

LA IDENTIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO

Lola Ros Piqueras
J. Carlos Ríos

Introducción. El flamenco, más que una música: expresión global de un pueblo	5
Primera parte: LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO	10
1.1. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO FLAMENCO	13
1.2. ORÍGENES SOCIALES DEL FLAMENCO	19
1.2.1. EL MARCO SOCIAL ANDALUZ	19
1.2.2. LAS CLASES POPULARES ANDALUZAS	20
1.2.3. LOS GITANOS ANDALUCES	21
Segunda parte: LA EXPRESIÓN MUSICAL FLAMENCA	24
2.1. LOS CANTES BÁSICOS, EL BAILE Y EL TOQUE	25
2.2. TEMÁTICA Y FORMA ESTRÓFICA DE LOS CANTES	29
2.3. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTILOS O CANTES FLAMENCOS	35
2.3.1. CANTES DE TRABAJO O LABOR	36
2.3.2. CANTES PARA LA EXPRESIÓN DE LA PENA	38
2.3.3. CANTES DE CELEBRACIÓN O FESTEROS	39
Tercera parte: FLAMENCO E IDENTIDAD	44
3.1. LA GEOGRAFÍA DEL FLAMENCO	46
3.1.1. EL FLAMENCO, UNA MANIFESTACIÓN INSCRITA EN TERRITORIO ANDALUZ	46
3.1.2. EL FLAMENCO FUERA DE ANDALUCÍA	49
3.2. LA SOCIABILIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO	51
3.3. EL LENGUAJE FLAMENCO	54
3.3.1. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA ANDALUZA EN EL FLAMENCO.	55
3.3.2. LAS APORTACIONES DEL CALÓ.	58
3.3.3. LAS TRASCRIPCIONES DE LAS COPLAS FLAMENCAS	59
3.4. LA MUJER EN EL FLAMENCO	60
Cuarta parte: EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PUEBLO ANDALUZ A TRAVÉS DEL FLAMENCO	63
4.1. LA ANDALUCÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LA GUERRA CIVIL.	64
4.2. LAS PRIMERAS SÍNTESIS DE LA IDENTIDAD ANDALUZA HASTA 1936.	67
4.3. EL PERÍODO FRANQUISTA. FOLKLORIZACIÓN Y SUBLIMACIÓN.	69
4.4. EL FIN DE LA DICTADURA Y EL PROCESO AUTONÓMICO ANDALUZ EN EL FLAMENCO.	70
Conclusiones	76
Bibliografía	80

Prólogo

Vino y sentimiento

Guitarra y poesía

Hacen los cantares de la patria mía

Cantares, cantares, cantares

Quien dice cantares

Dice Andalucía.

Antonio Machado

Para las grandes compañías discográficas, para el mercado musical globalizado de principios del siglo XXI, el flamenco aparece encuadrado dentro de esa categoría que llaman *world music*, música étnica. Perdido en un marasmo de melodías y tradiciones musicales bien diferentes, el flamenco se constituye como un género más dentro de esa amplia categoría. Un nuevo nicho de ventas para las transnacionales, que hacen un ejercicio de abstracción del contexto en el que el flamenco nace y se desarrolla.

Si tuviéramos que preguntarle al visitante ocasional, o al conocedor poco avezado, cuál es la música más típicamente española, nos encontramos con que para la gran mayoría de los encuestados, es el flamenco. Una respuesta que es una constante que se repite desde las visitas de los viajeros románticos a la Península en el siglo XIX, la identificación de lo andaluz con lo genuinamente español. Incluso dentro de las fronteras del estado español encontraríamos, ante la misma pregunta, resultados similares. Para una gran parte de los ciudadanos españoles —incluidos los andaluces—, el flamenco sería lo más representativamente español a nivel musical, la música genuinamente española. Sin embargo, cuando preguntamos ¿Cuál es la música que representa mejor su identidad cultural? los resultados serían, esta vez, bien distintos. Para los catalanes, sería la sardana. Para aragoneses y murcianos, la jota. Los vascos hablarían de los *bertzolaris*, de los *dantzaris* o el *irrintxi*. Los gallegos, de la muñeira. Por último, los andaluces, y sólo los andaluces, señalarían de forma unánime el flamenco.

Ante estas respuestas, se nos plantean una serie de preguntas. ¿Es acaso el flamenco una música desligada de cualquier matriz territorial y cultural, tal como la presentan las multinacionales de la música? ¿Por qué se la considera la música más típicamente española, a pesar de que no se da como expresión popular en todas las territorios y de que, como hemos visto, cada cual tiene la suya? ¿Por qué en el conjunto de culturas, lenguas y sociedades que conforman el estado aparece en el imaginario colectivo el flamenco, o algún género afluencado —como podría ser el caso de las Sevillanas—, como la música representativa de lo español?

A estas y a otras preguntas que creemos surgirán durante la elaboración de estas páginas intentaremos darle respuesta en este trabajo. Y lo haremos partiendo de la hipótesis de que el flamenco es una expresión cultural genuinamente andaluza que no se explica sino es en el marco histórico y social andaluz. Desde luego, no somos los primeros en formular estas cuestiones, acerca de una expresión artística que, como

iremos viendo, presenta, ya desde la propia etimología del término flamenco y de los orígenes del cante, hasta la delimitación de lo que se considera estrictamente flamenco hoy día, versiones discrepantes y suscita vivas polémicas.

Realizaremos en este sentido un trayecto a través del complejo mundo del arte flamenco. En primer lugar, veremos cuales son los rasgos fundamentales que desde la antropología y sociología se identifican como específicos y propios de la identidad andaluza.

En segundo lugar, hablaremos de la matriz histórica, territorial y cultural en la que tiene sus orígenes, nace y se desarrolla el flamenco como manifestación cultural.

Después analizaremos los diferentes componentes del flamenco; el cante, el toque y el baile, comprobando como en cada uno de ellos se dan cita elementos propios de la cultura andaluza, de lo andaluz. Haremos un recorrido por la geografía flamenca, de cantes y cantaores, por la lingüística y por las formas de sociabilidad que se expresan, sin olvidarnos de la relación entre flamenco y literatura.

Finalmente, considero de interés para nuestros propósitos hacer un repaso de la historia del flamenco a través de algunos datos históricos, tanto del flamenco en sí como de la historia de Andalucía tal y como se ha reflejado en este arte.

Sobre el tema de la identidad cultural de Andalucía y su relación con el flamenco, a pesar de que contamos con algunas publicaciones e investigaciones de gran valor, aún hoy seguimos escuchando los mismos tópicos de siempre, los de la Andalucía de pandereta, llena de gracia y de ingenio, habitada por gentes siempre alegres y propensas a la exageración y a la hipérbole.

Ojalá sirvan estas páginas para romper con estos tópicos que, en el mejor de los casos, caricaturizan al pueblo andaluz, cuando no lo vacían directamente de una identidad propia.

**Introducción. El flamenco, más que una música:
expresión global de un pueblo**

Queremos empezar este trabajo con una afirmación que puede parecer arriesgada, y con la que quizás muchos estén en completo desacuerdo, a saber, que el flamenco es más que una música, es una expresión cultural completa, es la expresión global de un pueblo. Que nadie se alarme, procederemos sin demora a exponer nuestros argumentos

El flamenco se constituye, en todo su trasiego histórico desde las zambras andalusíes de la Edad Media hasta la actualidad, pasando por su cristalización como tal género a finales del siglo XVIII, en un marcador fundamental de la identidad andaluza. Marcador que, como expresión viva, cantada, de las clases populares andaluzas se constituye como mucho más que una expresión estrictamente musical, para sintetizar todo su devenir histórico, político y social.

A través de sus coplas, el flamenco nos introduce en las formas de expresión y en las vivencias cotidianas del pueblo andaluz. Tanto a través de lo que cuenta en sus letras, como por lo que calla o deja entrever tras sus líneas y sus alusiones de doble sentido, podemos conocer cuáles son sus principales ocupaciones y preocupaciones, su forma de ver el mundo y el contexto en el que vive y siente el pueblo andaluz. Es así que podemos hablar del flamenco como marcador identitario fundamental: en él se expresan, como no podía ser menos, junto a los grandes acontecimientos de tipo socio-histórico, todo el rosario de marcadores lingüísticos, estéticos, religiosos y de sociabilidad de la cultura andaluza. De esta forma, actúa como un elemento sintetizador, ofreciéndonos una gran riqueza de matices desde cualquiera de las numerosas áreas de investigación desde las que podemos aproximarnos a esta expresión cultural y global de nuestro pueblo, por encima de su categoría de mera expresión musical.

En efecto, podemos realizar una aproximación puramente laboral, para conocer los trabajos más comunes de tal o cual época, o la evolución que las categorías profesionales han sufrido en la estructura económica andaluza. Podemos aproximarnos desde una perspectiva sociológica y/o antropológica, de cara a indagar en el papel que han jugado determinados sectores desfavorecidos, como las mujeres, los gitanos andaluces o el mundo de la delincuencia. Podemos estudiarlo desde una perspectiva histórica, para conocer los principales acontecimientos de la historia de Andalucía y el estado español, o incluso desde una perspectiva geográfica, para conocer los principales focos generadores del cante jondo, y los principales movimientos migratorios que han sufrido las clases populares andaluzas.

Es por todo esto por lo que, cuando hablamos del flamenco, afirmamos que, amén de un estilo musical, estamos ante una expresión cultural completa, una expresión globalizadora, en tanto que refleja buena parte de la identidad del pueblo andaluz.

En este sentido, entendemos el concepto de identidad de un pueblo, en nuestro caso el andaluz, como el conjunto de elementos, situaciones y actitudes comunes compartidas de forma diversa por un grupo humano, como resultado de procesos históricos que configuran su estructura económica y social, acotados en un territorio concreto en el que se desarrolla fundamentalmente la existencia de este grupo humano, de este "sujeto colectivo". A su vez, la identidad tiene su manifestación plena en la cultura, que se constituye en el resultado de un proceso de decantación de todo un proceso histórico.

Si nos pidieran una enumeración de los principales ejes sobre los que se articula y desarrolla la identidad andaluza enumeraríamos entre otros, además del flamenco por supuesto, los siguientes:

- Una acusada personalidad lingüística, que supera lo que podríamos llamar meramente un "acento" particular a la hora de hablar el castellano. En este sentido, la totalidad de los lingüistas coinciden en llamar a esa forma de expresarse y comunicarse de los andaluces "modalidad lingüística andaluza". Si bien este término, como otros utilizados de forma paralela como dialecto andaluz, habla andaluza o lengua andaluza, siguen estando en permanente discusión. Discusión que no esta exenta de un marcado cariz político¹. Más adelante, cuando hablemos del lenguaje flamenco nos referiremos a las especificidades de la modalidad lingüística andaluza con respecto al castellano.

- Una forma específica de entender el fenómeno religioso, que se ha plasmado en lo que desde la antropología andaluza² se ha denominado como una religiosidad andaluza. Especificidad que se constituye a través de las tendencias a la personificación y a la relación directa, sin interlocutores, en el trato que se les proporciona a las figuras

¹ Sobre la evolución de la denominación predominante que se ha utilizado para denominar la lengua de los andaluces: Juan Porrah, "Andaluz, dialecto andaluz, hablas andaluzas, español hablado en Andalucía" en *Diccionario de herramientas conceptuales*, Donostia, Iralka, 2000, pp. 5-7.

² En este sentido consideramos especialmente significativos los trabajos de Castón Boyer, *La religión en Andalucía: aproximación a la religiosidad popular*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, y de Isidoro Moreno, *Las Hermandades Andaluzas. Una aproximación desde la Antropología*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

objeto de devoción, especialmente a las vírgenes. Y que se plasma en una forma de vivir los eventos religiosos en la que se superan permanentemente el carácter de sobriedad de un acontecimiento cristiano y católico, para convertirse en un acto eminentemente popular al que asisten miles de personas, en que las jerarquías eclesiásticas no puede mas que intentar “cabalgar” ese fervor popular, especialmente hacia la figura femenina de la Virgen. La Semana Santa en cualquiera de las ciudades andaluzas, o las populosas romerías, como la de la Virgen de la Cabeza, en Andújar, y sobre todo la de la Virgen del Rocío, en Almonte, son una buena muestra de ello.

- Al hilo de las tendencias a la personificación de la divinidad y a la relación directa con la misma, hemos de señalar también unas formas de sociabilidad en la sociedad andaluza específicas, y muy relacionadas con estas³. La negación simbólica de las desigualdades existentes en la realidad, la importancia de las relaciones personalizadas y directas, frente a las relaciones puramente instrumentales, el relativismo ideológico y la tendencia de relacionarse exclusivamente en el ámbito local, son sus rasgos principales. Mas adelante veremos como se expresan estos en el flamenco.

- Y, por supuesto, un territorio determinado sobre el que se han desarrollado históricamente diversas formaciones políticas⁴. Un territorio que se articula alrededor del Valle del río Guadalquivir, como eje central, con unas fronteras naturales bien delimitadas al norte, por Sierra Morena, y al sur, por el estrecho de Gibraltar y el Mar Mediterráneo y el Océano Atlántico. A diferencia de sus extremos este y oeste, de menor extensión y con una delimitación natural menos clara. Fronteras dentro de las cuales se han desarrollado diversas organizaciones políticas a lo largo de la historia. Desde la civilización de Tartessos, a finales de la edad del Bronce, hasta la Comunidad Autónoma de Andalucía, pasando por la provincia romana de la Bética, única provincia senatorial al oeste de la península Itálica, y Al- Andalus, cuyo dominio político llevo a ocupar toda la península, pero donde los territorios al sur de Sierra Morena constituyeron el centro político, económico y cultural del estado andalusí.

Este es, en definitiva, el contexto cultural y geohistórico en el que se encuadra el flamenco como expresión de un pueblo. Y no es sino en dicho contexto donde

³ Ver Escalera Reyes, “Formas de sociabilidad. Fiesta y religiosidad” en VV.AA., *La identidad del Pueblo Andaluz*, Sevilla, Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz, 2001.

⁴ Ver Domínguez Ortiz, *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1980; VV.AA., *Geografía de Andalucía*, Sevilla, Ed. Tartessos; Lacomba, *Historia de Andalucía*, Málaga, Arguval, 1996.

podemos entenderlo, analizarlo y aprehender mejor su esencia. Y eso es lo que intentaremos hacer a través de las líneas que siguen.

