrista determinados valores míticos como la tolerancia y el

multiculturalismo andalusí, el abuso de una estética<sup>8</sup> en poca consonancia con los gustos y tiempos actuales, solo puede generar rechazo o reacción alérgica.

---

<sup>4</sup>Cuenca Benet

<sup>5</sup>Pérez Colodrero 22

<sup>6</sup>González Alcántud 12

<sup>7</sup>Piquer Sanclemente 7

<sup>8</sup>González Alcántud 18

Concentrar el enorme pasado cultural en un punto significa acatar la imposición de un filtro. La revalorización de cualquier actividad humana, histórica o cultural, resulta necesariamente engrandecida tras atravesar ese filtro. El momento elegido para ser mitificado es por definición el momento de mayor esplendor y este halo de perfección sin tacha alcanza a todo cuanto guarde relación con la actividad humana en este paisaje. Hasta el propio paisaje es mitificado por esos viajeros y su ensoñación es alentada por la inteligencia andaluza del momento. La Alpujarra, la Axarquía, las serranías de Cádiz o Sierra Morena, se convierten en reductos idílicos, pese a su inaccesibilidad y pésimas condiciones de vida, tras el proceso de cristianización. Pero es que ese proceso no es importante, pues la historia se ha quedado en el momento romantizado de Al-Ándalus.

Geografía, mujer, tradición y cultura han sido redefinidas por la visión romántica y convertidos en símbolos de un paraíso no perdido del todo, puesto que viajeros españoles y extranjeros han sabido encontrar sus restos vivos y vigorosos en los remotos rincones de Andalucía. No solo las artes plásticas, también las musicales, han debido atravesar este filtro impuesto, de suerte que la música perfecta es la música de mayor raigambre popular y de mayor similitud a la del momento idealizado. El estudio de la música y la danza tiene que salvar un problema con el que no cuentan otras manifestaciones culturales: su extraordinario dinamismo que no puede ser recogido por la tradición oral ni tampoco por las imágenes artísticas<sup>9</sup>. Muchas de estas músicas no se escribían y su recuperación documental es una ardua tarea, el rescate de la memoria a veces resulta imposible.

La actitud de los viajeros románticos europeos debería haber tenido su contrapunto en el contacto español y andaluz con el norte de África y, sin embargo, la actitud hispana frente a Marruecos o Argelia, fue un calco de la de los románticos europeos. Al exotismo andaluz, el islam norteafricano le resultaba exótico a su vez, pero el contacto que supuso la Guerra de África sirvió para mirarse en una suerte de espejo que reflejaba los clichés y arquetipos de los extranjeros y para comprender que al otro lado del Estrecho podría encontrarse aún la respuesta a la propia identidad. Esto genera un interés o valor añadido, el arqueologismo como base científica para la reconstrucción de la identidad diluida. Nuestro orientalismo es mucho más científico y apegado a la realidad de los objetos y costumbres, es casi periodismo frente a lo novelesco del orientalismo europeo.

Artistas viajeros españoles depositan sus ojos en la mujer norteafricana y su mundo pleno de actividades y ocios como la música, pero reproduciendo dicho interés con los cánones de pintores franceses como Ingres o Delacroix<sup>10</sup>. La música se convierte en otra seña de

identidad del orientalismo andaluz, y aunque la música andaluza se había despegado enormemente de la música norteafricana a la altura del siglo XIX, el filtro romántico exigía que se le prestase atención como hecho diferencial. Los bailes populares andaluces y las

---

<sup>9</sup>Holguín 441

<sup>10</sup>Piquer Sanclemente 11

sesiones musicales sustituyen en cuadros y literatura las imágenes de los baños y palacios de Argelia o Marruecos, que los pintores europeos llevaban como postales a su público.

Pero la música popular andaluza había enraizado en lo flamenco y era copla o era cante. Su uso como imagen de lo exótico se convierte en imagen de lo identitario, pero a través del recurso a los pocos símbolos construidos por la universalidad romántica: la tierra, la mujer, la tradición arábiga y la forma de expresión artística popular, especialmente los productos de artesanía y la música. El triunfo de la copla en las décadas de la Dictadura apunta a su uso como un instrumento de lucha contra la homogeneidad social impuesta que intentaba disimular la realidad. La copla era mujer dueña de su cuerpo y su sentimiento, era oposición a los esquemas de familia unívoca y esto hacía que, pese a ser concebida para escenarios andaluces, adquiriesen un significado nacional, máxime cuando muchas de sus intérpretes ni siquiera eran andaluzas.

El carácter urbano del flamenco<sup>11</sup> hace que se vincule rápidamente con la lucha por la construcción política de esa identidad, también mayoritariamente urbana. En buena medida este carácter urbano de lo flamenco relega lo más popular al ámbito rural y es esta asociación lo que determina su uso desde la disidencia, la negativa a una uniformidad impuesta desde la mentalidad urbana con total desconocimiento del sentir rural.

## LA CONSTRUCCIÓN DE UNA QUIMERA

La construcción de la quimera histórica puede hundir sus raíces en los deseos de un respaldo mitológico ancestral. Andalucía, que nunca tuvo instituciones o derecho propios, necesitaba nuevos epónimos después de una dictadura en la que se impuso una versión unívoca y cristiana de la historia de España. Pero buscarlos en la prehistoria y hacer alusión a una identidad andaluza dormida<sup>12</sup> era solo un instrumento de movilización para un pueblo que buscaba concretar sus derechos y su esencia histórica. Pese a todo, la conceptualización de una identidad y cultura andaluza que atravesaba seis etapas históricas con la mediterraneidad como denominador común y que fueron reseñadas por Moreno<sup>13</sup>, tuvo también un notable desarrollo historiográfico: la tartésica, con aportes púnicos, grecolatinos y bizantinos, la islámica andalusí, la judía, la cristiana castellana, la gitana y la negrafricana.

