

Trans. Revista Transcultural de Música

E-ISSN: 1697-0101

edicion@sibetrans.com

Sociedad de Etnomusicología  
España

Moreno, Luis

Reseña de "Por bulerías. 100 años de compás flamenco" de Silvia Calado Olivo

Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 14, 2010, pp. 1-5

Sociedad de Etnomusicología

Barcelona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220947024>

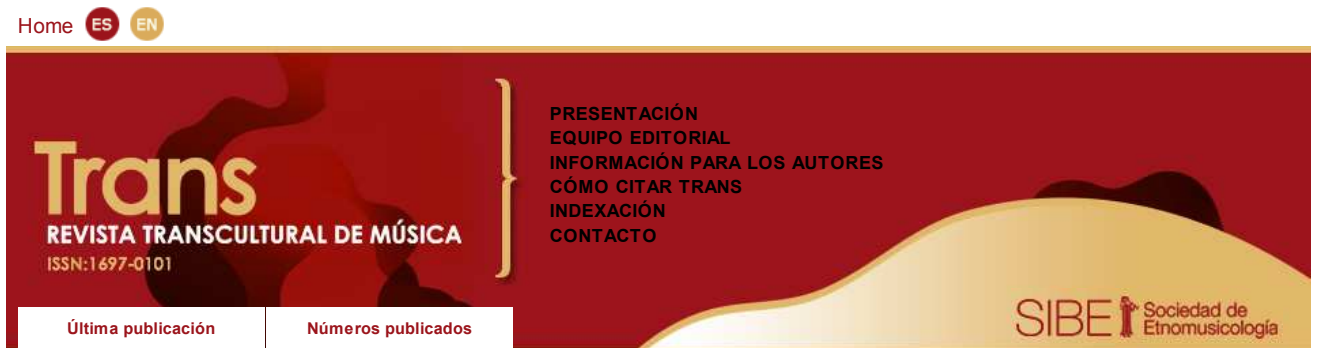
- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto


[< Volver](#)
[TRANS 14 \(2010\)](#)
[Convocatoria para artículos:](#)
**Trans 16 2012**
[Explorar TRANS:](#)
[Por Número >](#)  
[Por Artículo >](#)  
[Por Autor >](#)

## Silvia Calado Olivo: Por bulerías. 100 años de compás flamenco

Reseña de Luis Moreno

*Córdoba: Editorial Almuzara, 2009. 235pp.  
ISBN:978-84-92573-88-2*

En la década de los cincuenta del siglo pasado, un grupo de intelectuales plasmaron su afición al flamenco en una serie de escritos que más adelante se convertirían en los textos fundacionales de la Flamencología. Debido a la supremacía de los poetas entre ellos, estos primeros trabajos se caracterizan por una indudable calidad literaria. Los textos de Caballero Bonald, Fernando Quiñones, González Climent, Ricardo Molina y, más tarde, Félix Grande comparten este rasgo. Más discutido ha sido el rigor científico con el que elaboraron sus ideas. Pero hay que entenderlo: se trata de trabajos fruto de una reflexión más o menos poética acerca de un fenómeno que los apasionaba. Y, como buenos poetas, suplen la carencia de datos con una bella elaboración literaria. El hecho de que estos textos fueran posteriormente citados, cuando no plagiados, una y otra vez sin verificación de su contenido ha contribuido sobremanera al desprestigio que la Flamencología ha venido acumulando con el tiempo. Pese a los estudios mucho más rigurosos de autores como José Blas Vega, Manuel Ríos Ruiz o Ángel Álvarez Caballero, esta rémora se ha venido arrastrando hasta nuestros días, cuando la bruma comienza a desvanecerse. En la actualidad, la bibliografía sobre el flamenco o alguno de sus innumerables aspectos se multiplica exponencialmente dibujando un panorama rico y variado que se desvincula de aquella acusación inicial. Hoy son muy diversas las perspectivas desde las que se aborda el flamenco, tantas como ofrece la etnomusicología actual -ciencia en ardiente ramificación- y esa variedad nos ofrece un panorama muy interesante para el conocimiento de esta apasionante manifestación musical.