Primera parte:

LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO

No podemos hablar de los orígenes del flamenco sin antes señalar una característica particular, característica que va a marcar necesariamente todos los estudios e investigaciones que sobre el flamenco se han hecho. Nos referimos a la oralidad. En efecto, el flamenco como fenómeno artístico y cultural se ha transmitido siempre de forma oral. Esto responde a las características sociales y culturales del espacio donde el flamenco nace y se configura: el nacimiento del flamenco se da entre las capas sociales más bajas, entre un pueblo analfabeto, que no sabe leer ni escribir. Así, no disponemos de una sola fuente histórica escrita desde dentro, es decir, escrita por los propios flamencos.

Las primeras y escasas fuentes escritas son de escritores como Cadalso, Borrow o Estébanez Calderón⁵, espectadores que no vivieron ni comprendieron el flamenco, que lo describieron en el mejor de los casos como un fenómeno curioso, cuando no como algo sencillamente despreciable. Al ser, pues, la transmisión oral la única fuente de conocimiento con la que contamos en la mayoría de los casos, no es de extrañar que no existan documentos o teorías definitivas que aclaren los orígenes del cante. Ya la misma etimología del término flamenco, como veremos a continuación, provoca no pocos problemas y sigue siendo aún hoy un misterio. Por esto sabemos tan poco acerca de los orígenes del flamenco y ya desde este momento hemos de tener en cuenta que todo lo que se ha escrito sobre este tema no son sino teorías y conjeturas.

Así pues, existen diversas hipótesis sobre los orígenes del flamenco, sobre su etimología y, especialmente, sobre cuál fue el grupo social o étnico que contribuyó más directamente en la conformación de este arte. Algunos autores, como Bernard Leblon⁶ defienden el origen exclusivamente gitano del cante; para otros, como Blas Infante, el flamenco es un arte originariamente andaluz, al que los gitanos aportaron elementos propios. Hay también autores que atribuyen al cante un origen morisco, hindú o judío. En todo caso, todos están de acuerdo en afirmar que la cuna del cante se sitúa en una zona muy concreta de la Baja Andalucía, entre Sevilla y Cádiz, Triana y Jerez.

⁵ Podemos encontrar las primeras alusiones al flamenco en las obras de estos autores como *Cartas marruecas*, de José Cadalso, o *Escenas Andaluzas*, de Estébanez Calderón, obras que analizaremos con detalle más adelante.

⁶ Véase *El Cante Flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Editorial Cinterco, 1991.

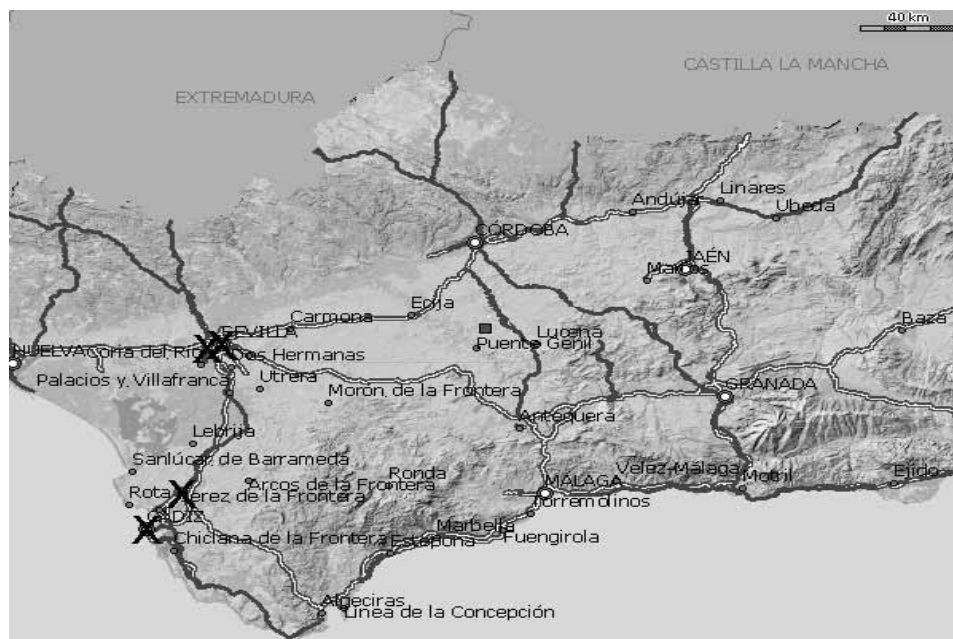


Ilustración I. Mapa realizado por el Instituto Cartográfico de Andalucía, 2002

Sin embargo, en nuestra opinión, no podemos hablar de un origen único, de una sólo influencia, pues si el flamenco nace precisamente en Andalucía es en gran parte debido a la superposición de culturas diferentes que dejaron su impronta en Andalucía, superposición clave en la configuración de las músicas autóctonas. El flamenco se nutrió pues de herencias músico-orales y rituales diversas, en ocasiones históricamente entrelazadas, como los salmos hebraicos, la liturgia bizantina y la música andalusí. El folklore hispánico, al que los gitanos aportarían su estética musical y su genio interpretativo, se encuentra asimismo en los orígenes del cante: la seguidilla, la jota y especialmente el romance castellano tuvieron una gran influencia en la génesis del cante. Finalmente, la música afroamericana dejaría también su huella entre los siglos XIX y XX, como podemos ver en los cantes de ida y vuelta.

Contrariamente a una de las ideas harto extendidas, y como señala acertadamente Cristina Cruces en su artículo "El flamenco, un arte contemporáneo"⁷, nuestro arte no es una manifestación primitiva, una supervivencia arcaica, sino un fenómeno cultural moderno. Hay que remontarse al siglo XVIII para encontrar las bases de su configuración. No obstante, la fijación más aproximada del género tal y como lo conocemos hoy tiene lugar hacia 1860, de la mano de los Cafés Cantantes. Los Cafés

⁷ CRUCES ROLDÁN, Cristina. "El Flamenco, un arte contemporáneo", en *Andalucía en la historia*, nº 7, Sevilla, Centra, 2005, pp. 54-61.

Cantantes fueron locales, similares a lo que podría ser hoy un tablao, donde se concentra la actividad flamenca entre 1860 y 1920. Es mucha su importancia en la historia del flamenco, puesto que con ellos comienza la profesionalización de los cantaores, que se convierten en artistas que actúan a una hora fija y cobran por ello un sueldo. Además, los Cafés Cantantes, asequibles a las clases populares, popularizan el flamenco, lo abren al gran público, que asiste así al nacimiento del cante y el baile como especialidades profesionales del género, con plena autonomía ya del baile, al que hasta entonces estaban subordinados.

A modo de resumen, diremos que el género flamenco se gesta en largo tiempo, pero se codifica, se sintetiza y adquiere un lenguaje propio cuando se crea como un arte nuevo y particular, y esto no ocurre hasta la segunda mitad del s. XIX. Estamos pues, como ya hemos señalado, ante un arte contemporáneo que se encuentra, aún hoy, en pleno proceso de redefinición.

1.1. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO FLAMENCO

Abordamos en este apartado un tema sobre el que se han escrito páginas y páginas, sin que ninguno de los estudiosos haya logrado dar una "solución" definitiva, de manera que el origen de la etimología del vocablo flamenco, así como el del cante es, aún hoy, un misterio. No es nuestro propósito decantarnos por una u otra, sino hacer una breve exposición de las diferentes hipótesis planteadas hasta el momento, exposición que nos permita tener una visión más amplia sobre una cuestión que ha suscitado tantas y tan vivas polémicas.

Aunque la escasez de documentación al respecto hace difícil establecer una fecha más o menos exacta, se cree que el término flamenco, con la acepción que nos ocupa, comenzó a utilizarse a finales del s. XVIII y comienzos del XIX. La primera mención en un documento aparece en una tonadilla de 1830, "El tío Conejo", que dice:

"Director

.....

mi comprender
 el cachirulo, el morrongo,
 quirivé de me.

 ¿mi saber hablar quitano,
 eh?
 Conejo
 Lo mesmito que un flamenco.”⁸

No encontramos otra mención hasta 1841, de la que hablaremos más adelante. Suponemos, pues, que por aquella época, “flamenco” tenía ya, o comenzaba a tener, un sentido propio y específico. El porqué de esta especificación, y porqué en este momento concreto, es lo que intentaremos aclarar a continuación.

Empezaremos por proporcionar los datos ofrecidos por la Real Academia Española (RAE), máxima autoridad lingüística en el estado español. En la vigésima segunda edición de su diccionario, la RAE deriva flamenco del neerlandés *flaming*, y ofrece nueve acepciones diferentes, de las que nos interesan las cinco primeras:

1. adj. Natural de Flandes.
2. Perteneiente o relativo a esta región histórica de Europa.
3. adj. Se dice de ciertas manifestaciones socioculturales asociadas generalmente al pueblo gitano, con especial arraigo en Andalucía. *Cante, aire flamenco.*
4. adj. Coloq. Chulo, insolente. *Ponerse flamenco.*
5. adj. Coloq. Dicho de una persona, especialmente de una mujer: de buenas carnes, cutis terso y bien coloreado.

Por su parte, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (DCECH) coincide con la RAE en el origen etimológico del término. En este diccionario se sostiene que el neerlandés “flaming” derivó al occitano “flamma”, al que se le añadió el sufijo -*enc* (de color rojo). Así, se afirma, flamenco se utilizaría para designar a las personas con la tez colorada, como los verdaderos flamencos. Para explicar cómo se pasó de esta significación a la actual acepción de flamenco, dice el DCECH “La evolución semántica sería pues “gallardo”, “de aspecto provocativo” > “de aire agitanado” > “canto agitanado.”

⁸ Según las investigaciones realizadas por Larrea, recogidas por Ángel Álvarez Caballero en el capítulo XVIII “¿Por qué flamenco?”, en *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 167-176.

Veamos ahora las hipótesis ofrecidas por los flamencólogos. Para explicar el origen etimológico del vocablo flamenco, los estudiosos se han decantado, en líneas generales, por tres hipótesis diferentes. Una de las hipótesis más extendida, y que cuenta con un gran número de variantes, es la que recoge la raíz etimológica aceptada por la RAE y el DCECH, según la cual flamenco deriva del neerlandés *flaming*.

Es el escritor británico George Borrow, en su libro *The Zincali or An Account Of the Gipsies of Spain*, publicado por primera vez en 1841, en el que narra su viaje a España, el primero que recoge el término flamenco con esta acepción: "el apelativo de flamencos con que al presente se les conoce (a los gitanos) no se les habría dado nunca, probablemente, a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos, ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes"⁹. H. Schuchardt, en *Die Cantes Flamencos*¹⁰, sigue la misma línea. Esta identificación de lo flamenco con lo germano, con el sentido de "hombre de mal vivir" o "que habla germanía", vendría de la creencia popular de que los gitanos eran de procedencia germana.

Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", padre de los Machado y uno de los principales estudiosos del folklore andaluz y del flamenco en el último tercio del siglo XIX, parte del mismo origen etimológico para ofrecer una teoría semejante a la defendida por el DCECH, en la que se habla del color del rostro: "...pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes." Según Demófilo, se llamaría así a los gitanos "como título odioso y expresivo de la mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey (Carlos I)."

Otra propuesta sería la defendida por Carlos Almendros, que documenta el uso del término flamenco con el sentido de cantor en el s. XVI, en la época de Carlos V. En efecto, está documentado que durante el reinado de Carlos V los cantores de la Corte procedían en su totalidad de Flandes. En los libros del Coro de la Casa de Medinaceli aparecen escritas las palabras *flamenco* y *flamenco* primero en el lugar destinado a las voces. Por lo tanto, afirma Almendros, se identificaba flamenco con cantor,

⁹ George Borrow, *Los Zincali. Los gitanos de España*, Madrid, Ed. Turner, 1979, pp. 19-20.

¹⁰ Hugo Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

identificación que pasó luego a dominio popular, extendiéndose también a los cantores populares.

Por su parte, Norma González y Bernard Leblon, especialista sobre la historia de los gitanos españoles, exponen una propuesta basada en una investigación histórica rigurosamente documentada. Según estos autores, el uso actual del término flamenco tendría su origen en los numerosos gitanos españoles que lucharon en los Tercios de Flandes. A su vuelta a España, estos gitanos fueron recompensados por sus servicios con privilegios reales, que les permiten ejercer, a ellos y a sus familias, sus oficios tradicionales, a pesar de las pragmáticas que les prohibían comenzó a llamar a estos gitanos "flamencos", por haber luchado en Flandes, y que más tarde, esta denominación pasó a toda la comunidad.

No obstante, estas hipótesis, aún partiendo en su mayoría de estudios serios y bien documentados, han recibido numerosas críticas, ya que plantean algunos problemas serios. El primero de ellos es el momento de la aparición del vocablo flamenco, más de tres siglos después de la llegada de los gitanos a España y de la de los flamencos de Flandes a la corte de Carlos I. Para estudiosos como García Matos o Camacho, esta enorme distancia temporal hace improbable el hecho de que el pueblo recordara la supuesta procedencia germana de los gitanos o las características raciales de los verdaderos flamencos.

Sin embargo, existe otra hipótesis, defendida por Ángel Álvarez Caballero y por el italiano Mario Penna, que siguiendo el mismo origen etimológico, esto es, "natural de Flandes", sortea la distancia temporal. Álvarez caballero y Penna relacionan el origen del vocablo en la acepción que nos interesa al proyecto Thürriegel, un episodio de la historia andaluza que se conoce como "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía". Este proyecto, llevado a cabo durante el reinado de Carlos III consistió en la repoblación de Sierra Morena con habitantes de otros países de Europa¹¹. Atraídos por la promesa de que se entregaría a cada familia 50 fanegas de tierra, aperos de labranza, dos vacas, cinco ovejas, cinco cabras, cinco gallinas, un gallo y un cerdo, se instalan en Andalucía hacia el 1767 cuatro contingentes de extranjeros, uno de los cuales estaba formado por flamencos, y otro, el más importante, por alemanes, a los que, como

¹¹ Este episodio de la historia española, conocido como "Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía", está ya suficientemente documentado. Para más información véanse las obras *Las colonias alemanas de Sierra Morena*, de C. Alcázar Molina, Madrid, 1930, y "Una hipótesis sobre el origen del término flamenco", de Mario Penna, en *Fol.-Lore Andaluz*. 2ª época, Sevilla, Fundación Machado, 1991, pp. 101-127.

sabemos, el pueblo iletrado confundía con flamencos. Ahora bien, los recién llegados se encontraron en ocasiones con una realidad diferente a la prometida por el monarca, hecho que explica que muchos de ellos comenzaran a vagabundear por los pueblos, mendigando o robando, comportamiento que los nativos identificaban a los gitanos. Estos “desertores” eran gente extraña como los gitanos; como éstos, eran desobedientes e indisciplinados, y hablaban lenguas extrañas... Así, nos dice Álvarez Caballero, no es extraño que el pueblo iletrado identificara a unos con otros y los designara con el mismo nombre. Aunque también existe la posibilidad de que fueran los propios gitanos quienes optaran por llamarse así, tras la Pragmática de Felipe IV de 1633, que prohibía que nadie les llamase gitanos. Estando asimismo prohibido por ley el término de “castellanos nuevos”, continúa Álvarez Caballero, no podía dárseles otro nombre.