La falta de precedentes nacionalistas no significaba, sin embargo, ausencia de personalidad, aunque esta no se concretase en un deseo de unidad socio-política y

---

<sup>11</sup>García-Peinazo 36

<sup>12</sup>Ruiz Robledo 138

<sup>13</sup>Moreno 139

proliferasen los cantones en un primer intento de federalismo<sup>14</sup>. Tal vez el andalucismo se ha entendido siempre desde un punto de vista cultural más que político: compartir ciertas costumbres, ciertos usos en el habla, ciertos gustos... Pero a la hora de administrar la hacienda afloran siempre las pequeñas taifas localistas, cuya existencia, por otra parte, tendrían una fácil explicación en la evolución de un proceso político donde el cantonalismo fue base del movimiento y se pretendió la creación de una conciencia de identidad nacional desde la politización ciudadana por iniciativa municipal<sup>15</sup>.

El andalucismo político, consciente de esta particularidad, intentó dotar al movimiento de una estructura donde lo cultural, lo social, lo político y lo económico quedasen perfectamente engarzados y al servicio de una idea común de país, aun manteniendo un exquisito respeto hacia las diferentes sensibilidades identitarias. Intentó, no obstante, crear un lenguaje propio y articular convenientemente las diferentes manifestaciones de una identidad compleja<sup>16</sup>. Pero el andalucismo no logró nunca su enraizamiento en la sociedad popular, era solo motivo de tertulia para la pequeña burguesía, y, por supuesto, apenas fue conocido fuera de las grandes capitales. Para el primer cuarto del siglo XX, contaba con una ideología precisa que reconocía el espíritu histórico andaluz dentro de España, nunca fuera, pues era la concepción federalista la que daba sentido al proyecto.

Económicamente, el nacionalismo federalista andaluz reconocía que su talón de Aquiles era la situación agraria y del campesinado y se proponía una solución intermedia entre capitalismo y socialismo<sup>17</sup>, pero sabía igualmente que en Andalucía se habría necesitado de una burguesía que avalase, como en otras regiones, un proyecto de construcción nacional en un marco hispano o de carácter internacional.

Es muy probable que el proyecto político nacionalista fracasase por concentrar toda su atención en el eje socio-económico, abandonando los cuidados de la construcción de una identidad cultural común, de una unidad cultural de país, que le habría servido para arropar las decisiones de otro tipo justificándolas en bien de la comunidad. Quizás la idea del particularismo no encajase de manera adecuada en un nacionalismo de tipo universalista. “A cada pueblo, su cultura”, la máxima que habría servido para discernir la realidad de esta nacionalidad según Blas Infante<sup>18</sup>, no fue bien atendida. La falta de conciencia de unidad real de país determinó la escasa confianza en un plan de esa naturaleza, al que no solo no se le presta apoyo, sino que cuando se rescuita en los años primeros de la democracia

---

<sup>14</sup>Ruíz Robledo 143

<sup>15</sup>Vergara Varela 199

<sup>16</sup>Vergara Varela 189

<sup>17</sup>Ruíz Robledo 147

<sup>18</sup>Vergara Varela 193

despierta poco interés porque Andalucía seguía siendo la Andalucía de las taifas, todas emparentadas por un espíritu histórico similar, pero distintas y otras. La idea de cimentar la modernidad reivindicando el orientalismo como seña de ese nacionalismo internacional al

que aspiraba la inteligencia política andaluza tampoco sirvió de aglutinante para pequeños núcleos dispersos más conscientes de su castellanidad hispánica y de su europeísmo que de la necesidad de un rescate identitario mitológico.

El maridaje entre andalucismo y mitología identitaria, flamenco incluido, obtuvo un potente aliado en el nacimiento de la RTVA entre 1988 (Canal Sur Radio) y 1989 (Canal Sur Televisión). Poco a poco se fue convirtiendo en la *televisión de los mayores*<sup>19</sup>, pues se orientaba al gusto tradicional de los mayores educados en unos clichés culturales propios del regionalismo nacionalista: toros, copla y *teatrillos*. Aunque en buena medida, hoy lo sigue siendo, la programación es más amplia y ha dado cabida al paisaje andaluz, geográfico y humano, con un acercamiento a los pueblos y sus gentes, o con intentos de informativos, noticiarios y culturales dedicados a las ciencias y las letras. Pero su deformación de nacimiento la ha lastrado hasta convertirla en el brazo ilustrado de un sueño de unidad inalcanzable. La percepción casi invariable del público, como demuestran bastantes estudios, es la de ser una cadena para viejos, folklorista, taurina y, sobre todo, centrada en Sevilla, su acento y su ambiente<sup>20</sup>.

El carácter retrógrado es entendido como una proyección del costumbrismo y del franquismo que salta los límites marcados por la democracia<sup>21</sup>, de manera que modernidad u opción política progresista parece quedar reñida con una programación obsoleta. Sin embargo, curiosamente, Canal Sur ha sido el instrumento de un partido de este tipo durante los primeros 40 años de historia de la autonomía. El recurso nacionalista al flamenco, entendido como *expresión trágica cargada de rebeldía simbólica*<sup>22</sup> era también una forma de formar y crear conciencia de unidad como país: Andalucía asumía en el flamenco todo su pasado de desgracias, pero por fin alzaba la voz desde el sentimiento y el *quejío*. El episodio de recuperación y renovación no contará solo con el apoyo radiotelevisivo, pues el espacio urbano cultural y turístico proporcionan también paisaje y escenario a este resurgimiento bendecido por la administración: Granada, Málaga, pero sobre todo Sevilla, se erigen en los templos del nuevo flamenco identitario.