El trabajo que nos propone la periodista Silvia Calado Olivo tiene objetivos y metodología bien definidos. Se centra en un estilo flamenco, la bulería, para recabar la más diversa información actual y pretérita sobre el mismo y presentarla de forma sugerente y atractiva. Su objetivo es abiertamente didáctico y divulgativo, una invitación a escuchar bulerías y a sacar conclusiones propias. En cuanto al método, se reconoce abiertamente el uso del estilo periodístico, por ser el periodismo en palabras de la autora "mi punto de partida, mi filtro y mi deriva". Y efectivamente comprobamos que los distintos aspectos de la bulería son abordados con la objetividad propia del género periodístico: recopilación de información, elaboración de la misma, presentación ordenada y asépticamente comentada. En particular se adivina esta inclinación en las numerosas entrevistas, la mayoría realizadas por la propia autora, que jalonan los distintos capítulos del libro y que ofrecen un interesante estado de la cuestión flamenca en boca de sus intérpretes. Consecuencia de este sesgo periodístico, "ni la divagación filosófica, ni la declamación poética, ni la opinión partidista estaban llamadas a intervenir. La materia prima ha sido tan sólo la información seleccionada, analizada, sintetizada y ordenada y presentada de forma atractiva a cualquier tipo de lector..." (pág. 12). Entiéndase que este punto de partida objetivo quedará posteriormente matizado por la pasión que rezuma el texto, pasión por el flamenco en general y por la bulería en particular.

Después de una exposición de motivos justificando el cómo y el porqué de su trabajo, la autora aborda la cuestión de la etimología. Tras dejar constancia de la amplia variedad de hipótesis etimológicas sobre el término "bulería" y advirtiendo de que no es posible una conclusión cerrada, se decanta por la teoría más común, la que hace derivar bulería de burla. Se basa en el hecho de que el término "bulería" aparece en un texto jurídico de 1612 refiriéndose a una práctica festiva y musical habitual entre los moriscos. En efecto, este dato hace plausible la hipótesis, aunque dado el empleo creativo que se hace en Andalucía del lenguaje, no puede descartarse cualquier otra posibilidad.

El siguiente capítulo está dedicado al origen de la bulería. Para abordar tan compleja cuestión arranca con un texto de Demófilo extraído del prólogo de su *Colección de cantes flamencos* quien en la fecha clave de 1881 señala la práctica habitual en los cafés cantantes de entonar cancioncillas guasonas llamadas alegrías y juguetillos, muy mudables y que en opinión del autor no debieran englobarse bajo la denominación de cante flamenco -la controversia de la pureza y la autenticidad siempre presente. La

[Share |](#)
[Suscribir RSS Feed](#)

