

# **EL FLAMENCO**

## **BAILE, MÚSICA Y LÍRICA**

Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)

# Flamenco

## DIRECTORES DE LA COLECCIÓN

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana.

## CONSEJO DE REDACCIÓN DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Francisco Javier Escobar Borrego. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rocío Plaza Orellana. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Manuel Castillo López. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Cenizo Jiménez. Consejería de Educación Junta de Andalucía

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Cruces Roldán. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. José Miguel Díaz Báñez. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. David Florido del Corral. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Ángel Justo Estebaranz. Universidad de Sevilla.

Prof. Dr. Joaquín Mora Roche. Universidad de Sevilla.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Assumpta Sabuco i Cantó. Universidad de Sevilla.

## COMITÉ CIENTÍFICO DE LA COLECCIÓN FLAMENCO

Prof. Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández. Universidad de Granada.

Prof. Dr. Guillermo Castro Buendía. Escola Superior de Música de Catalunya.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Marie Franco. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Corinne Frayssinet-Savy. Université Montpellier 3 – Paul Valéry.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Génesis García Gómez. Universidad de Murcia/Universidad Politécnica de Cartagena.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mercedes Gómez-García Plata. Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Prof.<sup>a</sup> Dra. Joaquina Labajo Valdés. Universidad Autónoma de Madrid.

Prof. Dr. Alfonso Macías Vargas. Centro de Investigación Flamenco Telethusa.

Prof. Dr. Faustino Núñez Núñez. Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

D. Javier Osuna García. Flamencólogo.

Prof. Dr. Antonio Parra Pujante. Universidad de Murcia.

D. Antonio Zoido Naranjo. Biental de Flamenco.



## COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena. *Directora de la Editorial Universidad de Sevilla*

Elena Leal Abad. *Subdirectora*

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María Gracia García Martín

Ana Ilundáin Larrañeta

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque Sánchez

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Miguel A. Berlanga (ed. y aut.)

# **EL FLAMENCO**

## **BAILE, MÚSICA Y LÍRICA**

Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo  
(1780-1890)

Guillermo Castro

Eugenio Cobo

Ramón Soler

Norberto Torres

GRANADA, 2020

# COLECCIÓN PATRIMONIO MUSICAL

Directores: Reynaldo Fernández Manzano y Antonio Martín Moreno



Este libro ha sido editado en colaboración con la Asociación "Amigos del Flamenco" de Extremadura-Unión Cultural y Centro de Documentación-Cáceres.

© LOS AUTORES

© FUNDACIÓN UNICAJA

C./ San Juan de Dios, 1, 6.ª - 29015 Málaga

Telf.: 951 32 49 51 • [www.fundacionunicaja.com](http://www.fundacionunicaja.com)

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada

Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • [www.editorial.ugr.es](http://www.editorial.ugr.es)

Edita: Editorial Universidad de Sevilla

C./ Porvenir, 27. 41013 Sevilla

Telfs.: 954 48 74 47 - 48 74 51 • <https://editorial.us.es>

Catalogación Editorial Universidad de Sevilla

Colección Flamenco. Núm. 6

ISBN Editorial Universidad de Granada: 978-84-338-6701-8

ISBN Editorial Universidad de Sevilla: 978-84-472-3080-8

Depósito Legal: Gr./952-2020

Maquetación: CMD. Granada

Ilustración de cubierta: *El Olé*. Archivo del Museo del Teatro de Barcelona. Versión de Bernardo Sáez

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

*Printed in Spain / Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

## Sumario

---

Prólogo. <b>Cristina Cruces Roldán</b> .....	9
--	---

---

Introducción. <b>Los autores</b> .....	17
Las antiguas teorías sobre el flamenco. Su repercusión en los estudios sobre el canto, el toque y el baile y la poesía flamenca .....	18
Una alternativa que no triunfó. Las teorías de Hugo Schuchardt.....	20
Superación de la antigua teoría. Avances en el estado del arte.....	22

---

El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890. <b>Miguel Ángel Berlanga Fernández</b> .....	41
1. Los precedentes. Del majismo al andalucismo .....	41
2. Primera aproximación general al baile flamenco en el último cuarto del siglo XIX .....	49
3. Las coplas de jaleo y los cantos flamencos .....	55
4. Los bailes de jaleo, bailes preflamencos.....	60
5. Mirando hacia atrás. Los bailes de jaleo en pugna con <i>el Bolero</i> : 1780-1840.....	69
6. Antecedentes lejanos. Las danzas mixtas .....	77
7. Músicas y bailes gitanos en España. Andalucía.....	81
8. 1850-1890. Convivencia entre bailes de jaleo y bailes flamencos. La definitiva decantación del baile flamenco .....	89
Conclusiones .....	95
Bibliografía.....	96