El tono de esta centralización en torno a Sevilla se ha rebajado paulatinamente a medida que crecían las críticas por la escasa atención a la variedad y riqueza de la geografía administrativa andaluza. El sesgo de la programación ha cambiado poco desde las primeras

---

<sup>19</sup>Díaz Estévez 158

<sup>20</sup>Martín y García 2009

<sup>21</sup>Díaz Estévez 165

<sup>22</sup>Moreno 144

emisiones de sainetes y piezas de teatro costumbristas, de un marcado deje occidental, al conocidísimo programa de Juan y Medio. La escasa cercanía y la distancia marcada por el habla creó un desapego hacia el organismo público andaluz en regiones donde ni el vocabulario ni la pronunciación eran asequibles al oído. De manera que, por ejemplo, los anuncios de radio con un acento sevillano y al ritmo de palmas flamencas para anunciar

productos propios de una región como Almería, fueron entendidos más como un exotismo o como un intento de aculturación y colonialismo. El rechazo hacia lo que Canal Sur ofrecía en radio o televisión, pero especialmente en la televisión, fue evidente por el escaso arraigo en los gustos de un público tan amplio. El desapego hacia el producto audiovisual fue el origen de una pésima interpretación: mi televisión no me representa, Andalucía no me representa. El ente público, conocedor de opiniones y cifras, lejos de enmendar, persiste en promover programas minoritarios desacompañados con la realidad que demanda un público actual más joven.

El 29 de septiembre de 2008 nació la emisora *Flamenco Radio*, con el fin de potenciar la cultura de Andalucía, dando cumplimiento al art 37.1.18 de su Estatuto de Autonomía que contemplaba *La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco*. Ocupa un espacio necesario, pero minoritario, de modo que, en parte, ha contribuido a la transformación de lo flamenco en un nuevo clasicismo, elitista y al margen de un interés general, ya que no satisface las expectativas de todos los grupos de edad y tampoco de todas las comunidades que integran el territorio administrativo andaluz, donde la televisión forzó al rechazo y el flamenco sobrevivió gracias a medidas propias verdaderamente populares como los certámenes y festivales, más adaptados a la personalidad del terreno.

La conversión del patrimonio cultural en objeto mercantil, puesto al servicio de la economía como reclamo turístico, ha sido entendida por muchos críticos como un nuevo ataque a la pureza del flamenco y a su cierta raigambre en la cultura andaluza. La comercialización lo degrada, lo empobrece y crea un cierto desapego entre sus legítimos herederos<sup>23</sup>.

## LA IDENTIDAD FLAMENCA NO ANDALUZA

El éxito del flamenco fuera de Andalucía se debe en parte al interés de viajeros, turistas y amigos de lo exótico. Regiones cuyas manifestaciones estéticas parecen estar reñidas a priori con las formas flamencas, como Galicia, difundían con gran éxito este arte musical en sus cafés cantantes<sup>24</sup>, demostrando de esta manera que el flamenco estaba llamado a unirse a la idea de España desde fuera de nuestras fronteras. Desde muy pronto se fomenta la idea de un flamenco surgido en el siglo XIX en los grandes núcleos urbanos andaluces

---

<sup>23</sup>Moreno 138

<sup>24</sup>Sevillano Miralles 15

occidentales<sup>25</sup>. El origen, sin embargo, ha sido discutido y se ha movido el momento del nacimiento hasta siglos atrás, concediendo voz a la influencia morisca. Esto significaría situar el nacimiento de este arte en un paisaje cultural más propio de la Andalucía oriental y como fruto del mestizaje y de la transformación de lo árabe oriental en hispanomusulmán,

como señala Gelardo Navarro<sup>26</sup>. El tema de este trabajo no es dónde ni cuándo nace el flamenco, sino cómo es aceptado y querido en las diferentes zonas a las que se ha expandido y muchas de estas están fuera de los marcos de Andalucía.

El éxito de una identidad andaluza en torno a unos pocos símbolos orientalizantes no es un fenómeno único. El romanticismo y la exacerbación de los nacionalismos generan este tipo de constructos que toma por base, de manera general, la medievalidad, pero no siempre. Territorios como Galicia y el País Vasco construyen sus edificios nacionales sobre la abrumadora realidad del país. Galicia se vuelca en su atlanticidad, al tiempo que se reinventa desde ambas líneas de costa, mientras Euskadi cimenta su edificio en una diferencia mantenida durante siglos y el enigma de su lengua y de sus gentes. Será el desarrollo de las formas capitalistas en España y su incidencia en la región desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX lo que defina la base de la cultura andaluza y la identidad asociada, pero la diferencia con respecto a otros procesos es manifiesta. El romanticismo de la oligarquía decimonónica andaluza se cifraba en otros parámetros muy diferentes de los de la intelectualidad nacionalista de regiones como Cataluña o el País vasco. La burguesía andaluza boicotea en cierta medida la confección de un corpus cultural propio y cifra su definición en la identificación de lo andaluz con lo esencialmente español<sup>27</sup>.

Lo andaluz es entendido en todo momento como un capítulo cuya esencia es derivada y debida a la singularidad española. Lo más grave no es, sin embargo, el autoconvencimiento de la población andaluza sobre la supuesta verdad de la base de este axioma, sino que el Estado utiliza esta idea como instrumento para vender una imagen folklórica y comercialmente interesante como reclamo turístico para extranjeros amantes de lo exótico. Se degrada una cultura y se degradan sus diversas manifestaciones, como la música, pues una cultura no es solo música y arte. El problema se incrementa cuando el turista acaba comprendiendo la falacia y la inmensa riqueza de un país donde el flamenco no puede ser espina dorsal identitaria de la nación, aunque lo sea de alguna de sus partes. El visitante, desconocedor de la complejidad hispana, se siente engañado y piensa haber adquirido un producto adulterado.