registro con este nombre de la Niña los Peines, es una fecha tardía. Ya mucho antes se sabía de la bulería aunque no se la denominara así. La teoría clásica la hace derivar de la soleá por aceleración de su tempo, presumiblemente para adaptarse al baile. El que se ajusten ambas al mismo compás de doce tiempos es un fuerte argumento en este sentido. Frente a esta primera hipótesis que es la que atribuye al Loco Mateo esa práctica de la aceleración en su remate de las soleares, se ha pretendido la contraria. Según esta segunda interpretación, sería la soleá la que procedería de la bulería al ralentizarse su tempo en un proceso similar al que sufren los tangos para desembocar en los tientos. Los datos parecen contradecir esta posibilidad, propuesta entre otros por José Luis Ortiz Nuevo, dado que las soleares se saben muy anteriores a las primeras bulerías. La clave estaría en la denominación, pues lo que vendría a ser tardío es el nombre de "bulería". Y aquí aparecen los jaleos, boleras o tiranas como posibles candidatos a acoger esa bulería primitiva, con lo que entroncamos con las formas musicales del siglo XVIII, nada ajenos a la génesis de esta. Muy al contrario, parece que en los jaleos, tan populares en los años de gestación del flamenco, podría encontrarse la semilla tanto de las soleares como de las bulerías, con lo que la contradicción entre las dos hipótesis si no se disuelve, al menos se suaviza. Muy interesante es el testimonio del guitarrista Daniel Casares acerca de la pieza "Yo que soy contrabandista" de Manuel García que tuvo ocasión de acompañar a Cecilia Bartoli. Encuentra Casares en la partitura de guitarra ecos antiguos de bulerías y malagueñas. Se toma este testimonio como confirmación de la relación de las bulerías con los cantos populares tradicionales. Conviene ser cautos con el empleo de testimonios de los intérpretes flamencos como base de fundamentaciones de carácter histórico. Qué duda cabe que se trata de testimonios valiosos que en el mundo del flamenco han jugado y juegan un papel imprescindible. El intérprete ocupa un lugar privilegiado para juzgar y comprender la música que hace. Sin embargo, es preciso matizar siempre sus juicios pues son juicios derivados generalmente de su labor creadora. Y es legítimo que del mismo modo que crea y construye con plena libertad su interpretación, también elabore con la misma libertad las ideas que pueden sustentarla. Esas ideas son para el investigador trazas que tiene que seguir e indagar, pero no asumir como axiomas. El capítulo concluye, como era de esperar, sin cerrar la cuestión e invitando a los musicólogos a continuar con las indagaciones.

A continuación se aborda uno de los más comprometidos aspectos de la bulería: su compás. Es tratado en un capítulo breve de cuya lectura no extraemos una conclusión clara. Comienza con una exposición de las distintas formas en que se ha descrito el complejo compás de nuestro estilo. Aparecen yuxtapuestos como argumentos el compás de amalgama, el compás ternario con acentos irregulares, la hemiola (!), la polimetría, la polirritmia, el compás de soleá, el compás de seguiriyas, etc., sin decantarse por ninguno de ellos como explicación más clara. De hecho, todos estos conceptos pueden ser utilizados para explicar la métrica compleja y variable de la bulería, pero se necesita una exposición detallada en cada caso. El resto del capítulo se adentra en una serie de opiniones de musicólogos e intérpretes —de Alan Lomax al percusionista Nacho Arimany— que encuentran vínculos del compás de la bulería con las músicas más variadas: el folklore español, la música andalusí, Cuba, África, la India,... ¿Qué conclusión sacamos de todo ello? En primer lugar, que el compás de la bulería es muy flexible. Existen muchas formas de marcarlo y la entrada del cajón flamenco supuso un nuevo giro de tuerca, con la que la variedad es muy amplia. En segundo lugar, que esta plasticidad rítmica le permite amoldarse a los metros de muchas tradiciones musicales y reconocerse en ellas.

En el apartado dedicado a las letras por bulerías comienza Silvia Calado señalando que estos textos carecen por completo de uniformidad. Muy al contrario, en un cante por bulerías nos encontramos estrofas variadísimas que hablan de las cuestiones más diversas, incluyendo frecuentemente dichos jocosos, gracias,... a veces también sentencian como si de una soleá o seguiriya se tratara. Por no hablar de las asimilaciones de géneros extraños en principio a este cante. Por esta capacidad para incorporar cualquier cosa ajustándola plenamente a su estilo es por lo que la flamencología clásica ha calificado a la bulería de "omnívora". Para rastrear esta práctica, se remonta la autora a la tradición andalusí de las jarchas, aun advirtiéndonos con Cristina Cruces de que, si bien la conexión literaria es clara, la musical no está suficientemente demostrada. El resto del capítulo nos ofrece un catálogo de las diversas temáticas que suelen tratarse en las bulerías con sus correspondientes ejemplos. Y de las innumerables selecciones que podrían ofrecerse, la que aquí aparece va mostrando a su vez la vinculación entre el flamenco y el folklore tradicional. A la vista de las numerosas coincidencias cabe preguntarse si es posible mantener la clara distinción que Ricardo Molina establecía entre coplas flamencas propiamente dichas (también las llama coplas gitanas) y coplas andaluzas

o más bien podemos hablar de un continuum entre uno y otro estilo. Tómese como ejemplo la letra allí recogida

