

## **José Romero, entre el canon flamenco y el mundo impresionista de la tradición clásico-escolástica**

José Romero Jiménez [Osuna (Sevilla), 18-VII-1936- Sevilla, 18-II-2000] es presentado en la biografía de su libro *La otra historia del Flamenco* (1996:5)<sup>1</sup> como «compositor, concertista y profesor»<sup>2</sup>. A este perfil habríamos de sumarle el de investigador y divulgador de las formas genéricas flamencas tradicionales, así como uno de los más altos representantes de la generación canónica del piano flamenco, conjuntamente con Arturo Pavón. Su formación clásico-académica y su convencimiento estético-flamenco se refleja tanto en un *corpus* discográfico, recogido esencialmente en cinco grabaciones, como teórico, que consta de un par de obras publicadas, *Joaquín Turina ante la estética flamenca*<sup>3</sup>, la ya referida *La otra historia del Flamenco* y otras varias sin publicar<sup>4</sup>. Estas luces teóricas constituyen un alto ejemplo de inquietud intelectual, actitud que se engrandece al contemplar la difusión que realizó del piano flamenco a nivel autonómico, por las peñas flamencas y teatros andaluces, e incluso internacional, para la época y el ambiente en el que se desarrolló. Además, hemos rescatado algunas de las grabaciones audiovisuales que fueron emitidas en televisión para analizar su técnica pianística.

De esta suerte, su formación escolástica clásico-académica contrasta con su interés y conocimiento del Flamenco generando varias corrientes estilísticas superpuestas e incluso entrelazadas, tanto a nivel compositivo e interpretativo como en algunos

---

<sup>1</sup> *La otra historia del flamenco. La tradición semítico musical andaluza*, Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco y Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (Junta de Andalucía), 1996, 2 vols.

<sup>2</sup> Tomamos esta biografía, que sería la autorizada por el autor, al tratarse de uno de sus últimos testimonios, cuando contaba con sesenta años, y, por tanto, con una visión integral de su obra.

<sup>3</sup> *Joaquín Turina ante la estética flamenca*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco y Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984.

<sup>4</sup> Entre su obra sin publicar destacamos la presencia de un par de estudios: *Valores semánticos de la música vocal e instrumental del flamenco*, que el autor destaca por ser una obra de mayor alcance que la publicación sobre Joaquín Turina; *Un estudio de Etnomusicología andaluza (Musicología comparada)* y *Cuatro genios del Flamenco: Cuatro encrucijadas estéticas*.

trabajos discográficos del autor. Esta combinación se traduce en una gran lucha interna, en una dualidad estética que acompañará a Romero prácticamente en la totalidad de su carrera. Romero comienza componiendo al tiempo que graba flamenco canónico. Posteriormente, en sus discos aparece, casi de manera sorprendente, alguna pieza en la línea de la tradición clásico-académica y, finalmente, grabará en estilo clásico-académico, aunque de forma paralela seguirá componiendo flamenco canónico. Todo un cúmulo de corrientes estéticas entrelazadas que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

1. Flamenco. Romero crea el concepto de «Formas Musicales Andaluzas» para referirse a un marco estético-musical amplio en el que se incluye el Flamenco.
2. Un flamenco más abierto donde tiene cabida la tradición clásico-académica, relacionado con su denominación «Formas Libres».
3. Música de la tradición clásico-académica o, como él preferiría denominarlas, «Formas Tradicionales».

Como decíamos, su pensamiento conceptual está marcado por una fuerte convicción canónica del Flamenco, que se traducirá en una línea compositiva no evolutiva propiamente dicha, sino, más bien, en una constante permanencia en los más estrictos cánones del Flamenco. Paradójicamente, cuando busca evolucionar o componer una obra en un estilo diferente, su concepción tradicional o *purista* no le permite abrazarse al denominado *Nuevo Flamenco*. ¿En qué marcos puede indagar entonces? Lógicamente, de la escuela clásico-académica, aunque esto signifique un retroceso estético desde el punto de vista cronológico.