El romanticismo trae aparejada desde Europa una revolución no siempre industrial, pero sí económica. La industrialización de determinados territorios de la periferia, como Cataluña

---

<sup>25</sup>Steingress 32

<sup>26</sup>Gelardo Navarro

<sup>27</sup>Moreno 140

o el Levante, genera un movimiento de emigrantes y, aunque a la larga signifique una cierta homogeneización del país, en un primer momento genera un choque y un desconcierto. La llegada del flamenco a Cataluña de la mano de los emigrantes andaluces, consolida el gusto por una práctica musical exótica, que se acaba adoptando y fomentando como propia. Pero para el nacionalismo catalán, el flamenco quedaba ligado a la considerada su patria de

origen: pobreza, miseria, suciedad y atraso<sup>28</sup>. No era deseable en absoluto para la propuesta de modernidad. Curiosamente, el rechazo que se proyecta sobre esta música y esta cultura, hace hincapié en lo que el orientalismo y exotismo europeo apreciaba como singular en lo andaluz. La dicotomía ya no abandona a la consideración del flamenco, ni siquiera en nuestros días. Lo flamenco representaba el atraso andaluz y, por tanto, una traba para la modernidad. No se había logrado entender que la presencia de esta manifestación andaluza era consecuencia de la modernización industrial, de modo que el avance industrial se considera también pernicioso, por crear este tipo de situaciones en una cultura que se pretendía homogénea.

Tampoco podemos dejar de preguntarnos si el romanticismo pintoresquista que determinó una determinada estampa de España fuera de sus fronteras, no estaría también presente en estas regiones como Cataluña y Galicia, donde lo andaluz se miraba con unos ojos elitistas por parte de la intelectualidad como algo exótico. Es probable que a causa de una cierta tendencia al *agitanamiento* progresivo en las formas de cantes y bailes. No podemos negar el sentimiento y el gusto por el flamenco fuera de Andalucía, pero esta consideración exótica y pintoresquista pondría en tela de juicio la verdadera capacidad para entender su esencia fuera de los circuitos del sur.

La presencia de una masa cada vez mayor de emigrantes, andaluces y levantinos en su mayoría, era considerada un peligro, de modo que era urgente una catalanización de los mismos y de sus modos de vida, incluida la expresión cultural. El fenómeno ya había tenido una primera parte con el rechazo de la zarzuela por el nacionalismo español de sus letras. El rechazo de lo andaluz era un segundo episodio de xenofobia justificada por el peligro que corría la ortodoxia nacionalista. El fenómeno posterior de la rumba catalana no es más que un intento de restaurar la mitificada homogeneidad medieval. La simplista identificación de lo flamenco con lo andaluz ignoraba una realidad bastante más compleja y, por supuesto, bastante más rica. Solo la reflexión pausada de la segunda mitad del siglo XX conseguirá ofrecer otra posible verdad. Sin embargo, para ese momento la concepción de lo flamenco como un obstáculo para la modernización del país ya se había instalado en buena parte de la inteligencia española de los cuatro puntos cardinales.

Estos ilustrados modernizadores asimilaban el flamenco con prácticas irracionales como la tauromaquia, el tipismo vulgar, el lumpen y la relajación moral. Incluso se publican órganos de opinión como los tres números de abril de 1914 de *El Flamenco: semanario*

---

<sup>28</sup>Holguín 440

*antiflamenquista*, que denunciará todos los males asociados a esta expresión y será seguido en mayo por el único número de *El Chispero: semanario antiflamenquista*. Una parte de Barcelona comienza a presentar una estampa andaluza<sup>29</sup>, como el barrio chino donde proliferaban los cafés cantantes en que se producían estos espectáculos flamencos. Los

cafés fueron al entender de muchos los *aglutinadores* del flamenco<sup>30</sup>, lugares de intercambio de conocimientos, de estructuración de estilos y sobre todo, de popularización y difusión.

Lo verdaderamente importante es que el daño ya estaba hecho. La propagación de esta relación de lo flamenco con el atraso y un tipo de sociedad no recomendable había sido controlada desde la intelectualidad, de manera que el avance y la modernidad implicaba su rechazo, incluidas aquellas zonas donde lo flamenco fue base de la expresión popular. Los periódicos progresistas y liberales almerienses, por ejemplo, arremetían contra el flamenco despiadadamente y los conservadores, influenciados por el clero, directamente lo condenaban<sup>31</sup>. Los cafés eran antros de perdición donde la moral estaba en serio peligro, según estos diarios, que denuncian incluso la permisividad hacia un público también infantil, con el consiguiente perjuicio para su formación, dada la naturaleza de los actos artísticos que allí tenían lugar. No todos los investigadores conceden, como veíamos, la misma importancia al efecto del romanticismo sobre lo flamenco y cuestionan por ejemplo que se produjese, en una sociedad tan clasista como la decimonónica, esa coincidencia entre intelectuales y poetas populares<sup>32</sup>.

## **LA DISIDENCIA CULTURAL: EL RECHAZO DE UNA ESTÉTICA IMPUESTA DESDE LA ADMINISTRACIÓN. EL RENACIMIENTO DE LAS OTRAS IDENTIDADES MUSICALES. ALMERÍA**

Igual que sucede en Cataluña, al flamenco solo se le puede combatir con lo propio: adaptaciones de zarzuelas castellanas al panorama catalán, orfeones, habaneras<sup>33</sup>... El desprecio de lo flamenco como estigma de estancamiento social, allá donde sea, solo se puede combatir con el fomento de la cultura propia. Pero, en Andalucía, ¿qué es lo propio? ¿no lo era el flamenco? ¿estaremos, entonces, eternamente condenados a la inmovilidad? ¿se nos niega el avance?