---

El toque flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890. <b>Norberto Torres</b> .....	101
1. Introducción.....	101
2. El concepto de “toque flamenco” .....	104
3. La guitarra en España a finales del XVIII .....	109
4. Hacia la modernidad (1). Guitarra clásico-romántica, guitarra clásico-andaluza y guitarra pre-flamenca en la primera mitad del siglo XIX .....	124

5. Hacia la modernidad (II). Guitarra romántica, guitarra clásico-flamenca y guitarra flamenca en la segunda mitad del siglo.....	171
Bibliografía.....	211

---

Los inicios de la lírica flamenca: el Cancionero de Abraham Israel. <b>Ramón Soler Díaz</b> .....	217
1. Introducción.....	217
2. Algunas cuestiones sobre la oralidad.....	221
3. Vestigios de la antigua lírica tradicional hispana en la lírica flamenca.....	227
4. La lírica popular y tradicional en los siglos XVIII y XIX.....	233
5. El <i>Cancionero de Abraham Israel (Gibraltar, 1761-1770)</i> y la lírica flamenca en boca de sus intérpretes .....	239
6. Conclusiones .....	340
Bibliografía.....	344

---

Origen y naturaleza musical de la música flamenca. El cante <b>Guillermo Castro Buendía</b> .....	349
1. La musicalidad del flamenco .....	350
2. La forma interpretativa flamenca.....	351
3. Antecedentes musicales del flamenco.....	351
4. La Música Preflamenca .....	352
5. Proyecciones de estas músicas en el flamenco.....	356
6. La década de 1840: Lo flamenco .....	360
7. Décadas posteriores.....	362
8. Música popular, folclore, música culta y flamenco. Intercambios.....	364
9. El flamenco como arte .....	369
10. Los registros sonoros y la transmisión oral.....	369
11. Las fuentes musicales en los cancioneros y en otros documentos desde el siglo XIX.....	371
12. Estilos flamencos desde 1780 hasta 1880. Características y formación....	373
13. Sobre la génesis de la música flamenca. Epílogo.....	417
Bibliografía.....	420

---

El flamenco en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX <b>Eugenio Cobo</b> .....	427
--	-----

## PRÓLOGO

CRISTINA CRUCES ROLDÁN

El texto que tienen en sus manos sitúa su mirada en el foco matriz del flamenco. En el momento preciso de eclosión de lo que terminará convirtiéndose, casi dos siglos después de su nacimiento, en un arte de proyección universal. Con un título tan atractivo como riguroso, *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)* apunta las claves históricas de este género durante un periodo fundacional que sus autores sitúan entre los años 1780 y 1890; y lo hace de forma magistral, cubriendo así un hueco respecto a las conexiones entre los modos distintivos del preflamenco y el flamenco emergente.

Además de problematizar acerca de los orígenes y primer desarrollo del flamenco, el volumen añade un elemento original respecto a las publicaciones al uso, cual es la aproximación holística a cuatro ámbitos de investigación distintos: el análisis musical, guitarrístico, poético y coreográfico. Los contenidos quedan avalados por la reconocida probidad de sus autores, que reúnen a algunos de los nombres más importantes de la investigación flamenca contemporánea, a los que me unen, además, indisimulados afectos e históricos encuentros: Miguel Ángel Berlanga, Norberto Torres, Ramón Soler, Guillermo Castro y Eugenio Cobo. A lo largo de más de cuatrocientas páginas, sus plumas abordan de forma sistemática las danzas y el toque, las coplas y la sonoridad y ritmo, erigidos en ejes articuladores a partir de los cuales otras muchas ramificaciones temáticas permiten ilustrar y comprender los modos de expresión preflamencos, la protohistoria de este género musical y vivencial, y las nuevas formas y repertorios que cristalizaron a mediados del siglo XIX con nombre propio. El flamenco; un género en correspondencia con modelos previos y coetáneos, desde las músicas populares a los géneros teatrales, pero que fue capaz de crear un sendero privativo hacia un arte mundialmente conocido. No siempre reconocido, es cierto: este libro profundiza también en el flamenco como un producto histórico, vinculado al mundo artístico y los contextos sociales de su decantación primera, con una abrumadora profusión de datos y fuentes que avalan las sugerentes propuestas teóricas en él contenidas.

