

José Daniel Campos Fernández:

**Mario Maya: *Camelamos Naquerar, ¡Ay! Jondo*
(1976-1977). Gitanos, cuevas y polígonos de
vivienda**

[Investigación realizada para el proyecto [A la calle me sali: teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda](#) organizado por Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos-[PIE.FMC](#) y [UNIA arteypensamiento](#) en colaboración con el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía]

1. Introducción

Esta investigación se enmarca dentro del proyecto *A la calle me salí: teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda* que forma parte de *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, un proyecto de Pedro G. Romero con María García Ruiz y Antonio Marín Márquez para la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos-PIE.FMC en el marco de UNIA arteypensamiento.

[...] Máquinas de vivir, pretende explorar algunos aspectos de la relación del flamenco y la cultura gitana con la arquitectura radical; con la reinención de los paradigmas del vivir y el habitar; con la asunción en un lenguaje moderno y minimalista de imágenes que se tienen por populares; con la construcción de un imaginario funcional y primitivista para el flamenco abigarrado y urbano; con la representación ruralista del hecho flamenco. A la vez que, enfrentaremos los abusos de esa modernidad planificando la vida de la trabajadores y clases marginales; usando y abusando de los modelos modernos para colonizar el imaginario de las masas de trabajadores emigrantes; explorando las claves culturales y cultuales usadas para integrar a las nuevas poblaciones en las ciudades y en las regiones industrializadas del norte; explotando los clichés estéticos tanto para el acomodo industrial de la ciudadanía como para la espectacularización de sus espacios públicos. Para, finalmente, detenernos en las imaginaciones con que los propios flamencos legitimaron estos efectos; las producciones simbólicas nuevas que acabaron convertidas en tradiciones finiseculares; los intentos de descolonización de ese imaginario moderno; y el reflejo paradójico con el que asumieron esa violentación de su espacio estético.

Para esta investigación se ha tomado como punto de partida las piezas flamenco-poético-teatrales del bailar y coreógrafo Mario Maya, *Camelamos Naquerar* (1976) y *¡Ay! Jondo* (1977), con el objetivo de analizar la evolución urbana y social del Barrio del Sacromonte y el origen de los polígonos de vivienda en la ciudad de Granada entre los años sesenta y principio de los setenta.

Las transformaciones urbanas que se llevaron a cabo en este período provocaron un cambio tanto en la morfología de la ciudad, con la creación en primer lugar de asentamientos precarios y posteriormente de los actuales polígonos de vivienda, como en los hábitos sociales de los habitantes del antiguo barrio del Sacromonte, compuesto mayoritariamente de población gitana. Estas transformaciones desencadenaron una serie de problemáticas que quedan reflejadas en las dos obras del bailar, tanto en la temática como en la escenografía, mostrando además un marcado carácter reivindicativo y de denuncia.

2. Mario Maya y el Teatro Gitano Andaluz

Mario Maya Fajardo nació en Córdoba en el año 1937, aunque se trasladó cuando aún era niño con su familia a Granada, donde se iniciaría en el baile en las cuevas del Sacromonte y actuaría en algunas de sus zambras.

La Zambra, palabra de origen árabe y que significa flauta, es el nombre que recibe actualmente el espectáculo flamenco que se representa en algunas de las cuevas del barrio granadino del Sacromonte y cuya representación está inspirada en una boda gitana. La «danza», como la llaman algunos de sus intérpretes, ha sido una forma de vida para muchos de los vecinos de este barrio durante más de un siglo, representándose mayoritariamente para público extranjero, atraídos aún hoy por el exotismo de la vida rudimentaria en cuevas de los gitanos.

Gracias a la estimable ayuda de la pintora inglesa Josette Jones, Mario Maya se trasladó a Madrid para continuar su formación. Josette realizó un retrato del bailaor que resultó galardonado con un premio de doscientas mil peseteras en un concurso y quiso donar este dinero al bailaor para que continuara sus estudios. Ya en Madrid, Mario Maya recibió clases en la academia, «El Estampío», que en 1955 frecuentaba Colmao Villa Rosa, hasta que consiguió realizar algunas actuaciones con Manolo Caracol y, posteriormente, ingresar en el Tablao Zambra, compartiendo escenario con Pericón de Cádiz o Perico el del Lunar.



Imagen tomada de una fotografía expuesta en la Cueva de Curro Albaicín, donde aparece Mario Maya de joven. (Segundo por la izquierda).

Entre los años 1956 y 1958, formó parte del ballet de Pilar López, teniendo entre sus compañeros a Eduardo Serrano «El Güito» o a Antonio Gades. Es aquí donde el artista reconoce haber recibido la disciplina necesaria para dedicarse a la danza. En 1960 viaja a Nueva York, donde se relaciona con las nuevas tendencias y el Teatro Contemporáneo, tomando ideas y conceptos sobre la danza que luego incorporaría al flamenco. Tras su paso por Nueva York, regresa a Madrid y forma el «Trío Madrid», en colaboración con Carmen Mora y «El Guito».

En 1974 vuelve al Sacromonte y abre un estudio llamado «Zincale», que reuniría a escritores, músicos y poetas, muchos de ellos gitanos. En esta etapa aparecerá lo que se denominó Teatro Gitano Andalúz, una compañía flamenca de danza en la que el bailarín inicia una evolución de la temática flamenca dentro de una sociedad en transformación.

Mario Maya quería alejarse de lo que había sido hasta ese momento el teatro andalúz clásico, más arraigado al costumbrismo y lo pintoresco, incorporando un lenguaje coreográfico más contemporáneo y de temática social comprometida.



Imagen los ensayos de ¡Ay! Jondo.
Fuente: juandeloxa.com.



Imagen de un ensayo de la obra ¡Ay! Jondo: el artista Julio Espadafor realizó esta fotografía, después «intervenida» por el creador. Fuente: juandeloxa.com.

En 1974, presenta junto al poeta granadino Juan de Loxa el espectáculo flamenco «Ceremonial», que constituyó el primer intento de baile de vanguardia.

Este momento concreto de la biografía del bailarín nos servirá de punto de partida para analizar el inicio de la compañía Teatro Gitano Andalúz y la relación con la evolución morfológica y social que sufrirá en esta época el barrio del Sacromonte, de mayoría gitana, y con el nacimiento de los nuevos asentamientos urbanos periféricos de la ciudad de Granada.

3. Camelamos Naquerar: Imaginario Gitano-Cueva-Flamenco

El caso del Barrio del Sacromonte

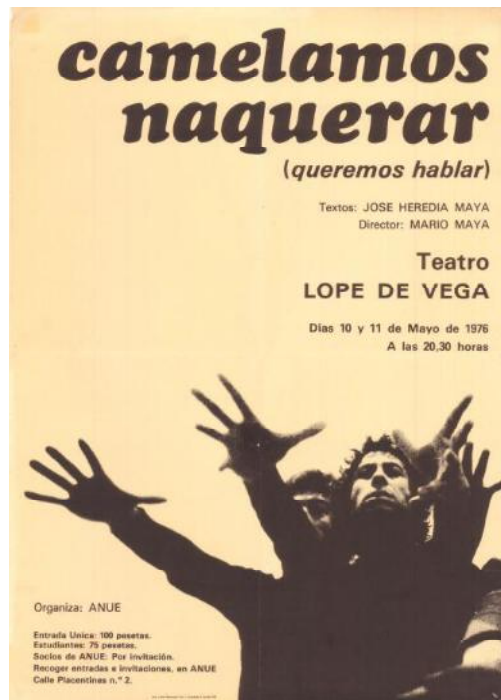
«Camelamos Naquerar es un espectáculo flamenco que tiene como objetivo exponer una situación de injusticia determinada». Así es como se presenta en la mayoría de sus funciones esta obra dirigida por Mario Maya y escrita por José Heredia Maya.



Imagen de Camelamos Naquerar en el momento de la coreografía en el que los cantaores sujetan a Mario Maya de los brazos mientras él sigue bailando, uno de los movimientos escénicos más dramáticos. Fuente: CDAE de Andalucía.

José Heredia Maya, escritor y poeta granadino, fue el primer profesor y catedrático gitano de la universidad española. Se sirvió de su posición en la Universidad para fundar el Seminario de Estudios Flamencos de Granada, además de codirigir el Aula de Poesía de la Universidad de Granada.

Según declaraciones del propio Pepe Heredia, hijo del escritor, aunque la obra de José Heredia Maya recuperara parte de la tradición poética, tuvo gran influencia de la vanguardia teatral y poética contemporánea. *Camelamos Naquerar* tardó en cobrar vida porque su autor necesitaba una compañía flamenca que cumpliera dos requisitos: que residiera en Granada, ya que los medios de los que disponía eran muy escasos, y que estuviera dispuesta a experimentar con el flamenco como modo de expresión. Requisitos que cumplía la compañía flamenca de Mario Maya, que contaba además con la participación de Concha Vargas, Antonio Cuevas «El Piki», Paco Cortés y Pedro Escalona. De esta forma, se empezó a fraguar el montaje de la obra, abandonando los tradicionales montajes teatrales flamencos.



*Cartel del estreno de Camelamos Naquerar en el Teatro Lope de Vega de Sevilla.
Fuente: CDAE de Andalucía.*

El montaje de la obra tiene tres cuerpos diversos: una parte histórica en la que se resucitan los textos legales que desde el siglo XV han tratado de exterminar a los gitanos como, por ejemplo, la Pragmática de los Reyes Católicos de 1499:

[...] Los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al pregón, tomen asiento en los lugares y sirvan a señores que les den lo que hubieren menester y no vaguen juntos por los reinos: o que al cabo de sesenta días salgan de España, so pena de cien azotes y destierro la prima vez y que les corten las orejas y los tornen a desterrar la segunda vez que fueren hallados.

Una segunda parte donde, a través del cante y del baile, se manifiesta la angustia de la persecución, y una tercera parte que abría y cerraba el espectáculo con una juerga flamenca. En *Camelamos Naquerar* el flamenco es el vehículo, el teatro es el medio y el objetivo es denunciar la opresión a la que ha sido sometido el pueblo gitano a lo largo de los tiempos.

Toda la obra se desarrolla bajo una escenografía vacía de elementos representativos, lo que permitía, según la idea general de José Heredia Maya, poder representarla en cualquier momento y lugar sin las ataduras escenográficas a las que estaba sometido el teatro clásico. Esto posibilitaba llegar a un público más amplio y menos especializado, cumpliendo así su finalidad: visibilizar la problemática concreta de la opresión del pueblo gitano en cualquier lugar y poder debatirla.

A continuación, es pertinente señalar dos de las representaciones que se hicieron de *Camelamos Naquerar*, las dos únicas representaciones que se registraron en formato audiovisual y que nos han llegado hasta hoy. Aunque siguen cumpliendo la pretensión de no incluir más elementos escenográficos que los propios cuerpos de los artistas, en ellas la localización se presenta como elemento clave, un elemento nuevo que se suma al texto, al teatro y al flamenco.



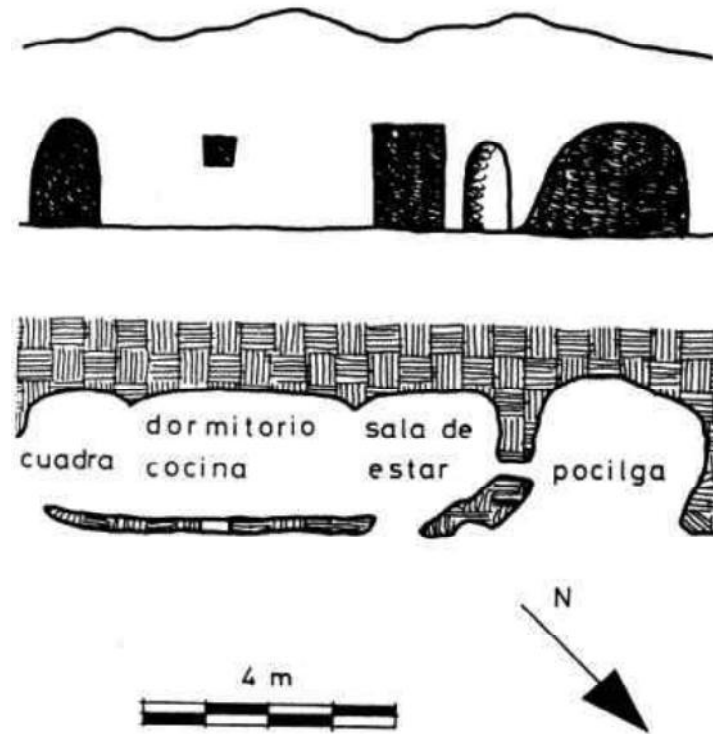
Fotogramas de Camelamos Naquerar. (Miguel Alcobendas, 1976).

La primera es la que grabó el realizador Miguel Alcobendas en 1976. El montaje de esta película va alternando imágenes del propio espectáculo, *Camelamos Naquerar*, montado como se ha descrito anteriormente. En esta representación los artistas aparecen sobre un fondo difuso negro y se incluyen grabaciones de un hábitat muy concreto que correspondería con los barrios de casas-cueva situados en las localidades de Granada, Purullena, Benalúa, Iznalloz y Guadix.

La tipología de las agrupaciones de casas-cueva es bastante frecuente en ciudades del sureste de la península, siendo más numerosas en la provincia de Granada y, en concreto, en algunas zonas de la capital, como el valle de Valparaíso, y en las comarcas de Guadix y Baza. Estas viviendas surgen de la necesidad de dar cobijo a colectivos que, debido a su situación económica precaria y de marginación, se asientan en las colinas y barrancos cercanos al tejido urbano propiamente dicho y excavan sobre el propio terrero para situar sus hogares.

Si bien es cierto que estas viviendas son capaces de ofrecer un confort climático durante todo el año, presentan una serie de inconvenientes que dificultan la habitabilidad, derivados de la insalubridad que genera el alto nivel de humedad y de la falta de ventilación al estar excavadas directamente en la tierra. Además, también plantean un problema de inseguridad por derrumbe debido a la fragilidad de los sistemas constructivos utilizados en las excavaciones, a lo que también hay que sumarle la falta absoluta tanto de saneamiento como de suministro de agua o luz.

El colectivo gitano ha sido uno de los que tradicionalmente ha construido y habitado este tipo de barrios, ya que cumplían las condiciones de exclusión y precariedad mencionadas. Las actividades a las que se dedicaban en general los habitantes de estas «gitanerías», como las denominan algunos autores, eran fundamentalmente las del hierro en fraguas, algunas actividades ganaderas o la manufactura de tejidos. Estas actividades se desarrollaban, claro está, en habitáculos de la propia cueva, en la que se abría una nueva sala o se ampliaba alguna existente.



Planta y alzado de alguna de las cuevas que ocupan estos barrios de casas-cueva.

Fuente: Pérez Casas, Ángel: LOS GITANOS Y LAS CUEVAS, EN GRANADA.

En el caso granadino del Sacromonte, además de las actividades anteriormente mencionadas, algunas de estas cuevas, sobre todo las más bajas situadas en el llamado Camino del Sacromonte, acogían y en algunos casos siguen acogiendo, lo que hemos mencionado anteriormente: «las Zambras». Estas representaciones folclórico-flamencas han fascinado desde hace décadas a viajeros y turistas y, paradójicamente, su supervivencia se debe esencialmente a la existencia de estos, ya que difícilmente se habrían mantenido solo con el público local.

Esta construcción retroalimentada, tanto del perfil de visitante que estaba interesado en experimentar La Zambra como de la representación que en ella se hace para disfrute del visitante, es fruto de la creación de un potente imaginario que combina lo gitano, la cueva y el flamenco.

A continuación, se analizan algunos de los aspectos que han contribuido a la construcción de este imaginario:

Por un lado, la visión extranjera de los países occidentales, que miraban al Sacromonte y al flamenco desde un punto de vista exótico y orientalizado, así como desde una posición más elevada y paternalista.



Fotograma del documental británico sobre Granada, años 20.

En estas imágenes de grabaciones realizadas en los años 20 por viajeros británicos en Granada, aparece una pareja bailando una danza folclórica bajo el rótulo «una visita al sector gitano».



Fotogramas del documental: Flamenco, Suecia, 1963.

Del mismo modo, estas imágenes del documental «Flamenco» grabado por un grupo de cineastas suecos en 1963 en el Sacromonte muestran una serie de secuencias de la supuesta cotidianidad gitana, así como bailes que se hacen en el interior de las casas-cueva y en las calles de tierra. En este documental se observa cómo algunos de los bailes de los jóvenes del barrio ya poseen un alto nivel técnico de ejecución.



Fotogramas del cortometraje: Aguaspejo Granadino. José Val del Omar, 1955.

Además de realizadores extranjeros, otros directores nacionales también mostraron la cueva, lo gitano y el flamenco. Es el caso de José Val del Omar quien, en su cortometraje *Aguaespejo Granadino (La gran seguirilla)*, 1955, muestra estos elementos, pero esta vez de forma simbólica.

Entre otros aspectos que han contribuido a la construcción de este imaginario destaca la labor de las instituciones oficiales. En el año 1949, G. Ortiz de Villajos, cronista oficial de la provincia de Granada, publica «Los Gitanos de Granada», un texto repleto de estereotipos y clichés acerca de los gitanos, sus costumbres y modos de vida, donde el flamenco aparece como modo de expresión intrínseca a la cultura gitana y la cueva como el hábitat natural de estos. La forma en la que Villajos se refiere a la población gitana es conservacionista y paternalista, de la misma forma en la que Lorca y Falla se referían al cante primitivo andaluz en su famoso concurso de 1922.

Estas dos imágenes, que se encuentran en el interior del libro «Gitanos de Granada», dan muestra de la cosificación a la que está sometida la población gitana utilizando las casas-cueva y el Sacromonte como espacio de representación.



Imágenes del interior del libro «Gitanos de Granada».

Hecho relevante fue también la exposición que el por entonces alcalde de Granada, Antonio Gallego Burín, organizara en el Corral del Carbón en 1948. Fue la primera exposición que se dedicó al colectivo gitano en el país. En ella se celebraron diversos actos donde los representantes de las instituciones mostraban su interés por conservar una «raza» y un modo de vida troglodita que a todos embelesaba por su carácter primitivo y arcaico.

Un hecho curioso es que dentro de la exposición se recrearon dos «quels» (casas) de la tipología casa-cueva que existían en el Sacromonte, barrio que se encontraba a escasos quince minutos a pie del Corral del Carbón donde se celebraba la exposición. Estas casas fueron recreadas y expuestas a modo de pieza de museo, incluso ambientadas con los propios habitantes del barrio, para que todos los visitantes pudieran admirar el estilo de vida «real» del barrio gitano.

Asistimos entonces a la transformación de un modo de vida humilde y de condiciones miserables en un objeto museístico y de consumo. Los gitanos son el objeto admirado, la cueva el espacio donde todo ocurre y el flamenco el modo de comunicarse. Estos aspectos tienen además todo un listado de elementos figurativos claros y definidos como son el vestuario, la decoración, el mobiliario, etc.



Imágenes de las casas-cueva recreadas para la exposición organizada por Gallego Burín en 1948.

Una vez expuestos algunos de los elementos que contribuyeron a la construcción del imaginario Gitano-Cueva-Flamenco, pasamos al análisis del segundo caso en el que la pieza *Camelamos Naquerar* quedó registrada en vídeo. Se trata de un documental que realizó la R.A.I. (Televisión Pública Italiana), dirigido por Ramón Pareja en el año 1976 y grabado en un barrio de casas-cueva de Guadix. A diferencia de la anterior grabación realizada por Miguel Alcobendas, en esta ocasión la obra se monta directamente en el espacio público, siendo el escenario el barrio de casas-cueva y el público los propios vecinos del barrio.



*Imagen de la grabación Camelamos Naquerar de la R.A.I dirigida por Ramón Pareja.
Fuente: CDA de Andalucía.*

En esta grabación se repite la combinación Gitano-Cueva-Flamenco, aunque esta vez existen diferencias importantes respecto al imaginario clásico al que estábamos habituados. Mientras transcurre la acción coreográfica interpretada por la compañía de Mario Maya sobre una tarima que levanta medio metro del suelo, van apareciendo testimonios de los vecinos del barrio. Este documental intenta dar voz a los gitanos, en lugar de representarlos con una pose pintoresca y forzada, donde el flamenco no es intrínseco ni a la gente ni a las cuevas, sino que va surgiendo en consonancia con el guión de la pieza y lanza sus mensajes de denuncia. En esta producción las cuevas forman parte del paisaje como elemento reconocible.

Otro ejemplo más evidente donde el flamenco no aparece como algo intrínseco sino como lenguaje es la película «Canta Gitano», también protagonizada por Mario Maya y realizada por Tony Gatlif. La película está ambientada en el holocausto nazi del que fueron víctimas los gitanos durante la Segunda Guerra Mundial y la escena transcurre en un campo de concentración en el momento en el que los gitanos van entrando en un tren que les llevará probablemente a la muerte, mientras se va desarrollando tanto la coreografía como el cante.



Fotogramas del cortometraje: *Canta Gitano*, Tony Gatlif. Francia, 1982.

Según JF. Vilches, en El PAIS, domingo 16 de mayo de 1976:

[...] Como granadinos, Heredia Maya y Mario Maya, probablemente el máximo innovador del baile flamenco actual, sitúan su problema enraizado en la ciudad de la Alhambra, como ejemplo de marginación de su pueblo y de explotación del arte calé a través del folklorismo turístico de la cuevas del Sacromonte.

El espectáculo de Mario Maya surge en Granada, enfrentado a un Sacromonte que se ha vendido al turismo, con gitanos de caracoles fotografiados con la Alhambra de fondo, y más cerca del problema laboral y humano de los otros barrios granadinos (polígono de Cartuja, La Virgencica y el Barranco del abogado).

Este extracto del artículo publicado por «El País» con motivo del estreno de *Camelamos Naquerar* en Madrid introduce el cambio que experimentará la asociación Gitano-Cueva-Flamenco debido a las profundas transformaciones urbanas que sufre la ciudad de Granada durante los años sesenta y setenta, donde la población gitana se ve directamente afectada, y que queda reflejado en la obra *¡Ay! Jondo*, también dirigida por el bailarín Mario Maya.

4. ¡Ay! Jondo: Imaginario Gitano-Polígonos de Vivienda-Flamenco El caso de La Virgencica y el Polígono de La paz

Antes del montaje de *¡Ay! Jondo*, el bailar Mario Maya y el poeta lojeño Juan de Loxa, (Juan García Pérez) acometieron la creación de la pieza *Ceremonial*, que fue estrenada en Granada en 1975. Esta colaboración se inició a raíz de que el bailar conociese la obra del poeta: *Las aventuras de los...* Este libro de poemas, algunos de los cuales habían sido escritos mientras Juan de Loxa residía primero como estudiante y luego como bibliotecario en el Colegio y la Abadía del Sacromonte, fue una fuente de inspiración para la obra.

Mario Maya se interesa en el apartado de este libro «Solo de bordón», de temática gitana, pero no desde la perspectiva seguida hasta entonces al estilo propio de *Romancero Gitano* o *Poema del Cante Jondo* de Lorca, sino desde una posición más cercana a la generación beat y a otras propuestas que empezaban a despuntar en la poesía española en ese momento, según palabras del propio autor. Cuando el bailar regresó a Granada, después de su estancia en Madrid y Nueva York, acordaron tomar como referencia Solo de Bordón para crear *Ceremonial*, que se estrenó en la sala de fiestas Rey Chico, con música de Malher e incorporaciones populares de flamenco. *Ceremonial* se convertiría en uno de los primeros intentos de crear un nuevo teatro flamenco.



Imagen de la portada del libro de poemas *Las aventuras de los...* de Juan de Loxa e imágenes de la obra *Ceremonial* basada en el apartado del mismo libro *Solo de bordón*. Fuente: www.juandeloxa.com.

Camelamos Naquerar marca el final de la relación profesional entre Mario Maya y José Heredia Maya, momento en el que el bailar vuelve a unirse a Juan de Loxa para continuar lo que ya habían iniciado con *Cermonial* y seguir la estela del exitoso *Camelamos Naquerar*.

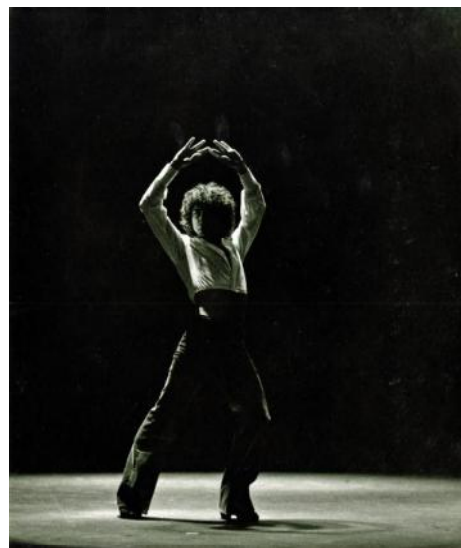
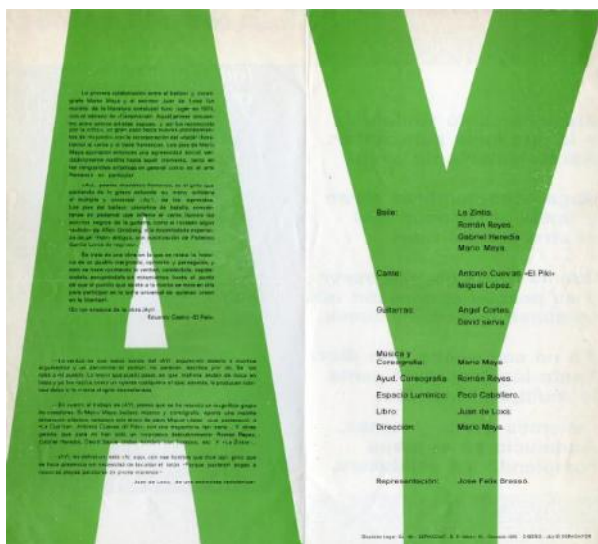


Imagen del libreto del musical *¡Ay!* en su estreno en el teatro Lope de Vega de Sevilla y fotografía de Mario Maya. Fuente: CDAE de Andalucía.

Se trata de una obra en la que se relata la historia de un pueblo marginado, oprimido y perseguido, y esto se hace contando la verdad, cantándola, zapateándola, escupiéndola sin miramientos hasta el punto de que el pueblo que asiste a la misma se mete en ella para participar en la lucha universal de quienes creen en la libertad.

Estas son las palabras que utiliza Eduardo Castro (El País) dentro del libreto del musical *¡Ay!* en el estreno de esta obra en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. Bajo el nombre de Teatro Gitano Andaluz, *¡Ay! Jondo* vuelve sobre la misma temática que ya se abordara en *Camelamos Naquerar* y con una propuesta escenográfica muy similar. El discurso de una narradora, papel que corre a cargo de una vieja gitana del Sacromonte, suponía una novedad en el teatro flamenco y determinaba a lo largo de toda la obra la acción de los demás intérpretes en varios planos históricos simultáneos. El cartel quedaba completado por La Zinti, Román Reyes, Gabriel Heredia, Antonio Cuevas «el Piki», Miguel López, Ángel Cortés y David Serva.

Del mismo modo que sucedía con *Camelamos Naquerar*, las grabaciones audiovisuales disponibles de este montaje permiten abordar el análisis de los elementos escenográficos.



Fotogramas del programa: «Aportaciones actuales» de Rito y Geografía del baile (RTVE).

En el caso de *¡Ay! Jondo*, se dispone de dos grabaciones, que se realizaron con motivo de la serie de Televisión Española: *Rito y Geografía del Baile*, dirigidas por Fernando Quiñones dentro del programa número 10: *Aportaciones Actuales*.

La primera de estas grabaciones del musical representa una escena de ambientación agrícola, donde los únicos elementos que aparecen son un olivo y unas pacas de paja apiladas sobre el campo. En este escenario se van situando los artistas y se va desarrollando todo el montaje coreográfico.



Imágenes del programa: Aportaciones actuales de Rito y Geografía del baile (RTVE).

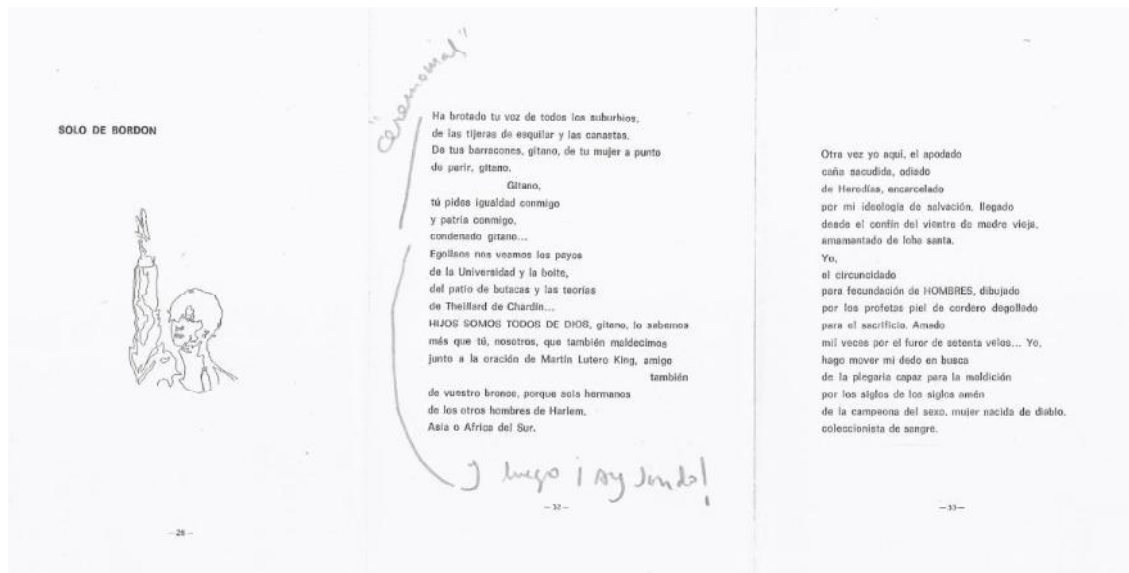
Lo que caracteriza a la segunda de las grabaciones, en contraposición a la primera, es que está montada sobre una escena claramente urbana y que por primera vez no se hace ninguna referencia formal ni al campo ni a las casas-cuevas. La escenografía de esta segunda grabación está compuesta por un muro de ladrillo de lo que podría ser la trasera de cualquiera de los nuevos polígonos de vivienda que se estaban construyendo en ese momento en la periferia de muchas ciudades españolas. En el muro aparecen varias pintadas; en una de ellas se puede leer: «GITANOS NO», donde también hay un Sí sobre el NO de esta pintada. Un poco más a la derecha, hay otra pintada en la que se lee «LIBERTAD YA». El otro elemento escenográfico que falta es un banco donde se colocan los artistas.

Si bien la temática relacionada con la situación de discriminación a la que estaba sometido el pueblo gitano y la coreografía montada por Mario Maya no habían cambiado en su esencia con respecto a las anteriores, sí que se muestra un cambio radical en el espacio de representación y en los elementos reconocibles: se pasa del elemento «casa-cueva» y un ambiente más rural al «polígono de vivienda» y un ambiente urbano.

Sobre los textos de Solo de bordón en los que se basa *¡Ay! Jondo*, Juan de Loxa ya apunta algunos de los nuevos elementos formales que aparecerán en el nuevo imaginario Gitano-Polígono de vivienda. Es el caso de estos dos poemas en los que se hace referencia a los suburbios, los barracones o la zona residencial de la ciudad.

Ha brotado tu voz todos los suburbios,
de las tijeras de esquilas y las canastas.
De tus barracones, gitano, de tu mujer apunto
a punto de parir, gitano. [...]

Mi corazón saluda
la marcha de gitanos hacia la zona
residencial de la ciudad. Toda mi sangre
en pie se pone ante la entrada
del volante y la cachucha, con Chorrojumo
a la cabeza. [...]



Textos de Solo de bordón anotados por Juan de Loxa.

Este cambio de paradigma está causado por una serie de hechos que se describirán a continuación y, aunque a partir de los años setenta la asociación Gitano-Polígono de vivienda es un proceso repetido en muchas ciudades españolas, el caso concreto de Granada tiene relevancia por la posibilidad de resaltar el desplazamiento de algunos de los elementos del imaginario ya construido Gitano-Sacromonte a las nuevas zonas residenciales de la ciudad.

Para explicar el origen de los polígonos de vivienda en la ciudad de Granada, es indispensable tomar como punto de partida las lluvias que tuvieron lugar en la ciudad entre octubre de 1962 y febrero de 1963. Estas lluvias provocaron inundaciones y destrozos generalizados en toda la ciudad, hasta tal punto que las autoridades de ese momento se plantearon la posibilidad de volar el puente de piedra sobre el río Genil por peligro de taponamiento. Estas inundaciones afectaron especialmente a las zonas más deprimidas de la ciudad como, por ejemplo, los barrios de casas-cueva del Sacromonte y el Barranco del abogado, poniendo en evidencia la mala calidad de la construcción. Muchas de las casas-cueva se vieron afectadas y algunas de ellas llegaron incluso a derrumbarse provocando la muerte de alguno de sus vecinos.

A causa de estos destrozos, las autoridades locales y estatales llegaron a plantearse el desalojo inmediato de los habitantes de estos barrios de sus viviendas.

El desalojo fue realizado por la Guardia Civil sin previo aviso y obligando a los vecinos a recoger sus enseres para posteriormente ser trasladaos a campamentos provisionales instalados en el Zaidín, la Plaza de Toros, la Hípica y hasta en el patio del propio Ayuntamiento. Francisco Franco también se interesó por la catástrofe y visitó el barrio del Sacromonte dándose, dicho sea de paso, un gran baño de multitudes.



Afectados de las cuevas haciendo acopio de sus escasos enseres, enero de 1963.

Fuente: Hoja del Lunes. Asociación Granadina de la Prensa.

Imagen del diario Patria informando sobre la visita del dictador Franco al Sacromonte.

Fuente: Granadamedia.



En el año 2013, el medio independiente Granadamedia, con motivo del cincuenta aniversario de las inundaciones, realizó un pequeño reportaje sobre este tema, entrevistando a algunos de los vecinos que recordaban los hechos desde diferentes puntos de vista. Entre los entrevistados se encontraba Curro Albaicín, cuyo trabajo de preservación y recopilación de la Zambra le han convertido en un personaje clave en el mundo flamenco de Granada y del Sacromonte.

A continuación, se incluyen algunos de los comentarios de forma literal que realiza Curro Albaicín en el reportaje de Granadamedia, ya que guardan relación directa con la temática abordada en este trabajo:

Las cuevas no estaban como están hoy, era todo de pencas, entonces la tierra lo absorbía, esta cueva se calaba, y se calaban todas las cuevas, todas las cuevas se movieron y nos tuvimos que ir a parte que nos echaron, fue a la fuerza.

Aquello era como las escenas del holocausto, ver bajar tantísimo ser humano de ahí del cerro con cuatro colchones de farfolla, con cuatro ollas, no teníamos muebles, no teníamos sillas. Nos metían a la fuerza el sargento Colomera en los camiones con un destino incierto, no sabíamos dónde íbamos.

Sobre todo, lo fuerte de eso, es que se perdió la manera de aprender el flamenco que teníamos de vernos unos a otros, se acabó el barrio, se acabó este y se acabaron todos los barrios de las cuevas.

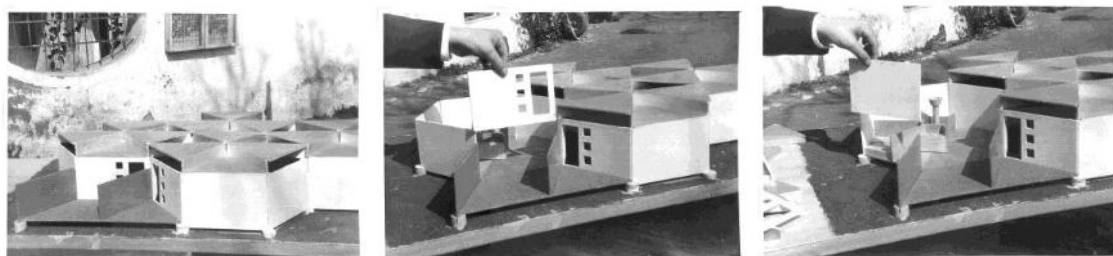
Aquí tenía una mala fama, porque claro había mucho racismo en granada contra el barrio, lo que pasa es que nosotros nos defendíamos por el turismo, vivíamos del turismo.

¿Por qué no vuelve la gente? dicen. ¿Por qué no volvisteis? Pues no volvimos porque cuando ya se encontraron con los pisos, las casillas de la Virgencica que tenían agua, una bañera y luz, cuando aquí se estaba tan mal, no teníamos agua, no teníamos casi luz, esto era un desastre no teníamos servicios, no había váter, teníamos que hacerlo en las calles, en las pencas, aparte de eso, lo teníamos todo en contra, ¡qué mal lo hicieron!, piensa que estábamos en una dictadura, y lo que querían era hacer lo que han hecho en todas las ciudades, los guetos esos que han hecho en las afueras de las ciudades, cuando nosotros, si todo el mundo hubiera vuelto a su sitio, habríamos perdido unos años pero otra vez habría sido todo igual.

Señores, si estuvimos tantos años mientras hacían la Virgencica y luego el Polígono, ¿por qué no arreglasteis este barrio en condiciones, con una infraestructura que no hubiera costado tanto, unas habitaciones en la puerta como se están haciendo ahora? Y hubiéramos vuelto, y otra vez hubiera vuelto a ser todo igual.

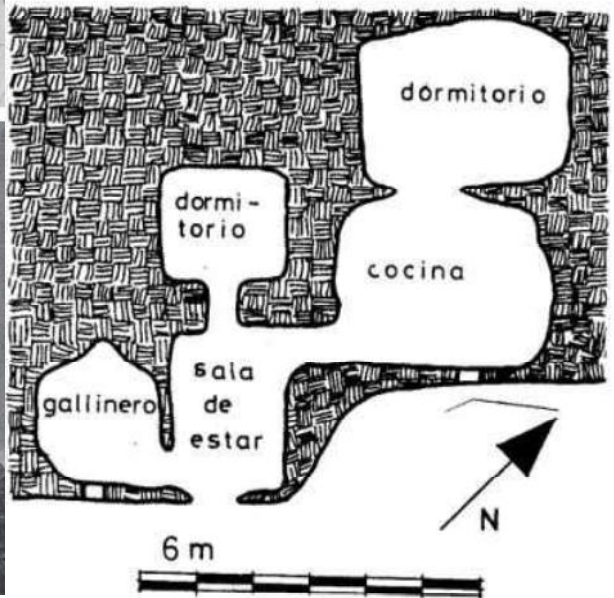
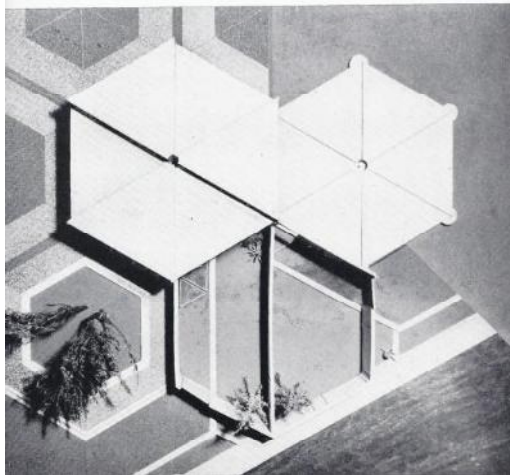
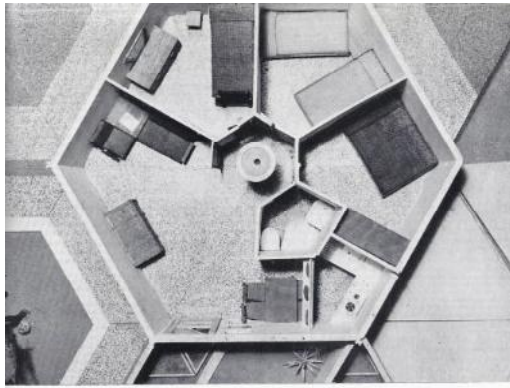
«La Virgencica», que menciona Curro Albaicín, fue un proyecto que el Instituto Nacional de la Vivienda encargó a la Obra Sindical del Hogar para resolver de modo urgente e inmediato el problema de alojamiento de familias granadinas, formadas mayoritariamente por gitanos, que perdieron su vivienda a causa de las inundaciones. Este proyecto fue redactado por los arquitectos: José Luis Aranguren, Luis Labiano, Santiago de la Fuente, Cruz López Muller, Miguel Seisdedos y Antonio Vallejo Acevedo.

Según la memoria del proyecto, ya que la mayoría de estas familias habitaban anteriormente en casas-cuevas, una de las premisas previas para la redacción consistía en que el paso de un «hábitat» a otro no fuese brusco.



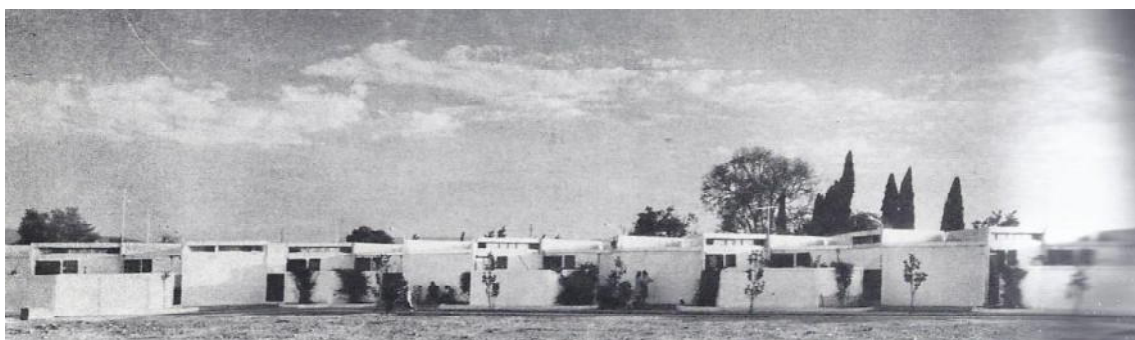
*Imágenes de la maqueta del sistema EXA, para las viviendas prefabricadas de La Virgencica,
Fuente: Archivo visual del Ayto de Granada.*

Se trataba por tanto de incorporar el imaginario sacromontano a un ejercicio de arquitectura funcionalista e industrializada. Para ello, intercambiaron la casa-cueva por un módulo de vivienda hexagonal con un patio de la misma forma que a modo de célula se repetía constituyendo el tejido de la nueva agrupación urbana. Para su construcción *in situ* se proyectó un sistema completo de industrialización para ser ejecutado a pie de obra y se preparó el terreno de tal forma que con pocas variaciones los módulos hexagonales quedaran adaptados a su topografía.

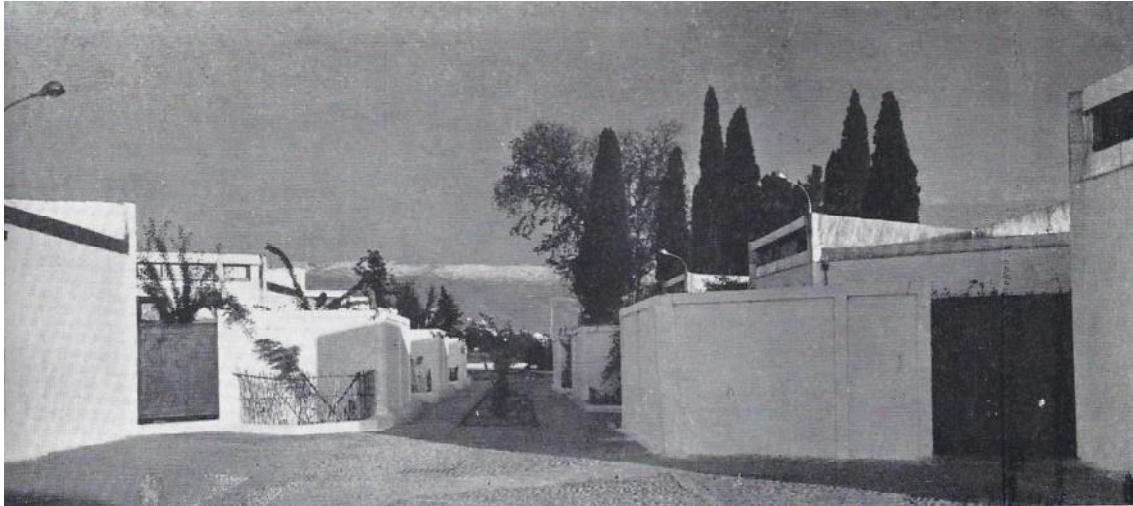


*Imagen comparativa entre el módulo hexagonal prefabricado y una cueva tipo del Sacromonte.
Fuente: nº 65 de Arquitectura y hogar. 1965 y Pérez Casas, Ángel: los gitanos y las cuevas en Granada.*

La distribución de la célula está compuesta por un patio que da acceso al módulo de vivienda que consta a su vez de una sala de estar principal a partir de la cual se accede a tres dormitorios, una cocina y un pequeño aseo. Todos los cerramientos verticales son ciegos salvo el de entrada, que contiene el hueco de la puerta y tres ventanucos cuadrados. Parte de la ventilación y la iluminación se obtiene a través de la cubierta que se compone de elementos prefabricados. Este modelo responde a la idea de vivienda de casa-cueva, salvo en la incorporación del aseo de la nueva tipología y en el sistema constructivo.



*Imagen general de las viviendas repetidas de La Virgencica.
Fuente: nº 65 de Arquitectura y hogar, 1965.*



Imágenes comparativas entre una de las calles interiores de La Virgencica y una del camino del Sacromonte.

Fuente: nº 65 del Arquitectura y hogar. 1965 y Granadaimedia.

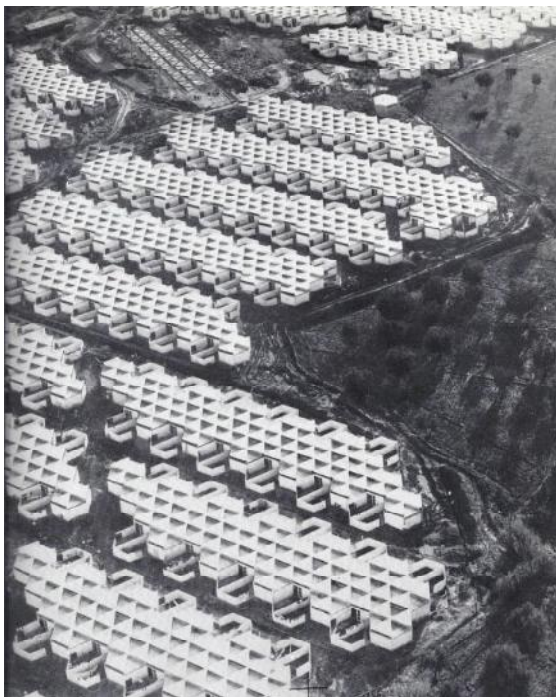


Imagen comparativa entre el módulo hexagonal prefabricado y una cueva tipo del Sacromonte.
Fuente: nº 65 de Arquitectura y hogar. 1965 y Granadaimedia.

Entre los intereses del proyecto se encontraba el diseño de:

[...] recintos urbanos variados: plazas, rincones, calles quebradas, logrando un paisajismo y una variedad al módulo volumétrico

con la intención de que el cambio no fuera tan «brusco», como se ha mencionado anteriormente. Es inevitable encontrar analogías formales entre el recién construido barrio de La Virgencica y el Barrio del Sacromonte, sobre todo en su interés de conservar una imagen costumbrista y pintoresca.

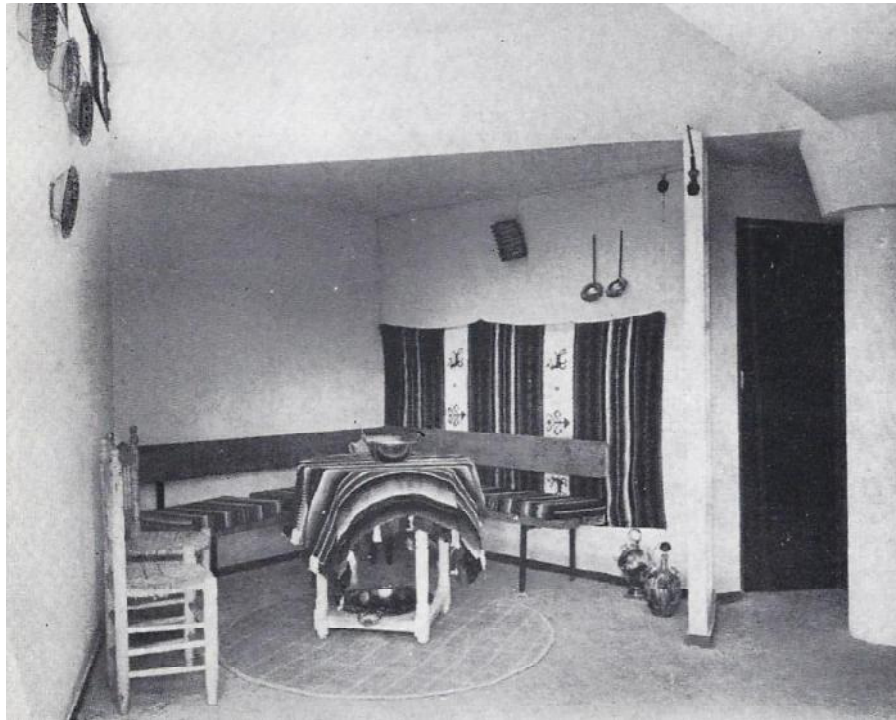


Imagen del interior de una de las viviendas tipo EXA de La Virgencica.

Fuente: Nº65 Arquitectura y hogar (1965).

Esta imagen es una de las que mejor sintetiza la idea de este proyecto: que consiste en introducir el imaginario ya definido del Sacromonte en una vivienda funcionalista y moderna. Mientras observamos un espacio repleto de elementos prefabricados, líneas limpias y espacios funcionales, al mismo tiempo tenemos una serie de elementos que conectan con el antiguo barrio, como jarapas alpujarreñas, sillas de mimbre o braseros y cazos de bronce.

Al igual que ocurriera en la exposición gitana del corral del Carbón del año 48, donde se representaba a escala real lo que se imaginaba que era la vivienda ideal de una familia gitana, en esta ocasión además de representarse se pone en práctica, sin abandonar el carácter paternalista y conservacionista, esta vez trasladado a la modernidad.

Hasta el año 1982, La Virgencica estuvo acogiendo familias, año en el que fueron desalojados los últimos vecinos que allí residían. La zona que ocupaba esta barriada fue adquirida por el Ayuntamiento de Granada, que lo incorporó posteriormente al planeamiento que incluía la construcción de un gran número de viviendas unifamiliares adosadas debido a la gran demanda de esta tipología. Las familias que aquí residían fueron trasladadas paulatinamente al nuevo polígono de viviendas de La Paz, en la zona Norte de la ciudad, dentro de un programa de expansión de Granada por dicho distrito.

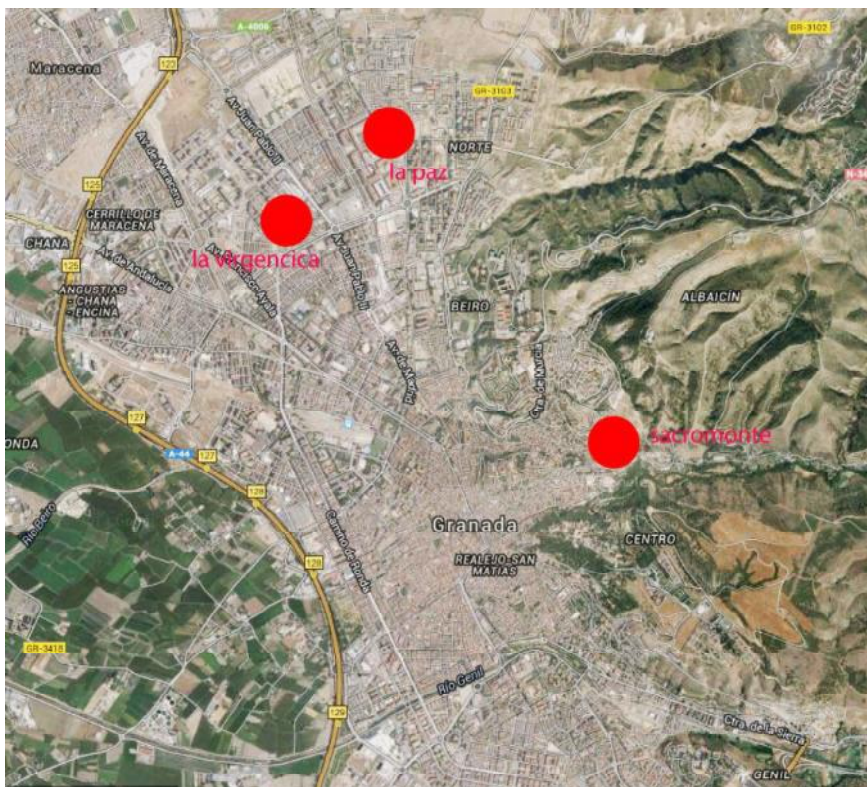


Imagen aérea de Granada con los barrios del Sacromonte, La Virgencica y La Paz.

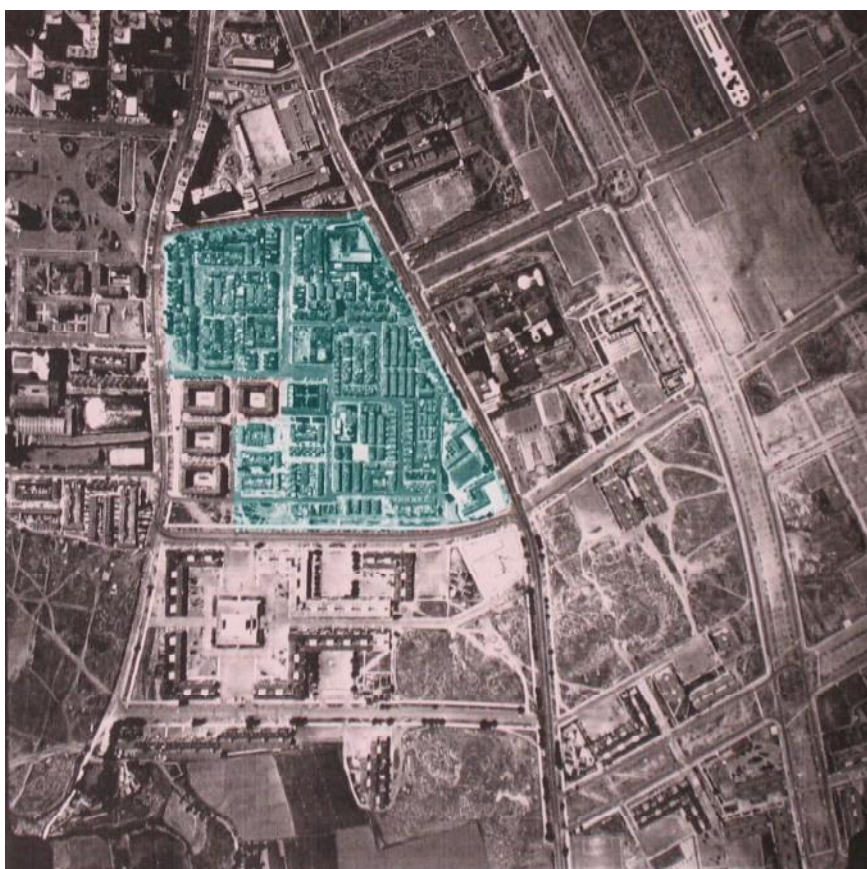


Imagen aérea del Polígono de la Paz. Fuente: Archivo del Ayto de Granada.

En el año 1974, dos años antes del estreno de *Camelamos Naquerar*, el Ministerio de Vivienda del todavía régimen franquista promueve el que sería el primer polígono de viviendas de Granada, que después de la transición gestionaría la Junta de Andalucía. La redacción de este proyecto de viviendas sociales defendía la creación orgánica y participativa de los habitantes de la ciudad, aludiendo a la personalidad que poseían los barrios del Albaicín y el Sacromonte que eran los que contenían este carácter participativo.

En el artículo *Aportaciones al estudio geográfico de un barrio nuevo «El polígono de la Paz»* redactado por Fernando Fernández Gutiérrez y publicado en la revista *Cuadernos Geográficos* de la Universidad de Granada en 1974, encontramos de nuevo alusiones al imaginario formal procedente del Sacromonte:

[...] Tres de estos barrios, se proyectarán con un gran predominio de viviendas unifamiliares de dos plantas, con patios y calles estrechas, exclusivamente para peatones, jalonadas por pequeñas plazas.

[...] Este criterio urbanístico y arquitectónico estaba inspirado en el ambiente de Granada, en el Albaicín y otros barrios análogos de ciudades y pueblos andaluces. Se consideró su carácter como una idea muy primordial en el estudio y ejecución del polígono, ya que se encontraba enclavado en una ciudad única por sus valores artísticos.

[...] Se pretendía que existiese una vida residencial tranquila, sus calles serían en su mayoría estrechas, evocando la tradición hispano-musulmana.



Imágenes actuales del Polígono de La Paz en la zona Norte de Granada.

El polígono de La Paz debía contener todos los elementos reconocibles formales heredados de La Virgencica que, a su vez, había recogido del Sacromonte, y de esta forma también heredaría el imaginario donde se incluiría el flamenco y por consiguiente la marginación.



Imágenes actuales del Polígono de la Paz en la zona Norte de Granada.

A pesar de que el polígono de La Paz carecía en su inicio de los equipamientos básicos suficientes para atender las necesidades de la población, la mayoría de los habitantes del nuevo polígono no querían volver al Sacromonte. Según la información del estudio *Alternativas para la revitalización del Sacromonte: consideraciones metodológicas sobre el planeamiento*, realizado por el geógrafo Fernando Fernández Gutiérrez y publicado en *Ciudad y territorio* en el año 1981, se propusieron una serie de medidas para revitalizar el antiguo barrio, entre las que se incluía trasladar a los antiguos habitantes ahora en el polígono a sus antiguas casas-cueva del Sacromonte. Esta medida fue rechazada por la mayoría de los vecinos, ya que todos recordaban las lamentables condiciones en las que vivían anteriormente, mostrando únicamente cierta nostalgia por las vistas y el paisaje.



Fotograma de la película: Sacromonte. Los sabios de la tribu. (Chus Gutiérrez. 2014).

Esta imagen en la que aparece Curro Albaicín, sentado en una silla cantando y haciendo compás con su bastón mientras Raimundo Heredia baila en mitad de la calle Pedro de Moya de la barriada de La Paz, encarna a la perfección el cambio de paradigma del imaginario Gitano-Cueva-Flamenco a Gitano-Polígono de vivienda-Flamenco. Dos artistas ligados desde su origen al Sacromonte que para la película *Sacromonte: los sabios de la tribu*, de la realizadora granadina Chus Gutiérrez y estrenada en 2014, se muestran en el nuevo barrio gitano, reivindicándolo de esta manera como espacio de producción y representación.

5. SÍNTESIS Y VALORACIÓN

La asociación entre flamenco y marginalidad ha sido una constante a causa de la construcción de un imaginario Gitano-Cueva-Flameco y Gitano-Polígono de vivienda-Flamenco de carácter pretencioso e interesado. El urbanismo ha contribuido de forma activa y sistemática a perpetuar esta relación sirviéndose de este imaginario para su implantación.

Camelamos Naquerar y *¡Ay! Jondo* son dos propuestas que abordan estas relaciones desde un punto de vista crítico y consciente, sirviéndose para ello del teatro y del flamenco, un lenguaje teatral y flamenco que se nos presenta en esta ocasión emancipado de las formas clásicas e imperantes hasta ese momento.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Pérez Casas, Ángel: LOS GITANOS Y LAS CUEVAS, EN GRANADA. Granada, 1982. UGR.
- Fernández Gutiérrez, Fernando, Antiñolo Cordón, M^a Dolores: ALTERNATIVAS PARA LA REVITALIZACIÓN DEL SACROMONTE: CONSIDERACIONES METODOLOGICAS SOBRE EL PLANEAMIENTO. Ciudad y territorio. 1981.
- Fernández Gutiérrez, Fernando: APORTACIÓN AL ESTUDIO GEOGRÁFICO DE UN BARRIO NUEVO «EL POLÍGONO DE LA PAZ». Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada. 1974.
- De Loxa, Juan: LAS AVENTURAS DE LOS... Jaén, 1971. El Olivo.
- De Loxa, Juan: Y LO QUE QUEDA POR CANTAR. Córdoba, 1981. Demófilo.
- <eljardindelalbaydero.blogspot.com.es>: HISTORIA DE ALBAYDA: DEL BARRIO PREFABRICADO FRANQUISTA DE LA VIRGENCICA A ZONA DE EXPANSIÓN NO RECONOCIDA EN LA GRANDA DEMOCRATICA. Granada, 2013.
- <granadaimedia.com>: DE CÓMO LA VIRGENCICA SE CONVIRTIÓ EN ALBAYDA. Granada, 2015.
- <granadaimedia.com>: UN PASEO POR LAS RUINAS DE LA VIRGENCICA. Granada, 2015.
- <granadaimedia.com>: LA LLUVIA QUE SILENCIÓ AL SACROMONTE. Granada, 2014.
- Aix Gracia, Francisco: FLAMENCO Y PODER.UN ESTUDIO DESDE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE. Madrid, 2014. SGAE
- Albaicín, Curro: ZAMBRAS DE GRANADA Y FLAMENCOS DEL SACROMONTE. UNA HISTORIA FLAMENCA EN GRANADA. Córdoba, 2011. Almuzara.
- Ortiz Villajos, C.: GITANOS DE GRANADA. LA ZAMBRA. Granada, 1942.
- Molina, Ricardo y Mairena, Antonio: MUNDO Y FORMAS DEL CANTE FLAMENCO. Sevilla, Granada: Al-Andalus, 1971.
- Grimaldos, Alfredo: HISTORIA SOCIAL DEL FLAMENCO. Barcelona, 2015. Atalaya.
- Washabaugh, William: FLAMENCO, PASIÓN, POLÍTICA Y CULTURA POPULAR. Barcelona, 2005. Paidós Ibérica.