*La que me ha dado el pañuelo*

*fue una gitana mora*

*mora de la morería*

*que lo lavó en agua fría*

*me lo tendió en el romero*

*y le canté por bulerías*

*mientras se secó el pañuelo*

y compárese con los versos del romance de Don Bueso según lo recuerdan aún nuestras abuelas (en Andalucía y en casi toda España):

- *Apártate, mora bella, apártate, mora linda,*

*deja beber mis caballos, agua fresca y cristalina*

*me cautivaron los moros por Pascua de mayo florida.*

*- ¿Te quieres venir conmigo hacia los montes de Oliva?*

*-Y la ropa que yo lavo, ¿dónde me la dejaría?*

*-La de hilo y la de Holanda en mi maleta metida*

*y la que no valga nada, por el río abajo iría.*

*-Y mi honra, caballero, ¿dónde me la dejaría?*

*- Y en la punta de mi espada que va en mi pecho metida ....*

[Versión de **Palma del Río** de Ramona Ruiz Ruiz, (72 a). Recogida por A. Alonso Fernández en enero de 2002. (Música registrada). 50 hemistiquios.] (ALONSO, CRUZ y MORENO 2003:42)

La vinculación es evidente. Los mismos elementos: la mora, el agua fría, la ropa fina lavada en ella, eso sí, libremente elaborados y perdido ya el sentido narrativo del romance, aunque se sigue sobreentendiendo la vinculación entre la ropa blanca y la honra.

Antes de abordar el arduo problema de la descripción histórico-geográfica de las bulerías, la autora intercala un capítulo dedicado a Pastora Pavón "La Niña de los Peines". No es solo que la primera grabación con el nombre de bulerías se deba a ella (*Yo nací en Argel*, 1910), es que cultivó, diversificó y expandió la bulería en la segunda década del s. XX hasta convertirla en un estilo definido y muy conocido. Ella se decía creadora, pero los entendidos encuentran referencias anteriores que Pastora conoció, como las del Niño Medina, el Pena y el Garrido de Jerez. Sin embargo, con su treintena de bulerías grabadas en estilos variados (desde Cádiz hasta el cuplé por bulerías) puede considerarse como la verdadera normalizadora de la bulería moderna.

En el capítulo titulado "Cartografía bulerista. Tipología del palo. Cádiz, Jerez, Sevilla" llegamos al núcleo de este trabajo. En él se aborda la cuestión más espinosa: diseccionar el extenso mundo de las bulerías para distinguir en él tipos, variedades y subvariedades. Como ocurre con tantos otros estilos flamencos, esta disección ha de ir asociada a una distribución geográfica por una parte, y a una nómina de cantaores e intérpretes por otra. La primera división traza tres territorios básicos: Cádiz, Jerez y Sevilla. Las características de cada uno de ellos son descritas minuciosamente por la autora entresacando lo sustancial de las descripciones que flamencólogos de ayer y de hoy han hecho de cada uno de ellos.

Siguiendo de cerca a Anselmo González Climent, José Manuel Gamboa y Fernando Quiñones, se describen las bulerías de Cádiz. Unas bulerías antiguas, pero actuales, bastante jondas, con un toque indiano y una gracia infinita que han interpretado magistralmente Aurelio Sellés, La Perla, El Beni y Chano Lobato. El enrevesado mundo de la bulería jerezana, si no la más antigua, sí la más arraigada y difundida, va siendo desgranado con paciencia por Silvia Calado hasta descender a una cartografía a escala de barrio, calle y, sobre todo, de familias. La nómina de intérpretes es extensísima y nunca completa pues en Jerez, tanto como los profesionales cuentan los cantaores anónimos que son legión. Por esta razón es tan útil el meritorio trabajo de clasificación de registros discográficos y videográficos en el que se sitúan los creadores y sus herederos indicándose en cada caso los versos característicos de cada variante de bulería. No deja de llamar la atención el hecho de que tan larga tradición de cantaores jerezanos culmine con un intérprete de Badalona, Miguel Poveda como fiel heredero de la misma. El mismo método se sigue en la bulería sevillana en un recorrido por los cantes particulares de Triana, Sevilla y Alcalá, prolongados en Utrera y Lebrija. En definitiva, un interesantísimo capítulo que servirá de guía tanto al estudioso como al aficionado para adentrarse en el espeso bosque de la bulería.