Pasemos a presentar el índice discográfico de su obra discográfica<sup>5</sup>: *Piano Flamenco* (1967), *Andalucía flamenca en el piano de José Romero* (1970), *Formas musicales flamencas* (1976), *Antología del cante flamenco* (1978), una serie de discos de

---

<sup>5</sup> Hemos conseguido compilar la totalidad de su obra discográfica. Conseguir su integral o incluso parte de ella, es una labor de coleccionismo, ya que sus grabaciones están en formato LP y descatalogadas.

varios autores donde José Romero participa en los *retablos* o entregas II, III y VI; *Formas musicales andaluzas y formas libres* (1979) y, finalmente, *Fantasia-suite andaluza-iberoamericana* (1984). Como veremos, consta de tan sólo cinco discos, ya que la antología de 1978 simplemente reedita los mismos temas de la cara A de *Formas musicales flamencas* (1976).

Centrándonos en el análisis de su música, obviamente más interesante que las numerosas anécdotas que se refieren a su vida personal<sup>6</sup>, ésta se caracteriza por un sonido con grandes contrastes dinámicos y por la imitación melódica de la voz flamenca y, sobre todo, del acompañamiento guitarrístico. Son frecuentes ciertas disonancias «ilusorias»<sup>7</sup> que busca e intenta conseguir con la ayuda del pedal en aras de imitar los cuartos de tono o cromatismos de la antigüedad, especialmente presentes en las introducciones de los temas, *Ecos de Levante*, *Taranta y Tarantos*<sup>8</sup> o en *Noche en Jerez*, *Siguiriya* y *Cabales*<sup>9</sup>. En definitiva, José Romero consigue asentar las bases del piano flamenco canónico en su primer proyecto discográfico, una de las obras imprescindibles en la historiografía del piano flamenco. Esto es debido a que en su música están recogidos los parámetros que reconocen la identidad flamenca; y es que el éxito de los maestros *canónicos* de la generación actual radica precisamente en un hecho sin precedentes hasta el momento, es decir, que estén presentes los parámetros de los diferentes elementos de la música que los autores autorizados reconocían como claves en dicha identificación flamenca. El único

---

<sup>6</sup> Entre las que más se mencionan son curiosas que la fecha de su nacimiento coincide con un momento fatal para una persona de izquierdas como él, al coincidir con el pronunciamiento o sublevación militar dirigido contra el gobierno de la Segunda República Española que condujo a la Guerra Civil Española y derivó en el establecimiento del régimen franquista que se mantuvo en España hasta el año 1975; que, a pesar de ser músico, vivía en la calle Sorda, que según él era una de las calles más ruidosas de Sevilla; su fuerte personalidad, rechazando por escrito la proposición de designar con su nombre la peña flamenca de Osuna tras aceptar dicho nombramiento previamente en su casa de Sevilla ante la junta de gobierno de dicha peña; o la atracción que suponía en los pueblos la llegada de su coche, de la marca SEAT modelo 1.500, con un remolque de caballos anclado –él lo llamaba caravana– para poder así transportar su piano particular a los conciertos, peñas y espacios que no contaban con dicho instrumento, que en aquella época, evidentemente, serían la mayoría.

<sup>7</sup> J. Romero, cit., 1996, p. 109.

<sup>8</sup> Concretamente en los siguientes tiempos: 00'17'', 00'20'', 00'22'', 00'24'', 00'28'', 00'30''-00'33'', 00'35'', 00'41''. También entre 01'44''-01'47'' y 01'49''-01'50'', siendo interesante cómo se recrea con el pedal del segundo 01'54' al 01'58''; 03'40'', entre otros.

<sup>9</sup> Desde el comienzo al segundo veintiséis, aproximadamente.

que quizás falte en este primer trabajo es el *ayeo* melódico correspondiente a la imitación de la voz, seguramente porque Pepe Romero se inspira más en la guitarra, a diferencia de Arturo Pavón, que con *Suite Flamenca*<sup>10</sup> (con la que sólo se adelantó dos años) basada, en su mayor parte, en la imitación a la voz flamenca.