También la intelectualidad andaluza acepta el envite y se suma a la descalificación de unas formas musicales que en el resto del país se ven como atraso. Sin embargo, como es de esperar, no puede rechazar algo que ayudo a construir una imagen de la identidad andaluza

---

<sup>29</sup>Holguín 447

<sup>30</sup>Sevillano Miralles 12

<sup>31</sup>Sevillano Miralles 14

<sup>32</sup>Gelardo Navarro 45

<sup>33</sup>Holguín 454

en un primer momento nacionalista romántico. De esta manera, una buena parte de esta inteligencia acomete una labor de dignificación. Sin embargo, el momento es óptimo para quienes nunca entendieron esta homogeneización de lo andaluz en torno a una serie de clichés que eran entendidos de manera diferente dependiendo de la geografía. Estos anti flamencos utilizan como arma, no la destrucción o el desprecio de una expresión

popular, sino la revalorización de otras, nacidas igualmente de la personalidad de cada territorio y menos comprometidas, ya que, por no ser tan conocidas, no habían sido estigmatizadas ni por nacionalistas ni intelectuales de otros lares.

La reacción es interesante desde el momento que significó mantener con vida prácticas que, aun en el caso de tener cierto parentesco con lo flamenco, se consideraban localistas y minoritarias frente a la pujanza internacional del flamenco y estaban llamadas a desaparecer: trovos, parrandas, verdiales... Algunos de ellos arrancan su evolución con anterioridad a la mitificada época andalusí.

La reacción cultural de apuesta por lo local, viene inmediatamente seguida de la utilización política por parte de la disidencia antiandalucista. El apoyo a lo local como creación de una nueva identidad personal afectará a todo el ámbito andaluz, dominio eterno del flamenco, pero donde el peso de la diferencia comienza a convertirse en una cruz política cuya presión se esgrime como bandera contra una homogeneización impuesta y ficticia. Un enfrentamiento que supera la simple partición geográfica de dos Andalucías, oriental y occidental, porque la inclusión de lo andaluz en esa identidad imposibilita cualquier avance. El levantinismo almeriense, el malagueñismo, la castellanía jiennense son los nuevos tópicos culturales identitarios y diferenciadores.

El crecimiento de la actividad turística en todo el país garantiza un relativo éxito de estas nuevas propuestas identitarias y un abandono de la identificación de lo flamenco con lo andaluz en aras de un reconocimiento de lo flamenco como manifestación más general y común a otros territorios.

El nacionalismo andaluz había sabido vacunarse en sus inicios contra el reproche de que la cultura andaluza era tan inmensamente rica y variada que en realidad era inexistente<sup>34</sup>. Precisamente, había utilizado esa variedad como argumento para ratificar su existencia y su diferencia, aunque ello supusiera una redefinición del término.

La cultura de un pueblo, en nuestro caso el andaluz, no es estática ni inmanente sino resultado de un proceso histórico específico y se concreta en expresiones que pueden presentar una gran variedad formal pero que poseen unas equivalentes funciones y significados<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup>Vergara Varela 203

<sup>35</sup>Moreno 138

Además, este nacionalismo coloca como lema en su escudo, con una clara intencionalidad admonitoria, las palabras «*Andalucía por sí, para España y la Humanidad*», según el acuerdo adoptado en la Asamblea de Ronda de 1918. Por un lado, se trataba de anular la disidencia, sometiéndola a la característica de la múltiple sensibilidad cultural que constituía su esencia identitaria. Por otro, al barnizar cualquier actuación desde Andalucía con una pátina de humanismo internacionalista, se cerraba la puerta igualmente a la búsqueda de posibles objetivos más allá de los límites de la comunidad que pudiesen

justificar cualquier intento de profundizar en una identidad local o regional propia dentro del marco territorial y administrativo definido.

Pero los símbolos solo se convierten en símbolos cuando adquieren sentido para sus usuarios y, probablemente, la bandera, su lema y el enfoque universalista diferenciador del nacionalismo andaluz no sirvieron para sujetar la necesidad de profundizar en las raíces propias desde cada región o desde cada localidad. Irónicamente, el proceso socio-político autonómico siempre potenció la iniciativa municipal y comarcal en la que delega tareas de formación de un espíritu andalucista. De este modo, potenciar la tradición local puede entenderse como un arma de doble filo en determinados espacios geográficos donde el sentimiento identitario no arraiga con fuerza.

El rechazo a la imposición uniformadora de lo flamenco como seña de identidad andaluza llamó la atención de algunos investigadores que lo vinculan, quizás erróneamente, a una diferencia en la concepción político-territorial de la autonomía. Es el caso de Machin-Autenrieth<sup>36</sup>. El tema del rechazo es una cuestión más cultural localista que de concepción política, pues incluso esta concepción que pretende la división en dos Andalucías es contestada por algunos grupos minoritarios en zonas que, como el Levante, no se sienten concernidas en absoluto con semejante proyecto de construcción de una Andalucía oriental y abogan, en cambio, por una idea regionalista uniprovincial. Temen que la descentralización que se produce con la instauración de la autonomía andaluza, denunciada por asociaciones políticas como el Partido Regionalista por Andalucía Oriental, pues a su entender supuso sobre el papel un cambio de Madrid por Sevilla, sea tan solo un motivo para un nuevo cambio de Sevilla por Granada o incluso Málaga.