Nos encontramos, por tanto, ante un volumen indispensable para acercarse a la cultura y la historia del flamenco, durante tanto tiempo desconsiderado como

objeto de análisis científico, o asolado, todavía hoy, por aportaciones parciales y pseudoteorías mitificadoras, aunque ya definitivamente legitimado como campo de estudio académico por derecho propio. Colecciones especializadas como la que tienen en sus manos demuestran el camino seguido por unas generaciones investigadoras que afrontan con ilusión y calidad científica el espacio que la historia negó a este marcador de identidad principal de Andalucía, presente en su Estatuto de Autonomía de 2007, y reconocido como patrimonio cultural inmaterial por la Unesco desde 2010.

En su primer capítulo, “El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo, 1780-1890”, el profesor Miguel Ángel Berlanga se acerca a los precedentes ambientales del flamenco en el marco del majismo y el andalucismo. Una temática que continúa la estela iniciada por Julio Caro Baroja en la segunda mitad del siglo XX, avanzando en esta ocasión sobre la temática específica del baile. Sus páginas recogen la identificación de manifestaciones populares de jaleos y danzas teatrales en España y Europa, la sistematización de las diversas tradiciones de bailes en que se inscribe el flamenco por nacer, y los rasgos distintivos que van aquilatándose como propios de este arte y marcando el *carácter* propio de eso que hoy llamamos, de forma más o menos codificada, “baile flamenco”. Aspectos particulares, como el acercamiento al texto de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos* (1935) y, sobre todo, la singularidad del jaleo y el ole, se sirven no sólo del estudio crítico, sino también de los comentarios a un amplio repertorio de ilustraciones y fuentes escritas. La dualidad entre lo popular y lo teatral y la competencia artística entre los bailes de jaleo y el bolero, se sitúan en el tiempo histórico de surgimiento de un nuevo arte, al que contribuyen otras formas como las tiranas y danzas mixtas, dentro del corpus de influencias que el autor estudia en sus posibles coincidencias. Las músicas y bailes gitanos y, en general, su estética diferenciada y los procesos de asimilación respecto a otros elementos “andaluces”, sirven a un detalle sobre la historia del pueblo gitano en Andalucía. Finalmente, el texto se detiene en el periodo 1850-1890, la definitiva decantación del baile en los cafés cantantes y el periodo intersecular, señalando los palos principales que se estructuran y consolidan entonces como parte del corpus flamenco hoy conocido.

Norberto Torres firma el capítulo “El toque flamenco. Antecedentes y primer desarrollo (1780-1890)”. El profesor, guitarrista y analista del toque flamenco realiza en él una síntesis de conclusiones sobre los antecedentes de la guitarra flamenca, evidenciando la fuerza de lo popular y poniendo de manifiesto los resultados de sus conocidos trabajos acerca de la doble técnica rasgueo/punteado, las escuelas de guitarra decimonónica y los entornos festivos de aparición del flamenco. El contexto de demanda de “lo andaluz”, también en el toque, sirve al autor para recordarnos la fuerza de la cita andaluza para la construcción de la “guitarra moderna” y los repertorios flamenco y clásico-flamenco. Son aportaciones fundamentales del capítulo la delimitación del toque flamenco y sus parámetros (ritmo, melodía, uso de las manos, recursos), y el recorrido

histórico de la guitarra en los siglos XVIII y XIX, tanto en clave organológica como pedagógica, rescatando algunos métodos o manuales fundamentales y otras fuentes de investigación del periodo. Para el siglo XIX, el autor aborda las generaciones de intérpretes y el proceso de modernización donde también la moda orientalizante y los gustos “a lo andaluz” tuvieron su sitio. Resultan fundamentales los apartados acerca de la guitarra popular, que Torres denomina “preflamenca”, caracterizada por el rasgueado, y la puesta al día de las fuentes literarias indispensables para su estudio, costumbristas y de viaje. Un análisis crítico establece, en añadidura, las dos estéticas de la razón y el “alma” musical, que se rastrean a partir de repertorios, modos de ejecución, jerarquías sonoras, prácticas sociales y procesos de identificación nacional. Respecto a la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX, un magnífico resumen de los modelos de guitarra romántica, clásico-flamenca y flamenca, así como sus principales intérpretes, el realce de la figura del constructor Antonio de Torres y la anotación sobre las relaciones entre la guitarra y las barberías aproximan la redacción al periodo de definición de “lo flamenco”, centrado en la guitarra, como instrumento, y en el toque, como interpretación y modelo escénico. Multitud de referencias y fotografías adornan esta sección final.