Otra corriente importante es la que sostiene el origen árabe del término flamenco. Blas Infante, reconocido Padre de la Patria Andaluza por el Parlamento de Andalucía, recoge esta hipótesis en su libro *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*¹². Según Blas Infante, el cante flamenco tiene su origen en los cantos de los moriscos que, tras el decreto de expulsión dictado por Felipe III, se esconden en los montes, uniéndose a las bandas de gitanos errantes para burlar el decreto de expulsión que pesaba sobre ellos. El término flamenco se derivaría pues de la voz árabe *felah-mengu*, labradores huidos o expulsados. El propio Borrow, en su ya citado libro de viajes, afirma que, a principios del siglo XIX, la creencia de que los gitanos no eran sino los descendientes de los moriscos que permanecieron camuflados en Andalucía tras la expulsión estaba muy extendida entre el pueblo llano. A su vez, Félix Grande afirma que “para la gran parte de la mentalidad popular de la época eran (los gitanos) *felah-mengus*. Posiblemente, en este error (sólo relativo) debió de influir - aparte de una semejanza racial a ojos vista, con base sobre todo en el común color de la piel y en la pobreza general de unos y otros-, el fenómeno del bandolerismo.” Dicha identificación no acaba pues, en las similitudes raciales, sino en un estilo de vida y una forma de comportamiento: “Farruco, fanfarrón, echao p’adelante, no eran posiblemente sino aspectos de lo flamenco, de lo felah-mengu: peculiaridades de los bandoleros, de algunos gitanos, de los andaluces perseguidos...” Curiosamente, aún hoy en día, como bien recoge la RAE, se sigue utilizando el término flamenco para designar a los fanfarrones, a los presuntuosos.

¹² Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.

En fin, esta hipótesis ha sido seguida por investigadores como Hipólito Rossy, Carlos y Pedro Caba o el ya citado Félix Grande, que proponen a su vez otras voces, todas derivadas de *fallâh*, labrador: *fellah-mangu*, que hace alusión a los cantos de los labradores, y *felagenkum* o *flahencou*, cantos moriscos de las Alpujarras.

Sin embargo, esta teoría ha sido fuertemente contestada por arabistas que sostienen que la segunda voz - *mangu*, *mengu* - no existe.

La tercera corriente es la sostenida por los autores que defienden el origen jergal del término flamenco. Son varias las razones esgrimidas por autores como García Matos¹³ para defender esta teoría. En primer lugar, el momento en el que aparece el término, que coincide con la época en que los gitanos se relacionan más estrechamente con la hampa, como consecuencia, afirman, de las ordenanzas dictadas por Carlos III, que permiten a los gitanos asentarse en las ciudades. Y es de todos sabido que el "hampón" ha empleado siempre nombres "disfrazados", que llamen al equívoco, y que simbolizen, más que definan, todo lo relacionado con su mundillo. Pero, ¿por qué eligieron precisamente este término para designar a los gitanos? La explicación dada por García Matos, que ha recibido fuertes críticas, es que, el término flamenco, al derivarse del occitano *flamma*, guarda la idea de "presunción", "vistosidad resplandeciente", además de "cierta calurosidad..." Esta explicación ha sido, como ya he dicho, muy criticada, puesto que no es característico de la jerga hampunesca la alteración fonética, y mucho menos la evolución etimológica que requeriría, por otra parte, de un gran nivel de cultura lexicográfica.

Finalmente, comentaremos una última teoría que ha sido literalmente vapuleada por la mayoría de los flamencólogos, que la han tachado, los más comedidos, de "desafortunada", hasta el "delirante" de Álvarez Caballero. Se trata de la defendida por Rodríguez Marín¹⁴, en la que relaciona el término flamenco con el ave del mismo nombre, arguyendo que se comenzó a llamar flamencos a los habituales de las tabernas donde se cantaba y bailaba "porque vestidos con chaqueta corta, altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalguisacados, eran propia y pintiparadamente la vera efigie del ave palmídea de ese nombre." describe aquí Rodríguez Marín el ambiente flamenco de su época, que nada tiene en común con el flamenco de finales del siglo XVIII, que es cuando surge el término en la acepción que nos interesa. Además, y como bien señala

¹³ Véase M. García Matos, "Cante flamenco", en *Anuario Musical*. Volumen V, 1950.

¹⁴ F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929.

Blas Infante, el flamenco era un ave desconocida para la inmensa mayoría de los andaluces y de los gitanos, lo que hace realmente inverosímil cualquier comparación.

Estas son, en resumen, las principales teorías que sobre el origen etimológico del flamenco se han ofrecido. Obsérvese que en todas y cada una de ellas se identifica lo flamenco con lo gitano, y más concretamente, con lo gitano andaluz. Sin embargo, es importante señalar que con el devenir de los años y la evolución que ha seguido el flamenco, hoy día no se da ya esta identificación.

1.2. ORÍGENES SOCIALES DEL FLAMENCO

1.2.1. EL MARCO SOCIAL ANDALUZ

Es importante que tengamos en cuenta el marco social en que el flamenco se desarrolla, ya que consecuencia de ello serán muchas de las especificidades de este arte.

El contexto social donde nace y se gesta el flamenco es el de la Andalucía de finales de siglo XVIII y principios del XIX, una Andalucía con una aguda jerarquización interna, donde la sociedad de clases está fuertemente polarizada, con una oligarquía de terratenientes por un lado, y el pueblo llano, por otro, compuesto por los campesinos sin tierra de las zonas latifundistas, el proletariado de las grandes ciudades y la minoría gitano-andaluza. Esta situación conlleva la opresión y marginación de las clases populares, que compartían unas condiciones de vida muy similares, sufriendo una aguda miseria general. Es en el siglo XIX cuando se produce además, una reordenación de la división territorial del trabajo en el estado español. Se acentúa entonces aun más la polarización de la sociedad andaluza, tras la distribución de la propiedad resultante de los procesos de Desamortización, que consistió en la compra de tierras por parte de las clases pudientes, ya sea antiguos aristócratas o una nueva burguesía, generando en Andalucía un proceso que se ha dado en llamar de reagrarización. Andalucía refuerza su papel de suministradora de materias primas agrícolas en el contexto estatal, estableciéndose una relación a modo de colonia interna, a la que se suma un proceso de colonización externa que le atribuye un papel de suministradora de mineral a favor de intereses ingleses y franceses.

Estos cambios en la estructura económica de Andalucía vendrán a agravar la situación tanto de los jornaleros como de los pequeños propietarios agrícolas, que se verán avocados a engrosar las numerosas filas de jornaleros de forma ocasional.

Asimismo, si hablamos del contexto social en el que nace y se desarrolla el flamenco, no podemos omitir la importancia del Romanticismo.

1.2.2. LAS CLASES POPULARES ANDALUZAS

Aunque el flamenco constituye una seña de identidad de todo el pueblo andaluz, desde sus mismos orígenes, el protagonismo de su producción, difusión y práctica es de carácter evidentemente popular.

Como ya señalamos al principio de este epígrafe, la teoría que atribuye a los gitanos el origen del arte está ampliamente extendida. No obstante, a nuestro parecer, esta teoría no puede sostenerse. En primer lugar, porque no es posible hacer una referencia a los gitanos en general, sino a los gitanos andaluces, ya que no existe ninguna discrepancia en el hecho de que los gitanos no andaluces nada tienen que ver con el flamenco. Deberíamos referirnos pues a los gitanos andaluces. Y en segundo lugar porque, como fruto de un proceso histórico en continua formación y redefinición, no podemos hablar de un solo grupo social en la génesis del flamenco, sino de un conjunto de sectores que conforman las clases populares andaluzas. Ya hemos señalado que jornaleros, proletarios y gitano-andaluces comparten las mismas condiciones de miseria, opresión y marginación, y que se encuentran en estrecho contacto. Siendo así, me parece más lógico afirmar que son estos tres sectores los que constituirán la base social sobre la que nacerá el flamenco. Si bien la aportación de los gitanos andaluces es importante, no menos relevante es el peso que tuvieron los jornaleros andaluces, sin tierra y sin trabajo, ubicados frecuentemente en las agrocidades andaluzas. Es significativo el hecho de que sea precisamente en el área geográfica delimitada por el triángulo Sevilla-Córdoba-Cádiz, zona que coincide con las grandes zonas latifundistas de Andalucía, donde se concentra el foco nuclear del flamenco. Por último, también fue necesario para su definición la intervención de un tercer grupo, el proletariado que ocupaba barrios y periferia de las capitales, del que salió la bohemia artística que desarrolló el flamenco como espectáculo desde mitad del siglo XIX.

Estos tres sectores fueron en buena medida intercambiables. Entre los jornaleros y el proletariado urbano había un buen número de gitano-andaluces, y a su vez entre el proletariado había un buen número de jornaleros que acudían a las capitales huyendo de las penosas condiciones de vida que sufrían en los campos andaluces. Esta acentuada movilidad social en sentido horizontal se plasmaba en las gañanías, importantes centros de transmisión y aprendizaje del flamenco en el medio rural andaluz hasta bien entrado el siglo XX, donde se contrataban a su vez a familias gitanas enteras para las labores del campo, junto con jornaleros no gitanos.

Algunos autores han negado el carácter popular del flamenco, atribuyéndole una tendencia a lo minoritario y unas formas de producción y reproducción determinadas por su hermetismo. Estas teorías son fruto de una errónea identificación de “lo popular” con “lo practicado por la mayoría”. El flamenco constituye todo una proyección de alegrías y dramas colectivos de las clases populares andaluzas. Las principales figuras creadoras, a pesar de ser personas individuales, imprimieron al flamenco en sus cadencias musicales y en sus letras las mismas particularidades y vivencias de buena parte del pueblo andaluz. A su vez, las creaciones individuales rápidamente pasan en el flamenco a reproducirse como expresión colectiva. No es por ello casual que muchos de las coplas y cantes que hoy conocemos como populares en su origen tuvieran un autor conocido. La aceptación y la reproducción por otros cantaores, profesionales o no, de una copla recién creada la acabara convirtiendo en una copla popular o la relegará al olvido. Uniéndose así lo personal y lo colectivo en un todo.

Como otra muestra más del carácter eminentemente popular del flamenco, hemos de aludir a su ya mencionada transmisión exclusivamente oral. Por otra parte, una de las principales formas de difusión y distribución que han tenido coplas y cantes hasta bien entrado el siglo XX han sido los canales de comunicación, es decir, los caminos y veredas por los que transitaban viajeros y caballistas que se daban cita en ventas y ventorrillos, difundiendo los cantes flamencos propios de una comarca o pueblo específico a otros lugares de la geografía andaluza.

1.2.3. LOS GITANOS ANDALUCES

Debido a la innegable importancia de los gitanos andaluces en el flamenco a lo largo de toda su historia, creemos conveniente dedicarles un epígrafe.

Para los gitanos andaluces el flamenco ha supuesto y supone una de sus principales expresiones culturales, a través de la cual se realiza un alegato de autoestima y de representación pública de una minoría que, en el resto de esferas sociales, se ha encontrado siempre subordinada y desposeída. No de manera casual, identifican como sinónimos gitano andaluz y flamenco. Identificación que es sustentada además por la suposición de una serie de cualidades que el gitano andaluz aporta al flamenco, ya sean de carácter técnico, como la voz, o interpretativas, como la espontaneidad, frente al academicismo de los no gitanos. Finalmente, este hecho se materializa en la conformación del flamenco para los gitanos andaluces como fuente de recursos eventual y actividad laboral más o menos estable desde sus mismos inicios. En efecto, la presencia gitana es una constante en la historia del flamenco. Ya en el s. XVIII sustituyen en las fiestas del corpus de Granada a los bailarines moriscos, interpretando sus zambras.

En las últimas décadas, tras el acusado crecimiento de las urbes andaluzas y el desplazamiento de las poblaciones que tradicionalmente ocupaban el centro y los barrios históricos, los únicos grupos que han mantenido la transmisión del flamenco en casas y patios de vecinos son las familias gitanas ubicadas en barrios de Córdoba, Jerez, Sevilla o Granada. Sus características como grupos con una fuerte identificación del nosotros, y la centralidad que en ellos sigue ocupando el espacio doméstico han hecho posible que se constituyan como reserva flamenca de las grandes urbes.

A modo de conclusión, quiero recordar que los diferentes sectores sociales sobre los que se erige el flamenco como expresión popular tienen una situación de clase compartida. Hay una analogía en las condiciones de vida y explotación de las clases que lo vieron nacer y en las que se desarrolla hasta nuestros días. Gitanos andaluces, andaluces no gitanos, trabajadores urbanos o jornaleros, pescadores, mineros o artesanos. Todos ellos ocupan la franja popular y oprimida de la estructura social andaluza del momento:

“Cuatro casah tiene abiertah
er que no tiene dinero
er ospitá y la carce
L' iglesia y er cementerio”

Así, no es extraño que el flamenco haya aparecido a lo largo de su historia como una expresión conscientemente reprimida, obviada y despreciada por las clases dominantes y los intelectuales en Andalucía. El flamenco representaba las miserias de la "Andalucía real", frente a la "Andalucía oficial" que se empeñaba en ofrecer la oligarquía andaluza. Aún así, como expresión totalizadora, global, de Andalucía, consiguió penetrar rápidamente en estas mismas clases sociales, como veremos más adelante.