La propuesta de la partición territorial en dos autonomías estuvo presente en el ambiente desde que los mapas del Estado recogían una Andalucía Alta (oriental) y otra baja

(occidental). La propuesta política regionalista rechaza una idea homogénea de la identidad andaluza y, como señala Machin-Autenrieth<sup>37</sup>, esto se hace particularmente evidente en sus ideas respecto a la regionalización del flamenco. Aunque la consideración negativa del flamenco no es uniforme en estas regiones de sentimiento disidente, como tampoco lo es en

---

<sup>36</sup>Machin-Autenrieth 172-211

<sup>37</sup>Machin-Autenrieth 185 y ss

el resto de Andalucía, lo cierto es que se cuestiona el uso y abuso del flamenco como instrumento identitario homogeneizador, pero no la posibilidad de que el flamenco forme parte de su tradición cultural, que, naturalmente, debe responder también a su diferencia regional.

Así, las provincias orientales se reconocerían en un flamenco levantino, vinculado a las minas y que se habría proyectado a regiones vecinas como Murcia e incluso Valencia. Se remarca además que el flamenco no es un fenómeno exclusivamente andaluz y que se produce igualmente en otras regiones autónomas, por lo que se pone en duda nuevamente

su capacidad como creador de identidad. Los cantes de levante vinculados a las minas como las tarantas y tarantos, aun dentro del flamenco canónico, se entendieron, quizás por su tardía incorporación en el siglo XIX, como un aporte extraño, casi foráneo. El ambiente de las minas y el movimiento de los mineros de un centro de trabajo a otro pudo ser el causante de la homogeneización de estos cantes que fueron cristalizando en los tipos conocidos hoy como tarantas y cartageneras<sup>38</sup>.

Curiosamente, también las provincias orientales, que no llegan a cristalizar un sentimiento regionalista único, fundamentan su peculiaridad en los usos musicales tradicionales como el trovo o las cuadrillas. La bandurria sirve para armonizar influencias árabes y castellanas y, probablemente, también aragonesas, si consideramos que la repoblación de algunas de estas provincias del trovo, como Almería, se efectuó en buena medida con gentes de esta corona. Pero la resurrección de estas formas es ante todo entendida como una reacción a los privilegios que la administración cultural andaluza concede al flamenco y que ha permitido que la tradición musical popular de estas regiones retroceda bajo una forma de asimilación que remarca su carácter aflamencado.

La repulsa a la política de homogeneización cultural en torno a Sevilla y su área de influencia llevada a cabo por la administración autonómica se tradujo en un repliegue sobre la propia tradición. Este acto de mirarse el ombligo trajo aparejada la revalorización de las formas propias como el trovo, el cante de las minas y las expresiones populares vinculadas o no al mundo del flamenco. El trovo es como una ola que abarca en su expansión todo el territorio oriental a la par que se van abriendo las distintas explotaciones mineras: de la Sierra de Gádor a la Almagrera y a Cartagena y la Unión<sup>39</sup>. Sus características variarán desde su origen alpujarreño, haciéndose más suaves y educadas en Murcia y en décimas en

vez de quintillas. Pero la misma recuperación del trovo alpujarreño a través de certámenes y festivales es un acto de reafirmación en la diferencia propia.

---

<sup>38</sup>Torres Cortés 92

<sup>39</sup>García Gómez 19

El trovo alpujarreño no es el murciano, del que se diferencia en métrica, en concepto y en ingenio<sup>40</sup>. Es una forma de expresión ligada a la dureza del trabajo minero que servirá para la crítica social, la denuncia y la expresión de un pensamiento racional como instrumento de regeneración social. El trovo, frente al cante, que es sentimiento, es ante todo un instrumento de combate. Las diferentes concepciones, aun no siendo excluyentes, sino todo lo contrario, ponen en la tesitura de la elección a sus partidarios. El trovo es mucho más adecuado para una región difícil, donde la agricultura te aboca a la mina y al exilio. Desgraciadamente, cuando la minería deja de ser actividad esencial en la región, el trovo se refugia en el ámbito doméstico y languidece hasta casi desaparecer. Pero en el ambiente minero, almeriense o murciano, parece encontrar su razón de ser. Como señala en su

magistral análisis Cristina Cruces Roldán<sup>41</sup>, el flamenco adquiere más tarde este valor de defensor de los oprimidos y reivindicación, justamente en la transición de la dictadura a la democracia, cuando los cantaores adquieren conciencia de su papel contrastando con el notable desinterés anterior.

De alguna manera, el empuje experimentado por la agricultura de invernadero en el Campo de Dalías durante el último cuarto del siglo pasado, que significó la atracción de mano de obra alpujarreña, desde la Contraviesa, trajo de nuevo a la luz unas formas nunca perdidas. Los festivales alpujarreños, desde aquel mítico *Primer Festival de Música Tradicional de Cuerda de las Alpujarras* celebrado en Yegen, un pueblo de la Alpujarra granadina, en 1982, han sido siempre el mejor escenario para mostrar la otra tradición la de la disidencia, basada en la música popular de cuerda o el trovo mucho más que en la expresión flamenca<sup>42</sup>. Es un acto de reafirmación frente a una forma reconocida y protegida, quizás por su valor de instrumento político, y es una forma de protesta y rebelión frente a unas condiciones sociales y económicas que siguen siendo difíciles y que se achacan al olvido por parte de la administración, más interesada en crear conciencia de país a través de la cultura y que a veces no entiende la realidad.