Continuando por el sendero de su carrera discográfica, ratifica su maestría y corrobora su andalucismo con *Andalucía Flamenca en el Piano de José Romero* (1970), en los primeros dos temas de la cara A: *Tierra de secano*, peteneras, y *Llorando con Frasquito “Yerbabuena”*, granaínas. Es fácilmente identificable la localización geográfica de la mayoría de los temas, como en el caso de Granada en la evocación a Frasquito Yerbabuena, las sevillanas soleares *Recuerdos de Alcalá* o las gaditanas seguiriyas *Lamentaciones en el barrio de Santiago*, si bien, por otra parte, el natural de Osuna se convence de la autoría de sus temas. Evidentemente no estábamos ante temas populares, como concebía su música en el trabajo anterior, sino ante composiciones de autor, a excepción del vito.

Las restantes pistas de la cara A, que contiene otras dos piezas más, con forma ABA, contrastan en un plano estético. Se trata de dos romances de carácter unitario que forman parte del tríptico *Suite Romances y Leyendas*. La virtuosística introducción rítmica del *Romance I*, guiño entre la sonoridad impresionista y el nacionalismo pianístico más amable de Prokofiev o Khachaturian, desemboca en una lírica canción en estilo barroco de tintes scarlattianos en Re menor. Se podría hablar de una posible traición a los principios teóricos y estéticos de su tratado<sup>11</sup> en aras de demostrar su capacidad como intérprete más universal dominando varios estilos. Sin embargo, es un tema no improvisado que contiene pasajes de influencias muy dispares no enmarcadas en su legendaria tradición semítico-musical andaluza, sino en la música clásica, en concreto, los estilos barroco, nacionalista e impresionista, mientras que el *Romance II* se enmarca estrictamente en una estética barroca.

---

<sup>10</sup> Arturo Pavón, *Suite Flamenca* [CD-ROM], Madrid, Philips, 1995 (1965).

<sup>11</sup> J. Romero, cit., 1996.

Tras este inciso, podríamos decir que en la cara B continúa en la línea estética flamenca. En definitiva, un trabajo discográfico que le confirma en la órbita canónica del piano flamenco, por un lado, y como gran intérprete y compositor, por otro, aunque la faceta compositiva “tradicional” no es personal sino más bien anacrónica. Formalmente comienza a tender hacia formas más desarrolladas, como los dos primeros temas, con más de siete y cinco minutos de duración, a nivel estético, presenta en sí mismo una manera de pensar o de sentir, el andalucismo musical, hilo conductor de su obra musical teórica y compositiva. Con todo, las piezas barrocas, aunque Romero desee justificar su presencia, en este caso, fragmentan la unidad del trabajo en lugar de aportar una variación enriquecedora.

Tendremos que esperar seis años para la siguiente entrega discográfica, *Formas musicales flamencas* (1976). La línea compositiva de sus trabajos continúa por los derroteros de la ortodoxia flamenca, al igual que al principio de sus inicios artísticos, pero esta vez, si cabe, de forma más decidida. No se escuchan temas de la tradición clásico-académica, sino que se enmarca en los más estrictos cánones del Flamenco –siendo la pieza más libre la Nana– y además, sigue desarrollando las formas con piezas de más de siete, ocho e incluso hasta doce minutos. Digna de mención es también la rica variedad genérica que domina el concertista, grabando por vez primera *bulerías* y *rondeñas*. Si bien habíamos accedido a sus alegrías, ahora le sumamos otro *palo* festero, unas *bulerías* que por su *tempo* presentan un fuerte componente virtuosístico. De hecho, una traslación al piano a este ritmo se presenta tan difícil que no será frecuente volver a escucharlas en las generaciones posteriores. Un ritmo de bulería tan endiablado sólo se ha vuelto a escuchar en *Me da paz*, en el trabajo discográfico *Triángulo Andaluz* (1992) de Ayako Sakamoto; en el tema *Retaíla*, una sucesión de falsetas en las que la guitarra de Tomatito y el piano de Chano Domínguez dialogan e incluso se acoplan al unísono en *Hecho a mano* (Chano Domínguez, 1996); virtuosismo que alargará *Luz de mi tierra* de Manolo Carrasco en *Al-Andalus* (1997), para que rematen finalmente Dorantes, con *A ritmo de berza* en *Sur* (2002) y Diego Amador, con el tema *¡Vivan los gitanos!*, que forma parte del compacto *Piano Jondo* (2003)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>

Ayako Sakamoto, *Triángulo andaluz* [CD-ROM], Madrid, BMG-Ariola, 1992.

La decisión de grabar con otra casa discográfica –cambiando de Hispavox en 1970 a Zafiro en este último trabajo de 1976 –será fundamental en la difusión de su música, ya que las piezas para piano solo de la cara A de *Formas musicales flamencas* (1976) tomarán un valor añadido al ser también reeditadas en la selección de piezas de varios autores titulada *Antología del cante flamenco* (1978). Se trata, pues, de las mismas grabaciones para la casa Zafiro, S.A., del año 1976, aunque vueltos a reeditar con una mayor distribución, gracias, entre otros factores, a la promoción que se realizó mediante Radio Televisión Española.

En su siguiente trabajo, *Formas musicales andaluzas y formas libres* (1979), Romero se cuestiona el debate sobre su doble concepción estética para volver a su andalucismo musical sobre el Flamenco, tras el sonido flamenco que consiguiera en *Formas musicales flamencas* (1976). De esta manera, no sólo se remonta a una casi olvidada estética que prácticamente considerábamos un intrusismo en *Andalucía Flamenca en el Piano de José Romero* (1970)<sup>13</sup> sino que la integridad del disco está enmarcado en el nacionalismo musical andaluz. Se trata de la confirmación oficial de su corriente estética nacionalista-andalucista, de la que tan sólo nos había ofrecido un anticipo. Su principal novedad es el *Concierto nº 1 en Si menor para piano y orquesta*, (sólo para piano), en el que Romero recurre a sonoridades impresionistas y postrománticas, aunque presenta diferencias radicales, tanto musicales, funcionales, de difusión y trascendencia, con *Suite Flamenca*, la obra orquestal de su homólogo Arturo Pavón. A diferencia de la popular obra de 1965, Romero no orquestó su partitura, por lo que sólo tenemos la partichela de piano y musicalmente no se trata de una obra efusiva y enérgica, sino mucho más íntima y menos brillante que la de Pavón.

El último trabajo discográfico de Romero, *Fantasía-Suite Andaluza-Iberoamericana* (1984), es una obra tardía, especialmente si consideramos que su anterior obra discográfica, *Formas musicales andaluzas y formas libres* (1979), no data de cinco

---

Sebastián Domínguez Lozano, *Hecho a mano* [CD-ROM], Madrid, Nuba Records, S.L., 1996.  
Manolo Carrasco, *Al-Andalus* [CD-ROM], Cádiz, Eagle Records, 1997.  
David Peña Dorantes, *Sur* [CD-ROM], Madrid, Emi odeón, 2002.  
Diego Amador Fernández, *Piano Jondo* [CD-ROM], Madrid, Nuevos Medios, S.A., 2003.

<sup>13</sup> Nos estamos refiriendo al par de piezas pertenecientes a la Suite *Romances y Leyendas*.

años antes, sino que, en realidad, fue grabada en 1976. No obstante, a nivel estético se trata de la continuidad de esta última obra, retirándose de los albores del Flamenco y en la misma línea nacionalista, aunque postromántica, y más concretamente chopiniana, ya que obedece al objetivo artístico de hacer referencia a la gran producción de obras de tintes románticos en Latinoamérica, con motivo del encargo del Instituto de Cooperación Iberoamericano. A pesar de ser una obra tardía, no viene a aportarnos mucho más, si obviamos la contribución de la extensión formal de *Guajiras*. En este caso, no es sólo otro disco perteneciente al movimiento nacionalista de la música española, en general, y a la andaluza, en particular, sino que se remite a un contexto más abierto como es el latinoamericano para consumir un anacronismo incluso aún más remoto, sacrificando el Flamenco, en este caso, por el romanticismo chopiniano.

Antes de centrarnos en su pensamiento conceptual, entendemos que debemos tratar su técnica pianística como resultado de su proceso formativo y como otra parcela de la presentación de su obra. Para el estudio de la misma nos hemos basado en varias grabaciones audiovisuales, en concreto en tres, fruto de varias apariciones televisivas<sup>14</sup>, así como en la audición de sus discos. *De facto*, sus participaciones en televisión no sólo nos ofrecen una imagen visual de su técnica sino que, además, nos han permitido escuchar obras que no grabara a nivel discográfico, como *En la Cava de Triana*, Seguiriyas en Re Mayor Dominante, op. 56, que no es sino otra obra acorde al canon estético de dicho *género*, especialmente en lo referente a la sucesión de falsetas y consecución del crecimiento. La relevancia de la técnica pianística del natural de Osuna radica en que, a pesar de que recibiera una amplia formación en los conservatorios andaluces, adquirió una técnica pianística propia, muy personal y especializada para conseguir el sonido de lo flamenco a través de sus razonamientos, al igual que Arturo Pavón. Sus puntos fuertes podrían ser sus disonancias «ilusorias» y la relación con el pedal, más una gran destreza para destacar melodías *cantabiles* sobre un acompañamiento en tres *ppp*. Su técnica le convirtió en un pianista muy sutil casi mago del sonido.

---

<sup>14</sup> Amablemente facilitadas por Pepe Osuna, amigo de la peña flamenca ursaonense “La Siguriya” y amante de la cultura de su pueblo.

Para continuar adentrándonos en el universo musical del compositor es necesario abarcar no sólo la parcela práctica sino también la teórica, cuyo *corpus* doctrinal consta de un par de obras publicadas y otras sin publicar. La primera obra editada, *Joaquín Turina ante la estética flamenca* (1984), resulta un libro de lectura cómoda de setenta y siete páginas con un único capítulo, al que se le añade un prólogo, conclusiones, un índice de obras de Joaquín Turina y bibliografía. Las contradicciones de su obra discográfica, en lo referente a la doble estética musical, se trasladarán a su obra teórica, de manera que se puede apreciar una discordancia entre su formación académica y su investigación en torno a la semítica historia de la música andaluza; es decir, la introducción del capítulo, una reflexión sobre la obra de Turina, no se corresponde con el desarrollo del contenido de la obra, la estética musical flamenca, contradicción que se manifiesta también entre el único capítulo y las conclusiones. En realidad, aludir a Joaquín Turina es tan solo un pretexto. El autor recurre a un título y temática atrayentes influenciado por su formación académica, pero, sin embargo, la verdadera finalidad propuesta es<sup>15</sup>: «determinar cómo la tradición de nuestra estética musical flamenca ha estado presente a lo largo de los siglos en nuestra cultura andaluza y cómo ha irradiado e influido fuera de nuestras fronteras». Por ello, es natural que el autor considerase su primera obra incompleta, ante unos objetivos y finalidad tan ambiciosos para un primer trabajo teórico como es establecer la historia de «nuestras escalas arábigo-andaluzas» y sus peculiaridades rítmicas y métricas.

En una segunda publicación, *La otra historia del Flamenco* (1996), Romero sí hace entrega de una obra coherente, original y densa de etnomusicología y musicología comparada que pretende, según el autor, “apuntar a través del análisis musical hacia otra dimensión interpretativa del flamenco”; es decir, ofrecer una visión alternativa de la historia del Flamenco a través de la herencia semítico-musical andaluza; por tanto, desde un punto de vista virgen, sin estudiar, convirtiéndose en una obra de referencia. Romero no escatimará en desarrollar una historia del flamenco en siete capítulos, un compendio o tratado musical flamenco tan rico que su estudio debe ser abarcado de forma multidisciplinar, principalmente desde la étnica, dándole importancia a la presencia

---

<sup>15</sup> (Ob. cit., p. 65).



semítica andaluza árabe; y la musicología, en virtud de lo étnico, argumentación a la que recurre para ir desgranando la historia y herencia de la cultura musical andaluza desde el arabismo hasta llegar al Flamenco. También bebe de la fonología e igualmente expone sus principios históricos y teológicos, e incluso estéticos en los capítulos V y VII donde pueden entreverse sus propios ideales, sujetos a los más estrictos cánones flamencos. Se acerca del mismo modo a la sociología y a la antropología, así como a la política, orientada hacia un andalucismo omnipresente en su planteamiento teórico. Asimismo, la obra también cultiva otros contenidos, como la literatura flamenca, la pedagogía y la didáctica.

El mayor aporte de la obra concierne al plano armónico. Frente al único sistema musical de la antigüedad que reconoce la flamencología, el sistema griego, José Romero abrirá las puertas de la rica tradición musical andaluza para encontrar similitudes musicales con otras culturas, especialmente con el Modo Bhero pakistaní, en sus modalidades Bhairavo y Bhairavi, expuestas en *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. Para ello compara la disposición de tonos y semitonos de sus escalas con el modo frigio<sup>16</sup>, y con la escala Dastgah iraní, la escala Hidschaz, Isfahan e Hidschaz-Kar árabes y la escala gitana griego-turca en *La otra historia del Flamenco* (1996: 91-94). Por consiguiente, estamos ante una obra musicológica fundamental de gran envergadura, completa, donde reina la originalidad y destaca el decidido recorrido histórico por la música andaluza con una intencionalidad más clara, fruto de una obra de madurez. A pesar de ello, no deja de ser uno de los libros tan frecuentes en la época orientados a dilucidar los orígenes del Flamenco. La novedad, su relevancia y la diferencia de los que recogen noticias hemerográficas radica en que es un estudio desde el punto de vista musical analítico, con la rareza que esto supone. Se podría defender su propuesta argumentando que existen épocas en las que no se puede basar en fuentes musicales fiables por la escasez de documentos, por lo original del trabajo y por ser un estudio pionero. Sin embargo, a veces, su proceder le lleva a deducciones un tanto aventuradas, resultando una propuesta teórica un tanto forzada para articular *otra* historia con

---

<sup>16</sup> Quiere decir *dórico*, pero seguramente, por su formación académica, se le escapa la nomenclatura eclesiástica, ya que el autor explica, con anterioridad y como desarrolla en la cadencia arábigo-andaluza, que el término *dórico* es el más acertado.

bastantes suposiciones e intuiciones. Su recorrido diacrónico no está basado estrictamente en el análisis musicológico por falta de fuentes y, por ello, resulta un tanto remoto e improbable. Prueba de esta complejidad y escasez de fuentes es que esta línea de investigación no ha sido continuada por ningún otro investigador, ya que los autores postreros han tenido una visión más reduccionista, resumiendo la hipótesis de Romero. Hoy día, la tradición musical greco-latina culta es la aceptada por la comunidad científica como origen base del Flamenco, y no la *hebrea* ni la *árabe*, a pesar de que este tipo de acercamientos y estudios fue moneda corriente en la época.

A modo de conclusión, Romero confirma su fuerte convicción canónica del Flamenco y estética andalucista. La primera de ellas está caracterizada por una constante imitación de la voz mediante melodías *cantabiles* con adornos de apoyaturas y copiosos trinos y, en especial, de la guitarra flamenca por su conocimiento del instrumento. Este proceder le lleva a una textura homofónica o monodía acompañada, un ritmo, forma y “procedimientos armónicos elementales de organización musical” canónicos fruto de su investigación musical, junto a la fuerte presencia de los parámetros que los autores autorizados reconocían como claves en la identificación flamenca. Además, Romero demuestra un gran dominio genológico, al no sólo dominar sino también grabar prácticamente la totalidad de los *palos*. Mientras que la segunda parcela, cuando utiliza formas más libres y recursos sonoros, no sólo del nacionalismo musical sino también de casi todos los estilos de la tradición académica –concretamente barroco, romanticismo, nacionalismo e impresionismo–, está igualmente justificada por su formación académica. Sin embargo, el hecho de no ser partidario del Nuevo Flamenco y componer en estilos de la tradición académica por su concepción *purista* supone y representa un anacronismo. Volver atrás, a los siglos XVII-XX no para coger un impulso sino para establecerse en ellos tiene escala lógica. La suma de todos estos factores –su formación clásico-académica, pensamiento teórico e incluso intereses personales– confluyen en una manera particular de entender el *purismo* flamenco, con una derivación *mairenista*<sup>17</sup>, y la música clásico-academicista, en concreto andalucista-nacionalista.

---

<sup>17</sup> Continuando con la visión *purista* y, especialmente *mairenista*, comenta (*op.cit.*, 139): «A finales de la década de los 50 y principios de la de los 60, se produce una verdadera eclosión del cante gitanoandaluz de la mano de aquel microsuro ‘*Cantes de Antonio Mairena*’ editado por Columbia en

La trascendencia e influencia de la obra de Romero se manifestará en dos sentidos: su obra compositivo-interpretativa y su obra teórica. Por un lado, su obra musical influyó musical y técnicamente en la generación actual de pianistas: David Peña Dorantes y, sobre todo, Diego Amador, así como en Pedro Ricardo Miño (según nos han confesado estos mismos autores). Sin embargo, el estado actual de su obra discográfica, descatalogada, y de su legado, que se está recuperando, no han permitido que los jóvenes pianistas flamencos, llámense Miguel Ángel Remiro, Pablo Suárez o Sergio Monroy, hayan podido acceder a su música, debido a que su obra discográfica está en formato *long play*, a diferencia de la *Suite Flamenca* de Arturo Pavón (1965), que fue reeditada treinta años después en CD o disco compacto. Aunque su producción musical contiene más obras, Romero grabaría, como es lógico, las más conseguidas. Tras analizar todo el *corpus* discográfico podemos asegurar que las restantes obras menores deben ubicarse dentro de la coyuntura estética planteada en este artículo. En la actualidad, el estado de la misma se encuentra en proceso de re-catalogación.

Por otro lado, su labor teórica es la referencia hasta nuestros días sobre la tradición semítico-musical andaluza, aunque sus estudios no hayan sido continuados por ningún otro investigador. Sin embargo, Sanlúcar<sup>18</sup> infravalora la influencia de estos rasgos en el Flamenco actual: «(...) hemos ido acercándonos al oído occidental.

De cualquiera de las maneras, porque la guitarra flamenca cuenta con un referente armónico, podría decirse que de arabismo esta guitarra ya tiene muy poco».

Aunque mantuviera su puesto de trabajo en el Instituto Gustavo Adolfo Bécquer de Sevilla, Romero no dejaría de dar conciertos. Es más, en su última década de vida montó un espectáculo con la colaboración de la *bailaora* Pilar Astola buscando la

---

1958. A partir de esa fecha clave, y del posterior Concurso de la 'Llave de Oro', los valores se invierten. Ahora, será la estética flamenca gitanoandaluza la que se sobrevalora en detrimento de la otra, dándose el caso, como podemos comprobar, de la supremacía [*sic.*] en general (...). Quizás, por pertenecer a esta visión estética solían o suelen comentar algunos aficionados, a modo de anécdota, que él decía provenir de familia gitana.

<sup>18</sup> Manolo Sanlúcar, *Sobre la guitarra (Teoría y Sistema para la guitarra flamenca)*, Córdoba, Ediciones La Posada, 2005, p. 148.

variedad y, por qué no, una nueva proyección con la que conseguir más conciertos. Romero participaría muy activamente tanto en las primeras ediciones de la Bienal de Arte Flamenco de Sevilla como en festivales internacionales. Entre sus numerosos conciertos destacan su participación en el acto inaugural de la “I Bienal de Arte Flamenco” de Sevilla y actuaciones en Marruecos, en Oriente Próximo, Estados Unidos, Europa o Japón. Además, paradójicamente de la música, su idea de transportar el piano en un remolque de caballos brindó la oportunidad a muchos andaluces de escuchar por primera vez un concierto de piano flamenco.