Siguen dos capítulos dedicados respectivamente al baile y al toque por bulerías. Tienen los dos una estructura similar pues en ambos casos es preciso hacer un recorrido histórico. Se convierten, por tanto, en una singular historia del baile y de la guitarra flamenca desde la peculiar perspectiva de la bulería. Una historia singular, pero completa, pues no cabe duda de que el hilo de la bulería viene engarzando a todos los grandes del baile y de la guitarra flamenca desde sus orígenes hasta nuestros días.

Para indagar en los orígenes del baile por bulerías es preciso remontarse a sus antecedentes: la jácara y el jaleo, por un lado, y los juguetillos y alegrías por otro. Aunque será a partir de 1910 cuando se extienda, incorporándose al repertorio habitual de las grandes bailaoras del momento: Antonia Mercé *La Argentina*, La Argentinita, Pilar López, etc. Después vendrán los hombres: Frasquillo y su continuador, el genial Antonio. Sin embargo, Vicente Escudero no apreciaba la bulería al considerarla un baile basado en *movimientos de mal gusto*. Y la verdad es que, a pesar de todo, tardó unos años en hacerse un lugar en los espectáculos públicos. Después, la lista de bailaoras y bailaoras que han destacado en este baile es inabarcable, desde el original Paco Laberinto hasta las jóvenes figuras actuales. Hoy se considera a la bulería como asignatura obligatoria en el baile flamenco y, sin embargo, persiste el debate sobre el lugar que debe ocupar. Hay quien se queja de que, abusando de su facilidad para llegar al público, se desborda inundando los demás estilos y ya se rematan por bulerías no solo la soleá, que es lo natural, sino la alegría y hasta la seguiriya, lo que supone una pérdida de riqueza y variedad. De lo que no cabe duda es del papel insustituible que desempeña como fin de fiesta en el que participa toda la compañía, donde más que la técnica del baile, lo importante es la gracia, el arte de la *pataíta*.

En cuanto a la guitarra, la historia de la bulería comienza en un nombre: Ramón Montoya. Fue él quien fijó el toque de este estilo, como de tantos otros. Después se suceden los nombres de los grandes guitarristas clásicos: Manolo de Huelva, Niño Ricardo, Sabicas, Melchor de Marchena, etc. Más recientes son las aportaciones de Manuel Moreno y Juan Habichuela. Para la verdadera revolución

Gerardo Núñez figuran como responsables de las últimas creaciones de este género que no para de evolucionar y ampliarse.

El último capítulo del libro está dedicado a las bulerías más actuales y al futuro que le espera a este estilo, lo que equivale a investigar cómo se ha posicionado la bulería en el panorama del nuevo flamenco. Y se deduce que el lugar que ocupa es inmejorable. Para encontrar la raíz de la bulería actual, de nuevo es preciso remontarse a los orígenes, pues sus antecedentes los sitúa Silvia Calado en el cuplé por bulerías. Reaparecen los nombres de Manuel Vallejo y Pastora Pavón como introductores de esta variante del género que, aunque considerada secundaria, gozó siempre del favor del público y ha estado presente en los repertorios de los cantaores. Sin embargo, también en el cante va a llegar la revolución. Y si en la guitarra fue Paco de Lucía el artífice del giro, en el cante será Camarón. Y es que según reconocen Gamboa y Núñez, "gracias a artistas como Camarón de la Isla y Paco de Lucía, lo que en un principio fue apenas un cante para acompañar el baile tomará tal preponderancia que acabará reinando en los escenarios y las grabaciones" (GAMBOA y NÚÑEZ 2007:77). Así, las 61 bulerías que dejó grabadas Camarón –recorridas con detenimiento por Silvia Calado– han venido a configurar el escenario actual del cante por bulerías a la vez que marcan el ámbito en el que se va a desenvolver todo el Nuevo Flamenco