Es cierto que, en Murcia, el trovo se entiende como algo propio y derivado quizás de los cantos improvisados del Campo de Cartagena, lo que también parece suceder con los cantes aflamencados, “aunque luego vendrán los almerienses de la ruralía minera con sus versos pobreticos y su fandango bravío”<sup>43</sup> y no falte quien le dé forma. El trovo se siente como algo autóctono en el sudeste hispano, aunque se marquen las diferencias provinciales, y se

define por oposición a lo que no es y no es el flamenco del Valle del Guadalquivir ni cuenta con el respaldo de la intelectualidad, porque su sentir es popular. El trovo alpujarreño de la

---

<sup>40</sup>García Gómez 28

<sup>41</sup>Cruces Roldán 260

<sup>42</sup>Pelegrina y Pelegrina

<sup>43</sup>Sánchez Conesa 20

provincia de Almería encuentra en la región murciana un folklore similar que permite fusiones y que aleja un posible sentimiento de identidad andaluza.

Es lo propio, lo levantino, frente a aquello que se reconoce como natural de otros pagos. El trovo viene a servir de frontera natural entre tierras sentidas diferentes: Andalucía y Levante. De este modo, cuando se propone a estas zonas orientales que participen de la identidad andaluza, una concepción casi étnica, tal y como apunta Ruiz Morales<sup>44</sup>, es bastante probable que la población, que ha construido su propia memoria en torno a parámetros propios y diferenciados, no se dé en absoluto por aludida. Sencillamente, su *nosotros* no rebasará nunca la frontera marcada por el sentimiento real de contar con un lenguaje expresivo y cultural propio. En paralelo, esta forma de sentir se comprende diferente de los modos del otro lado del límite sentimental. No se rechaza el parentesco,

pero sí la cuna. El arte crea conciencia de identidad a partir de la querencia y el apego buscadas por la necesidad de reconocimiento.

Puede aprenderse a buscar la similitud en lugar de la diferencia, de hecho, esa similitud es la base de la homogeneidad identitaria pretendida desde la administración. Es la imposición la acción que genera el rechazo. La propuesta cultural e identitaria debe ser aceptada libremente, pues de lo contrario siempre provoca el repliegue en torno a la seguridad que concede lo propio, por conocido, por entrañable, por genético. En las manifestaciones artísticas y populares de la zona oriental no se rechaza el flamenco. En ocasiones, paradójicamente, la conciencia de parentesco viene dada precisamente por la certidumbre de la diferencia. Los cantes mineros y de Levante no son los sevillanos, pero integran los programas de los festivales de esta área, auspiciados por el respaldo de la intelectualidad. Las expresiones más populares, las que llenan las horas de fiesta están hechas de música de cuerda variada, como las auroras de María o la cuadrilla de ánimas de Vélez-Rubio, en la comarca de Los Vélez. Las parrandas, músicas de tradición oral para el baile suelto, saben de su parentesco con lo flamenco, pero comprenden su diferencia. De hecho, parte de su interés, que determina su conversión en objeto de estudio e investigación, radica en esa relación puntual con el flamenco<sup>45</sup> y en su divergencia.

El problema no es tanto el flamenco como la intención política identitaria homogeneizadora en su uso. Machin-Autenriet<sup>46</sup> expone un ejemplo modélico: propuso dos tarantas diferentes para la discusión del público. La taranta, familiar para la zona almeriense, será una forma asumida como propia, pero el segundo ejemplo de tarante propuesto, fue rechazado por entenderse como un motivo de imposición política, por el simple hecho de recoger algunas

---

<sup>44</sup>Ruiz Morales 290

<sup>45</sup>Sánchez Martínez 156

<sup>46</sup>Machin-Autenriet 206

palabras procedentes del himno de Andalucía. No es el flamenco, sino su instrumentalización en beneficio de una identidad sentida por muchos como ficticia. Es por tanto precisa una reformulación en la política cultural que pretende la construcción de una identidad basada en la homogeneización cultural, máxime teniendo en cuenta que como señala Moreno<sup>47</sup> estamos inmersos en un proceso de *glocalización* en el que tienen cabida mil mundos y la diversidad de pueblos y culturas es posible y necesaria.

## CONCLUSIONES

La urgente necesidad política de configurar una cierta unidad cultural a nivel autonómico andaluz condujo a la elección y consideración de unos pocos símbolos como ejes de su articulación. Fue el caso del mundo cultural en torno al flamenco. La premura determinó que tales referencias fuesen mal definidas y calibradas en su alcance. No se advirtió o tal vez no se quiso comprender que algunas manifestaciones, como el flamenco, no solo superaban los límites de la comunidad, pues eran parte de una identidad mucho más amplia,

sino que ni siquiera en todos los territorios administrados por la Junta su expresión tenía el mismo significado. La presión, uso y abuso de estas referencias se tradujo en un cierto rechazo, consiguiendo casi el efecto contrario al pretendido. Si bien no se elimina el flamenco, puesto que era parte del sentir y del gusto popular, comienzan a revalorizarse otras músicas y actitudes igualmente populares, pero enormemente diferenciadoras y capaces de definir la identidad propia de territorios reacios a la estandarización. No se rechaza la música, pero sí la estética que forzosamente debía acompañarla. El traje de faralae y la peineta como expresión de la moda flamenca se readaptan como uniforme de fiesta y feria o se rechazan abiertamente por ser considerados una imposición. Estos no servirán como seña de identidad para un sector de la población de la autonomía andaluza que se siente presionado por los medios y por la propia administración. Este sector se siente urgido a la configuración de un sentimiento que probablemente nunca han tenido porque nunca les fue necesario. La repulsa conduce al rescate de trajes comarcales, regionales o provinciales, junto a la propia tradición musical asociada a los mismos. En ellos se deposita un valor identitario propio y disidente frente a la homogeneización de la imagen impuesta desde los despachos de la administración política. La lucha se produce en diferentes campos de la expresión cultural, no solo el musical, si bien es cierto que es quizás el más evidente. Una parte de la población joven ha entendido esta presión como una injerencia en su sentimiento de pertenencia, declara no sentir apego a un flamenco que entienden como ajeno, aunque, paradójicamente, si aceptan otros símbolos igualmente identitarios como el traje de flamenca. El desconocimiento de la realidad histórica motiva un rechazo hacia algo que también es propio, aunque sea cierto que la historia muestra la diferente orientación y uso que se da a lo flamenco en cada territorio de la autonomía andaluza. En cierto modo es

