

“Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación¹”. Autor: Miguel Ángel Berlanga. En: Olarte Martínez, Matilde (ed y coord.): *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*. Congreso Internacional, Salamanca, 2011. Ed. Dos Acordes, Pontevedra, 2012.

Resumen: En este artículo se realiza un resumen de las teorías de la flamencología tradicional. Se argumenta que más allá de algunos logros, sus puntos débiles han lastrado no solo el conocimiento de la historia del flamenco, sino incluso la creatividad en el mundo del flamenco. Se exponen, como alternativas, otras visiones del flamenco, sin excluir las del autor de este artículo. Se argumenta que estos nuevos enfoques están contribuyendo a la superación del discurso de la flamencología, excesivamente unitario y tradicionalista

Abstract: In this paper, a summary is made about theories of traditional flamencology. It is argued that beyond some of their achievements, their weaknesses have weighed down not only upon knowledge about flamenco's history, but also about creativity in the world of flamenco. As alternatives, other approaches are presented, including this article's author's. It is argued that these new approaches contribute to surpass previous ones, which have traditionally been strongly monolithic.

PRESENTACIÓN

[241] Vaya por delante nuestro agradecimiento por la invitación a participar en estas Jornadas con un resumen panorámico en torno a las principales líneas de investigación que sobre el flamenco se adivinan en la actualidad. Hablemos por un momento en primera persona. Aunque inicialmente tuve mis dudas -al ver que era el único que trataría sobre flamenco-, después entendí que era un marco adecuado, pues estas Jornadas se enmarcan en el contexto de las relaciones entre música artística de autor y folklore. Y el flamenco no deja de ser un arte -musical y de la danza, aunque no proceda de la Academia- que entronca con *lo popular* y lo tradicional.

No será fácil ser *objetivo*, casi debo afirmar que no lo voy a ser, pues hablaré sobre las líneas de investigación que *a mi juicio* se adivinan interesantes, así como sobre las que personalmente he seguido: Líneas que coinciden con las que seguimos en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

¹ El libro en que aparece este trabajo se ha publicado en 2015, aunque con fecha de 2012. El texto original fue presentado en el Congreso Internacional “Perspectivas interdisciplinarias para el trabajo de campo musical en el periodo de entreguerras”, celebrado en junio de 2011 en Salamanca (España).

PLANTEAMIENTO

[242] Casi todos los que nos dedicamos a investigar o a enseñar sobre el flamenco, a día de hoy solemos desmarcarnos de las teorías de la *flamencología*: de sus afirmaciones en torno al origen de los cantes, de su jerarquía -no existe-, de los *centros* geográficos *productores*, de los artistas de referencia...

Pero si pulsamos un poco el ambiente, preguntamos opiniones, leemos artículos o incluso libros recién publicados, vemos que permanecen muchas ideas de la vieja flamencología. Por ejemplo: sigue vigente la visión que divide la historia del flamenco en cuatro o cinco etapas: a) Primeras manifestaciones (fines del XVIII-principios del XIX); b) Época dorada de los cafés cantantes (2ª mitad del XIX); c) Decadencia, pérdida de la pureza y mezcla con el cuplé e “intento fallido” del Concurso de Cante de 1922; d) Época de la ópera flamenca, retenida también como decadente (década de los 30 a 50), e) Época de la revalorización o vuelta a la pureza (de los 60 a los 80)... a las que se le adjunta el *añadido* del 'nuevo flamenco', cajón de sastre en el que se han metido demasiadas cosas.

Aunque hay algo de caricatura en este retrato -y conforme más tiempo pasa la visión se va corrigiendo-, no creemos exagerar mucho. ¿Por qué siguen vigentes estas ideas aparentemente superadas? Porque pertenecen a una *narrativa de conjunto* y aunque la rechazamos o nos desmarquemos de ella, se deben proponer alternativas que, además de ser mejores y convincentes, han de divulgarse.

E igual que falta una propuesta nueva de historia del flamenco que resulte clara y convincente, carecemos, por ejemplo, de reflexiones críticas de altura sobre estética flamenca; faltan igualmente explicaciones de conjunto que relacionen y distingan músicas y bailes tradicionales y músicas y bailes flamencos; faltan también explicaciones contrastadas sobre el *andalucismo*, el *orientalismo* y el *gitanismo* en el flamenco... Y así podríamos seguir con temas más estrictamente musicológicos, que veremos más adelante.

Una de las ideas que nos disponemos a argumentar aquí es que las teorías de la flamencología tradicional, además de estar obsoletas, incluso han frenado la creatividad del entramado artístico que es el mundo del flamenco. Desde luego que no es el principal argumento de este trabajo, que no pretende ser negativo, más bien pretende llamar la

atención sobre vías actuales de investigación. [243] Pero si seguimos poniendo el acento en esencias y raíces gitano-andaluzas o bajo-andaluzas, en razones incorpóreas, en la pureza de determinados cantes... los teorizadores no sabremos dar razón de las propuestas que suponen novedad y calidad artística, no sabremos estar al lado de la profesionalidad y creatividad de artistas y empresarios.

LA ANTIGUA FLAMENCOLOGÍA.

El flamenco no es 'cultura popular andaluza', *folklore*, por mucho que retome elementos del lenguaje tradicional. Es, hoy como ayer, arte, artificio creativo². Ahora bien, todo mundo artístico cuenta con sus críticos, que han de estar ante todo al servicio de la creatividad. Pero el flamenco ha contado durante demasiado tiempo con la rémora de teorizadores superficiales que si unas veces han simplificado una realidad compleja, otras han conseguido complicar lo que era sencillo. Ha habido mucho crítico oficialista³, complaciente con los artistas consagrados y displicente para con otros.

La teoría más extendida entre la afición flamenca venía a explicar que el flamenco, tras un periodo confuso de gestación en el 'hogar gitano', poco a poco *afioró* al exterior conforme los gitanos dejaron de ser perseguidos por la sociedad. Su primera época de esplendor -su primer periodo clásico- habría sido la del auge de los cafés cantantes, en torno a los años 1860 a 1890. Después habría comenzado una época de decadencia, de *acancionamiento* del flamenco, de pérdida de pureza, de mezclas con el cuplé... El *Concurso de Cante Jondo* de Granada de 1922, era analizado como un intento fallido y mal planteado de recuperación de la primitiva pureza. Se argumentaba que en la llamada época de la ópera flamenca (años 30 a 50, con el *marchenismo*, el cante *limpio* y florido de Pepe Marchena y otros *niños* y *niñas*, como la Niña de la Puebla...), habrían proseguido esas confusas y dañinas mezclas. Hasta que en torno a los años 60, se habría producido una *vuelta al clasicismo*, gracias entre otras cosas a la labor de recuperación y concienciación de algunos teorizadores y cantaores: a la cabeza Anselmo González Climent y Ricardo Molina como teorizadores paradigmáticos, junto a Antonio Mairena como figura destacadísima del cante.

² En esto sí pensamos que acertó Antonio Machado y Álvarez, primer teorizador con afán de explicación unitaria del flamenco, cuando afirmó que el flamenco era algo cultivado por una minoría (Machado y Álvarez, 1881: VIII).

³ También en la actualidad, aunque entre los aceptados ya sí se cuentan muchos artistas 'vanguardistas'.

Flamencólogos -helos aquí, y muchos otros que vinieron detrás- y cantaores habrían protagonizado una digna empresa de recuperación y *revalorización* del flamenco *auténtico*, sobre todo del cante. Para no volver a épocas de mezcla y pérdida de identidad -se seguía explicando-, había que seguir a pie juntillas a los grandes [244] maestros, los cuales venían a ser todos cantaores gitanos de la zona de Andalucía occidental⁴. Puesto que se ponía el acento en la pureza de la tradición gitana, todo lo que se suponía que ellos no cultivaron *originariamente* (¿?), por ejemplo: peteneras, serranas, malagueñas, tarantas, vidalitas, guajiras y un largo etcétera, era flamenco *de segunda* categoría, imitación, *aflamencamiento*. Todo género asociado *originariamente* a los gitanos de la Baja Andalucía (seguiriyas, soleares, tonás, determinados romances...) era auténticamente flamenco. En el cante gitano bajo-andaluz estaba la raíz de las esencias.

Esta teoría dejaba sumidos en un halo de misterio demasiadas cosas. Por ejemplo: con el dogma de que el flamenco afloró de los hogares gitanos bajoandaluces una vez que éstos dejaron de ser perseguidos, quedaba definida la frontera más allá de la cual era lícito ignorar casi todo: de mediados del siglo XVIII para atrás. De los precedentes históricos y musicales, de la interacción histórica entre andaluces y gitanos, o entre *cante* y las canciones andaluzas tradicionales o de autor, de las interacciones entre baile flamenco, bailes tradicionales y bailes boleros o académicos... casi ni se hacía mención.

Determinadas *ideas madre* parecían acaparar teorizaciones y discusiones. Una de ellas era que había que preservar la pureza del cante, siempre amenazada por lo nuevo. La flamencología *mairenista* dio auge a un neoconservadurismo que retomaba ideas formuladas por Antonio Machado y Álvarez casi un siglo antes. He aquí un pasaje de Demofilo, de los más citados (*Colección de Cantes Flamencos*, Sevilla, 1881: VIII-IX):

“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”.

Es decir que el flamenco *puro* es el flamenco gitano. La mezcla con lo andaluz es sinónimo de *pérdida de carácter y de originalidad*. Los primeros locales en los que históricamente el flamenco comenzó a asentarse como arte, donde los artistas flamencos comenzaron su largo y

⁴ Salvo algún caso llamativo por su fama, como fueron los de S. Franconetti, D. Antonio Chacón o Juan Brea.

penoso camino de profesionalización, para Machado y Álvarez eran el germen de su pérdida de carácter, de su pureza *primitiva*.

Ésta y otras ideas de la *Colección de Cantes Flamencos* nos hablan de un Demofilo gran aficionado al cante -eficaz animador y promotor de los estudios de folklore en España-, pero también nostálgico de músicas imaginadas mejores en un hipotético pasado gitano. Si se lee con atención su obra, se observa que más allá de ciertas referencias ocasionales a coplas no flamencas y cantos tradicionales de otras [245] partes de España, o de citas tangenciales de autores solventes de la época, como Milá y Fontanals, Augusto Ferrán o Luis Montoto, no puso en juego casi ninguna fuente escrita en la elaboración de su teoría, diseñada a partir de las informaciones que recogió de algunos cantaores y aficionados.

La glosa más o menos erudita o diletante de las informaciones transmitidas por los propios flamencos. Ése fue su método, y ésa ha sido la tónica general de la flamencología hasta casi antes de ayer. Demofilo más que dotar a los estudios de flamenco de una teoría explicativa coherente y convincente, los sumió en una especie de diletantismo que la flamencología llamada *neoclásica* por Agustín Gómez acabaría elevando a categoría de conocimiento iniciático. Y es que al retomar y pretender sistematizar las teorías de Demofilo, las oscurecieron aún más, pues no se puede sistematizar algo que carece de lógica, salvo haciendo gala de una gran fantasía creativa⁵.

OTRAS VISIONES. VÍA ALTERNATIVAS DE INVESTIGACIÓN.

El mismo año en que Demofilo publicó su *Colección de Cantes Flamencos*, Hugo Schuchardt, uno de los mejores filólogos de su época, tras haber pasado un tiempo en España estudiando la poesía popular en el flamenco, llegó a la conclusión de que la visión de Demofilo -retener como *negativa y sobrevenida* esa mezcla entre lo andaluz y lo gitano, en vez de considerarla *originaria y positiva*-, era, de entrada, incoherente. He aquí una frase de su obra que resume su postura, muy distinta a la de su amigo Demofilo (Schuchardt, 1990 (1881): 20):

⁵ Un ejemplo: es justamente falta de lógica (al menos formal), un exceso de *creatividad*, lo que encontramos en la conocida clasificación que divide los cantes en *básicos, emparentados con los básicos, derivados del fandango y aflamencados*.

“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 se convertirán en un género mixto...?”

Shuchardt entendía -y nosotros con él- que el flamenco ha sido siempre un género mixto. Que sin el componente cultural *andaluz*, o si se quiere, *español*, la sola aportación cultural gitana no habría provocado el surgimiento del flamenco. De otra forma, harían flamenco los gitanos de Hungría, 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 mayor éxito. Para él la copla flamenca retomaba -redirigiéndola en parte- una antigua tradición de poesía popular, por lo que debía ser calificada de poesía *andaluza agitanada*, al tiempo que detallaba ese agitanamiento en diversos aspectos: la pronunciación, el léxico usado, ciertas variaciones de la temática... [246] Demostró que por ejemplo la base de las coplas flamencas no estaba históricamente fundamentada en una poesía popular en caló, sino en castellano (Schuchardt, 1990: 23-34).

Pero la obra de Shuchardt no se editó traducida al completo al castellano hasta el año ¡1990! y la visión de Machado y Álvarez se impuso casi durante un siglo. Esto ha contribuido a primar y poner el acento en la aportación gitana -clave, sin duda, para el *estilo*, para el *duende*-. Pero a base de idealizar y crear ciertos tópicos en torno a los gitanos, en un flaco servicio al papel realizado por ellos.

Una visión superficial ha truncado durante demasiado tiempo el estudio de los temas de forma y fondo en el flamenco, particularmente de los musicales, a favor del ensayo literario en torno a ciertos mitos centrales: tradicionalismo, pureza, gitanismo, esencias andaluzas, duende... Los flamencólogos contaban una parte de la historia. Nadie niega la importancia de algunas familias cantaoras de la Baja Andalucía, depositarias de una singular y auténtica tradición flamenca, nadie debería negar que los gitanos son muy a menudo artistas flamencos geniales. Y así podríamos seguir: nadie duda que Cádiz y Sevilla (y Jerez y los Puertos, Utrera, Mairena, Morón, Lebrija, Marchena...) sean tierras de honda tradición flamenca... El problema estaba en que se contaba eso, se volvía a contar, y se hacía toda una teoría -bastante provinciana- basada en éstos y algunos otros datos añadidos, que muchas veces no pasaban de la categoría de chascarrillos. Se montó así una débil teoría que, puesto que no explicaba casi nada, acabó por aburrir.

En realidad, en el espacio de tiempo que va entre 1880 y 1960 el flamenco sufrió contantes y definitivas transformaciones, sobre todo en el toque y en el baile. Pero casi diríamos que fue a pesar de los teóricos -los verdaderos artistas no dejan de serlo, aunque no cuenten con teorizadores de altura-. Se percibe un fuerte tradicionalismo en las motivaciones que llevaron a D. Manuel de Falla a su ardua labor de concienciación a favor de una *vuelta* al flamenco *auténtico*, discurso centrado en la *pureza* y autenticidad *primigenia* del cante. El *Concurso de Cante Jondo* de Granada de 1922, supuso sin duda un espaldarazo al flamenco desde las influyentes esferas del gran arte y de los intelectuales. Pero la estética tradicionalista del Falla y Lorca de esos años, marcó la evolución del flamenco -sobre todo del cante- durante muchos años. (Curiosamente su labor de músico, no la de teorizador o aglutinador del Concurso, sí hizo avanzar la estética del baile flamenco, que dio pasos definitivos en su abrirse a los grandes escenarios, en España y en todo el mundo).

Y por tercera vez el tradicionalismo marcó la llamada época de la *revalorización*, vigente sobre todo en Andalucía entre las décadas de los 50 a 80 del pasado siglo. En esta ocasión se llegó al despropósito de pretender definir, de manera bastante dogmática, el *canon* definitivo del flamenco. Y de los artistas, y del estilo que había que adoptar... [247] Hasta que el río a fuerza de empuje se salió de su cauce: del que los flamencólogos le habían marcado.

LA RUPTURA CON LA FLAMENCOLOGÍA

Las ideas de Shuchardt -entre otras- no cayeron en saco roto. Ya en la década de los 60, algunos músicos y folkloristas las retomaron, destacando entre todos Manuel García Matos, además de flamencólogos que se apartaban de la línea de Molina y Mairena, como fue el caso de Agustín Gómez. Los escritos de García Matos introdujeron nuevos puntos de vista -argumentados con transcripciones y fuentes escritas- muy distintos a los del discurso oficialista de los flamencólogos mairenistas, que se estaba imponiendo por esos años. Por ejemplo, se atrevió a comparar una soleá con un canto tradicional grabado en Extremadura, o las muy flamencas alegrías con las jotas aragonesas... García Matos abrió nuevas hipótesis en la línea de buscar modelos tradicionales previos, andaluces o no, de las formas flamencas.

Estas investigaciones de por sí no impulsaban necesariamente la creatividad. Pero creaban las

condiciones de libertad propias de la verdadera indagación científica, que busca sin aceptar estados de opinión más o menos generalizados. Se ponían las bases para destruir mitos, como el de la intemporal existencia de cantes ligados a la raza y a la tierra.

Ahora bien: hay fallas y limitaciones en las teorías de García Matos, no siendo la menor de ellas su postura de cierto cariz *antigitanista*, similar a las que Béla Bartok había adoptado medio siglo antes respecto de los zingaros de Hungría: García Matos, como Bartok, minimizaba la aportación gitana, poniendo el acento en los modelos tradicionales “originarios” que habrían sido *copiados* o *transformados* por los gitanos, pareciendo negarles toda creatividad u originalidad. Quizá por eso y por los celos suscitados ante sus nuevas teorías y métodos, tuvo poca repercusión entre aficionados y flamencólogos.

Dejando de lado ese dudoso antigitanismo, las ideas más novedosas de sus propuestas poco a poco fueron siendo tenidas en cuenta. Unas antes, e incluso entre flamencólogos (por ejemplo bucear en los textos de Estébanez Calderón). Otras después, como manejar textos literarios del Siglo de Oro en adelante, o fuentes escritas como partituras y textos de tonadillas dieciochescas, o de zarzuelas del XIX, o realizar transcripciones -bastante detalladas- y análisis musical... O bien mirar con una nueva mirada hacia músicas tradicionales, peninsulares y del otro lado del Atlántico. Él mismo inició estos caminos, a veces de manera balbuceante (caso de las músicas americanas, que no conocía a fondo), otras de forma más segura (tonadas tradicionales españolas, entrecruzamiento con datos de textos, partituras, etc.).

Pretender analizar todo el flamenco desde el punto de vista musical, o lanzar toda una teoría explicativa de conjunto era una tarea ingente que García Matos no se propuso. Quizá comprendió que por entonces -si no siempre- era tarea poco menos que imposible. Él actuó de forma más prudente: escribiendo artículos sobre temas [248] puntuales, dando conferencias, presentando logros parciales de su investigación y sugiriendo temas y enfoques a futuros investigadores.

Es esa prudencia la que echamos de menos en la obra *Teoría del cante jondo* (1966), de Hipólito Rossy, especie de *prontuario* o manual sobre el flamenco para no versados en la materia. Como obra sistemática, aborda temas que hasta entonces ni siquiera habían sido

enunciados: cuestiones de modalidad y música antigua y folklórica en relación con el flamenco, clasificaciones de los cantes según sonoridades musicales, o según el compás, alusiones a la historia de la danza en relación con el baile -al que dedica un capítulo completo-... Fue de los primeros en argumentar la pertinencia de la *cadencia andaluza* (Rossy, 1966: 91-93) como cadencia final del modo frigio (o dórico como él lo llamaba)⁶. El libro, escrito en un estilo arcaico característico de los antiguos manuales-prontuario para asignaturas complementarias de los conservatorios, supone un esfuerzo compilador, con aportaciones novedosas (transcripciones, reflexiones musicales)... Aunque es cierto que mezcladas demasiado frecuentemente con tomas de postura personales y con datos históricos genéricos no siempre contrastados, o no del todo bien traídos, con muy escaso uso de citas bibliográficas de referencia. Para los interesados, dejamos en nota al final una de sus clasificaciones de cantes flamencos y una crítica personal a la misma⁷.

[249] Quizá sea esa casi imposibilidad de abarcar toda una teoría musical, histórica y cultural del flamenco en un solo manual, lo que ha frenado a los investigadores posteriores a pretender dar explicaciones unitarias, definitivas y concluyentes en torno al flamenco; a decir la última palabra sobre las claves de la música flamenca.

Recientemente, Antonio y David Hurtado, probablemente con más experiencia flamenca que

⁶ Igualmente rechazó la transformación que bastantes músicos del siglo XIX hacían del modo *frigio* (o *dórico*, o *de mi*, según terminología), cuya tónica era considerada quinto grado del modo menor, haciendo concluir sus obras en cadencia perfecta dominante-tónica de una tonalidad menor.

⁷ Veamos solo un ejemplo de sus clasificaciones, en este caso atendiendo al mayor o menor 'sometimiento a compás'. Rossy propone en una de sus clasificaciones 7 grupos: a) Melodías libres a voz sola. Son los cantes sin guitarra: tonás, debla, martinete, carcelera, saetas y cantes de trilla. b) Melodías libres a voz sola sobre percusiones acompasadas. Reserva este punto para el martinete con percusión. c) Melodías libres acompañadas a la guitarra, sin sujeción a compás. Tarantas. d) Melodías libres con acompañamiento acompasado. Seguiriyas, cabales, soleares, caña, polo, tientos, tangos, bulerías, livianas, serranas, taranto. e) Melodías métricas con acompañamiento acompasado. Petenera, vito, olé, jaleos, sevillanas, boleros, panaderos, tanguillos, farruca, garrotín, zorongo. f) Melodías métricas deformadas, con acompañamiento acompasado. Fandangos a compás (tipo Huelva y verdiales, en los que incluso incluye al cant de l'horta valenciano), alegrías y mirabrás. Y g) Melodías métricas deformadas, acompañadas sin sujeción a compás. Malagueñas grandes (sin compás), granaínas (Granaína y Media Granaína), fandanguillos y cartagenera.

Si nos fijamos en los grupos, no es fácil ver la lógica de la distinción estructural entre tarantas (grupo c) y malagueñas (grupo g), porque los orígenes de ambas son muy similares, y su estructura (una vez que se 'engrandecieron') es la misma. Incluirlas en grupos distintos lleva a confusión. Por otra parte, incluir en un mismo grupo (el f) a los fandangos a compás (tipo Huelva o tipo verdial) junto con las alegrías y el mirabrás, tan distintos de los fandangos, más que aclarar lleva a confusión. El criterio clasificatorio de Rossy es en exceso formalista: define determinadas categorías estructurales y una vez establecidas, se aplica a todos los cantes y se van 'rellenando las casillas'. Surgen así grupos de cantes que tienen un rasgo común, pero muchos otros diferentes. Otras clasificaciones que Rossy hace de los cantes son tan exhaustivas como duras de asimilar. De hecho, no se ha impuesto ninguna de las que él propuso.

la de Rossy, y con conocimientos musicales más que suficientes, lo han intentado. La obra *La llave de la música flamenca* (2009) supone un meritorio esfuerzo compilador y de acopio de datos: la gran cantidad de transcripciones musicales, con abundantes observaciones analíticas acertadas, suponen un paso adelante respecto del libro de Rossy. Ofrecen también muchas e interesantes referencias a partituras de música española antigua, que los autores relacionan de una manera u otra con el flamenco.

Un trabajo digno de ser leído, siempre y cuando se haga con sentido crítico, porque junto a esa cantidad de datos musicales y reflexiones analíticas, se observan inexactitudes históricas, afirmaciones rotundas no del todo contrastadas y omisiones patentes de obras de autores solventes que han sido publicadas en los últimos años sobre temas relativos a música y flamenco, en España y en otros países. Pensamos por tanto que si por un lado este libro es un paso adelante en lo referente a música y flamenco, y como tal enseñará mucho a sus lectores, por otro las omisiones y lo escasamente contrastado de algunas de sus afirmaciones, recomiendan que sea leído con un cierto distanciamiento crítico⁸.

ALGUNOS TEMAS DE ESTUDIO

[250] Y damos paso ya al elenco de temas que personalmente investigamos o hemos investigado, al tiempo que haremos alguna referencia a marcos teóricos y metodológicos. Inmediatamente después, se hará referencia a algunos temas que están siendo investigados por

⁸ Por solo citar algunas: ¿Por qué es protoflamenca la fecha de 1847 a 1881, cuando ya eran habituales las fiestas flamencas en Triana, algunos cantes ya no estaban subordinados al baile, ya había muchos cafés cantantes, o el flamenco estaba establecido en Madrid...? ¿En qué texto han demostrado, antes de la página 27, que “el fandango” (¿?) es de origen africano? No basta con haberlo citado acriticamente una vez o dos antes y luego ya darlo por demostrado. ¿Por qué hablan de “el fandango”, como si no existieran decenas, si no centenares de músicas muy diversas llamadas *fandangos* a lo largo y ancho del mundo? ¿Desde cuándo dos siglos completos -el XVII y el XVIII- pueden ser considerados un “punto de inflexión”? En contra de lo que afirman repetidamente, la presencia del modo frigio, o al menos sonoridades frigias en músicas previas al siglo XVII, está datada suficientemente, tanto en música instrumental renacentista -las *hachas*, el *guárdame las vacas*, varios *ostinatos* de *altas* y *bajas* danzas...- como en música vocal de los siglos XV y XVI. De hecho en este libro se hace alusiones a las folías y romanescas (no tanto a villancicos, o a otros *ostinatos* de danza antiguos, también en sonoridades próximas a la frigia). Vemos inexacto afirmar que la sonoridad flamenca hace su aparición en el siglo XVII. Hay una especie de fijación e insistencia a lo largo del libro en que *en la Jácara* y *en el Fandango* estaría la base histórica de toda la música flamenca, cuando en realidad había distintas músicas de jácaras, e infinita variedad de tonadas de *fandangos* a lo largo y ancho del mundo hispánico, a veces muy distintas entre sí. En el asunto de las saetas, que junto con los *fandangos*, hemos investigado a fondo, se escriben bastantes inexactitudes y se omiten muchos datos que no es el caso citar aquí. Igualmente la teoría sobre los romances la vemos superficial. En cuanto a los autores no citados, son muchos. Se me ocurre citar a vuela pluma la obra escrita de Norberto Torres o Eusebio Rioja en lo referente a la guitarra flamenca, la de Philippe Donnier en lo referente a la transcripción y análisis musical del flamenco, o la de Faustino Núñez en relación a la tonadilla escénica, América y el flamenco.

diversos autores y que, desde nuestro punto de vista, abren perspectivas novedosas e interesantes.

a) Músicas y bailes de tipo tradicional y flamenco: el caso de los fandangos y las saetas.

Personalmente hemos investigado sobre fandangos y saetas. Sobre fandangos, con motivo de la tesis de doctorado (1998). En ella hicimos uso de algunas ideas de Timothy Rice (1987), de datos de trabajo de campo realizado durante seis años, pusimos en relación fuentes orales y escritas y justificamos el método de transcripción y análisis aplicados a los fandangos folklórico-tradicionales y flamencos.

He aquí algunas de sus conclusiones: A lo largo y ancho del mundo hispánico existen diversas músicas que, siendo muy variadas entre sí, son designadas coloquialmente como *fandangos*. El único punto en que coinciden es el estar ligadas -o haberlo estado en el pasado- a antiguas fiestas de baile llamadas fandangos, o *fandangos de candil*. Solo un tipo formal de estos *fandangos*, los que particularmente estudiamos en la tesis y que llamamos *fandangos del sur* (del sur de España) influyeron en los fandangos flamencos, cuya música proviene en buena parte de una reelaboración a partir de géneros tradicionales de músicas de baile, muy anteriores, aún populares hoy día por todo el sur de España (*verdiales, malagueñas* de baile, *rondeñas, robaos*, etc.).

Estos datos rompen con algunos tópicos de la teoría de de la flamencología tradicional: que los fandangos flamencos eran advenedizos en relación, por ejemplo, con las soleares o las seguiriyas. Los datos históricos y musicales muestran que los fandangos -no solo los folklóricos preflamencos, sino los flamencos-, son al menos tan antiguos en el mundo del flamenco como otros cantes tenidos por “más flamencos” o “básicos”.

[251] Una vez defendida la tesis, fue publicada parcialmente como libro (*Bailes de candil...* 2000). También surgieron de ella algunos artículos dedicados a la transcripción y análisis de las músicas de tipo tradicional (2002) y al análisis musical de los fandangos del sur (2011).

El interés por estudiar otras músicas tradicionales que tuvieran que ver con el flamenco, nos llevó a estudiar entre los años 1998 a 2009 las saetas y otras músicas de la Semana Santa en Andalucía. Su estudio tenía el interés añadido de que aquí los gitanos no estaban

significativamente presentes -como sí lo están en el flamenco-. Algunos textos fruto de esa investigación están disponibles en la red para su consulta en pdf⁹.

Entre las conclusiones de ese estudio, destacamos que existen en Andalucía ambientes de música popular -es el caso del mundo de la religiosidad popular y las saetas- que sin ser estrictamente *flamenco*, históricamente han interactuado con él. Las saetas no son flamenco en sentido estricto, sobre todo por el contexto socio-cultural y la ocasión y ambientes en que se interpretan. En cuanto al estilo interpretativo, tampoco lo fueron en absoluto entre los siglos XVI a XVIII. Pero a través de un proceso de confluencia con el mundo del flamenco -en los siglos XIX y XX-, hoy día le están muy próximas. Hubo un proceso de aflamencamiento de las formas musicales, pero hay diferenciación clara con el mundo del flamenco en cuanto a la no profesionalización en el mundo de las saetas.

b) El pueblo romaní, los gitanos y la música

A fuer de estudiar las músicas preflamencas, se corre el riesgo de ignorar el papel fundamental que los gitanos han jugado en la elaboración del flamenco -como hemos visto sucedió en las obras de Bartok, García Matos o Rossy-. Es esto lo que nos llevó a adentrarnos en el estudio de la historia del pueblo romaní, en su relación histórica con la música y en el papel que juegan y han jugado en otras [252] músicas populares de tipo tradicional en diversas partes del mundo, fundamentalmente en Europa oriental, a la búsqueda de claves que pudieran ser válidas para el caso de los gitanos españoles¹⁰.

⁹ Entre otros: -"Música y religiosidad popular: Saetas y Misereres en la Semana Santa Andaluza" (2001). En: <http://hdl.handle.net/10481/4631>. -"Música y religiosidad popular en Andalucía: las Saetas" (2006). En: <http://hdl.handle.net/10481/4690> Sobre flamenco: -"La originalidad musical del flamenco: el compás" (2014). En: https://www.academia.edu/7476193/La_originalidad_musical_del_flamenco_el_comp%C3%A1s -"Tradición y renovación Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco" (1997). En: <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm> -Flamenco en la Universidad. Reseña crítica a: Delgado Calvo-Flores, Rafael. Poemas Gitanos. Gipsy Poems (2007). En: <http://hdl.handle.net/10481/5523> -La originalidad musical del flamenco: libertad creativa y sometimiento a cánones (2009). <http://hdl.handle.net/10481/5522> Sobre transcripción y análisis: -"Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología: El concepto de Pertinencia Constructiva" (2002) En: <http://hdl.handle.net/10481/4630> -Otros: "El bajo guárdame las vacas y las músicas tradicionales en el sureste español" (2005). En: <http://hdl.handle.net/10481/4632>

¹⁰ Puede consultarse: Berlanga, Miguel A. *Músicas trashumantes. Música de las Culturas gitanas desde la India hasta Europa. Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008)*: colaboración con el Festival Internacional de Santander. Marcos históricos. Fundación Marcelino Botín. Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38.

c) Músicas novohispánicas. Lo barroco, lo criollo y lo flamenco.

Con motivo de la tesis de doctorado, comenzamos a conocer mejor un conjunto de músicas americanas emparentadas formal e históricamente con músicas populares españolas, y particularmente andaluzas.

Ya durante la tesis de doctorado -a la búsqueda de fandangos-, pudimos constatar que en casi todos los países americanos de habla hispana se practicaban diversos tipos de *fandangos* que, aun no presentando siempre semejanzas formales con la estructura musical de los *fandangos del sur* -la más extendida en España-, eran *auténticas* músicas de *fandangos*: músicas ligadas en la actualidad o en un pasado no muy lejano a un determinado tipo de *fiestas de baile*¹¹. Ahora bien, es de notar que además de ciertos rasgos culturales como los recién aludidos (convenciones en las fiestas de baile), esas músicas presentan también ciertos rasgos formales que las emparentan parcialmente con el flamenco. Podemos destacar, entre otros:

a) **Las sonoridades musicales.** Uno de los más recurrentes es la *modalidad frigia*, o la ambigüedad tonal-modal entre sonoridades frigias y menores (unas veces) o mixolidias y mayores, otras. En muchos fandangos se hace presente la llamada *cadencia andaluza* (o hispana y americana, pues no es exclusiva de Andalucía ni de España, aunque abunde en músicas andaluzas de tipo tradicional y en el flamenco)¹².

b) **El tipo de coplas**, improvisadas o no, en moldes métricos y poéticos coincidentes en un alto porcentaje con los de las coplas flamencas (octosílabos [253] en cuartetos, tercetos, quintillas o décimas -tan populares en América- y cuartetos de seguidilla)¹³.

c) **La abundancia de los metros ternarios**, integrados en compases de 6/8 y en compases de hemiolia de 12 (3, 3, 2, 2, 2), que como bien es sabido es uno de los rasgos más distintivos de muchos cantes/toques/bailes flamencos, quizás el compás flamenco más característico. Tanto los compases en 6/8 como en amalgama irregular de 12, son muy

¹¹ Su antiguo ritual (autoridad simbólica, petición de pareja, improvisación de coplas...) para el caso del sur de España está estudiado en Berlanga: 2000. Muchas convenciones hoy desaparecidas recuerdan parcialmente a las que se viven o vivieron en los fandangos americanos (lógicamente con muchas particularidades distintivas o propias de cada zona y época histórica).

¹² Mantenemos que esta cadencia, Lam-Sol-Fa-Mi para entendernos, debe ser pensada y analizada en términos modales, como un iv-III-II-I, y no en términos tonales como un i-VII-VI-V. Ver Manuel: 1989 y 2002.

¹³ Por otro lado, son los moldes métricos más frecuentes en toda la lírica hispánica de tipo popular, como bien mostró Gutiérrez Carbajo (1990).

característicos en estos repertorios americanos (*sones, joropos, bambucos, guajiras, zapateados, cuecas, marineras...*).

Todos estos rasgos son poco tenidos en cuenta por la bibliografía flamenca, aunque afortunadamente comienzan a serlo desde hace unos pocos años. En esta labor cabe citar el papel que jugó hace unos años el estudio de la música barroca para guitarra, particularmente del *Códice Saldivar 4*, estudiado por Craig Russel (1995). Entretanto que una buena parte de investigaciones de temas flamencos siguieron volcadas en debates culturales procedentes de ámbitos de la sociología y la antropología cultural, estos nuevos datos fueron tenidos en cuenta en algunos ámbitos de la musicología, fertilizando estudios de tipo interdisciplinar entre musicología histórica (fue el caso del barroco novohispano) y musicología aplicada a la interpretación histórica de estos repertorios y su relación con la herencia actual de los *sones* tradicionales. He aquí un texto de Eduardo Contreras a propósito de la aplicación práctica de estos hallazgos, que citamos como modelo de lo que podría suceder en temas de interpretación e investigación aplicada al flamenco (Contreras Soto, 2007: 57).

El estudio exhaustivo que, en los años recientes, se ha realizado con la música cifrada para guitarra que se conserva en los dos libros de Murcia, y muy especialmente en el llamado *Códice Saldivar 4*, ha permitido mostrar cómo este material sonoro enlaza de una manera más que evidente y muy hermosa las formas musicales barrocas para baile o melodía profanas con la tradición de los *sones* no sólo mexicanos, pero incluso de todo el ámbito popular iberoamericano. La edición de estas tablaturas por Craig Russell ha aportado información muy valiosa y ha permitido confrontar el pasado con el presente, haciendo factible el diálogo musical sin forzar el discurso sonoro de cada periodo. Además de Russell, autores (...) han expuesto opiniones comunes en torno de esta relación, y el resultado de estas ideas ha empezado a plasmarse en la experiencia musical viva, tanto en conciertos recientes como en grabaciones.

En el año 2002 Peter Manuel publicó en el *Journal of the American Society* un interesante artículo cuyo enfoque y conclusiones vemos de aplicación para la investigación del flamenco. Manuel analiza en este trabajo un conjunto de músicas americanas [254] de raíz criolla (*sones cubanos y mexicanos, fandangos...*) cuya sonoridad oscila entre la tonalidad en proceso de asentamiento y la modalidad, al tiempo que muestra cierta ambigüedad entre dos centros de atracción tonal. Para caracterizarlas, no solo las analiza 'en presente', reflexionando sobre sus aspectos formales, sino que acude con solvencia a fuentes escritas, comenzando por los repertorios hispanos del siglo XVII en adelante, como los *fandangos* para teclado

plausiblemente relacionados con ellos.

Apoyado en la bibliografía y el análisis, pone en evidencia una serie de rasgos que unen a ambos repertorios: músicas históricas de autor y músicas populares actuales de raíz tradicional. Así por ejemplo la naturaleza modal y otros parámetros musicales que emparentan a esas músicas con algunos rasgos de la música flamenca. Al menos mucho más de lo que la flamencología tradicional ni siquiera había intuido. A propósito de los fandangos de autor del estilo de los de Scarlatti, Boccherini o el Padre Soler -de los que existen versiones ‘folklóricas’ en el estado mexicano de Oaxaca-, escribe (Manuel, 2002: 316):

“Estas piezas son bastante arquetípicas, y pueden ser calificadas como versiones estilizadas y elaboradas de formas de danza popular que pueden haber sido acompañadas por guitarra o vihuela, a menudo con castañuelas y otros instrumentos de percusión. En este contexto, el guitarrista puede continuar el ostinato la-mi con tantas variaciones (diferencias, falsetas) como el tiempo y la imaginación permita. Los fandangos para teclado de Soler y otros mantienen este carácter relajado, improvisatorio y claramente no direccional...”

Poco a poco estas interconexiones van siendo consideradas por los investigadores¹⁴.

b) Del Barroco hispano al flamenco: la guitarra y los bailes en el teatro

Respecto a las similitudes entre el rasgueado de la guitarra -muy de moda en el Barroco-, con el rasgueado flamenco y la mezcla de rasgueado y punteado, así como las coincidencias entre toques flamencos y toques de la guitarra española barroca aparecidos en los tratados de Luis Briceño, Gaspar Sanz, Santiago de Murcia y otros, el investigador y guitarrista flamenco Norberto Torres está a punto de publicar su tesis de doctorado, leída recientemente, que sin duda deparará páginas novedosas para la investigación y la divulgación, como se puede leer en algunos de los artículos derivados de su estudio y que hemos tenido oportunidad de consultar¹⁵.

[255] Es de celebrar que un investigador, guitarrista flamenco, argumente con acopio de datos históricos y transcripciones, en términos comprensibles a nivel musical, conclusiones como éstas: tanto el toque flamenco (*por arriba o por medio*), incluidas las técnicas del rasgueado,

¹⁴Aunque no he tenido oportunidad de leer su tesis sobre las peteneras, cabe citar los trabajos conjuntos de Lénica Reyes Zúñiga y José Miugel Hernández Jaramillo, a propósito de las relaciones musicales entre México y España (particularmente Cádiz).

¹⁵ Torres, Norberto. “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. Pro manuscrito, 2011.

como su particular conjunción entre rasgueado y punteado, como la configuración básica de los toques por soleá o peteneras, y en general todos los compases flamencos de 12 tiempos en hemiolia, estaban en buena parte preanunciados en los tratados de guitarra de época barroca, como los de Luis de Briceño o Gaspar Sanz.

Las investigaciones nos están llevando a pruebas cada vez más evidentes de las conexiones entre las danzas del barroco español, los ostinatos o variaciones de danzas interpretados mayoritariamente a la guitarra –pues bajo su rasgueado eran acompañadas habitualmente estas danzas y bailes- y el toque y baile flamenco. Éste es un tema amplio y del que estamos convencidos que deparará logros en un futuro próximo. Las danzas de cascabel (de origen popular), fueron mejoradas por los maestros de danzar, entre otras cosas para ser interpretadas en los diversos géneros del teatro breve a partir del Siglo de Oro: entremeses, jácaras, bailes, mojigangas y fines de fiesta de los siglos XVI-XVIII, sainetes y tonadillas del siglo XVIII-XIX y *bailes de jaleo* de finales del XVIII y primer tercio del XIX.

Pensamos que será fructífero estudiar (desde luego es tarea de equipo) las conexiones entre los bailes *a solo* que aparecen en las piezas breves del teatro de finales del XVIII y principios del XIX (sainetes y tonadillas), *las tiranas* -que se cantaban y bailaban o ‘representaban’- y géneros próximos (polos, zorongos y cachirulos, las cachuchas, el olé... bailes solo en parte reglados por la escuela bolera), con otros bailes y danzas de los siglos XVI, XVII y XVIII, particularmente: zarabandas, jácaras, chaconas y canarios (pero también pавanas, gallardas, folías, marionas...). Solo muy recientemente están comenzando a ser estudiados interdisciplinariamente, y sin duda esta investigación será fructífera. Entendemos que todo esto debe ser abordado ‘transversalmente’, considerando temas como la interacción entre las versiones ‘gitanas’ de los jaleos *a solo* y las versiones boleras más academizadas, y de ambas con esos otros bailes y danzas teatrales de los siglos XVII y XVIII.

Por poner un ejemplo: del canario contamos con datos interesantes que lo ligan con el estilo del zapateado, tan característico de algunos bailes de probable origen español pero que tomaron cuerpo en América (*sones, joropos, cuecas, marineras...*). Reinterpretado por una práctica más gitana, el canario podría estar también a la base del zapateado flamenco¹⁶. María

¹⁶El canario era bailado originariamente a solo, sobre todo por hombres, y en el baile flamenco antiguo era el hombre el que zapateaba. Los canarios se distinguían musicalmente por sus frases de cuatro compases, su ritmo ternario con puntillos, y un zapateado que, según indican las obras teatrales, era su cualidad más

Asunción Flórez (2006: 53) y María José Moreno (2008), han [256] recopilado y tratado datos interesantes sobre danza teatral barroca que sería fructífero barajar con otros, musicales y etnográficos.

Esto nos llevará como de la mano al siglo XX. Llegará a no causarnos extrañeza el hecho de que fue a través de obras como *Gitanerías* y su versión completa *El Amor Brujo*, o a través de comedias como *La Lola se va a los Puertos* -la más famosa obra teatral de los hermanos Machado-, como el flamenco se fue abriendo camino en sus pasos de renovación y adaptación a las novedades de cada época. Redescubriremos la importancia de los escenarios teatrales -junto a otros escenarios- en la renovación del flamenco.

Miguel Ángel Berlanga
Universidad de Granada

sobresaliente. En algunos entremeses se alude a que se danzaba con los talones, y a sus intrincadas mudanzas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Barrientos., Joaquín / LOLO, Begoña (eds.). *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Univ. Autónoma/CSIC, 2008.
- BAUMANN, Max Peter (Ed.) *Music, Languages and Literature of the Roma and Sinti*. Berlín, Otto-Friedrich University, 2000.
- BERLANGA, Miguel A. *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga, Diputación, 2000.
- . *Polifonías Tradicionales y otras Músicas de la Semana Santa Andaluza*. Ciudad Real, CIOFF/INAEMM, 2009.
- . “Métodos de Transcripción y Análisis en Etnomusicología”. En *Patrimonio Musical*. Granada, CDMA, 2002: 147-160.
- . *Culturas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa. Festival Internacional de Santander. Marcos históricos*. Fundación Marcelino Botín. Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008). Introducción y Notas al Programa. DL: SA-543-2008, pp. 17 a 38.
- . : “El Flamenco en la Universidad”. En *Extramuros*, Granada, 2007: 58-61
- . “Músicas tradicionales de la Semana Santa Andaluza. De las saetas preflamencas a las flamencas”. En *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla, Tartessos, 2003.
- . “Representaciones de la Pasión”. En *Artes y Artesanías...* Sevilla, Tartessos, 2004.
- . . “Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”. *Trans, Revista de Etnomusicología*, 1997 <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/berlanga.htm>
- . “Análisis de la música de los verdiales en el marco de los fandangos del sur”. *Jábega*, 2011, n 103.
- CARO BAROJA, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Istmo, 1990.
- . *De etnología andaluza*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación, 1993.
- . “Los majos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 299. 1975: 1-69.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo: “Música para una comedia de Cervantes” en *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*; Enero - Junio de 2007, Año 2, número 1. [En: www.redesmusica.org/no2] consultado el 4.V.2011.
- FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid, ICCMU, 2006.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.
- GÓMEZ, Agustín. *De Estética Flamenca*. Barcelona, Ediciones Carena, 1982.
- HURTADO TORRES, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla, Signatura, 2009.
- MACHADO y Álvarez, Antonio *Colección de Cantes Flamencos*. Sevilla, 1881. Edición facsimil: Sevilla, Extramuros, 2007.
- MALVINI, David. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York / London, 2004.
- MANUEL, Peter. “Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics”. *Yearbook for Traditional Music*, 1989: 70-93.
- . “From Scarlatti to 'Guantanamo': Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics”. *Journal of the American Society*, 2002, vol. 55, n. 2: 311-336.
- SCHUCHARDT, Hugo. *Los Cantes Flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*. Sevilla, Fundación Machado, 1990.
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*. Barcelona, Credsa, 1966.

RUSSELL, Craig H., *Códice Saldívar No. 4: A Treasury of Guitar Music from Baroque Mexico*. University of Illinois Press, 1995.

TORRES, Norberto. “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. Pro manuscrito, 2011.

----. *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería, 2009.