El componente poético, la lírica flamenca, es el objeto del capítulo “Los inicios de la lírica flamenca: el *Cancionero de Abraham Israel (1761-1770)*”, con el que Ramón Soler se adentra en los inicios de estas composiciones utilizadas en la música popular y tradicional. La existencia de un corpus de romancero y copla corta, reutilizado o creado por el género flamenco emergente, sirve a un análisis que defiende las conexiones entre la poesía popular y culta, aspecto este que se desarrolla en un apartado donde relaciona la lírica flamenca y otras manifestaciones de la antigua lírica tradicional hispana. Soler recoge algunos de los hitos investigadores fundamentales de estos estudios, una síntesis formal de los modelos estróficos y una interesante reflexión acerca de la poesía oral que trasciende el análisis específicamente flamenco; busca establecer un estado de la cuestión, siquiera sea de forma sintética. A partir de ahí, los siglos XVIII y XIX son visitados desde la tradición folclórica que sirve al flamenco por llegar, la aproximación a las colecciones y cancioneros más destacados, que incluye un impagable análisis estadístico en sus correlaciones con las grabaciones flamencas, y un detalle monográfico sobre el mencionado *Cancionero de Abraham Israel (1761-1770)*, verdadero hallazgo del que el autor realiza una ordenación en base a la temática de las coplas. El exhaustivo análisis de la reproducción de estas estrofas, versionadas o asimilables, en el cante flamenco, su comparación con otros cancioneros o la identificación de grabaciones donde se interpretan, suponen un extraordinario ejercicio de prospección que acomete el estudio temático, de topos, cantaores y etapas. Los resultados nos permiten confirmar la hipótesis relacional del autor, confirmando la presencia, ya en el cancionero dieciochesco, de variados temas y construcciones características y definitorias de la poética del flamenco posterior.

Guillermo Castro firma “Origen y naturaleza musical de la música flamenca”, un capítulo que proporciona ordenada información sobre los estilos más antiguos del género musical flamenco, y que sintetiza diversos aspectos que caracterizan este lenguaje musical y sus formas interpretativas. Los antecedentes musicales son expuestos desde finales del siglo XVII y siglo XVIII, apuntando certeramente qué elementos de qué formas musicales pueden tener que ver con ritmos y armonías del flamenco, además de incorporar aspectos dancísticos e instrumentales conexos. En el subcapítulo sobre la música preflamenca, Castro avanza las cuestiones fundamentales acerca del género por venir, y expone la proyección de algunas de estas músicas en el flamenco de forma pormenorizada y diseccionada, tanto en cuanto a estilos como elementos musicales y lenguaje idiomático. Es en torno a la década de 1840 cuando el autor sitúa el surgimiento de “lo flamenco”, aportando al respecto interesantes fuentes primigenias. El apartado destinado a los intercambios entre música popular, folclore, música culta y flamenco se inscribe en la línea de los autores anteriores: la cercanía de muchos elementos expresivos y musicales y el tránsito entre unas y otras, añadiendo a este hilo conductor del volumen interesantes reflexiones acerca de las relaciones entre flamenco y arte, y cuestiones relativas a la transmisión oral y la reproductibilidad del registro cantaor. Respecto a las fuentes, el autor abunda en la documentación especializada, para finalizar con la enumeración, caracterización y análisis genético de los estilos flamencos desde 1780 hasta 1880: el fandango, el jaleo, la caña, el polo, la serrana, la liviana, la petenera, la seguiriya y la soleá, además de cantiñas, alegrías y juguetillos, zapateado, tango, guajira y cantes sin guitarra, rematando el apartado, ya en el siglo XX, con la bulería.

Cierra este volumen un último capítulo de Eugenio Cobo acerca de la poesía de la segunda mitad del siglo XIX y su relación con el flamenco, anotando algunas referencias de los literatos románticos españoles inscritas en las tendencias nacionalistas, nostálgicas y folcloristas que pueden considerarse en la órbita estética de estas fructíferas décadas. Tipos populares, romanceros, cuadros de costumbres, ocupan desde las colecciones al articulismo o la poesía o las obras colectivas que se acogen, de forma descriptiva o crítica, a este gusto por lo popular. Los cambios hacia nuevas estéticas alejadas de la retórica romántica centran el completo apartado “Cosas de don Marcelino”, que escoge algunos ejemplos de producción poética de tono popular, andaluz y flamenco de la segunda mitad del XIX, ampliados al modernismo de fin de siglo.