---

<sup>47</sup>Moreno 157

una reacción a la presencia masiva en los medios como la radio o la televisión y a la profusión de festivales y certámenes. Se rechaza el uso del flamenco como instrumento creador de un sentimiento identitario y se opta por el apoyo a la expresión de unos orígenes folklóricos que se esgrimen como propios y como frontera que marca la distancia frente al otro, al andaluz del Valle del Guadalquivir que ha intentado centralizar un proceso de identidad incluyendo a gentes geográficamente distantes que lo han entendido como intrusismo. Se rechaza igualmente la tendencia a presentar el flamenco como parte de una cultura más elevada que rechaza otros modos expresivos considerados más populares. Una nueva relectura más ecuánime, basada en el respeto, en la propuesta y no en la omnipresencia, junto con un rescate de la realidad histórica que valore por igual cada expresión flamenca o no, puede y debe ofrecer una nueva vía en un mundo abocado a la multiculturalidad y la diversidad de sentires y opiniones. En Andalucía caben muchas Andalucías y muchos sentimientos disidentes.

## REFERENCES / REFERENCIAS

Cruces Roldán, C. (2012). El flamenco. En *Expresiones culturales andaluzas* (pp. 219–281). Aconcagua Libros.

Cuenca Benet, F. (1927). *Galería de músicos andaluces*. Cultura S.A.

Díaz Estévez, M. (2012). *Televisión e identidad regional. Los jóvenes andaluces ante el modelo de servicio público de la RTVA* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA). <https://riuma.uma.es>

García Gómez, G. (2011). Cante y trovo, dos maneras de testimoniar en el tiempo. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá*, 5, 17-36.

García-Peinazo, D. (2019). Flamenco y otras músicas urbanas en Andalucía ¿fue decisiva la mezcla? *Andalucía en la historia*, 65, 36-39.

Gelardo Navarro, J. (1996). Moriscos y flamencos en Andalucía oriental. En N. Torres Cortés (Coord.), *Los Cantes y el flamenco de Almería: I Congreso Provincial Baños de Sierra Alhambilla, Pechina (Almería). 5 al 7 de agosto de 1994* (pp. 41-55). Instituto de Estudios Almerienses.

González Alcantud, J. A. (2018). El mito de al-Andalus: Expresión actual del deseo de convivencia. *Andalucía en la historia*, 60, 12-19.

Holguín, S. (2013). «Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas»: Los nacionalistas catalanes ante el flamenco en la Barcelona de 1900-1936. *Hispania*, 73(244), 439-468.

Machin-Autenrieth, M. (2013). *Andalucía flamenca: Music, Regionalism and Identity in Southern Spain* [Tesis doctoral, Cardiff University].

Martín Casares, A., & García Barranco, M. (2009). *La imagen de Andalucía entre los estudiantes universitarios*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.

Moreno, I. (2002). La cultura andaluza en el comienzo del tercer milenio: Balance y perspectivas. *Revista de estudios regionales*, 63, 137-157.

Pelegrina, F., & Pelegrina, M. (1988). Sobre los festivales de música tradicional de la Alpujarra. En *I Congreso de folklore andaluz, danza y músicas populares* (pp. 209-221). Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Pérez Colodrero, C. (2019). Música y andalucismo histórico: La "galería de músicos" de Francisco Cuenca Benet. *Andalucía en la historia*, 65, 20-23.

Piquer Sanclemente, R. (2018). Musas femeninas: Iconografía musical y orientalismo en la pintura española. *Cuadernos de Iconografía Musical*, 5(Extra 1-2), 7-28.

Ruíz Morales, F. C. (2012). Expresiones artísticas en la actual identidad andaluza. En *Andalucía Identidades culturales y dinámicas sociales* (pp. 287-332). Aconcagua Libros.

Ruíz Robledo, A. (1990). Una mirada casi herética al andalucismo histórico. *Estudios regionales*, 27, 137-154.

Sánchez Conesa, J. (2013). Los intelectuales con el trovo y el flamenco (Homenaje al Profesor Flores Arroyuelo). *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá*, 9, 19-43.

Sánchez Martínez, M. (2015). Los bailes de parrandas entre los límites de Murcia y Almería (Sureste español). Músicas de tradición oral: Del baile suelto al flamenco. *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá*, 12, 155-282.

Sevillano Miralles, A. (1996). Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra. *Cuadernos monográficos*, 33.

Steingress, G. (1993). *Sociología del cante flamenco*. Centro Andaluz de Flamenco.

Torres Cortés, N. (1996). El folclore musical y el flamenco de Almería: Una primera aproximación. En N. Torres Cortés (Coord.), *Los Cantes y el flamenco de Almería: I*

MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS

*Congreso Provincial. Baños de Sierra Alhamilla 5, 6 y 7 de agosto de 1994, Pechina (Almería)* (pp. 77-99). Instituto de Estudios Almerienses.

Vergara Varela, P. (2017). Complementariedad identitaria y territorial en el regionalismo andaluz durante el primer tercio del siglo XX. En *Fronteras contemporáneas: Identidades, pueblos, mujeres y poder. Actas del V encuentro de jóvenes investigadores en historia contemporánea* (pp. 189-204). DHMC, Departament d'Història Moderna i Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona.