

# **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. Bional 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. <i>Cristina Cruces Roldán</i> .....	9
--	---

---

Introducción. <i>Los autores</i> .....	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. <i>Miguel Ángel Berlanga Fernández</i> .....	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. <i>Norberto Torres</i> .....	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

# El baile flamenco

## Antecedentes y primer desarrollo

### 1780-1890

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA

#### 1. LOS PRECEDENTES. DEL MAJISMO AL ANDALUCISMO

SABER algo del ambiente social y cultural en que el flamenco comenzó a manifestarse ayudará a explicar algunas claves de su primer desarrollo, particularmente el del baile flamenco.

Prácticamente un siglo antes de que el flamenco comenzara a ser considerado por algunos estudiosos e intelectuales como género artístico definido —cosa que como veremos más abajo sucedió en la década de 1870-80—, surgió en la sociedad española un movimiento de afirmación reivindicativa de modos y costumbres que se identificaban con lo popular-tradicional, con lo autóctono, lo nacional y lo *castizo* frente al predominio oficial de la cultura ilustrada y afrancesada de la época. Es el fenómeno del *majismo*, que se desarrolló entre las décadas de 1760 a 1800 principalmente.

Al majismo le sucedió la moda del andalucismo, especie de corriente estética que ya estaba aflorando a finales del siglo XVIII pero cuyo momento de auge se ubica en las décadas de 1840 y 1850, años en que las primeras reuniones que consideraremos ya plenamente *flamencas* comenzaron a manifestarse<sup>1</sup>.

Majismo y andalucismo son dos momentos específicos de particular reivindicación de *lo popular* (y no sólo entre las clases populares) que guardan continuidades entre sí. Una breve referencia a ambos fenómenos ayudará a entender que preanunciaron y propiciaron el surgimiento del flamenco.

#### 1.1. El majismo

En el *Diccionario de civilización y cultura españolas*, de Sebastián Quesada, encontramos una definición de majismo bastante completa:

##### **Majismo**

Movimiento popular de exaltación de los tipos —majos, manolas, chisperos, chulapas—, vestimenta y costumbres populares frente a las modas francesa e italiana. Fue una manifestación más del casticismo dieciochesco

1 Aunque la corriente andalucista ya se venía manifestando desde antes, durante esos años se hizo especialmente presente en diversos ámbitos de expresión artística: en el teatro, la literatura, la música, la danza la pintura y otras artes. Con diversa intensidad, el fenómeno ha permanecido hasta la actualidad.

ante la colonización cultural extranjera. El auge de las corridas de toros, de la guitarra, de la zarzuela, de la tonadilla, del flamenco y de los sainetes respondió al mismo espíritu de reivindicación localista (Quesada, 1997: 289).

El *majismo* surgió y se expandió en la segunda mitad del siglo XVIII. Tuvo mucho de reacción popular frente a las modas y corrientes ilustradas y neoclásicas, mantenidas y fomentadas por una parte mayoritaria de las clases rectoras: Monarquía, políticos, intelectuales y artistas de la España de esos años.

Como ya observara Julio Caro Baroja (1990: 22-26), desde el inicio del reinado de los Borbones en 1700 (Felipe V), se introdujeron muy rápidamente las ideas ilustradas, que por lo general eran críticas e incluso beligerantes frente a la España de los Habsburgo y más en concreto frente a las tradiciones populares de la época barroca. Caro afirma con rotundidad que durante casi todo el siglo XVIII, el teatro, la poesía, la literatura, la danza y la música... manifestaron expresiones populares y cultas en pugna: la preceptiva ilustrada se situó abiertamente en contra de muchas herencias de la época anterior que estaban arraigadas en mayor o menor medida en las clases populares. Si la orientación intelectual y estética de las minorías dirigentes puede cambiar con cierta rapidez, no sucede así con las costumbres populares más o menos arraigadas en una sociedad. Se produjo así, cultural y literariamente hablando, un distanciamiento entre las clases letradas y las clases *populares*, una polarización social y de gustos que no había sucedido en los siglos XV al XVII.

En efecto, la interacción o retroalimentación entre ámbitos populares y letrados en poesía, música y danzas o bailes, contaba en España con casi tres siglos de creativo diálogo. Pensemos en grandes autores del Renacimiento y Barroco español. En los Juan del Enzina, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Quiñones de Benavente, Gaspar Sanz, Murillo, Velázquez, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz y tantos otros. De ninguno de esos autores —y todos trascendieron desde sus respectivos ámbitos artísticos más allá de su época y ambiente— se podrá afirmar que renegaron del venero de la cultura y tradiciones populares de su entorno y época. Más bien al contrario, algunas de sus grandes obras las crearon a partir de tradiciones populares, del ámbito de la poesía y música popular de tipo tradicional (coplas, villancicos y romances, guitarra popular...).

Este venero se truncó aparentemente con el cambio de dinastía: la mayor parte de la literatura dieciochesca en España —observaba Caro Baroja— es *culta*, racionalista, prosaica, está llena de preceptos retóricos, estéticos y morales. Y sobre todo: recela del venero popular, se aparta decididamente de él. Muy poco del estro popular encontramos en el padre Feijóo o Melchor Gaspar de Jovellanos. Puede que algo, pero tamizado de preceptiva academicista, en Leandro Fernández de Moratín, en Cadalso, o en Meléndez Valdés. Por lo demás, desde entonces hasta hoy han sido autores poco conocidos por el gran público. Nada que ver con los Quevedo, Lope, Velázquez...

Pero pasada la mitad de dicho siglo, y quizá como reacción más espontánea o *popular* que de los intelectuales, surgió una corriente de afirmación de *lo popular de tipo tradicional* que se fue plasmando en modos y costumbres que se esgrimían con cierta beligerancia como representativos e identificativos de *lo nacional* frente a las ideas afrancesadas e ilustradas, que en los ambientes casticistas eran despreciadas como foráneas, extranjeras.

Los majos hacían ostentación de modos expresivos castizos que oponían a los difundidos por la moda oficial, de ascendencia francesa, representada por la contrafigura del *petimetre*, un tipo joven de clase alta, amanerado, ocioso y adepto a los valores refinados y *modernos* de la Ilustración<sup>2</sup>.

Se cita como un hito histórico o fecha simbólica la de 1766, año en que se produjo en Madrid el *Motín de Esquilache* (en realidad, contra Esquilache, ministro italiano, de Carlos III)<sup>3</sup>. El majismo contó con el apoyo de una parte de la aristocracia, y si a partir de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, la realza mostró algunas señas de acercamiento a esta moda, esto tuvo mucho de estrategia de acercamiento al pueblo.

Esta polarización afloró en las publicaciones sobre artes, aunque quizá por algún tipo de censura oficial, entendemos que solo se manifestó de forma larvada. A nosotros nos interesa detenernos en el mundo de la danza y el baile, pues ayudará a entender el ambiente en que no muchas décadas después, surgió el flamenco.

Si reparamos en las fechas de publicación de los manuales de danza en el siglo XVIII y la orientación o tendencia de cada uno de ellos<sup>4</sup>, se observará que hasta bien entrada la segunda mitad de siglo seguían las tendencias afrancesadas:

En las *Reglas útiles para los aficionados a la danza* (1745), de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, se hace hincapié en la importancia de las danzas de tradición francesa o europea como el *minué*, el *passapie*, la *gavota* o la *contradanza*. No deja de ser llamativo esto, si conocemos algo de la riqueza de la tradición previa de danzas españolas, que no existan alusiones a esas danzas antiguas. Por ejemplo en el manual de danza de Juan Esquivel, escrito un siglo antes, esas alusiones eran continuas.

- 2 Caro Baroja reparó en que majos y majas hacían gala de modales y comportamientos ostentosos que conectaban con los de los jaques y matones, tipos del siglo XVII, particularmente andaluces, relacionados con el hampa.
- 3 Más que una revuelta de la plebe contra la escasez de recursos y alimentos, lo fue de bandos de influencia, aprovechando cierta sensación de secuestro y distancia entre las clases dirigentes y la sensibilidad del común de la gente. Véase *Historia General de España y América*, tomo X-2. *La España de las reformas*, pp. 398-439: “La oposición y los motines de 1766”. Algunos historiadores ven en el motín de Esquilache un precedente de los motines de Aranjuez y El Escorial, previos a la abdicación de Carlos IV en Fernando VII.
- 4 Un buen estudio sobre este particular se encuentra en Gosálvez Lara, José C. *De la Gallarda a la Jácara. Libros de Danza en la Biblioteca Nacional de España. (Siglos XVI-XIX)*. Folleto del Día Internacional de la Danza. Museo de la Biblioteca Nacional, 2011, especialmente en las pp. 14-17.

Lo mismo observamos en el *Arte de danzar a la francesa*, de Pablo Minguet (1758)<sup>5</sup>. En un punto intermedio se ubicaría más tarde el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793), de Felipe Roxo de Flores (Gosálvez, 2011: 14-17)<sup>6</sup>.

Pero si intentamos rastrear un poco en la práctica cotidiana de los bailes y danzas (y sus músicas correspondientes) de esas fechas, se puede observar una mayor presencia de elementos tradicionales de “extracción popular” que la que preceptuaban los manuales. Así por ejemplo los textos de las tonadillas escénicas y entremeses de los intermedios de las comedias, desde al menos 1760, hacen ver que se interpretaban músicas y danzas de referente popular tradicional, tipo seguidillas o fandangos e incluso jácaras y zarabandas. Hasta el punto de que tales bailes “llegaron a exasperar a ciertos intelectuales ilustrados” (Gosálvez, 2011: 16). Una muestra de ese desapego, incluso desprecio de los ilustrados por lo popular es el siguiente texto de Gaspar Melchor de Jovellanos:

¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas, nosotros los manolos y verduleras<sup>7</sup>.

Solo muy a finales de siglo los intelectuales comenzaron a apoyar de manera abierta a este majismo popularista. En lo que se refiere a la danza, esto se puede rastrear leyendo el contenido de obras de diversa índole y panfletos que comenzaron a prodigarse en la prensa madrileña. Así por ejemplo, en la *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas*, de Juan Fernández de Rojas (1792); en los *Elementos de la ciencia contradanzaria* (Juan Antonio de Iza Zamácola, *Don Presico*, 1796), y en la *Bolerología*, de Rodríguez Calderón (1807).

Estos escritos parodian abiertamente el estilo, los modos interpretativos y el dificultoso tecnicismo del *bolero* como paradigma del afrancesamiento de las *danzas* de finales del siglo XVIII. Las críticas parecían deslizarse de rondón, aprovechando y ridiculizando el excesivo tecnicismo en el que se había caído. Los autores de la *Crotalogía*, *Bolerología*... y otros textos de finales de la centuria entendían que los elementos de tradición francesa e italiana introducidos en

5 Aunque este último —escrito ya en la segunda mitad de siglo—, como bien observa Gosálvez, fue más abierto y trató de contentar a todos los públicos, también a los partidarios de lo español que ya estaban ganando adeptos.

6 Para un estudio de las tendencias afrancesadas en el baile español del siglo XVIII puede consultarse Rico Osés, Clara. “French Dance in Eighteenth-Century Spain”. *Dance Chronicle*, Vol. 35, No. 2 (2012), pp. 133-172. <https://www.jstor.org/stable/41723117>. Consulta: 20-01-2020 10:59 UTC.

7 Jovellanos, Gaspar Melchor. *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* (1790). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv3h2>. Consulta 16.09.2019.

# El toque flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890

NORBERTO TORRES

## 1. INTRODUCCIÓN

A modo de introducción sobre los antecedentes de la guitarra flamenca, objeto de estudio de nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), recordaremos cuáles fueron sus conclusiones:

- a) El concepto de “guitarra popular” aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra de cuatro órdenes en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas, las de la vihuela. Las fuentes del siglo XVI indican que se utiliza esta guitarra fundamentalmente en su función rítmica, con la práctica del rasgueado, una de las técnicas que fundamentarán el toque flamenco. Además, señalan que parte del repertorio de los vihuelistas se nutre de lo popular, y que uno de sus procedimientos para componer, el de glosar variaciones llamadas diferencias, se conservará en el toque con el nombre de “falsetas”.
- b) Las fuentes consultadas del siglo XVII señalan el uso generalizado del rasgueado en diferentes combinaciones en los principales países de Europa, para acompañar sobre todo danzas españolas. La guitarra que tiene ahora cinco órdenes, pasa a ser llamada internacionalmente “guitarra española”, incidiendo en su función rítmica para acompañar bailes y danzas rasgueados y punteados, generalmente acompañada con diferentes y a la vez específicos instrumentos de percusión. El análisis del repertorio de los guitarristas españoles del Barroco, además de incidir en la relación diferencias/falsetas y en lo popular como fuente para escribir música cifrada en tablatura, permite observar diferentes aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que cristalizarán en el toque y baile flamenco.
- c) Las fuentes manejadas del XVIII advierten de la continuación de la estética barroca de guitarra rasgueada a lo largo de todo el siglo, con un lugar que destaca por su producción de guitarras y actividad musical en torno al instrumento, Cádiz. El análisis del repertorio demuestra una vez más las mutuas influencias entre guitarra popular y guitarra académica, con nuevas formas heredadas de las anteriores que irrumpen con fuerza, como el fandango y la jota. El primero, documentado desde 1705, contiene lo

- que definitivamente fundamentará armónicamente el toque flamenco, la armonización de la cadencia andaluza, manteniendo también la cultura compositiva de cortas variaciones sobre motivos populares. La propia organización de la guitarra en cinco órdenes, así como las fuentes musicales, permiten deducir que el llamado “toque por medio” o “en La” aparece primero en la historia del toque.
- d) Los cambios organológicos ocurridos en la segunda mitad del XVIII, siempre con Cádiz como lugar destacado, con la adición de un sexto orden en los bordones, anuncian la división entre dos grandes escuelas, la de guitarra popular rasgueada de acompañamiento, mantenida más tarde con la guitarra flamenca, y la de guitarra culta punteada, futura guitarra “clásica” de concierto. Si las fuentes literarias e iconográficas testimonian de la constante presencia de la guitarra popular rasgueada en España, y sobre todo en Andalucía, las fuentes musicales revelan la elaboración de un corpus teórico para sacar a la guitarra de su función de producción de “música ruidosa” o “a lo barbero”, buscar otro sonido y otra técnica, de manera a equipararse con los demás instrumentos relevantes de la época, como el violín o el piano-forte.
- e) La primera mitad del XIX confirmará esta tendencia, con el cambio organológico de seis cuerdas dobles a seis cuerdas simples en la llamada guitarra “clásico-romántica”. Si las fuentes literarias e iconográficas demuestran el inicio de cierta profesionalización de lo popular en el contexto del Romanticismo, con el paso de la guitarra popular rasgueada a “guitarra pre-flamenca”, las fuentes musicales reflejan la consolidación de la dicotomía entre guitarra popular rasgueada y guitarra clásico-romántica, con el rechazo de cualquier referencia popular —empezando por el uso del rasgueado— en los planteamientos teóricos de la guitarra “de escuela”. Sin embargo, las fuentes periodísticas apuntan que esta división no es tajante, y que entre los guitarristas concertistas, personajes como Trinitario Huerta seguirán cultivando el ya viejo interés europeo por la “guitarra española”, a base de rasgueados y referencias a los bailes españoles y andaluces, abriendo nuevos públicos a esta modalidad, como el de Estados Unidos.
- f) Por otra parte, la adición del sexto orden, convertido en seis cuerdas simples, permite el desarrollo de un nuevo toque sobre las antiguas formas del fandango dieciochesco “por medio”: el toque “por arriba”. Hasta tal punto supone un nuevo sonido para la música popular andaluza, que la propia forma fandango pasa a ser llamada “rondeña” o “malagueña”. Se quiere diferenciar de esta manera el acompañamiento barroco con cinco cuerdas o “música ruidosa” del fandango, y el acompañamiento con seis cuerdas o “abandolao” de la rondeña y malagueña.
- g) Las referencias literarias señalan en las primeras manifestaciones flamenecas, organizadas en “funciones” donde destacan los “bailes de gitanas”, de

la presencia de un estilo “oriental” en el canto, ejecutado por intérpretes con características fisiológicas que reflejan cierta especialización en este tipo de repertorio vocal. Se podría reconocer aquí el enigmático “cante gitano”, ampliamente referido a lo largo del XIX. En este caso, a falta de una investigación profunda sobre los hábitos dancísticos e instrumentales de esta etnia desde su llegada a España y Andalucía, resulta imposible afirmar que, hasta este momento, este canto “oriental” se practicaba con o sin guitarra.

- h) Las fuentes musicales utilizadas en la segunda mitad del XIX, a diferencia del periodo anterior, confirman la generalizada práctica “popularizante” de la guitarra académica de concierto. Son sobre todo discípulos directos e indirectos de la escuela de Dionisio Aguado, con su concepto guitarrístico de “brillantez”, los que van a incluir de forma constante “aires nacionales” y “aires andaluces” en sus programas.
- i) Este repertorio, influido por la constante demanda de “lo andaluz” como exotismo por parte de los públicos burgueses, se nutrirá parcialmente del emergente género flamenco. A su vez, los *tocaors* y *tocaoras* “por flamenco”, liberados paulatinamente de su doble función de cantaor/cantaora, se especializarán en el toque para acompañar la nueva demanda de cante “palante” o cante para escuchar, desarrollada sobre todo con la rápida extensión de cafés cantantes. Se alimentarán del repertorio de los concertistas “de escuela” para construir artísticamente esta adaptación del toque popular de guitarra rasgueada.
- j) La publicación en 1902 del primer método de guitarra flamenca rubrica que esta nueva modalidad es ya un hecho palpable a finales del XIX. Su contenido vuelve a incidir en la construcción del toque flamenco, como síntesis entre la larga tradición de guitarra popular rasgueada en función rítmica, y la adaptación de la técnica guitarrística de Dionisio Aguado con su concepto de “brillantez”, a través del repertorio de “aires andaluces” de los concertistas de formación académica.

Los tratadistas suelen señalar más o menos el tercer tercio del siglo XVIII como contexto propicio para la aparición del género llamado más tarde flamenco. Fijaremos esta fecha, en torno a 1780, como el punto de partida para acotar nuestro objetivo, analizar los cambios que transformaron la guitarra y el papel que desempeñó este instrumento en la emergencia y profesionalización del género flamenco, de manera a aportar desde la perspectiva del toque elementos sobre el objeto de estudio del presente trabajo colectivo *EL FLAMENCO: BAILE, MÚSICA Y LÍRICA. PRECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES Y PRIMER DESARROLLO (1780-1890)*.

Al iniciar nuestra acotación a finales del XVIII, centraremos nuestro discurso en torno al concepto de “guitarra moderna” definido por Javier Suárez-Pajares (2000), que dividiremos a su vez en dos periodos que corresponden grosso

modo a la primera y segunda mitad del siglo XIX. Hablaremos de un primer movimiento de modernización de la guitarra y de renovación de la tradición, con conceptos como “guitarra clásico-romántica” y guitarra popular rasgueada o “pre-flamenca”, y de un segundo movimiento modernizador, con *tocaoras* y *tocaoras* ya con nombres artísticos “por lo flamenco” que se profesionalizan en la tradición renovada, y concertistas-pedagogos que se especializan en lo popular en un espacio común compartido de construcción de identidades nacionales en el que predomina “lo andaluz”, que denominamos “clásico-flamenco”. Utilizaremos dos categorías para ello, lo popular y lo académico o “de escuela”, observando cómo la primera categoría influencia lo académico en un primer movimiento que llamamos “pre-flamenco”, y cómo se produce el fenómeno inverso en un segundo tiempo, con la profesionalización de lo “flamenco” influenciado por lo académico, para proyectarse definitivamente hacia la modernidad en el siglo siguiente. Sin embargo, antes de pasar a desarrollar el tema, conviene definir dos aspectos:

- a) el concepto de “toque flamenco” (que es igual a preguntarse qué entendemos por guitarra flamenca)
- b) cuáles son los rasgos significativos y apropiados de esta modalidad guitarrística.

## 2. EL CONCEPTO DE “TOQUE FLAMENCO”

Dentro del contexto cultural de los aficionados del flamenco y de la guitarra, es común llamar a la guitarra flamenca “toque flamenco”. En un reciente diccionario de términos del flamenco, en la voz “toque” se nos dice que es:

Todo lo referido a la guitarra flamenca se engloba en el término genérico toque flamenco. Cada uno de los toques se basan en los principios concretos que definen un estilo determinado; así, el toque por tangos está referido a los acordes y los recursos técnicos que se utilizan en la interpretación a la guitarra de los tangos flamencos. También se utiliza esta palabra para referirse al tipo de toque que se realiza, el toque a compás, para los estilos que se basan en una métrica determinada, y el toque libre, para aquellos que se interpretan sin un metro concreto, sino con una rítmica libre concertada entre guitarrista y cantaor (Gamboa y Núñez, 2007: 571)<sup>1</sup>.

1 Anteriormente, José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz definieron la voz “toque” en su diccionario enciclopédico:

[de tocar.] Acción y efecto de tañer la guitarra flamenca. // 2. Palmeo, son o golpeo acorde que se hace con las palmas de las manos para seguir los distintos ritmos del cante o baile flamencos. // 3. Cada una de las diversas maneras de acompañar musicalmente un cante o un baile flamencos. // 4. Pieza o número musical a la guitarra flamenca. // 5. Por extensión, sonido o tono peculiar o también estilo propio de cada tocaor (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1987: 757).

Sobre el término genérico “toque flamenco”, nuestra experiencia como guitarrista entre los aficionados y profesionales de este género nos ha confirmado que con ello se da por supuesto, en base a la tradición, que la función de esta guitarra es la de acompañar el cante y el baile, considerando como “otra cosa aparte” la guitarra solista. Vemos por consiguiente que la propia definición del concepto “toque flamenco” alude a la función armónica y rítmica de la guitarra flamenca. Entenderemos pues por “toque flamenco” la función de acompañamiento de la guitarra flamenca, y por “toque solista” su utilización para concierto.

Vamos a describir a continuación los rasgos técnicos y musicales característicos del toque flamenco. Esta descripción ha sido elaborada a partir de nuestra experiencia como *tocaor*, es decir guitarrista flamenco<sup>2</sup>, con la que hemos podido observar y reflexionar sobre esta práctica (observación *emic*). A ello se une nuestra experiencia didáctica durante la que hemos enseñado esta práctica, con la que hemos tenido que ordenar y graduar nuestro discurso pedagógico, de manera a transmitir razonablemente a nuestros alumnos el resultado de nuestro aprendizaje y reflexión. Esta descripción concierne ahora la categoría estética que llamamos “lo clásico” dentro del toque, es decir una serie de reglas técnicas y musicales establecidas como código por los artistas y profesionales, y por ello asumido por los aficionados, que define el canon estético de lo que se ha entendido como guitarra flamenca hasta los años 70 del siglo xx, cuando una nueva generación de profesionales, desde una nueva función solista del instrumento, ha liderado una corriente musical y ampliado estas reglas con un nuevo código para otra categoría estética que llamamos “lo contemporáneo” en la que prevalece el concepto de “grupo flamenco” (Torres, 2004b).

## 2.1. Parámetros del toque: el ritmo como base

La guitarra flamenca se fundamenta en tres parámetros musicales: melódico, rítmico y armónico. Según la hipótesis de trabajo de nuestra tesis doctoral

- 2 Miguel Ropero lo recoge como equivalente a “guitarrista flamenco” e indica que: es un término característico y específico del flamenco; dentro de este lenguaje especial adquiere su auténtico valor significativo y en él ha adquirido, incluso, una fonética y grafías peculiares. Despojarlo de estas características fonéticas o gráficas y pronunciarlo o escribirlo según la normativa del castellano, supondría sacarlo de su propio sistema e introducirlo en un sistema extraño, donde pierde su valor expresivo. Porque un *tocaor* no es un “tocador” (que sería un mueble) ni tampoco un “guitarrista” simplemente sino un “guitarrista flamenco”. El lexema *tocaor* tiene un rasgo semántico específico: ‘flamenco’, que no tiene el lexema *guitarrista* (Ropero, 1983: 216). Gamboa y Núñez también inciden en esta definición recientemente: “Suele emplearse tal denominación, frente a la de *guitarrista*, más amplia, para referirse al acompañante, mientras que la otra queda para el *concertista*” (Gamboa y Núñez, 2007: 561). Sin embargo, ambas no recogen una realidad reciente del flamenco, la de los *concertistas* de guitarra flamenca, quizá por la renovada emergencia de esta disciplina en este género musical, de allí la resistencia de los aficionados en reconocer a la guitarra flamenca de concierto como parte de la cultura flamenca.

# Los inicios de la lírica flamenca: el *Cancionero de Abraham Israel* (1761-1770)

RAMÓN SOLER DÍAZ

*A Margit Frenk, cuya luz nos guía*

## 1. INTRODUCCIÓN

PODRÍA pensarse que para hablar de los inicios de una lírica propiamente flamenca tendríamos que situarnos en los comienzos del género, a mediados del siglo XIX o pocas décadas antes. Pero es preciso ser cautos y tener claro qué es el flamenco y cómo nace. Para ello hay que irse más atrás en el tiempo pues según avanzan las investigaciones parece más claro que surge como una nueva forma de interpretar canciones —en su mayor parte populares y tradicionales— pre-existentes y, por tanto, incorpora coplas y letrillas que se cantaban décadas antes.

El flamenco parte de una reelaboración de materiales que operó con voluntad de diferenciarse de las modas extranjeras, lo que vino a generar una nueva estética. Con el paso del tiempo esas canciones interpretadas de otro modo se afianzaron en unos repertorios anclados a patrones rítmicos bien conocidos actualmente, a la vez que se incorporaban otras canciones con letras que imitaban esa incipiente estética y que a su vez contribuían a definirla.

Esta forma de cantar que se empieza a conformar en el último tercio del siglo XVIII tomará del caudal lírico tradicional existente lo que más se adecuaba a sus modos expresivos. Y es lo que va a seguir haciendo el cante flamenco a lo largo de sus más de dos siglos de andadura con los aportes de los distintos “cantaos”, nombre con el que se llegará a conocer a quienes cantan este género. Las fuentes de que se nutre la lírica del flamenco son muy diversas. Cabría citar unas cuantas. Una de ellas, de venerable antigüedad, no es precisamente de origen lírico sino épico pues se trata del antiguo romancero hispánico. Hubo unas cuantas familias gitanas de Cádiz y los Puertos (Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando y Sanlúcar de Barrameda) que cantaban viejos romances en forma de nanas o en las bodas, imprimiéndoles una musicalidad muy original y emotiva. La conservación del antiguo romancero en cantaores gitanos de Cádiz y los Puertos y también de Lebrija y Triana, como Alonso el del Cepillo, el Negro del Puerto, Jeroma la del Planchero, Ramón Medrano, Miguel el Bengala, el Chozas o la Perrata ha sido investigada en profundidad por Luis Suárez Ávila en trabajos diversos que han sido muy bien acogidos por

los estudiosos del romancero<sup>1</sup>. En esas familias la endogamia ha sido un factor importante para la conservación de tan valioso legado, algo parecido a lo que ocurrió en las comunidades sefardíes del norte de África y del antiguo Imperio otomano. Algunos de estos romances sufrieron un proceso de fragmentación como voluntad de estilo por el cual se originaron coplas independientes que pasaron al corpus del cante flamenco (Suárez Ávila, 2010: 289-314). Es, por ejemplo, el caso de esta letra que cantaba la Niña de los Peines por bulerías:

Entré yo en este castillito  
que joven y sin pelo de barba  
y ahora que salgo de él  
no hay quien me mire a mí a la cara.

Son unos hemistiquios desgajados —ya en forma de cuarteta— del romance de *Bernardo el Carpio* (“Bañando está las prisiones”) del que Menéndez Pidal (1957: 246-251) recoge varias versiones. Por ejemplo esta:

Cuando entré en este castillo,  
apenas entré con barba,  
y agora por mis pecados  
la veo crecida y blanca.

Una parte importante de las letras que se cantan en el flamenco derivan del folklore andaluz, representado sobre todo por fandangos y villancicos. También hay fragmentos de canciones infantiles y tradicionales, y de zarzuelas, así como coplas carnavalescas y letras que proceden de otras regiones del mundo hispano como el caso de Aragón, Murcia o Hispanoamérica, en especial Cuba, México y Argentina. Asimismo hay letras de autores cultos que se han tradicionalizado. De entre estas las hay escritas expofeso para que alguien las cantara pero también hay otras que *dormían* en un libro hasta que algún cantaor prestigioso las interpretó y fueron asumidas por sus seguidores sin tener —en la mayoría de los casos— conciencia de su procedencia. Quienes las cantan les dan nueva vida, esto es, las *resucitan*. No viene mal recordar que “resucitar” y “recitar” son derivados de la palabra latina “citare”, que significa “impulsar”, “mover”.

El corpus principal de letras que se cantan en el flamenco está constituido por coplas octosilábicas y seguidillas, que son los dos metros más habituales

1 Entre los muchos artículos de Suárez Ávila (la mayoría disponible en la red) destaco “El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás”, en *Actas de la Conferencia Internacional Dos siglos de Flamenco*, Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, págs. 29-129. De gran interés es Teresa Catarella, *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla: Fundación Machado, 1993, que estudia el repertorio del mayor romancista hispano conocido, Juan José Niño López, gitano del Puerto de Santa María afincado en Triana, donde fue entrevistado en 1916 por Manrique de Lara.



▲ Juana la del Cepillo, Jeroma la del Planchero, Gabriel Moreno, Alonso el del Cepillo, Pericón, Félix de Utrera y Agujetas el Viejo. I Fiesta del Cante de los Puertos, Puerto de Santa María, 1971. Cortesía de Antonio Barberán.

en las coplas tradicionales en el mundo hispano<sup>2</sup>. Este tipo compone la mayor parte de los cancioneros recopilados durante los siglos XIX y XX como los de Don Preciso, Lafuente y Alcántara, Machado y Álvarez, Rodríguez Marín, Narciso Alonso Cortés, Melchor Palau, Córdoba y Oña y otros muchos.

El flamenco cuenta además con dos metros particulares. Uno de ellos es la soleá, dispuesta en tres versos octosílabos con rima asonante en los impares. Tal estrofa se emplea para interpretar, principalmente, soleares, bulerías, tangos y jaleos extremeños. Una derivación de la soleá es la solearilla, cuyo primer verso consta solo de tres sílabas. La otra estrofa es la seguidilla gitana, con la que se cantan seguiriyas<sup>3</sup> y cabales, variante de la anterior pero en tono mayor que se suele interpretar como remate o coda de una serie de seguiriyas. Esta estrofa la componen cuatro versos, el primero de seis o siete sílabas, el segundo y cuarto de seis y el tercero de once, dividido en un hemistiquio de cinco y otro de seis

2 Curiosamente tanto la etimología de “copla” (del latín “copula”, que significa “unión”) como la de “seguidilla” (por cantarse *seguidas*) aluden a ese carácter acumulativo, sin necesidad de hilo argumental entre una letra y la siguiente. Ese carácter lo hereda el flamenco pues en un recital de un determinado palo (soleares, bulerías, malagueñas, seguiriyas, etc.) se interpretan distintas letras sin aparente relación, a diferencia, por ejemplo, de un romance.

3 El nombre es deformación de “seguidilla”. En la discografía actual del flamenco este cante también aparece escrito indistintamente como “siguiriya”, “siguirilla”, “seguirilla” y “sigueriya”. En la discografía de pizarra la mayoría de las grabaciones que se hicieron de este estilo se titulaban “seguidillas gitanas”.

sílabas. También hay seguriyas de tres versos, igual que la anterior pero sin el primer verso.

En realidad lo que le da un carácter definitivamente flamenco a una copla es la interpretación de un cantaor de prestigio y su recepción, aceptación y posterior difusión —o sea, su tradicionalización— como parte del acervo del cante. Por ejemplo, es evidente que la copla

De Villaviciosa vengo  
de recoger mis manzanas,  
y ahora me voy para Oviedo  
en esta triste campaña,

no es originalmente andaluza. La recogieron Rodríguez Marín (1882-1883: n.º 8.065) y Narciso Alonso Cortés (1914: n.º 3.856). La primera grabación de dicha copla de que tenemos constancia se debe a un cantaor flamenco, Antonio Pozo Rodríguez (Sevilla, 1871-San Rafael, Segovia, 1937), conocido por El Mochuelo. Él trabajó en numerosas ocasiones en los cafés cantantes de Asturias a finales del siglo XIX y allí pudo escucharla. El Mochuelo grabó esa letra como “Canción montañesa” (1908). Medio siglo más tarde la impresionó Antonio Mairena, pero ya por bulerías (1958). Este último la aprendió de la cantaora lebrijana Antonia Pozo Vargas —no hay parentesco entre ella y El Mochuelo—, que vivió durante algún tiempo en Asturias donde, al parecer, murió<sup>4</sup>. Dada la influencia incontestable que ha ejercido Antonio Mairena sobre los cantaores posteriores son muchos los que aprendieron dicha copla de él con igual música de bulería romanceada. Tal es el caso de la actual Carmen Linares.

Similar proceso puede ocurrir también con algún autor culto. Un caso paradigmático es el del Cucalambé, sobrenombre de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1862). Este poeta hispano-cubano compuso centenares de décimas algunas de las cuales pasaron a la tradición oral de la isla para formar parte del repertorio de los vates en forma de puntos guajiros. Tales cantos campesinos fueron adoptados por españoles de este lado del Atlántico e interpretados después como guajiras por los cantaores flamencos. Tenemos constancia de siete décimas del Cucalambé que se han grabado como guajiras o tangos del Piyayo (Soler Díaz, 2012: 81-85). Citamos una que aparece en su poema “Mi estancia” en la que mienta a su esposa Rufina (Nápoles Fajardo, 1983: 65) y que, sin apenas modificaciones (cambio de “cañabrava” por “rica caña”), registraron Manuel Escacena, Bernardo el de los Lobitos y Enrique Morente:

Aquí la malanga crece,  
rico manjar succulento,  
y al rumor del blando viento

4 Información debida a Rafael Jiménez “Falo”, cantaor gitano asturiano perteneciente a la familia de Antonia Pozo.

# Origen y naturaleza musical de la música flamenca.

## El cante

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA

LA flamencología tradicional ha venido manteniendo como estilos más antiguos dentro del flamenco a los cantes sin guitarra denominados genéricamente como *tonás*, aunque esta denominación no sea la más adecuada, ya que engloban a las propias *tonás*, a los *martinetes*, *carceleras* y *debla*. Tras ellas, las *seguiriyas*, y luego las *soleares* vendrían a formar el primer grupo de cantes importantes dentro del flamenco. A estos estilos se les ha llamado “cantes jondos” por la profundidad y expresividad de sus formas, aunque igualmente esta denominación es polémica, ya que la hondura de un cante no radica sólo en el estilo sino en la capacidad del intérprete.

Dentro de los estilos cultivados en el flamenco es el *fandango* el que posee una documentación más antigua: en el teatro de finales del XVII, aunque musicalmente el ejemplo en partitura más lejano que tenemos es, de momento, de principios del XVIII (1705). Sin embargo, no podemos atribuir carácter totalmente flamenco a estas piezas, aunque tengan elementos en común, ya que hay una diferencia interpretativa de carácter y también musical entre aquellos ejemplos y los flamencos. No obstante, la conservación de una misma denominación *fandango* para ellos supone un mantenimiento y desarrollo de su naturaleza musical hasta hoy, evolución que hay que estudiar para comprender la importancia de este estilo y su presencia en el flamenco, ya que es uno de los más influyentes.

El baile de *la caña* (Gelardo, 2007: 12)<sup>1</sup> documentado en 1604 por José Gelardo Navarro en Murcia supone considerar una mayor antigüedad que el fandango. Este dato podría sorprendernos por su lejanía con el siguiente documentado para este mismo estilo de la caña, ya en los albores del XIX. Sin embargo, no poseemos documentación musical sobre la caña hasta el siglo XIX, lo que supone una diferencia de 100 años con el fandango suficientemente importante como para no aventurarnos en alguna peregrina teoría sobre sus características musicales.

Igualmente se conserva un dato<sup>2</sup> de un *polo* cantado en la Real Capilla de las Señoras Descalzas en Madrid en 1683, aunque sin música. Este documento

1 Realmente extraña este dato tan lejano. No obstante, hay que valorarlo tal y como aparece.

2 Este villancico aparece con estribillo y copla en la pág. 191 de la obra *Obras posthumas lyricas sagradas de D. Joseph Perez de Montoro... Tomo II*, Oficina de Antonio Marín, Madrid, 1736. El texto del encabezamiento de los villancicos figura en la pág. 171. José Pérez de Montoro falleció en 1694. BNE 8/3800 V. 2. Digitalizado en el volumen 2 de la signatura de la BNE U/7919 V02. El dato fue localizado por Gregorio Valderrama Zapata.

retrasa en casi un siglo la cita más conocida hasta ahora de 1773, la aparecida en las *Cartas Marruecas* de José Cadalso.

Otra característica importante en el estudio del flamenco es la mutación o cambio en el nombre de los estilos sin que en ocasiones realmente suponga una diferenciación musical. Esto hace que ciertas formas musicales que pueden permanecer más o menos invariables se encuentren sumergidas bajo distintas denominaciones, lo que dificulta su estudio. Pero también nos encontramos el caso contrario. Ocurre que, bajo un mismo nombre encontramos una multiplicidad musical tan grande, que igualmente nos obliga a tener cautela a la hora de establecer una posible antigüedad flamenca para el estilo en función sólo de la voz documentada.

## 1. LA MUSICALIDAD DEL FLAMENCO

Si tuviéramos que definir cuáles son los elementos que caracterizan el lenguaje musical del flamenco diríamos que el primero de ellos es la utilización peculiar que se hace en él del compás y sus ritmos. Lo segundo sería sobre todo la presencia del modo *frigio*<sup>3</sup> y la sonoridad —o color— que le presta la guitarra al armonizarlo, creándose una determinada tonalidad<sup>4</sup>. Las tonalidades *Mayor* y *menor* que aparecen en el flamenco también son importantes, aunque son comunes a otras músicas. Otra de las características del flamenco es, dentro de la realización del cante, el uso del melisma y una cierta libertad interpretativa. Podríamos citar otras muchas características que forman parte del lenguaje específico del flamenco, pero estas son las esenciales.

Estas características musicales pueden rastrearse en músicas que podemos denominar *preflamencas*, aunque deberíamos especificar una temporalidad concreta, para no retrotraernos a tiempos inmemoriales. Hablaremos por ello de *antecedentes musicales de flamenco* para referirnos a cualquier elemento musical cultivado en el flamenco que aparezca en músicas anteriores y que podamos rastrear en documentos antiguos. Aproximadamente desde finales del siglo xv, con un villancico con estructura de folía del Cancionero de Palacio<sup>5</sup>, hasta

3 Que nosotros denominaremos *frigio flamenco* en muchos de los casos, debido a las peculiaridades que presenta en esta música: uso de III y II grado elevado y V rebajado como posibles notas alteradas.

4 Por extensión al uso de este anterior modo, llamaremos a la tonalidad resultante *frigia flamenca*.

5 Manuscrito español que contiene música del Renacimiento. Las obras que posee están recopiladas durante un período de unos cuarenta años, desde el último tercio del siglo xv hasta principios del xvi, tiempo que coincide aproximadamente con el reinado de los Reyes Católicos. (Anglés, 1947). Últimos estudios de Emilio Ros-Fábregas sugieren que comenzó a copiarse en 1486. “Orígenes de los cancioneros de la Colombina, Segovia y Palacio: la evidencia de las filigranas del papel en el contexto del proceso de recopilación”, en *La música en tiempos de Isabel La Católica: teoría y praxis*, ed. Soterraña Aguirre. Valladolid: Universidad de Valladolid. (Citado a través de Fiorentino, 2009: 68)

principios del XVIII, momento en el que se documenta el primer fandango<sup>6</sup> en la península, el cual ha dejado muestra indeleble en el flamenco. Y nos referiremos a la *música preflamenca* a aquella que podemos encontrar entre los siglos XVIII y principios del XIX (hasta más o menos 1840), época en la que comenzarán a definirse y cristalizar los primeros estilos flamencos ya de forma clara.

## 2. LA FORMA INTERPRETATIVA FLAMENCA

Aunque la música llamada hoy “flamenca” recoja elementos musicales que pueden remontarse siglos atrás, no se puede llamar “flamenco” a toda música que tenga semejanza con ella, ya que ni su contexto social es el mismo, ni tiene los mismos caracteres expresivos.

Nosotros hablaremos de “flamenco”, en aspectos musicales, para referirnos a una expresividad asociada a unos músicos *flamencos*, con una actitud y musicalidad de intención artística y alejada de lo folclórico, manifestándose en unos ambientes muy concretos<sup>7</sup>. Estas maneras interpretativas se caracterizan por el uso de formas musicales basadas en ciclos armónico-rítmicos sobre los cuales se elaboran los diferentes cantos y bailes en asociación con la guitarra. A este lenguaje expresivo lo denominamos *forma de interpretación musical flamenca*. Será a mediados del XIX cuando aparece bastante definida esta expresividad, aunque será mucho más evidente en décadas posteriores.

Estas formas interpretativas flamencas tienen como elementos musicales más característicos la utilización de ritmos ternarios con posibilidad de hemiolía, muchas veces agrupados en ciclos de 6+6 pulsos, la polirritmia, el comienzo acéfalo de muchas de sus melodías, el silenciamiento armónico en el primer pulso del compás y la aparición de acentos y cambios armónicos en pulsos débiles del compás. También encontraremos estos elementos en compases de tipo binario.

## 3. ANTECEDENTES MUSICALES DEL FLAMENCO

Antes de la aparición del fandango a finales del siglo XVII, y del tango a finales del XVIII, estilos que han tenido continuidad en el flamenco, existieron otras formas musicales que parecen no haber tenido proyección en él; al menos su nombre ha desaparecido. Sin embargo, encontramos en ellas elementos musicales relacionados con el lenguaje flamenco, como el uso de la hemiolía, el modo *frigio*, secuencias armónicas asociadas a patrones rítmicos definidos,

6 En 1705. *Libro de diferentes cifras* BNE M/811. Aunque Antonio García de León afirma que los primeros fandangos escritos para cuerdas y orquesta se compusieron en México a finales del siglo XVII por Gaspar Fernández, Sumaya, Aguirre y otros maestros de capilla de las catedrales de México, Puebla y Oaxaca. De allí pasaría a España. (Cao Romero, 2004: prólogo)

7 Lugares de exhibición pública o privada en los que los artistas actúan de manera profesional o semiprofesional a cambio de algún tipo de remuneración.

la cadencia andaluza, la práctica del rasgueo, etc., características que deben analizarse para comprender la base musical de donde nació parte de la expresividad musical de la música flamenca. La semejanza musical es tan grande que extraña que no se haya mantenido el uso del término cuando la música sí parece haberse perpetuado. Pongamos por ejemplo el caso de la *jácara* en su forma interpretativa para guitarra.

Analizando la música de multitud de piezas desde el siglo xv en adelante —*folías, chaconas, jácaras, cumbés*, etc.— encontramos muchos de los elementos que definen a gran parte de los ritmos (ternarios, con práctica de hemiolía) y armonías del flamenco (modo *frigio*, *Mayor* y *menor*), lo que supone una continuidad musical que nos ayudará a comprender el origen de sus elementos expresivos. Estos signos distintivos formaron parte del repertorio de bailes y músicas cultivados en ambientes populares, lugar donde más cantidad y diversidad de bailes nacieron, por eso, será allí donde habrá que buscar muchas de las fuentes de estudio. Nos estamos refiriendo a los bailes considerados como *bailes de cascabel*, caracterizados fundamentalmente por su coreografía desenfadada, movimientos alocados y acompañamiento musical en el que la percusión está siempre presente. Estas fuentes son escasas, ya que la mayor parte son danzas, no bailes, ya codificadas por autores académicos.

Como estilos de danza e instrumentales a tener en consideración podemos establecer dos grandes bloques<sup>8</sup>: uno para los que presentan el *modo menor* con posibilidad de semicadencia sobre la dominante, cadencias *frigias* y andaluzas; y otro, para los estilos en *modo Mayor*, muy relacionados con las llamadas “danzas de negros”.

Como estilos en *modo menor* con posibilidad de semicadencia sobre la dominante, cadencias *frigias* y andaluzas y uso de ostinatos, señalamos estos: *Pasacalles, Romanescas, Folías, Jácaras* y *Zorongo*.

Como estilos musicales en modo *Mayor* con rasgos flamencos y práctica de hemiolía destacamos estos otros: *Zarabanda, Chacona, Canarios, Cumbé, Paracumbé, Guineo, Zarambeque, Guaracha*, y *Zarandillo*.

Otras danzas importantes fueron la *Morisca* y la *Jota*, las cuales englobamos en grupo aparte de los anteriores, ya que estando en modo *Mayor* no presentan hemiolía.

#### 4. LA MÚSICA PREFLAMENCA

Atendiendo a criterios musicales, entendemos por música preflamenca a aquellos estilos anteriores a los netamente flamencos como son las *Soleares* o

8 Para profundizar en el estudio musicológico de estas músicas recomendamos acudir al apartado “Formas musicales anteriores al género flamenco” de mi libro *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti* (2014: 135 y ss.)

## El flamenco en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX

EUGENIO COBO

AL poco tiempo de morir Fernando VII, la actividad cultural en España experimenta un gran impulso, y eso a pesar de iniciarse la Guerra de los Siete Años. En la Década Ominosa (1808-1814) nuestros escritores no conocen lo que escriben sus colegas europeos; con la muerte del Rey, acaba el aislacionismo cultural y llegan a nuestro país las obras de Schiller, Byron, Hugo, por citar los tres nombres más significativos; como consecuencia, surge el romanticismo español.

Y aunque parezca paradójico, la misma guerra carlista incrementa el vigor cultural. Más de una revista justifica la proliferación de publicaciones culturales por la necesidad que tienen los españoles de contrarrestar con los frutos del espíritu las amarguras de la guerra; una manera de distraer los duelos.

Una de las características de estas publicaciones es el nacionalismo, el amor a lo patrio, que determina artículos sobre costumbres populares, fiestas, canciones, bailes.

El interés por el mundo medieval que poseen los literatos románticos, que en otros países también existe, se incrementa en los escritores españoles por los acontecimientos que vivieron en su niñez o, en todo caso, sus padres, especialmente la invasión napoleónica; ella despertó un sentimiento nacionalista y patriota. Se descarta, en gran parte, la pasión por el mundo clásico, que era la inspiración del neoclasicismo.

También en este interés se inscribe el gusto por los romances antiguos, cuya publicación inicia Agustín Durán en 1828 con su *Romancero de romances moriscos*. Se sumarán después bastantes escritores, Luis de Usóz, Pascual de Gayangos, Serafín Estébanez Calderón, etcétera.

Algunas publicaciones que incluyen folclore son: en Madrid, “Semanario Pintoresco Español”, “El Artista”, “El Laberinto”, “El Reflejo” y “El Siglo Pintoresco” (en la que se publica la escena de El Solitario “Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana”); en Valencia, “El Fénix” y “La Perla”, que enseguida cambia el nombre por el de “La Esmeralda”; en Canarias, “La Aurora”; en Barcelona, “El Herald”; en Andalucía, “El Guadalhorce” (Málaga), “La Moda” (Cádiz) y “La Alhambra” (Granada).

Un artículo inserto en “El Guadalhorce” el 2 de junio de 1839 se lamentaba: “No puede considerarse sin dolor el abandono en que van cayendo nuestras costumbres. La manía de vivir al uso de otros países se ha apoderado de tal manera de nosotros que afectamos la ignorancia de ellas, teniendo a mengua el practicar las que hemos alcanzado en nuestra infancia”.

En cuanto al libro, lo más importante, sin duda, es la obra colectiva *Los españoles pintados por sí mismos*, que el editor Ignacio Boix publica en los años 1843 (volumen I) y 1844 (volumen II). Es una cumplida muestra de los tipos y profesiones que existían en España. Los más importantes escritores de la época colaboran en ella: Zorrilla, Duque de Rivas, Gil y Carrasco, Bretón de los Herreros, Hartzzenbusch, Mesonero, García Gutiérrez, Gil y Zárate, Fermín Caballero; bueno, todos los grandes. El artículo más definidamente folclórico es “El gaitero gallego”, que firma Antonio de Neira.

El incipiente escritor Sebastián Herrero escribe con 21 años “La gitana”, en el que la protagonista, Pelra (*sic*), canta, baila, dice la buenaventura, pero antes asistimos a una fiesta en el seno de una familia gitana:

“Un mozo ojinegro toca la guitarra en rasgueado son, otro, tenido por gran guillabaor, entona unos cantares de malicia, y las mujeres bailan en círculo, separándose o confundándose según su capricho, si no es que siguen las reglas de ciertas danzas, cuyo modelo es preciso buscarlo en otras regiones. Pueblo singular que en medio de la miseria se entrega a la alegría, olvidando sus privaciones con las ruidosas castañuelas, y la guitarra que ha pasado por quinientas manos de generación en generación” (Herrero, 1848: 290-291).

Años después, este muchacho jerezano abandona la literatura, se ordena sacerdote en 1860, y será obispo de Cuenca, Vitoria, Oviedo, Córdoba y arzobispo de Valencia.

La otra gran obra costumbrista de la época es *Ayer, Hoy y Mañana* (1853), de Antonio Flores.

El cuadro de costumbres trata, por lo general, de reflejar la vida cotidiana de los españoles.

Como sucedía con el artículo de “El Guadalhorce”, el comediógrafo Francisco Sánchez del Arco aboga en sus zarzuelas por el predominio de la música nacional. Estrena en 1845 ¡Es la Chachi!, que transcurre en una posada de Mairena en día de feria. A Antonio, que es nada menos que un joven marqués, le da por lo popular; habla a veces en jerga gitanesca. Defendiendo las costumbres de Andalucía, le dice a su escandalizado tío Diego:

Para mí no hay cosa buena  
 si a la andaluza no iguala;  
 la Taglioni en una sala,  
 si bailara con mi Nena,  
 se fuera muy noramala.  
 Y no cambio los tesoros  
 de tanta nación polilla,  
 por mis tangos de Sevilla  
 y mis corridas de toros,  
 mi Jerez (*sic*) y manzanilla.

Y ni el lujo cambiaré  
 de esa gente que da asombro  
 por mi *estache calañé*,  
 mi nube terciada al hombro,  
 mi puro y mi *cerdañé*.  
 Y oigo mejor que a Rubini  
 al Planeta; y más a Varga (*sic*)  
 que a Rossini y a Bellini,  
 Paganini, y tanto ini  
 como me abronca y me carga (Sánchez del Arco, 1845: 13-14).

Dos años después, estrena Sánchez del Arco *La sal de Jesús*, en donde hay un personaje que repudia la ópera italiana:

Música que no requiere  
 que se la (*sic*) toquen las palmas,  
 se la pueden dar al *mengue*,  
 y en escabeche guardarla (Sánchez del Arco, 1847: 21).

Lo cierto es que en los principios del romanticismo hay música en las casas, ya debe de existir afición a la música popular. Así el Duque de Rivas, en su poema “La cancela”, fechado en 1837 y referido a Sevilla, escribe:

Y gente se oye que pasa  
 fatigada de paseo,  
 y la charla nada escasa,  
 en muy sabroso ceceo,  
 de familia que va a casa.

De una puerta el aldabón,  
 una guitarra... un silbido...  
 En fin, de la confusión  
 de una inmensa población  
 el soñoliento rüido (Saavedra, 1884: 161).

Dentro del soñoliento ruido de la Sevilla de 1837 está el sonido de la guitarra.

Rivas estaba exiliado, pero jura la nueva Constitución de 1837 y pasa unas semanas en Sevilla; enseguida va a Madrid, como senador por Cádiz.

El primer poeta que hemos encontrado con presencia flamenca en su obra es Eduardo Asquerino, nacido en Barcelona, pero residente en Sanlúcar de Barrameda; su esposa sí era sanluqueña. En su poema “La feria de Puerto Real”, perteneciente a *Ensayos poéticos* nos cuenta cómo van llegando al lugar de la celebración grupos de mozos y grupos de mozas (por separado); cantan con toda alegría. Una vez que ya están allí, nos dice Asquerino:

Y allí al murmullo del viento,  
y al gemido de los mares  
todo es música y contento  
y vino, bulla y cantares  
y alegría y movimiento (Asquerino, 1849: 32).

Pronto sabemos qué cantares se escuchan:

Todo conspira al contento  
de músicas lisonjeras  
el compasado concontento,  
y el blando, apagado acento  
del que entona las playeras (Asquerino, 1849: 36).

Avanzada la noche, surge el baile:

Después empieza el jaleo,  
y el vito bailar se ve;  
¡qué mozas!, ¡ay, me mareo!,  
¡qué mirada y qué meneo!,  
¡y qué cintura y qué pie! (Asquerino, 1849: 37).

Otro de los poemas del libro se titula “Los toros de Jerez”. Esperando a que empiece la fiesta, a algunos espectadores les da por cantar:

Y hasta que lidian las fieras  
hay quien en vinos se baña,  
y huyen las horas ligeras  
ya cantando las playeras  
o ya entonando la caña (Asquerino: 1849: 72).

En los años cincuenta se va abandonando el romanticismo, con poetas de transición como Ramón de Campoamor, Ventura Ruiz Aguilera, Vicente Barrantes y Antonio Trueba.

La generación poética de los sesenta rompe definitivamente con el romanticismo, sobre todo con su retórica. Algunos de ellos, herederos de Enrique Heine: Augusto Ferrán, Ángel María Dacarrete, Gustavo Bécquer, Aristides Pongilioni, en parte, Rosalía de Castro; abunda en ellos el cantar y la balada. (Aunque Heine era ya considerado en los años treinta por autores como Espronceda y Larra por sus escritos políticos y de crítica literaria, la importancia de su poesía en España comienza con las traducciones que publica Eulogio Florentino Sanz en “El Museo Universal” el 15 de mayo de 1857).

El gusto de los poetas cultos por los cantares populares y el intimismo de los *lieder* de Heine determina buena parte de la poesía española de los sesenta y produce la gran figura de la poesía española del siglo XIX: Gustavo Bécquer.

La poesía se hace más lírica y, a la par, más concisa; una parte de ella, claro está, pero la mejor.

Pero también hay escritores contrarios a la proliferación del cantar. En lo que llama Marcelino Menéndez Pelayo últologo de su libro *Horacio en España*, leemos: “Si por lírica nacional se entiende, como debe entenderse, lo mismo la de los eruditos que la del pueblo, la lírica nacional es la *horaciana*, o, si se quiere, la *leontina*. Si se entiende sólo la *popular*, no existe o no vale la pena de restaurarse, y aún oso afirmar que ningún pueblo la tiene. El genio popular no es *lírico*, sino *épico*, es *impersonal* por excelencia; no canta, refiere. Épica es la admirable poesía de nuestros *romanceros*. Tiene también su lirismo el pueblo, pero o rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares” (Menéndez Pelayo, 1885: 365).

COSAS DE DON MARCELINO (POESÍA LEONTINA SE REFIERE, NATURALMENTE, A LA DE FRAY LUIS DE LEÓN)

Entremos ya en los textos de los sesenta, en los que el flamenco empieza a estar bastante difundido; incluso en las reuniones privadas de las casas, hay música flamenca, según el testimonio, siempre fiable, del cronista Emilio Gutiérrez Gamero. En sus memorias, nos cuenta que de joven asistía a una tertulia musical en una casa madrileña, a la que acudían los músicos Espín, Oudrid, Inzenga y Monasterio, además de varios melómanos. Describe esa reunión y recuerda que había unas cuantas en Madrid, y a continuación nos dice: “Si no temiera alargar este sujeto, aquí pondría los nombres de los lugares en que se hacía música <<di camera>> gitana, con respuntes de guitarra y contrapunto de palillos, vulgo castañuelas, y así se vería cómo y de qué manera se inició <<el cante flamenco>>, que echó hondas raíces, y cuya historia, con sus maestros y propagandistas, hembras y machos, bien merecería uno o varios capítulos” (Gutiérrez Gamero, s. a.: 34-35).

Una verdadera lástima que Gutiérrez Gamero no se decidiera a escribir esos capítulos.

Aparte de ampulosas odas, versos religiosos o patrióticos hinchados, Antonio Alcalde Valladares, de Baena, escribió algunas descripciones aceptables. Con el poema “La romería. Al arroyo de las Piedras el día de la Candelaria”, obtuvo el primer premio en los Juegos Florales de Córdoba el año 1862. (Creo que fue el poeta más premiado en su época). En su descripción está incluida la música romera / flamenca:

Allí por antonomasia  
 llaman a muchas, *mujeres*;  
 puesto que hallan sus placeres  
 haciendo al aire gimnasia.