En síntesis, *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)* es un conjunto integrado de indispensables aportaciones acerca de cómo el flamenco llega a conformarse como género, un hecho que se produce a mediados del siglo XIX pero que tiene que ver con su propio “presente histórico” desde las últimas décadas del siglo XVIII. A partir de una serie muy entremezclada y diversos orígenes que forman sus antecedentes más o menos inmediatos, los aspectos musicales y dancísticos, además de geográficos y sociales, se sitúan en el vértice de las investigaciones que conforman

este libro, cuya introducción establece el “estado de la cuestión” a los temas propuestos. A la calidad y el rigor científicos de la obra se añaden la puesta al día de citas de autoridad y registros bibliográficos, extraordinariamente útil para el acercamiento monográfico, una exquisita redacción y una maquetación que incorpora numerosas figuras gráficas, lo que convierte su lectura en un ejercicio aún más sugestivo.

Disfrútenla.

EN julio de 2017, casi una treintena de investigadores del ámbito del flamenco acudimos invitados por el gran José Luis Ortiz Nuevo a un curso de verano que organizado por la Universidad de Málaga, tuvo lugar en Archidona. Su temática giraba en torno a lo que él llamó “La década prodigiosa” de la historia del flamenco (1860 a 1869). Fue allí donde hablando con cada uno de los autores de este manual, les propuse colaborar en la escritura de un libro dedicado a los orígenes históricos y culturales del flamenco y a su primera época de desarrollo. La idea era bien sencilla: que cada autor escribiera un capítulo centrado en su ámbito de investigación: el baile, el cante, la copla, la música y la literatura generada en torno al flamenco.

Cada capítulo debía proponer una respuesta convincente, a partir del actual estado del arte sobre el flamenco, a esta única pregunta: ¿de dónde nos vino y cómo fueron las primeras décadas de su desarrollo histórico? Se debían manejar las fuentes escritas y orales, la multidisciplinariedad: qué luces nos arrojan sobre el flamenco la historia de la música y de la danza, de la literatura popular... Convinimos en que para que el libro hiciera gala de una cierta unidad, aun respetando el modo de investigar y el enfoque de cada autor, todos debíamos leer las aportaciones de los demás. Igualmente propuse a Cristina Cruces, también presente en ese curso de verano, si estaría dispuesta a leerse lo que resultara de esta iniciativa y a escribir un texto de introducción.

El libro que ahora se ofrece es el resultado de esa iniciativa. Agradecemos a la Universidad de Granada y a la Universidad de Sevilla el interés mostrado por sus respectivas editoriales para la publicación de esta obra, así como al Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja por su colaboración económica y apoyo institucional. Y esperamos que sirva como un paso más en el conocimiento de los orígenes y primer desarrollo del flamenco, un arte que goza desde hace tiempo de una difusión universal.

Granada, 15 de diciembre de 2020  
Miguel A. Berlanga, coautor y coordinador.

## Introducción

LA historia del surgimiento progresivo del flamenco está por hacer. Según suele admitirse, a partir de las décadas de 1830-40 comenzaron a decantarse y definirse los modos específicos del flamenco, los códigos expresivos del cante, el toque y el baile. Y también hay cierto consenso en que antes de que finalizara el siglo XIX —tan solo cincuenta años después— esos modos expresivos ya eran conocidos como distintivos y característicos del flamenco. De hecho, en el panorama de las músicas de autor, la música flamenca comenzó a influir a finales de siglo XIX, en el posromanticismo, cuando en el ambiente se sentía la necesidad de renovación y se andaba a la búsqueda de nuevos modos expresivos y recursos que ayudaran a superar la sensación de decadencia de finales del periodo clásico romántico<sup>1</sup>.

Pero los códigos expresivos del flamenco no surgieron de la noche a la mañana, sino que tienen sus antecedentes, algunos muy remotos. En las siguientes páginas nos proponemos analizar que el flamenco tiene mucho de reinención de modos expresivos previos: modos de hacer música y baile, convenciones y formas métricas de coplas del mundo de la lírica popular... Si el flamenco supuso un *nuevo modo de expresión* artística en relación a lo que se conocía hasta entonces, ese nuevo arte tenía mucho más de reinención que de invención *ex novo*.

Nos detendremos en esos modos expresivos en lo referente al cante, el baile, la música y la copla flamencas. Nos preguntaremos por cuándo surgieron, cómo comenzaron a desarrollarse y qué relación guardan con sus modelos previos, que en la medida en que estén bien individuados, los retendremos como *preflamencos*. Así por ejemplo nos preguntaremos por la relación entre sonoridades

1 Una de las propuestas que a fines del XIX más repercusión tuvieron fue la de renovar las fuentes de inspiración musical, acudiendo a las distintas músicas populares. Felipe Pedrell (así como Béla Bartók) fue uno de los músicos y teorizadores que propusieron este camino, y el flamenco apareció como una de esas músicas que, basadas en un lenguaje diferenciado y con unos códigos estéticos definidos, podía suponer una fuente de inspiración: sus sonoridades, ritmos y armonías tenían cosas que decir. Ya antes de la crisis posromántica, Mihail Glinka supo encontrar fuentes nuevas de inspiración musical en el folklore musical español y en el flamenco incipiente de mediados de siglo, y transmitirlo a sus compatriotas: Rimsky Korsakov, Cesar Cui, Balakirev, Borodín y Muzorsky, algunos de los cuales se hicieron con los trabajos de Pedrell sobre el folklore español. Esta escuela de músicos rusos influyó en Stravinski, y en músicos franceses como Bizet, Debussy, Ravel, Massenet, Lalo, Saint-Saëns... Entre los españoles que se dejaron influir por las sonoridades, ritmos y formas del flamenco o del folklore andaluz, están Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Joaquín Nin... y por supuesto Manuel de Falla en obras como la *Vida Breve*, *Fantasia Bética*, el *Retablo de Maese Pedro*, el *Amor Brujo* o el *polo* de sus *Siete Canciones populares*.

tan *flamencas* como las de las *seguiriyas*, las *soleares* y otros muchos cantes, con sonoridades tradicionales como el modo *frigio hispánico* o modo *de mi*. Igualmente haremos con los ritmos ternarios y de amalgama, con las cuartetadas de seguidilla y octosilábicas, con los bailes de jaleo o danzas teatrales mixtas, con los toques característicos de la guitarra flamenca y sus precedentes populares... Trataremos, pues, de modos expresivos que ya “estaban ahí” antes de que el flamenco comenzara a hacerlos suyos (de una nueva manera) y a configurarse como mundo artístico diferenciado.

Durante lo que veremos como su primera época de desarrollo, los códigos estéticos del flamenco se fueron decantando de manera progresiva<sup>2</sup>. Los lugares donde esta *reinención* tuvo lugar fueron diversos y cambiantes. Primero fueron las casas particulares o patios de vecinos, que se fueron abriendo poco a poco a un nuevo *público*, buena parte del cual estuvo ligado a un turismo incipiente. Desde entonces vemos a los foráneos mezclados con otro público, autóctono, concedor y más o menos protagonista de estas fiestas, formando al alimón la nueva afición.

Después aparecieron algunas academias de baile, así como nuevos locales privados, que en respuesta a la búsqueda de exotismo de ese nuevo público, remedaban en algo el ambiente cercano de las reuniones vecinales.

Finalmente, y como evolución natural de los anteriores espacios, los cafés cantantes, la fórmula o tipo de espectáculo más conocida, versión local del modelo que ya se extendía por Europa. En ellos el flamenco acabaría por consolidarse como espectáculo y llegaría a adquirir cierta unidad de estilos y modos interpretativos. En este breve elenco de los ambientes flamencos más significativos del siglo XIX no podemos olvidar los ambientes teatrales —los mismos cafés cantantes, con sus tablaos, tenían algo de ambiente teatral—, teatros y teatrillos donde siempre se han hecho presentes los artistas flamencos. En esos espacios fueron definiéndose y asentándose de manera progresiva los modos expresivos del flamenco.

## LAS ANTIGUAS TEORÍAS SOBRE EL FLAMENCO. SU REPERCUSIÓN EN LOS ESTUDIOS SOBRE EL CANTE, EL TOQUE Y EL BAILE Y LA POESÍA FLAMENCA

La teoría más extendida en torno al flamenco, de matiz fuertemente tradicionalista y gitanista, ha ido elaborándose de manera progresiva. Quizá los tres hitos principales que marcaron su desarrollo fueron los escritos de Antonio Machado y Álvarez y Francisco Rodríguez Marín (en torno a 1880), los de Manuel de Falla y Federico García Lorca, escritos a principios de la década de

2 Decantación no significa fijación o fosilización. El proceso de definición estética del flamenco nunca ha llegado a cerrarse, como mundo artístico, dinámico que siempre ha sido y sigue siendo. Pero sí podemos individualizar en él unos referentes estéticos centrales.

1920 con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, y los de Ricardo Molina y Antonio Mairena *Mundo y Formas del Cante Flamenco*, publicado en 1963, obra muy leída y seguida durante décadas.

Por más que entre estos autores encontremos intelectuales de altura como Rodríguez Marín, o artistas de talla universal como Manuel de Falla y Federico García Lorca, si leemos sus escritos sobre el flamenco con un mínimo de mentalidad crítica es fácil concluir que solo llegan a dibujar un vago intento de explicación sobre el flamenco. Y que distan mucho de constituir una teoría coherente e inclusiva, en la que la música, el baile y la copla flamenca tengan su lugar propio. He aquí por ejemplo un texto paradigmático de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*. Repárese en que sus palabras anticipan en buena medida los tópicos que una parte considerable de los teorizadores sobre el flamenco han venido repitiendo hasta hace no tanto tiempo:

Los cafés (...) acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose (...), irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos heterogéneos (Colección de Cantes Flamencos, Sevilla, 1881: VIII-IX).

Dicho de otra manera: para Machado y Álvarez el flamenco auténtico u originario es el gitano, en tanto que la mezcla con “lo andaluz” es sinónimo de pérdida de carácter y originalidad. Es fácil constatar que Demófilo no acudió a la opinión de músicos, escritores o ensayistas que como Hugo Shuchardt —a quien trató personalmente—, Eduardo Ocón, Benito Mas y Prat, José María Sbarbi, Isidoro Hernández y otros, ya habían dejado por esos años interesantes reflexiones en torno al cante, la música y el baile flamenco que le podrían haber ayudado a construir una teoría más coherente y contrastada sobre el flamenco y sus orígenes.

Más bien lo que parece poder concluirse de una lectura atenta de sus obras es que el método seguido por Demófilo para estudiar el flamenco tiene mucho de comentario, de glosa más o menos diletante de las informaciones que le transmitieron los artistas flamencos, principalmente cantaores, con quienes conversó durante sus escapadas al Café Silverio de Sevilla (Rodríguez Marín, 1929: 10). Ahora bien, por entonces el flamenco llevaba casi medio siglo abriéndose paso, definiendo aunque fuera de manera balbuceante sus códigos expresivos. Machado y Álvarez no estudió a fondo esas primeras etapas del flamenco arriba citadas de tan solo unas décadas antes<sup>3</sup>, ni profundizó a través de obras de algunos autores, o de fuentes escritas que le podían haber llevado

3 Si se encuentran en sus escritos, y en los de su amigo Rodríguez Marín, alusiones a la época que ellos consideraban la más *genuina* del flamenco, la de las *reuniones tabernarias* de los años 40 y 50, sin duda efecto de lo que le contaron sus informantes, principalmente cantaores.

a definir un “mundo preflamenco” que tanto en las coplas populares como en los modos de cantar, tocar la guitarra o bailar, percibimos ya en el último tercio del siglo XVIII —y que serán objeto de estudio en esta obra—. Sus obras hacen escasas referencias a esos primitivos ambientes en los que el flamenco había ido emergiendo, a las músicas y bailes andaluces agitanados. Referencias que le habrían facilitado elaborar una teoría más coherente que la que elaboró.

Cierto que a Demófilo le cabe el mérito de ser quien más difundió a través de sus escritos la necesidad de valorar y tomarse en serio un fenómeno que, como el flamenco, era ya una realidad artística emergente en la España de su época. Pero sus escritos se sitúan en el nivel de elucubraciones más o menos bien escritas sobre un fenómeno que parece resultarle tan interesante y digno de estudio como exótico y algo misterioso. Desde entonces hasta acá, no han dejado de abundar los aficionados “autorizados” cuya autoridad se ha basado más en elucubraciones diletantes, o vagamente argumentadas, que en investigaciones rigurosas.

Durante más de un siglo (grosso modo de 1880 a 1980) los enfoques de Machado y Álvarez, los posteriores de Lorca y Falla, y finalmente los de González Climent y Molina y Mairena, han fomentado la difusión de una actitud de respeto y admiración por el flamenco, y esto tanto entre aficionados como entre intelectuales. Pero definitivamente los escritos de los citados autores no constituyen teorías convincentes que expliquen los orígenes históricos del flamenco, ni lo ponen en relación con las músicas y bailes populares de tipo tradicional, ni con la historia de la música y la danza, ni con la poesía popular.

De lo que no cabe duda es de que estos autores han contribuido directamente a que determinadas ideas madre hayan permanecido largo tiempo aceptadas. Ideas que acapararon los esfuerzos, teorizaciones y por ende las opiniones y discusiones entre aficionados. Así por ejemplo, Molina y Mairena en *Mundo y Formas del Cante Flamenco* (1963) opinan que el flamenco comenzó a aflorar de los hogares gitanos de Andalucía occidental una vez que éstos dejaron de ser perseguidos legalmente, ya bien avanzado el siglo XVIII. Con esta afirmación, claramente expresada pero nunca contrastada, parecía quererse definir la frontera más allá de la cual era lícito ignorar casi todo: desde el último tercio del siglo XVIII hacia atrás. De los precedentes históricos y musicales del flamenco, de la interacción histórica entre andaluces y gitanos, y en concreto entre bailes gitanos, bailes populares andaluces y algunas danzas de escuela, o entre la guitarra popular y la de autor o de acompañamiento a las danzas teatrales entre los siglos XVI y XVIII, sencillamente ni se hacía mención.

## UNA ALTERNATIVA QUE NO TRIUNFÓ. LAS TEORÍAS DE HUGO SCHUCHARDT

Resulta llamativo que el mismo año en que Demófilo publicó su *Colección de Cantes Flamencos*, Hugo Schuchardt, uno de los mejores filólogos de

su época, llegara a conclusiones que en buena parte eran opuestas a las que su amigo Demófilo había expresado en sus escritos. En efecto: tras haber pasado un tiempo en España estudiando la poesía popular en el flamenco, Schuchardt llegó a la conclusión de que retener como negativa y sobrevenida la mezcla entre lo andaluz y lo gitano —en vez de considerarla originaria y definitiva para el surgimiento del flamenco— era, de entrada, incoherente. El siguiente texto de Schuchardt resume su postura, muy distinta a la de Demófilo:

Si los cantes flamencos proceden originariamente de una mezcla, ¿no es algo contradictorio decir que: “andaluzándose” (...) o haciéndose gachonales (...) irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y convirtiéndose en un género mixto? (Schuchardt, 1990 (1881): 20).

Con esta sencilla afirmación Schuchardt estaba “negando la mayor” del planteamiento de Demófilo, porque entendía que sin el componente cultural andaluz, o si se quiere español, la sola aportación gitana no habría suscitado el surgimiento del flamenco (por lo mismo que no hacen flamenco los gitanos de Hungría, Rusia, Rumanía o Kosovo). Además de argumentar ésta y otras afirmaciones con gran acopio de datos relativos a la poesía popular en España y otros países, Schuchardt hizo gala de un rigor metodológico digno de haber alcanzado mayor éxito.

Para Schuchardt, la copla flamenca retomaba —redirigiéndola en parte— muchos de los moldes de la poesía popular de tipo tradicional en Andalucía, por lo que debía ser calificada de *poesía andaluza agitanada*. Y detalló ese agitanamiento en diversos aspectos: la pronunciación, el léxico usado, ciertas variaciones en la temática habitual en las coplas flamencas que las diferenciaban de las coplas tradicionales andaluzas... Llegó a argumentar de manera convincente que la base de las coplas flamencas no estaba históricamente fundamentada en una poesía popular en caló, sino en castellano (Schuchardt, 1990, pp. 23-34). Así por ejemplo, consideraba que la versión en español (columna de la derecha) de esta copla tan gitanesca era la originaria:

Borrow II, estrofa LXIX	Lafuente II, 450,4
Un chibé los Calés	Otras veces los gitanos
Han gastado olbeas de seda,	Gastan las medias de seda;
Y acana por sus desgracias,	Y ahora por su desgracia
Gastan sacés con cadenas.	Gastan grillos y cadenas
(7,9,8,8)	(8,8,8,8)

Pero quizá el hecho de que la obra de Schuchardt no se tradujo completa al castellano hasta el año 1990, ayudó a que a falta de otros relatos, la visión de Machado y Álvarez se impusiera. Esto contribuyó a que durante mucho tiempo se haya puesto el acento en la aportación gitana —clave, sin duda, para el estilo, para el *pathos*, el duende— pero a costa de idealizar y crear determinados tópicos