. En efecto, en todos los fenómenos musicales que ha producido el flamenco en las últimas décadas ha estado presente la bulería hasta el punto de que puede considerarse su ritmo sincopado y de acentos irregulares como uno de los ejes de cualquier experiencia nueva que aparece en el universo flamenco. La perspectiva histórica nos muestra que tal evolución –de la bulería y del mismo flamenco– no es ni tan nueva ni tan radical, pues como cada vez con más frecuencia se recuerda, desde sus orígenes el flamenco no ha cesado de alimentarse de nuevas ideas que en su seno se transfiguran y se rejuvenecen. Así lo dice, por ejemplo, Steingress:

Como demuestra la evolución musical del flamenco desde sus orígenes a partir de mitades del siglo XIX, las tendencias de transgresión estética y de fusión con otros tipos de músicas tradicionales y populares no son precisamente sólo una característica del flamenco contemporáneo. El flamenco apareció ya como un producto más de una serie de fusiones en la música romántica. Por lo demás, la fusión musical comienza a considerarse un "peligro" a partir del momento en que "abandona" el campo definido de identidad cultural de un grupo de personas, una etnia o una nación, hecho al que ya se refirió Antonio Machado y Álvarez en 1881 (*Colección*, 1996), al quejarse de la "andaluzación" del supuesto "cante gitano". (STEINGRESS 2004)

No de otra manera que desde este espíritu de transgresión puede entenderse la espectacular progresión de la bulería. Lo que no pasaba de ser una especie menor, despreciada por Chacón como cante, menospreciada por Vicente Escudero como baile por su vulgaridad, casi podríamos decir que el "género ínfimo" del flamenco, símbolo de todo aquello que lo antiflamenguistas han criticado al flamenco, ha llegado a convertirse en emblema del flamenco actual.

Para cerrar el trabajo, Silvia Calado incorpora dos documentos de gran valor. En primer lugar, la transcripción de la conferencia que sobre la bulería de Jerez dictó en el Festival de Flamenco de Nîmes el cantaor y guitarrista Diego Carrasco. Se recorren en ella buena parte de los argumentos tratados en los capítulos anteriores desde la visión personal de su autor, por lo que se convierte en un cierre perfecto para el trabajo. Pero aún resta un segundo documento. Se trata de una serie de comentarios breves, opiniones diversas, testimonios que sobre la bulería formulan una selección variadísima de intérpretes flamencos. Oímos las voces de bailaores, cantaores y guitarristas, artistas consagrados y jóvenes promesas siempre en relación con la bulería en un acertado caleidoscopio que termina de configurar la visión amplísima que sobre la bulería nos ofrece la autora en este trabajo. Aunque se comprende que se dispense al lector de todo el aparato crítico de las referencias bibliográficas en beneficio de una lectura más fluida, se echa de menos un índice onomástico que multiplicaría la utilidad de este valioso volumen.

## Referencias

- Alonso, Alberto; Cruz, Antonio y Moreno Luis. 2003. *Romancero cordobés de tradición oral*. Córdoba: Librería Séneca
- BerlangA, Miguel Ángel. 1997. «Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco.» *Trans Iberia* 1.. <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm> (último acceso: 12 de Octubre de 2010)
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa
- Gamboa, José Manuel, y Faustino NÚÑEZ. 2007. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos flamencos*. Madrid: Espasa
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio. 1979. *Mundo y formas del cante flamenco*. Granada: Librería Al-Andalus
- Steingress, Gerhard. 2004. «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos).» *Trans* 8. <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/steingress.htm> (último acceso: 12 de Octubre de 2010).

[subir >](#)

[/es/deed.es](#)

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?