Segunda parte:

LA EXPRESIÓN MUSICAL FLAMENCA

El género flamenco tradicional tiene unas determinadas estructuras formales: cada estilo posee unas características melódicas y rítmicas propias, un compás fijo y una versificación concreta. De otra forma sería imposible que cantaor, tocaor y bailaores se entendieran sin ensayo previo, como sucede. Así, estos esquemas básicos, lejos de limitar a los artistas, permiten la improvisación y el entendimiento entre artistas que nunca antes han tocado juntos.

No obstante, la ejecución técnica de cante, toque y baile no puede aislarse de los valores expresivos que se pretenden comunicar, convirtiéndolos en una verdadera dramatización del dolor, la pena, la alegría, la gracia...

2.1. LOS CANTES BÁSICOS, EL BAILE Y EL TOQUE

Tradicionalmente, ha sido el cante, y especialmente las letras de los cantes, el elemento que más ha atraído la atención de los estudiosos y aficionados del flamenco, en detrimento de los metalenguajes y lenguajes no verbalizados. Sin embargo, también éstos son imprescindibles para entender el flamenco. Manifestaciones como el quejío y los silencios — tan propios de la cultura andaluza— los sonidos arrancados a la guitarra, los movimientos de las manos, los pies y el cuerpo o incluso la indumentaria expresan tanto o más de lo que expresan las palabras.

Volvámonos, para verlo con más claridad, hacia el baile flamenco. El baile, que nos interpela a través de su lenguaje gestual para contarnos cosas sobre la cultura flamenca, que es también la cultura andaluza.

La ortodoxia del baile flamenco establece dos pautas diferenciadas dentro del mismo, en función del género: el baile masculino y el femenino. El masculino se caracteriza por un mayor desgaste energético, la insistencia del zapateado y la verticalidad de la figura, características todas asociadas al concepto de virilidad, de fuerza. A su vez, el baile femenino se constituye “de cintura para arriba”: en él se valora especialmente la gracilidad de la figura, la gracia del movimiento de los brazos, la ausencia de brusquedad y la elegancia en el contoneo.

En el atuendo, que se fija también en la etapa de los Cafés Cantantes, se hace asimismo patente esta distinción. El bailar se caracterizará por la sobriedad de la indumentaria, que suele componerse de pantalón y camisa sencillos, de color negro o blanco y sin adornos ni complementos de ningún tipo, mientras que el traje de la bailaora es más vistoso, con volantes en falda, enaguas y mangas, y de colores vivos. Además, las mujeres complementan su atuendo con adornos como pendientes y peinetas.

Hasta la aparición de los Cafés Cantantes, el baile era el gran protagonista de los espectáculos flamencos. Con los Cafés Cantantes, como ya hemos visto, el cante y el toque se erigieron en especialidades artísticas por sí mismas, dejando por fin, y ya definitivamente, su dependencia del baile.

Es en esta época cuando el toque va a sufrir importantes transformaciones. Cuando comienza a fijarse el flamenco, cuando comienza a cristalizar y tomar forma el estilo musical flamenco, todos los instrumentos que se venían utilizando tradicionalmente en el folklore popular, como panderetas, bandurrias, laúdes, etc., desaparecen. La guitarra se erige entonces como instrumento rey, junto al acompañamiento de palmas y zapateados, percusiones corporales siempre asequibles a las clases populares. Las palmas y el zapateado realizado con los pies son fundamentales en el flamenco como marcadores del ritmo.

No sería hasta los años setenta que se introduce el cajón, de la mano de Paco de Lucía, quien lo trajo de Perú. Hasta entonces, los intentos de dotar al flamenco de un instrumental percusivo habían sido meros ensayos sin solución de continuidad. Sin embargo, el cajón va a calar rápidamente en el mundo flamenco, de forma tal que llegó a confundir su origen, hasta el extremo que hoy día no sólo en Andalucía sino también en otras latitudes, su sonido va sinérgicamente unido al del toque flamenco. El primer artista que lo utilizó fue el percusionista Rubén Damtas, quien vio claramente sus posibilidades como sustituto y refuerzo de las únicas percusiones que hasta entonces admitía el género: las palmas, el taconeo o el repique ocasional en el lomo u otras partes de la guitarra.

Existen discrepancias en cuanto al origen del cajón. En la actualidad, peruanos y cubanos se disputan la creación de este instrumento. En todo caso, es evidente que el origen ancestral de este instrumento hay que buscarlo en los esclavos africanos y en las privaciones que vivieron bajo el sistema colonial, donde no tenían acceso precisamente

a las maderas y parches con que reconstruir los tambores que sonaban en su inconsciente colectivo.

Hoy día, a pesar de su común origen, el cajón peruano/cubano y el cajón flamenco se diferencian no sólo por la forma de tocarse sino también en su construcción, ya que en España suelen añadirse algunas cuerdas de guitarra tensadas en el interior para reforzar la vibración de la tapa floja que se percute con las manos.

Pero, como hemos dicho, el instrumento protagonista de la fiesta flamenca es la guitarra. ¿Qué podemos decir de un instrumento que ha levantado tantas pasiones y ha inspirado tantas canciones y poemas de autores tan célebres como Antonio Machado o García Lorca? En su conferencia sobre el cante¹⁵, el poeta granadino afirma que la guitarra “ha construido el cante jondo... ha occidentalizado el cante y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de cultura”.

No podemos concebir la música flamenca —a excepción de los estilos “a palo seco”, más primitivos, sin acompañamiento musical alguno, como el martinete o la carcelera— sin la guitarra. La guitarra confiere al flamenco su particular sonido, su carácter, de forma que, hoy día, la figura del guitarrista es tanto o más célebre que la de los bailarines o cantaores. De hecho, la especialización histórica de la guitarra en los Cafés Cantantes no fue sólo instrumental, sino también profesional. Aparecen entonces los “cuadros”, grupos flamencos compuestos por una o dos guitarras, cantaores, bailarines y palmeros o jaleadores y que se mantienen en la actualidad, en los que la figura del guitarrista es fundamental como organizador de dicho cuadro. Tradicionalmente, era el guitarrista quien se encargaba de pactar los contratos y elegir a los intérpretes y aún hoy, el guitarrista principal de una compañía o cuadro flamenco es más que un instrumentista, es el “jefe de orquesta”, es el auténtico director del espectáculo.

Por último, dentro del universo del toque y sus acompañamientos, hay que mencionar los *jaleos*, las exclamaciones con las que los jaleadores del cuadro flamenco o el mismo público alientan, animan o piropean — a los artistas. No es infrecuente lanzar estas exclamaciones — ¡ole! ¡Aire! y tantas otras— incluso en eventos altamente

¹⁵ Federico García Lorca. *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo*. Conferencia leída en Granada, el 19 de febrero de 1929, con motivo de la promoción del Concurso de Cante Jondo de Granada, y publicada en *El cante jondo*, Madrid, Siasca, 1977.

institucionalizados, como un festival flamenco, lo que nos habla de una concepción “familiarizada” del flamenco. Los jaleos, que pueden parecer un elemento secundario, tienen lugar propio dentro del ritual del espectáculo, de forma que no pueden ser lanzados en cualquier momento, sino en momentos precisos y ajustadísimos. De ahí que exista dentro de los cuadros flamencos la figura del jaleador, que sabe cuándo y cómo tiene que jalear a los artistas.

Y entremos por fin en el universo del cante.

Los cuatro estilos flamencos considerados como básicos son los fandangos, la soleá, la seguiriya y los tangos, de los que se derivarían a su vez el resto de cantes: verdiales, jaberías, abandolaos, rondeñas, granaínas y medias granaínas, tarantos y Cantes de las Minas, en la familia de los fandangos; jaleos, Cantiñas, Soleares y Bulerías en la de la soleá, que tiene como antecedentes a la caña y el polo; carceleras, tonás, martinetes y debla, que darían paso a la seguiriya; tientos y tanguillos pertenecientes a la familia de los Tangos...

Pero no es nuestro propósito ofrecer aquí una lista detallada de los estilos flamencos y de las características técnicas que los definen y diferencian entre sí: ya existen, con ese fin, infinidad de tratados y estudios flamencos. Dejaremos pues este trabajo en manos de especialistas musicólogos, que traten el tema con el correspondiente rigor.

Hemos hablado de los estilos básicos, de los “truncos” del cante flamenco. Es importante indicar, no obstante, que con esta clasificación no pretendemos señalar la importancia o grandeza de unos cantes en detrimento de otros. Cada estilo es en sí mismo, completo y “grande”. Así, la mayor difusión de unos cantes u otros depende de múltiples variables. Hemos de tener en cuenta que, a la par que determinadas variantes se constituyen en cantes propiamente dichos y son utilizadas por las clases populares en sus actividades cotidianas, a la misma vez éstos son revisados y recreados por los artistas en los escenarios, siguiendo el desarrollo dual que se da en el flamenco, a través del espacio privado y del público. De esta forma, algunos cantes se vieron engrandecidos al coincidir su nacimiento con una situaciones socio-histórica concreta, que conllevó su mayor desarrollo y florecimiento, o con momentos dorados para este arte, que facilitan la transición del flamenco del ámbito privado a lo público.

Es de esta forma como podemos explicar cómo determinados sectores con un peso específico entre las clases populares andaluzas, como el de los pescadores, por ejemplo, tengan tan poca representatividad en este arte. O el devenir discreto de los

cantes camperos, que quedaron más anclados en las formas locales, aún siendo la sociedad andaluza predominantemente rural, frente al éxito de los estilos mineros.

2.2. TEMÁTICA Y FORMA ESTRÓFICA DE LOS CANTES

Temática

Durante muchos años el flamenco se ha tomado como sinónimo de canción triste y quejumbrosa, de lamento. Sin embargo, en el flamenco existen, como en la vida — puesto que, como venimos repitiendo, el flamenco no es sólo una expresión musical, sino toda una cosmovisión —, cantes de pena, pero también cantes para momentos de alegría y fiesta. En el flamenco hay asimismo lugar para las ideas políticas y sociales, la inspiración desde temas históricos cercanos o lejanos, la sátira, la burla e incluso el pregón de mercancías.

La temática flamenca está íntimamente ligada, como veremos más adelante, con la temática propia del Romanticismo, corriente que tuvo gran importancia en los años en los que el flamenco comienza a definirse. El flamenco responde con sus letras a las inquietudes románticas: el anhelo de libertad, la exaltación de héroes populares, que en el caso del flamenco se verán encarnados en la figura del bandolero, el choque entre el mundo real y los sueños, el amor, y especialmente el amor inalcanzable, frustrado o trágico y la impotencia del hombre ante su destino. Las coplas flamencas recogen multitud de palabras como fario, sino, estrella... que aluden al destino:

"Er día que nací yo
qué planeta reinaría
por donde quiera que voy
que mala estrella me guía"

La temática básica de los cantes flamencos es, en definitiva, una temática universal como el amor, la vida y la muerte, el día a día, la soledad... pero expresada desde una cosmovisión, como no podía ser de otra manera, andaluza, y más concretamente, de los sectores sociales en los que se origino y desarrolló.

No es pues, extraño, que la dualidad riqueza/pobreza sea uno de los temas más recurrentes en el flamenco. Esta dualidad representa en el universo flamenco el entronque fundamental de la división de clase entendida por las clases populares como

podemos ver en el cante, no como una forma de complementación social, sino como una lucha dialéctica entre poseedores y desposeídos:

“Cuando tenía dinero
me yamaban Don Tomah
y aora que ya no lo tengo
me yaman Tomah ná mah”

El dinero, que puede comprar incluso lo que no tiene precio, como el amor o la amistad:

“Ar pie d´un arbó sin fruto
me puse a considerá
que pocoh amigoh tiene
Er que no tiene qué dá”

El dinero es protagonista de numerosas coplas y, junto al dinero, las consecuencias colaterales de no poseerlo aparecen abundantemente, como el hambre, la necesidad, la enfermedad y la muerte:

“Qué ganita tengo, maere,
de que pongan el pan barato
pa que ehta barriguita mía
no pase tan maloh ratoh”

El pueblo sueña con la inversión de papeles entre ricos y pobres, que se asume en estos casos como posible, haciendo continuas referencias a la consideración igualitaria de todos los hombres, rasgo importante en las formas de socialización de los andaluces:

“Anda ve y dile a tu maere
si me dehprecia por pobre
qu'er mundo da musha güertah
y ayé se cayó una torre”¹⁶

El mundo del trabajo, con sus condiciones laborales, sus utensilios e incluso su problemática, como el problema de la tierra, está también muy presente, como veremos más adelante cuando analicemos los cantes de trabajo o labor.

¹⁶ Enrique Morente, “Se hace camino al andar”, CD, Hispavox, 1975.

Son numerosos los autores¹⁷ que han otorgando al flamenco un carácter de sumisión y consentimiento, una visión fatalista que sería propia del supuesto carácter apático de los andaluces, muchas veces atribuido a la herencia arábigo-judía y a la influencia gitana. Según escriben los hermanos Caba Landa: *"En Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo, y la desesperación social del gitano"*¹⁸

Este ha sido el argumento mayoritariamente asumido por los investigadores del flamenco. En este sentido, donde muchos autores hablan de resignación y sumisión del flamenco encontramos, más que una renuncia, la asimilación del orden social impuesto y la escala de valores, en definitiva, de ciertos elementos de la ideología de las clases dominantes. Sin embargo, junto a esta faceta del flamenco, otros autores han señalado lo que nos parece más interesante, esto es, el carácter impugnador del flamenco.

Desde luego, la apelación en el flamenco de forma expresa a una determinada ideología, a una llamada directa a la insurrección se ha producido tan solo en momentos históricos muy concretos. El flamenco ofrece una visión sociológica del pueblo andaluz, pero raramente entra en detalles, hechos o acciones concretas. En todo caso, lo que si se produce es una alusión de manera simbólica o metafórica a la rebelión deseada.

"Aquer que siembra
 en tierra ahená
 mar fruto puede kohé
 que la tierra se güerve fierá
 y no pué prebalecé"¹⁹

No por que las coplas expresen tristeza o tragedia han de ir acompañadas de resignación. En ocasiones, bajo impresiones de impotencia o maldiciones, se expresa la rabia con la que el andaluz se enfrentó a sus condiciones de existencia.

¹⁷ Entre los autores que han defendido este postulado destacarían los hermanos Caba Landa. Vease C. y P. Caba Landa, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Enrique Morente, "Se hace camino al andar", CD, Hispavox, 1975.

En este sentido, el carácter de impugnación del flamenco se formula bajo diferentes grados de verbalización, desde la mera exposición de situaciones tenidas por injustas, su denuncia y hasta la formulación de anhelos y demandas derivados de las mismas.

Las instituciones estatales y religiosas serán blanco de las denuncias más o menos explícitas formuladas en los cantes. Si bien en el segundo caso el pueblo andaluz hará clara distinción entre la jerarquía eclesiástica y su sistema de explotación económica y de presión ideológica sobre el pueblo llano, y la figura de Dios:

“Cuando se muere argún pobre
que solito va ´l entierro
y cuando se muere un rico
va la música y er clero”

Muchas veces las coplas recogen las ideas que el pueblo tiene ante la Justicia, que son en general de desconfianza ante instituciones que saben corruptas:

“A la audiencia van doh pleitoh
uno verdá i otro no
la verdá salió perdiendo
porque er dinero ganó”

En el flamenco son abundantes las referencias a las persecuciones, la marginación y a la cárcel, esta vez expresando muchas veces el lugar geográfico o características del penal. En este sentido, es frecuente para esta temática la ejecución de cantes oscuros y tormentosos, como tonás o seguiriyas, llegando a un cante específico realizado por este sector de población privado de libertad, la carcelera, del que hablaremos más adelante:

“Veinticinco calabozoh
tiene la carcé de Utrera
veinticuatro yebo andaoh
I er mah ohcuro me quea”

Finalmente, la libertad, o más bien, el ansía de libertad, es otro de los temas más recurrentes en las letras flamencas:

"Yo perdí mi libertá
la prenda que máh quería
yo no pueo perdé máh
aunque perdiera la vía"

Libertad, igualdad, justicia y solidaridad son conceptos continuamente repetidos en el cante, así como sus opuestos, como la desigualdad y la competitividad. Ejemplo de esta conciencia solidaria y de justicia es otro tema harto recurrente, el del bandolerismo. La figura de héroe romántico del bandolero, que roba a los ricos para dar a los pobres, o para satisfacer las necesidades primarias, está presente en multitud de letras flamencas:

"Por la Sierra Morena
va una partía
y er capitán se yama
José María.
José María vivió
como tóh loh hambreh grandeh
con er corazón"

Así, vemos como en el flamenco se entrecruzan las vivencias y aspiraciones emancipadoras del pueblo trabajador andaluz, y junto a ellas otros valores e interpretaciones de la realidad propias de las clases dominantes. La utopía del cambio social global es una utopía que se repite, junto con una evaluación conformista de la realidad.

Por último, señalar que es frecuente en las letras flamencas el contraste entre gitanos y "gachós", a excepción de los cantos mineros, en los que este tema desaparece para ocupar un primer plano las citas a las condiciones de trabajo. En este caso la principal oposición se constituye principalmente y de forma inequívoca entre las clases sociales dominantes y el proletariado.

Forma estrófica de los cantos

La lírica popular andaluza, en general, tiene tendencia a la sencillez de estrofas, que comúnmente son de tres, cuatro o cinco versos. Sencillez que se ve también reflejada en el flamenco.

La principal características de las coplas flamencas en cuanto a su forma estrófica es su carácter microcompositivo, que diferencia sus procesos de repetición de otras músicas occidentales. El flamenco no se construye basándose en canciones completas, sino en la superposición y concatenación de cantes y estrofas que se extraen de la memoria. De esta forma, las piezas musicales no poseen un carácter lineal, sino que van fluyendo de la memoria y son escogidas a voluntad del intérprete. Así, al igual que ocurre en cierto grado con el toque y el baile flamenco, el cante se construye como una arquitectura efímera.

Por otra parte, como venimos afirmando, el flamenco ha sido transmitido históricamente de forma oral, lo que motiva que el cante flamenco se constituya como una unidad inseparable de la música, de forma que la letra llega a ser, para el cantaor, la partitura que indica cuando ha de hacerse cada modulación, cada inflexión. Fenómeno, repetimos, fruto del carácter iletrado de la memoria musical del intérprete.

La letra se asocia y somete en el flamenco a la estructura musical. Este hecho explica porqué en el flamenco son tan comunes las alteraciones léxicas y de contenido, las redefiniciones literarias, e incluso la conversión de fonemas en onomatopeyas rítmicas. Tanto es así, que una parte de la lírica flamenca está compuesta de estrofas que carecen de sentido como tales, y que casi podríamos decir que son cantadas para hacer música. Este fenómeno es fácilmente identificable en algunos cantes por Bulerías, donde podemos escuchar coplas como:

“Que maxaca maxama
que maxaca mexero
que tu ereh de l´Avana
que yo soy avanero”

Existen en el cante una frecuencia de entradas, o afinaciones vocales que funcionan coherentemente, como si de música se tratara, como en la seguriya el "Tirí tirí tirí", o la popularizada entrada de las Alegrías, cante propio de Cádiz:

Tiri ti tran tran tran
 tiri ti tran tran tran
 tiri ti tran tran trero
 ay, tiri tri tran tran tran

Fenómeno éste que permite reconocer la variante de cada estilo a través de las entradas o introducciones.

2.3. CLASIFICACIÓN DE LOS ESTILOS O CANTES FLAMENCOS

Antes de entrar en una clasificación de los cantes o estilos flamencos, es preciso tener en cuenta que no existe una única clasificación válida; son muchas las clasificaciones ofrecidas por los flamencólogos, cada una basándose en criterios diferentes: su naturaleza musical, según el compás y el ritmo, como la establecida por el cantaor Alfredo Arrebola²⁰; según la zona geográfica donde se desarrollan; según su origen histórico o incluso racial²¹, etc. No existe, repetimos, una única clasificación válida, sino acercamientos desde disciplinas diferentes.

En nuestro caso, es evidente que ofrecer una clasificación basada en aspectos musicales no tendría ningún interés para nuestro propósito, que es, recordémoslo, el señalar en qué medida es el flamenco un marcador clave de la identidad cultural andaluza. Por ello, y puesto que éste no es un estudio musicológico, no entraremos aquí en análisis propiamente técnicos, sino que intentaremos hacer un recorrido por diferentes cantes o estilos del flamenco desde una óptica sociológica, más acorde con el propósito del presente estudio. Los aficionados echarán en falta, en nuestra clasificación, algunos estilos: no es nuestro propósito confeccionar una lista exhaustiva de todos los cantes que conforman el arte flamenco, sino demostrar como otro tipo de aproximación, más allá de la música, es posible.

²⁰ Clasificación que aparece en la introducción a la obra de Ángel Rodríguez Cabezas, *La salud en las coplas flamencas*, Málaga, Ed. A.R. Cabezas, 1997, pp. 33-40.

²¹ Vease como ejemplo de clasificación de los cantes en función de gitanos o no-gitanos, la clasificación que hace Jorge Ordóñez Sierra, incluida como apéndice en el libro de Anselmo González Climent, *Cante en Córdoba*, Madrid, Escelicer, 1957.

2.3.1. CANTES DE TRABAJO O LABOR

Obedeciendo a su carácter popular, el flamenco ha estado siempre ligado al mundo del trabajo en Andalucía y, más concretamente, a los oficios de las clases populares andaluzas. Y en muchos casos, como no podía ser de otra manera, a ramas de actividad característicamente gitanas, como la herrería, oficio llevado a cabo tradicionalmente por gitanos.

Así, existe toda una serie de cantes concebidos en o para los espacios de trabajo, cuyo ritmo de actividad marca la cadencia y el compás, y todo un legado de letras cuya principal temática son las condiciones de trabajo. Por otra parte, es abundante el rastro del oficio en los nombres artísticos de muchos de los más célebres cantaores flamencos. Y es que el flamenco ha sido muchas veces pasarela del campo, la mina o el taller hacia el tablao. Los casos de Rojo "El Alpargatero", "El Turroneo" o "El Cabrero" son ejemplos de cantaores célebres a los que buena parte de los aficionados conocen únicamente por el nombre de su anterior profesión.

Distinguiendo por sectores, los siguientes cantes testimonian los oficios populares de la época, así como las tareas y faenas concretas que en ellas se efectuaban, las condiciones de trabajo, etc... erigiéndose así en auténticos registros de la historia laboral de la época.

Entre los cantes ligados a las faenas agrícolas, conocidos como cantes camperos, encontramos estilos como las trilleras, temporeras, los cantes de siega, las gañaneras o los fandangos de lagares. La trilleras, que toman este nombre de la trilla, una faena del campo hoy ya prácticamente desaparecida, menciona en sus letras desde el calor estival, pues era en el estío cuando se realizaba esta faena, hasta el instrumental utilizado para la misma. Su compás responde al ritmo del trillo sobre la era:

"Trabaho de só a só
 Trabaho de só a só
 Lah gananciah son pal amo
 Pa mí solo eh er suó"²²

²² Miguel Burgos, «El Cele», extraída del CD *Cantes del campo: gañaneras, siega, del arriero y trilla. El Flamenco antiguo. Veteranos del cante en Granada*, BigBand, 1999.

En los cantes relacionados con las faenas del campo son frecuentes las referencias al "cumplir", esto es, a realizar con eficiencia el trabajo, lo que constituye un elemento de la cultura del trabajo de jornaleros y pequeños propietarios andaluces, interiorizando una idea claramente burguesa.

"Se debe ganá er pan
con er suó de la frente
la vía ehtá equivocá
Por que sé de musha hente
que viven de loh demah"

También los pescadores desarrollaron su propio cante, los jabegotes. Los jabegotes, variedad del fandango, es un cante típico del litoral malagueño y debe su nombre a que la cantaban los pescadores mientras fabricaban o reparaban sus redes sentados en la arena, bajo su jábega varada. En las letras de estos cantes, aún cuando no hacen referencia expresa al trabajo, se hace siempre manifiesta la presencia constante del mar, proporcionador del alimento:

"Ehtando la mar en calma
se me moharon lah velah
y fue de lah purah lágrimah
que yo derramé por eya."

El martinete es por excelencia ejemplo de un cante ligado a un espacio de trabajo. Este estilo, que se inició en las herrerías gitanas, es la derivación fragüera de las tonás: se interpreta "a palo seco", esto es, sin acompañamiento de guitarra, y su compás sigue los golpes del martillo en el yunque y mantiene los silencios propios de un trabajo agotador. De ahí la denominación de "martinete", en referencia al martillo, herramienta básica para los herreros.

Para terminar, mención especial merecen los Cantes de las Minas, por ser sin duda aquellos donde se ve más claramente la relación entre un estilo y una rama laboral. Conocemos a una serie de estilos como las cartageneras, tarantas, levanticas o las mineras, cuyo nacimiento y expansión vienen dados por una situación socioeconómica muy concreta, a saber, el auge minero que se experimentó en el

levante andaluz y Murcia en la segunda mitad del siglo XIX, que ocasionó el desplazamiento de miles de andaluces hacia estas zonas.

En los cantes mineros, están dolorosamente presentes las vivencias trágicas del minero y sus duras condiciones de trabajo. Las letras mineras recogen, junto con menciones a las herramientas típicas de esta labor, el miedo de los mineros a los desprendimientos, a la muerte, en unas coplas estremecedoras:

“Atrapó a mi compañero
 ¡Ay! se undió la galería
 y atrapó a mi compañero
 y en su lamento decía
 Ayúame que me muero
 y la mano me cohía”

2.3.2. CANTES PARA LA EXPRESIÓN DE LA PENA

El pueblo andaluz ha utilizado siempre el cante para conjurar los fantasmas, alejar los dolores, los dramas que lo acechaban. Ya lo dijo Manuel Machado, en una frase que recogía toda la sabiduría del pueblo: “Cantando la pena, la pena se olvida”, idea que encontramos en multitud de letras flamencas:

“Yo no cantaba pa que me ehcusharan
 ni porque mi vó fuera güena
 yo canto pa que me se vayan
 lah fatiguillah y lah penah
 que me van
 que me van aniquilando”

Aún así, no estamos de acuerdo con el sentido que tradicionalmente se ha querido adjudicar al flamenco²³, de cante trágico. No podemos estar de acuerdo, pues el pueblo ha cantado siempre tanto sus penas como sus alegrías, y de la misma forma que existen cantes específicos para expresar el sufrimiento, existen, como veremos a continuación, cantes especialmente concebidos para momentos de fiesta y para celebraciones concretas. Es hora, pues, de desterrar estos tópicos, que, por más que

²³ En este sentido, la bibliografía es extensísima e innumerable. Citaremos, por poner algunos ejemplos a Julio Vélez, que afirma, en su libro *Flamenco. Una aproximación crítica*: “ahondar en las raíces del flamenco es ahondar en las heridas de un pueblo hasta dar con sangre: sangre de inquisición, sangre de reyertas, sangre de látigos y sangre de faroles y sangre de fusiles: sangre a secas...”

sean de un gran romanticismo, no hacen sino encerrar y limitar nuestro arte en falsos estereotipos.

Una vez aclarado este punto, veamos que cantes ha creado el pueblo para expresar sus penas y amarguras.

Hablar de penas y amarguras es hablar de seguiriyas. La seguiriya, considerado como el más jondo de los estilos y también el de más difícil interpretación, es un cante que esencialmente genera un drama. Su desbordamiento, encarnado en el grito, el “¡Ay!” con el que comienza, se presta como ningún otro a la expresión de vivencias personales: la pena, el dolor, la muerte, la miseria y las injusticias.

Antecedentes de este cante son estilos “a palo seco”, esto es, sin acompañamiento, como el martinete y las carceleras, que pugnan en dramatismo con las seguiriyas. Ambos, martinete y carceleras, son tonás que por circunstancias ambientales, su interpretación en las herrerías y en las cárceles, no podían acompañarse de instrumentos. Hablan en su mayoría de temas ancestrales como el amor, la vida y la muerte, y también de viejas persecuciones, de asuntos religiosos, y, por supuesto, penitenciarios y del trabajo en la fragua, aunque siempre desde un punto de vista trágico.

En las carceleras la temática versa en exclusiva, como su propio nombre indica, sobre el ambiente carcelario, con letras que hablan de la vida en la cárcel, de la condena que sufren también los familiares, especialmente las madres, privadas de un ser querido y, sobre todo, de la libertad perdida, tan ansiada:

“Como er páharo enhaulao
que miente con su alegría
canto, entre rehah de ierro
por la libertá perdía”

2.3.3. CANTES DE CELEBRACIÓN O FESTEROS

Si bien, como ya hemos indicado, el flamenco siempre ha sido asociado a la expresión de la pena y el lamento, nada más lejos de la realidad: como expresión musical popular, no podía faltar en las fiestas y en los grandes momentos de celebración del pueblo andaluz, ya sean éstos de índole religioso o pagano.

A la hora de hablar de los cantes de celebración o festeros, hemos de diferenciar entre los que se interpretan indistintamente en cualquier tipo de fiesta o celebración andaluza, por un lado, y entre aquellos reservados a celebraciones muy concretas. Comenzaremos por los primeros.

Los cantes de la familia del fandango son los más representativos en general de las fiestas andaluzas, sobre todo en la serranía del extremo occidental andaluz y en las marismas del Guadalquivir. Un ejemplo significativo es el del verdial malagueño, cante propio de las clases campesinas de Málaga. Tradicionalmente, se cantan verdiales en fiestas señaladas, fundamentalmente en dos: el 24 de junio, día de San Juan, y el 28 de diciembre, día de los santos Inocentes:

“Mi maere me yevará
en la Cala ay una fiehta,
Mi maere me yevará
yo como voy tan compuehta,
me sacarán a bailá:
yevo yo mi cahtañeta”

No obstante, desde hace algunos años los cantes entroncados en la familia del fandango van perdiendo terreno ante las sevillanas. Piezas de tipo menor, “aflamencadas” y por ello en ocasiones despreciadas por los flamencos, aunque muy comunes por toda la geografía andaluza y fuera de ella, las sevillanas son hoy en día las piezas más interpretadas en las romerías y en las fiestas patronales de cada pueblo.

Pero es la Bulería el género festero por excelencia. Sinónimo de fiesta, la Bulería se ha convertido en el último tercio del siglo XX en el estilo más popular, gracias a artistas como Camarón de la Isla o Paco de Lucía. La Bulería es la esencia de la fiesta flamenca, al necesitar, como ningún otro cante, de la participación de todos los presentes en la fiesta flamenca. Sus letras son generalmente alegres y desenfadadas (en el mundo siempre incierto de la etimología flamenca, se cree que Bulería procede del término *burla*, *burlería*).

También dentro de la familia de la soleá, como la Bulería, y como su propio nombre indica, las Alegrías se configuran como cantes apropiados para la celebración.

Por último, si hablamos de los cantes festeros no podemos omitir los cantes enmarcados dentro de los Cantes de Ida y Vuelta, como guajiras, milongas o la rumba, que tanta expansión ha tenido en otro destino de la inmigración andaluza, Cataluña. Se conoce como Cantes de Ida y Vuelta a los cantes que trajeron consigo, a su vuelta, todos aquellos andaluces que marcharon a "hacer las Américas". Pero, ¿por qué de Ida y Vuelta? Hasta hace muy poco se creía en el origen andaluz de estos cantes, que, al haber viajado a las Américas junto con la gran cantidad de andaluces que fueron allá a probar suerte, habría entrado en contacto con las músicas locales y se habrían visto influenciados por éstas, para volver ya modificados, convertidos en un cante totalmente diferente. De ahí lo de "Ida y Vuelta". Sin embargo, recientes investigaciones²⁴ demuestran que el origen de cante básico por excelencia dentro de la familia del flamenco de Ida y Vuelta, el tango, es de origen cubano. esto nos lleva a una teoría completamente diferente, a saber, que no eran sino músicas americanas las que llegaron a los puertos andaluces, músicas que artistas anónimos fueron fundiendo, para hacerlas suyas, con los sonos andaluces, aflamencándolas.

Fuera como fuese, no cabe duda de que hoy día tangos, guajiras, milongas y rumbas se constituyen como cantes festeros de gran éxito.

Ya dentro de los cantes reservados para celebraciones concretas, encontramos la alboreá. Es este un cante concebido originariamente para el momento ritual de la boda gitana, y que hace referencia directa al rito del desfloramiento de la novia, como en esta conocida estrofa:

"En un prao verde
tendí mi pañuelo
salieron treh rosah
como treh luceroh"

Este cante viene siempre envuelto por un halo de misterio y leyenda, debido al tabú de que lo han rodeado los gitanos, según el cual los payos no deben escuchar la alboreá, ni presenciar la liturgia nupcial.

²⁴ Ya el musicólogo Manuel García Matos y Arcadio Larrea, entre otros, se inclinaban por esta hipótesis, que han venido a demostrar Romualdo Molina y Miguel Espín en su *Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir-Bienal de Flamenco, 1992.

Otro cante concebido para una celebración concreta es el villancico flamenco. Fuertemente ligado a la tradición de los villancicos populares, el villancico flamenco, se canta, como éstos, en las fiestas navideñas, acompañado por instrumentos como panderetas, zambombas y castañuelas.

Y vamos ya con la gran fecha de celebración religiosa del pueblo andaluz que es, incontestablemente, la Semana Santa. El pueblo saca entonces a sus santos y vírgenes, y los pasean y los jalean. Y les cantan. Para la Semana Santa, fiesta grande en Andalucía, donde sale a relucir la forma específica de religiosidad de los andaluces, encontramos en el flamenco un cante concreto, la saeta. Cuidado, no debemos confundir las saetas llanas o populares con las saetas flamencas, que evolucionaron a partir de aquellas hasta convertirse en un estilo con personalidad propia.

Cante sin acompañamiento de guitarra, con gran carga dramática y que se ejecuta cuando el "paso", esto es, el trono con el santo o virgen de la cofradía se detiene en un punto del recorrido. En ocasiones, la parada está concertada de antemano, sin embargo, otras veces, las más emotivas, son cantaores anónimos que se encuentran entre el público los que lanzan su canto, reteniendo de esta forma el paso, que se detiene para escuchar coplas como la siguiente:

"¿Quién me prehta una ehcalera
pa subí ar madero
pa quitahle loh clavoh
a Jesú er Nazareno?"

Siendo la seguriya el cante por excelencia para la expresión de las penas y las amarguras, no es de extrañar que sea la Saeta por Seguiriyas uno de los estilos saeteros más populares. Otra forma saetera muy popular es la saeta por Martinete, ya que el carácter patético y el desgarramiento emotivo del Martinete casan a la perfección con el espíritu de las letras de saetas, en las que el pueblo se entrega a toda la tragedia de la Semana Santa. Lo mismo se puede decir de las carceleras.

Finalmente, nos encontramos con las saetas malagueñas, novedosa modalidad que consiste en ir hilvanando varias Saetas de diferentes estilos, sin pausa entre ellas. De esta forma, cuando un cantaor acaba con una Saeta por un estilo, otro le contesta con una saeta por otro estilo distinto, sin dejar espacios, evitando así que el trono se marche al concluir una de las Saetas. Ni que decir tiene que los fieles que acuden a ver

la profesión cuidan bien de situarse cerca de los saeteros, que conducen a la multitud en estos momentos a estados de auténtica catarsis.

Tercera parte:

FLAMENCO E IDENTIDAD ANDALUZA

Si bien, como acabamos de probar en el apartado anterior, el flamenco es un arte que puede y debe ser abordado para su mejor comprensión desde disciplinas diferentes, que incluyen la sociología y la antropología, tradicionalmente, los estudiosos se han contentado con abordarlo desde un único enfoque, que se limita al análisis del flamenco en su esfera pública, o dicho de otra manera, al análisis del flamenco como espectáculo. Afortunadamente, en los últimos tiempos están apareciendo obras muy interesantes que abordan una perspectiva antropológica²⁵ y que reconocen la existencia de dos esferas dentro de lo flamenco, la pública, por supuesto, y la privada.

En efecto, es pertinente diferenciar, antes de entrar de lleno en la cuestión que nos ocupa, entre lo que llamaremos "flamenco de uso", ligado al espacio privado, y el "flamenco de cambio", ligado a la esfera pública, esto es, el flamenco como espectáculo. En este sentido, no debemos entender el flamenco de cambio como resultado de una evolución unilineal del flamenco, que sale en un momento determinado del ámbito doméstico, privado y más o menos espontáneo hacia los escenarios y el gran público, sino como una vía más de ejecución del ritual fruto del desarrollo de los movimientos románticos en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, y del interés de las clases dominantes andaluzas, que hacen de él un producto al contratar artistas pagados para sus fiestas privadas.

La mayor parte de la biografía flamenca se ha dedicado, como ya hemos señalado, casi en exclusividad al flamenco de cambio, al flamenco como espectáculo. Sin embargo, a mi parecer, no podemos hablar de ambas esferas de reproducción del ceremonial flamenco como si se tratase de esferas separadas, independientes. De hecho, la evolución flamenca se nutre de su dimensión de espectáculo, mientras que en el ámbito de lo doméstico predomina la función de aprendizaje de las técnicas.

²⁵ Cristina Cruces Roldán, "Los pequeños ritos del flamenco. Espacios cotidianos y espacios de fiesta", en *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002, pp. 57-92.

Cristina Cruces Roldán, "La dinámica de la tradición", en *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002, pp 93-118.

3.1. LA GEOGRAFÍA DEL FLAMENCO

Dentro del terreno un tanto inseguro de nuestros conocimientos del cante flamenco, lo único evidente, y que apenas necesita discusión, es que el fenómeno se inscribe entre coordenadas geográficas precisas. Geográfica y genéticamente hablando, el cante es un fenómeno estrictamente andaluz... el cante flamenco esta ligado al terruño con fuerza botánica y de la tierra prende su savia y vigo²⁶

Antes de que el flamenco fuera la música universal que es hoy y de que, de la mano de la era de la comunicación, llegara a todos los confines del mundo, sus rasgos esenciales y su vinculación con un espacio físico concreto, el andaluz, eran mucho más claros. Ya lo hemos visto suficientemente: el flamenco es un hecho cultural inexplicable fuera de los límites de Andalucía, de su realidad histórica, social, económica y cultural de los últimos dos siglos. Todo lo cual no excluye, sin embargo, el hecho de que hoy se desarrolle con gran esplendor en otros lugares de la geografía del estado. De unos años a esta parte, ligadas al fenómeno de la inmigración andaluza, han aparecido otras "geografías flamencas" fuera de los límites de la Comunidad Autónoma andaluza, que no pueden obviarse, aunque, digámoslo ya, éstas últimas no hubieran existido sin la primera y originaria "geografía flamenca".

3.1.1. EL FLAMENCO, UNA MANIFESTACIÓN INSCRITA EN TERRITORIO ANDALUZ

Los primeros estudios que relacionan Geografía y Flamenco aparecen en los años 60²⁷. Estos estudios visaron en exclusiva, en sintonía con el concepto de la ciencia geográfica de la época, a la enumeración de los lugares donde se da el fenómeno flamenco y en un trazado de "rutas" del flamenco, sin intentar explicar las razones, el porqué de que el flamenco aparezca y se asiente en unos lugares concretos y no en otros. Hoy, estos estudios, aunque valiosos, se nos presentan como excesivamente limitados. Intentaremos pues realizar una aproximación desde una perspectiva diferente, más acorde con los enfoques actuales de la Geografía.

²⁶ Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

²⁷ Estudios realizados por Ángel Caffarena en su *Geografía del cante andaluz*, Málaga, 1964, y por Domingo Manfredi, en *Geografía del cante Jondo*, Madrid, Bullon, 1966.

Según esto, no podemos limitarnos a afirmar que el flamenco es una manifestación cultural que se inscribe en un territorio determinado: debemos aclarar que si el flamenco aparece precisamente en Andalucía es porque fue aquí donde confluyeron las condiciones históricas, humanas, sociales y culturales que lo hicieron posible. Y puesto que estas condiciones no fueron exactamente idénticas en toda Andalucía, ni para todos los andaluces, no es de extrañar que no en toda Andalucía aparezca el fenómeno flamenco con la misma intensidad ni con la misma forma.

Así, el flamenco presenta infinidad de variantes geográficas que hacen difícil su sistematización o clasificación. Cualquier aficionado atento puede constatar que el fandango, por citar un cante concreto, que se canta en Huelva no es el mismo que se canta en Málaga, que difiere a su vez del cantado en Granada, como difiere éste del de Almería. Estas variantes, que conforman la extraordinaria riqueza de nuestro arte y que pueden constatarse, en ocasiones, incluso entre dos localidades vecinas, se explican por las diferencias que se dan en las prácticas cotidianas, en las actividades económicas — entre un pueblo que se dedique a la minería y otro inminentemente pesquero, por ejemplo — y, por supuesto, por las aportaciones creativas de individuos concretos asociados a dicha localidad.

Y es que, siendo como es el flamenco un arte genuinamente andaluz, era de esperar que la amplitud y variedad de nuestro espacio geográfico conllevara la existencia de diferentes áreas geográficas dentro del propio territorio andaluz, diferenciadas entre sí por sus rasgos físicos y por sus diferentes modos de vida: el flamenco adquiere formas diferentes, como lo adquieren también nuestras formas lingüísticas o el mismo paisaje andaluz, desde las riberas del atlántico hasta los secarrales de Almería, pasando por las alturas de Sierra Nevada; desde los pueblos blancos de Cádiz hasta las viejas ciudades de señoríos.

Ya hemos señalado que, en este mundo de lo flamenco donde son escasos los lugares de coincidencia de los estudiosos del flamenco, la gran mayoría de los especialistas se ponen de acuerdo en la existencia de un “triángulo” geográfico, en el que el flamenco vería nacer sus formas básicas, y de dónde surgieron los primeros creadores y artistas de nombre conocido. Aunque no hay un acuerdo exacto entre las

localidades que delimitan dicho triángulo²⁸, todos los estudios apuntan a las tierras del bajo Guadalquivir, tierras donde predominaban los dominios latifundistas y donde, en consecuencia, los jornaleros contratados “a tiempo” eran más numerosos. Fue ésta también la zona que conoció con más intensidad los grandes procesos desamortizadores y donde se dio la convivencia entre el pueblo gitano-andaluz y las clases obreras y campesinas andaluzas, entre las que habían calado y solapado tantas y sucesivas formas de cultura.

Debemos pensar, pues, que no es casualidad que fuera precisamente en estas tierras del bajo Guadalquivir donde se manifestara por primera vez el cante.

No obstante, esta rica superposición de culturas se vivió en toda Andalucía dejando, a lo largo de los siglos, un importante sustrato musical que se mezclaría con las músicas locales, influyéndolas e impregnándolas. Por tanto, fuera del “triángulo” del que hemos hablado, aparecen también territorios cantaores, tan importantes como éste.

Una vez definido el carácter geográfico andaluz del flamenco, sería interesante acercarnos al tándem geografía-flamenco desde otro enfoque, también inscrito dentro de la ciencia geográfica, que determine cuáles son los espacios del flamenco.

Hemos demostrado el carácter andaluz del flamenco, pero podríamos precisar aún más para dar cuenta de como el fenómeno flamenco se asocia, más concretamente, a las grandes villas rurales, a las agrovillas.²⁹ Y dentro de las agrovillas, a algunos de sus barrios, aquellos donde convivían las clases populares andaluzas y las familias gitanas, todos en similares condiciones. Y aún en el interior de estos barrios, que podríamos llamar barrios flamencos, como el de Santiago en Jerez de la frontera o el Sacromonte en Granada, a espacios más íntimos, como los hogares o los bares donde el flamenco se vivía como parte de los rituales de la convivencia.

Así, los primeros círculos privados del flamenco se corresponden con el hogar, la costumbre de cantar realizando faenas domésticas, o la de reunirse para la celebración o en momentos de luto, situaciones en los que brota espontáneo el cante y el baile.

²⁸ Ricardo Molina habla del triángulo entre Sevilla, Lucena y Cádiz; Mairena, de Ronda, Triana y Cádiz; Manfredi, por su parte, cita Morón, Jerez de la Frontera y Ronda.

²⁹ Llamamos agrovilla a un fenómeno específico andaluz. La agrovilla es aquella ciudad cuyo elevado número de habitantes la sitúa dentro del ámbito urbano en la misma medida en que sus actividades económicas y la predominante ocupación agrícola de sus habitantes la definen como rural. Este tipo de poblamiento va unido a la organización de latifundios, puesto que se trataba de estructuras económicas que necesitaban altas ocupaciones de mano de obra, pero sólo en determinados momentos del año. Las agrovillas actuaban entonces, en cierto sentido, como reservorios de estos braceros o jornaleros.

Teniendo en cuenta que antaño la mayoría de las clases populares andaluzas no residían en viviendas independientes, los patios de vecinos y corrales fueron testigo de esta transmisión, junto a lavaderos y plazas. Igualmente lo fueron para los hombres, las barberías o las tabernas. De hecho existen muchas tabernas que forman parte de la historia del flamenco (El Polinario en Granada, Casa Canuto en Cádiz, La Bombilla en Córdoba).

Y en estas mismas poblaciones residen también los grandes terratenientes. Las clases altas andaluzas sintieron en general por el flamenco la misma fascinación que atraía a los viajeros románticos del momento, fascinación que marcaría el acercamiento hacia los creadores y ejecutores del cante, toque y baile, hasta el punto de contratarlos para sus fiestas y celebraciones. Surgía así el flamenco de "cambio" o espectáculo, estableciendo en el fenómeno flamenco dos esferas, la pública y la privada, desde entonces coexistentes; convirtiendo la música en mercancía vendible y al ejecutor en artista. El flamenco ha atravesado diferentes etapas al servicio de los públicos, a la vez que ha mantenido siempre la pequeña reunión pagada de las "fiestas de señoritos", y, en su expresión más íntima, en celebraciones familiares, vecinales o de amigos.

Desde luego, como consecuencia de los cambios en los modos de vida y de sociabilidad, así como de los propios artistas y de los focos del aprendizaje flamenco, nada de esto es hoy ya tan preciso. Aún así, estas escalas que definen los espacios flamencos siguen siendo válidas.

3.1.2. EL FLAMENCO FUERA DE ANDALUCÍA

Ya hemos mencionado que, si bien el flamenco es un fenómeno que, como bien decía Juan Manuel Suárez, "hunde sus raíces en esta tierra del sur", existen también, a lo largo de la geografía estatal, otros "territorios flamencos" a través de los cuales podríamos establecer las rutas que ha seguido la inmigración andaluza a lo largo de los años.

El primero de estos territorios flamencos extra-andaluces es Murcia. El origen de esta presencia flamenca en tierras murcianas se debe a los yacimientos mineros de la Sierra de Cartagena.

Ya vimos en el capítulo segundo, cuándo hablamos de los Cantes de las Minas, como el auge minero que se experimentó en el levante andaluz en la segunda mitad del siglo XIX propició el desplazamiento de miles de andaluces, deseosos de encontrar trabajo y mejorar su situación. Con estas expectativas llega a Almería una auténtica riada de hombres jóvenes.

Pero llegó el momento en que también las cuencas almerienses, como antes las de Linares, comenzaron a agotarse. Entonces, los mineros emprendieron nuevos caminos migratorios que les llevaron a los recién redescubiertos yacimientos de la Sierra de Cartagena. La ola migratoria fue tan importante que pronto la población originaria de esta zona minera quedaría sumergida por la población almeriense, en una proporción de 1 a 8.³⁰ Este impacto dejaría una impronta profunda tanto en el habla como en el folklore de la comarca, donde pronto se fundirían los cantes almerienses y murcianos, comenzando entonces con la tradición flamenca murciana, tradición que se mantiene hasta hoy.

Y, casi un siglo después, otros flujos migratorios, más recientes, llevaron el flamenco a otras tierras. Cataluña, ha sido considerada desde los años 70 del siglo XX como la "novena provincia" andaluza.

En ella viven a día de hoy algo menos de 800000 andaluces³¹. El papel del territorio catalán como principal área industrial del estado español y su necesidad de mano de obra en los años 60 y 70, hizo que miles de andaluces emigraran hacia Barcelona y su cinturón industrial, fundamentalmente, asentándose muchos de ellos de forma permanente aun hoy, ante una Andalucía que no acaba de ofrecer una oportunidad para los miles de andaluces que continúan viviendo en la diáspora. De hecho, el diferencial en las tasas de desempleo entre Andalucía, y las áreas industriales del estado español (Cataluña, Madrid y País Vasco) no ha hecho más que acrecentarse desde los años 70 hasta hoy, pasando de ser de 4,6 puntos en 1981 a 14,1 en el año 2000³².

En estas circunstancias no es de extrañar que el flamenco, al igual que otras expresiones culturales andaluzas como las ferias o las romerías, haya florecido en Cataluña, generando alguna forma propia de grado menor, como la rumba catalana, o

³⁰ Ver Antonio. Gil Olcina, *Evolución demográfica del núcleo minero de la Unión*, Valencia, Saitabi XX., 1970.

³¹ Según los datos del Padrón de habitantes de 2004, en Cataluña viven 743.516 personas nacidas en Andalucía, el 10,91% de su población total. *Papel Anual. Población de los Municipios Españoles. Revisión del Padrón Municipal*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística, 2004.

³² Delgado Cabeza, *Andalucía en la otra cara de la globalización*, Sevilla, Mergablum, 2002, pp. 67-68.

dando a luz algunos cantaores de reconocido prestigio, como Miguel Póveda o Mayte Martín.

Por último, cabe señalar la importancia de otro foco flamenco que, fuera de los territorios andaluces, ha aportado mucho al flamenco. Se trata de Extremadura. En efecto, el sur de la Comunidad Autónoma de Extremadura y la parte más occidental de Andalucía han gozado históricamente de una influencia mutua. En Extremadura, el trasiego económico y poblacional con las comarcas andaluzas limítrofes, ha dado lugar a algunas formas autóctonas de cantes, como los jaleos de Badajoz o los tangos extremeños.

A modo de conclusión, hemos de remarcar hasta qué punto el flamenco ha jugado un papel primordial para todos aquellos andaluces a quienes la falta de trabajo y la miseria obligaron a seguir los caminos de la emigración. Lejos de la tierra de origen, inmersos en una cultura extraña, el flamenco se configura como seña de identidad incluso para los andaluces que, antes de dejar su tierra, no se interesaban por él. A través del flamenco, estos inmigrantes intentaron e intentan hoy día guardar su identidad cultural.

3.2. LA SOCIABILIDAD ANDALUZA EN EL FLAMENCO

A pesar de ser hasta poco un tema escasamente estudiado en el mundo del flamenco, los rasgos fundamentales de la sociabilidad andaluza se han reproducido, como no podía ser de otra manera, en el flamenco. Veamos pues cuales son estas formas de sociabilidad y en qué manera se ven reflejadas en el cante.

Pero antes, y puesto que lo que estamos afirmando no es sino el carácter del flamenco como ritual social, hemos de establecer una tipología de los rituales flamencos, que respondería, en principio, a unas formas distintas de sociabilidad e interacción de los diferentes actores del ritual, para una mejor comprensión de éste como una expresión no sólo musical, sino global de todo el universo material y espiritual de las clases populares andaluzas.

En este sentido distinguiremos según su grado de institucionalización o formalización, entre rituales institucionalizados, cuando el ceremonial se realiza en un marco predeterminado, como en el caso de un festival de flamenco, o un espectáculo flamenco en un teatro, y no institucionalizados. Dentro de los no institucionalizados, en la que predomina a priori como objetivo del ritual la propia interacción entre los actores, hemos de establecer una nueva diferenciación. Los rituales formalizados, en los que existe una preparación previa y un contexto preparado, como en el caso de las peñas flamencas, y los rituales no formalizados, cuya característica fundamental es su carácter inmediato, espontáneo e irrepetible. Como se puede dar en una taberna, en una plaza o en el patio de una casa, en una fiesta familiar.

Quizás uno de los rasgos más rápidamente identificables de la sociabilidad andaluza sea la tendencia al establecimiento de relaciones de carácter igualitarista, mediante la abstracción de las marcadas diferencias económicas o de clase. Esta negación simbólica de las desigualdades, de las diferencias económicas o de clase, se concreta en el desarrollo del ceremonial flamenco en un contexto que posibilita el autorreconocimiento en un "yo colectivo" gracias a las propias características del mismo, donde el que escucha no es un objeto pasivo, sino que también interacciona y forma parte del ceremonial. A priori este reconocimiento en un sujeto colectivo se ve facilitado en rituales no institucionalizados ni formalizados, siendo mucho más difícil en los rituales que se realizan con un alto grado de institucionalización, si bien esta suposición no se ajusta de forma rígida a la realidad. Ciertos ceremoniales flamencos de sociabilidad no formalizada, como determinadas celebraciones de tipo familiar, por ejemplo, pueden ser tan inaccesibles para el extraño como un festival flamenco de 2000 personas. Sin embargo, lo característico del flamenco es esa tendencia al establecimiento de tendencias igualitaristas, que se manifiesta en contextos formalizados, e incluso con un alto grado de institucionalización como es el caso de los festivales.

Y junto a esta tendencia igualitaria, encontramos asimismo una inclinación a la segmentación de la sociedad andaluza, con la proliferación de pequeños grupos no formalizados por vínculos de ningún tipo, poco permeables hacia el exterior, a pesar de una aparente vocación abierta. Esto se traduce en el flamenco en la conformación de grupos o redes a través de los cuales se interacciona socialmente y que, a partir de un cierto grado, se manifiestan como excluyentes para el extraño. En este sentido,

podemos hablar de criterios de segmentación como la afinidad o afición, el componente étnico y el género.

Un buen ejemplo de esta inclinación, dentro del ámbito flamenco, serían las peñas flamencas. Las peñas flamencas se constituyen como unos espacios de sociabilidad creados a partir de la común afición del flamenco, cuya génesis y desarrollo está íntimamente ligado al devenir del pueblo andaluz en el último tercio del siglo XX.

Las peñas flamencas tienen su origen en la década de los setenta. Surgen fruto del proceso de cristalización de la identidad andaluza en las clases populares andaluzas, que acompaña la eclosión de todo el movimiento por la autonomía andaluza en esa década, coincidiendo la institucionalización de la mayoría de ellas entre los años 1975 y 1985. No obstante, hay algunos hitos históricos previos, como la fundación de "La Platería" en Granada en los años 30, o de la Tertulia Flamenca "El pozo de las penas" de Los Palacios, en 1951.

En estos lugares no se ofrece un espectáculo, como en los Cafés Cantantes, salas o teatros, sino que constituyen lugares de relación social, donde el espectáculo es ocasional, y en todo caso complementario a su función como espacios de encuentro y socialización. En ocasiones, las peñas flamencas llegan a realizar incluso funciones de otro tipo, funcionando como una asociación de vecinos, con un fuerte carácter local, o barrial.

En su formación, confluyen dos circunstancias diferentes. Por un lado, la existencia de grupos que compartían ya afición y espacios de intercambio sobre el flamenco, formalizan lo que ya de hecho funcionaba como una asociación. Por otro, la necesidad de espacios de construcción de vínculos sociales y de lugares donde materializarlos, en los nuevos barrios de las periferias de las ciudades andaluzas, donde llega en ese período un gran cantidad de población andaluza, venida de las zonas rurales ya sea de forma directa, o de forma indirecta, pasando antes por cualquiera de los numerosos lugares de destino, tanto dentro como fuera del estado español, que tuvo hasta mitad de los años setenta la emigración andaluza.

Mención aparte merecen las peñas flamencas creadas fuera de Andalucía, en zonas de fuerte inmigración andaluza, como Madrid y Barcelona. En este caso, las peñas se confunden con Círculos Culturales o Casas de Andalucía, y constituyen la plasmación del contraste identitario sufrido por la emigración andaluza, frente al cual se opta por el flamenco como lo más representativo de la cultura de su lugar de origen. Para estos andaluces emigrados, el flamenco se constituye en el principal elemento evocador de su cultura originaria, en una señal de identidad en la que no llegaron a interesarse hasta

que no traspasaron las fronteras de su tierra. Interés que por otra parte deviene de un doble proceso de sometimiento; como clase obrera y como cultura distinta.

Hoy día existen más de trescientas peñas flamencas en Andalucía, un centenar en el resto del estado español y algunas en el resto del mundo.

El fuerte peso que se le da a la identidad local en la identidad andaluza, tiene también una expresión clara en el flamenco. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en los nombres dados a los festivales flamencos, que se corresponden casi siempre con elementos propios de las localidades donde se celebran — Fiesta de la Bulería en Jerez, Potaje Gitano en Utrera... —o en la constante de premiar la ejecución de determinado cante, el propio.

Fenómeno que se refleja asimismo en el cante, a través de interpretaciones particulares, que han hecho que un cante tenga decenas de variantes en función de la comarca o pueblo de la que es originario, como ocurre con el fandango, especialmente en la provincia de Huelva.

Por su parte, entre los cantaores, es común el uso del gentilicio en el nombre profesional — Antonio Mairena, Fernanda y Bernarda de Utrera, El Lebrijano...—, o las referencias localistas y la elección de estilos autóctonos en los recitales, como forma de ganarse el favor del público.

Finalmente, encontramos en el flamenco la tendencia a trasponer a escala humana los fenómenos e ideas más abstractos, propia de la sociedad andaluza y que se pone de manifiesto de forma evidente en rituales religiosos como la Semana Santa o las romerías. La divinidad, las tragedias, las eternas preguntas que hombres y mujeres se han hecho sobre sí mismos... todo esto se manifiesta en las coplas flamencas a través de metáforas y el empleo de referentes de la vida cotidiana.

3.3. EL LENGUAJE FLAMENCO

Ya hemos señalado en apartados anteriores que el flamenco, como parte fundamental de una cultura popular, en este caso la andaluza, ha tenido una forma de transmisión fundamentalmente oral. Incluso en nuestros días, donde sólo “existe” aquello que aparece en letra impresa, la transmisión de los saberes flamencos, de las coplas, del compás flamenco, se sigue realizando en buena parte de forma oral. Es por esto por lo

que un análisis del lenguaje flamenco nos permitirá profundizar un poco más en este arte, así como en el contexto social y cultural en el que nace y se desarrolla.

Desde el punto de vista filológico el lenguaje flamenco es un híbrido, donde se entremezcla la modalidad lingüística andaluza con elementos léxicos del caló, y con algún que otro elemento de la germanía castellana, esto es, el lenguaje propio del mundo de la delincuencia, que en numerosas ocasiones se confunde con el caló.

Siguiendo el estudio diacrónico y etimológico del léxico flamenco realizado por uno de los más destacados investigadores del lenguaje flamenco, Miguel Ropero Nuñez³³, encontramos que prácticamente dos tercios del léxico estudiado se corresponden con léxico específico de la modalidad lingüística andaluza, mientras que casi la totalidad del tercio restante pertenece a la lengua que se conoce como caló. Veamos, pues, cuales son aportaciones de estas lenguas al flamenco y su lenguaje.

3.3.1. LA MODALIDAD LINGÜÍSTICA ANDALUZA EN EL FLAMENCO.

La modalidad lingüística andaluza está considerada desde un punto de vista diacrónico, genético, un dialecto del castellano. Una evolución del castellano que, por diversas causas históricas y geográficas, ha adquirido características propias, al igual que ocurre con otras modalidades lingüísticas del mismo, como la modalidad extremeña o todas las modalidades del castellano o español del continente americano. Estas últimas fuertemente influenciadas, como ya ha sido demostrado por los investigadores, por la modalidad lingüística andaluza³⁴.

Es, por otra parte, desde un punto de vista sincrónico, desde donde los lingüistas coinciden en considerar el andaluz, en el momento actual, como una modalidad lingüística del español, considerando el español como un sistema abstracto y colectivo³⁵.

Los principales rasgos del habla andaluza, dialecto andaluz, modalidad lingüística andaluza o lengua andaluza, como queramos llamar a la forma en la que se expresan y comunican los andaluces, y que podremos encontrar en cualquier copla

³³ Miguel Ropero Nuñez, "Léxico caló y andaluz en las coplas flamencas"; en *Actas de la Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco*, Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pp. 131-167.

³⁴ Bustos Tovar, "La lengua de los andaluces" en VV.AA., *Los Andaluces*, Madrid, Istmo, , 1980, pp. 220-236.

³⁵ Ver Miguel Ropero Nuñez, *Estudios sobre el léxico andaluz*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989.

flamenca, son de carácter mayoritariamente fonético. Si bien estos rasgos, a excepción de los dos primeros, no son exclusivos de la modalidad lingüística andaluza, sino que se dan, también, en otras regiones, es en la modalidad andaluza en la única en la que se dan todos y cada uno de ellos:

- Articulación coronal o predorsal de la S.
- Junto a esta articulación coronal de la S, los fenómenos, del mismo origen fónico y a su vez complementarios, de ceceo y seseo:
 - Zapato / sapato
 - Queso / kezo
- Aspiración de la S y de algunas otras consonantes implosivas:
 - Estos niños / Ehtoh niñoh
 - Uso social / uso sosiá
- El yeísmo, resultado de la igualación de LI y la Y.
- Aspiración del sonido que se corresponde con las letras J o G(en este último caso, seguido de E o I):
 - Mujer / muhe
 - Gente / hente
- La pérdida de las consonantes fricativas intervocálicas, especialmente de la D:
 - Bebido / bebío
 - Pedazo / peazo
- Aspiración o pérdida de las consonantes finales:
 - Andaluz / andalú
 - Madrid / Madrí
 - Reloj / reló
- La alternancia de L y R:
 - Delgado / dergao
 - Armario / almario
 - Del / der
- Aspiración de la H inicial procedente de la F del latín:
 - Humo / Jumo (del latín fumus)
 - Hacer / Jazé (del latín facer)
- Asimilación de grupos consonánticos donde coinciden R en situación silábica implosiva y N:
 - Viernes / vienne

Carne / canne

- Pronunciación fricativa de la CH:

Muchacho / mushasho

Chavea / shabea

- Pronunciación de bue, hue, como güe:

Bueno / gueno

Abuelo / agüelo

Huesos / güesoh

Junto a los rasgos fonéticos, rápidamente identificables, encontramos a su vez un léxico andaluz propio, ligado en la mayor parte de las ocasiones al mundo agrícola. Lo cual no es extraño teniendo en cuenta que el flamenco es, como hemos visto, patrimonio del pueblo trabajador andaluz, y que la economía andaluza ha sido históricamente una economía fundamentalmente agraria y aun hoy continúa siéndolo, a pesar de las transformaciones sufridas en las últimas décadas.

Por último, además de las características fonéticas y léxicas, hemos de tener en cuenta una morfosintaxis propia y una extraordinaria creatividad en los usos lingüísticos. Así, se ha constatado, por ejemplo, la tendencia en el habla andaluza a la formulación de formas sintéticas para lo que en castellano se utilizan expresiones perifrásticas. Encontramos de nuevo numerosos ejemplos de este fenómeno en el mundo agrícola, donde sembrar a voleo es *volear*, dar con el escardillo, *escardar*, etc.:

“Siete oritah seguía
 yevo ehcardando
 no me toque uhté er cuerpo
 Qu' ehtá abrasando”

A modo de resumen, el cante flamenco se ajusta a las características fonético-fonológicas de la pronunciación andaluza, siguiendo también la morfosintaxis de la modalidad lingüística andaluza. Ésta se diferencia de la española estándar por la pervivencia de ciertos arcaísmos, como la conservación del valor etimológico de los pronombres *le*, *la* y *lo* o *la el* uso de la preposición en la construcción de algunos verbos con infinitivo:

¿Me dejáis jugar? / ¿me dehai de hugá?

Junto con la aparición de innovaciones gramaticales, una tendencia a la simplificación y haciendo a su vez un ejercicio de compensado equilibrio funcional, la introducción de elementos redundantes:

Muy mal / malamente

3.3.2. LAS APORTACIONES DEL CALÓ.

Como ya hemos señalado en apartados anteriores, los gitanos andaluces han tenido un papel protagonista en el flamenco, aún siendo una minoría — la más importante, eso sí — dentro de la sociedad andaluza y habiendo formado parte de los sectores más excluidos y desfavorecidos de esta. No es pues de extrañar que las aportaciones lingüísticas de los gitanos al lenguaje flamenco sean de una importancia fundamental.

La lengua de los gitanos andaluces es el caló, variedad dialectal en el estado español de la lengua Romaní. El Romaní es la lengua de los gitanos en general, de origen indio y emparentada con el sánscrito y demás dialectos indostánicos.

La situación actual del caló es de franca regresión. A pesar de existir diversos compendios y diccionarios de gramática caló, son pocos los gitanos que lo conocen y hablan. Sin embargo, el caló, fruto del contacto e interrelación secular de los gitanos con el resto de las clases populares andaluzas, ha enriquecido con numerosos préstamos léxicos la modalidad lingüística andaluza. De hecho, el flamenco ha sido, junto con el argot del mundo de la delincuencia, el principal medio de propagación de gitanismos. De esta forma, palabras como achares(celos, tormentos, penas o podríamos sustituirlos por el andalucismo fatigah), marar (matar), geré(payos), najarse (marcharse) o ducas (penas) forman parte del lenguaje flamenco, y de la modalidad lingüística andaluza en general:

“Anda y dale esoh achareh
ar que te diere motivo
que ahta er corazón me duele
de jaserlo bien contigo”

“Loh geréh por lah ehquinah
con veloneh y farol

en voz arta se decían
Mararlo que eh calorró."

3.3.3. LAS TRASCRIPCIONES DE LAS COPLAS FLAMENCAS

Ya en el siglo XVIII encontramos autores que se tomaron el trabajo de registrar en el papel las coplas flamencas. Y tras la recolección de las mismas, llegado el momento de la transcripción, todos se encontraron con que, al escribir las letras en castellano, éstas perdían todo su valor expresivo. Se hacía pues, evidente, para todos ellos que para reproducir el valor expresivo de las coplas iba a ser necesario, en mayor o menor grado, representar las coplas flamencas con una ortografía peculiar, ortografía que tuviera en cuenta el léxico propio del subsistema lingüístico flamenco, ya fuera procedente del andaluz o del caló. El valor semántico de *cantaor*, no es el de cantador, cantante o cantor. *Bailaor* no es bailaror, ni bailarín. *Tocaor* no es guitarrista. El significado de soleares nada tiene que ver con las soledades.

La transcripción de las coplas flamencas comienza en 1799, cuando Iza Zamacola publica su "*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*"³⁶. Más de medio siglo después, en 1865, encontramos el "*Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*" de Lafuente Alcántara³⁷.

Sin embargo, el nombre mas reconocido en el siglo XIX fue el de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*. Situado dentro de la corriente de los folkloristas de finales del siglo XIX, se considera el primer "flamencólogo", tras la publicación en 1881 la "*Colección de Cantes flamencos, recogidos y anotados...*"³⁸, que superó la mera recolección de coplas, realizando junto a la recolección, una serie de notas de carácter teórico que aún hoy continúan vigentes, notas que apuntaban hacia una metodología de análisis de los contenidos y significaciones del flamenco.

³⁶ Don Preciso (Iza Zamacola), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se ha compuesto para cantar a la guitarra*, Vol. I, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1799. Vol. II: Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802. Reedición de Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

³⁷ LaFuente Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865.

³⁸ Antonio Machado y Álvarez, (Demófilo), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Madrid, Ed. Demófilo, 1975.

Un hito importante es asimismo la recopilación realizada por el alemán Hugo Schuchardt en *Die Cantes Flamencos*³⁹, en 1881, en la que aparecen además unas indicaciones sobre fonética andaluza, basadas en la colección de *Demófilo*. Doctor en filología clásica, Schuchardt realizó numerosos estudios sobre diferentes lenguas como el albanés, el celta, el húngaro y el euskera. En 1879 pasa siete meses en Andalucía, relacionándose con intelectuales como Demófilo, Luis Montoto o Rodríguez Marín. Es entonces cuando entra en contacto con los ambientes flamencos del momento y surge su interés por el estudio del dialecto andaluz.

A partir de estos antecedentes históricos, en la mayoría de la bibliografía flamenca será común el uso de una matriz ortográfica particular, diferenciada de la norma impuesta por la Academia de la Lengua Española, para reflejar toda la expresividad de la modalidad lingüística andaluza. Sin embargo, la falta de una fijación normativa de la ortografía andaluza hace que nos encontremos con un fenómeno curioso, que es la falta de uniformidad a la hora de transcribir las letras flamencas. Consecuencia de esto es que podamos encontrar tantas modalidades de transcripción como autores dedicados a la recolección de coplas, habiendo optado cada autor a transcribirlas como buenamente pueden o entienden que debe hacerse.

En nuestro caso, teniendo en cuenta que a día de hoy contamos con un grupo de escritores y ensayistas que han esbozado diversas propuestas de matrices ortográficas para la representación de la modalidad lingüística andaluza, realizamos la transcripción de las coplas insertadas en este trabajo siguiendo de forma aproximada estas propuestas, pues estimamos como interesante este instrumento para el menester que ahora nos ocupa.⁴⁰

3.4. LA MUJER EN EL FLAMENCO

Los marcadores de la identidad andaluza tienen un fuerte carácter de género. Valores vinculados al estereotipo femenino como la pasión, la sensibilidad o la consideración están más presentes en la identidad cultural andaluza que otros valores asociados al mundo femenino⁴¹. La centralidad de la figura femenina en la religiosidad popular

³⁹ Ya citado en la nota al pie número 10.

⁴⁰ Para más información acerca de las mismas, véase: Juan Porrah, *¡Ehkardiyee I´armaziga k´ai hugo!*, Donostia, Iralka, 2000, y, del mismo autor, *II Reunión de escritores en andaluz. Actas*, Málaga, Kolehtibo Tamiza, 2004; Tomás Gutier, *Sin ánimo de ofender*, Cádiz, Vipren, 2001.

⁴¹ Ver González de Molina y Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, 2000, pp. 318-319.

andaluza o el peso de las madres en la transmisión de los marcadores de identidad, son buena prueba de ello, junto a la importancia a la figura de la madre o compañera en las coplas flamencas. Las letras de las carceleras son un buen ejemplo de esto, en las que la figura más añorada y que se menciona más frecuentemente, junto con la libertad, aún antes que la de la esposa, es la de la madre:

"Oí cantá a un preso un día
y decía en su cantá
cuando yegaré aquer día
que goze de libertá
p'abrazar a la maere mía"

"Yo preso en la trena,
malita mi maere,
er que jisiere carriá por eya
mi dios se lo pague"

En la cultura andaluza la mujer ocupa el espacio doméstico, espacio que se constituye como la principal fuente de pautas, a través de la reproducción de costumbres y hábitos. Así, la figura de la mujer-madre funciona como referente de prácticas y ritos sociales.

Por otra parte, la mujer goza de un carácter central en los procesos de transmisión de conocimientos en el flamenco, de un marcado carácter matrilineal. Este hecho se plasma en los nombres artísticos; Paco de Lucia, Pepe el de la Matrona...

No obstante, todo lo dicho anteriormente no significa que en la sociedad andaluza, como sociedad patriarcal, la mujer no sufra una situación de marginación y explotación frente al hombre, situación que se verá, como no, reproducida en el flamenco.

En este sentido, se da una diferencia entre la población gitana y no gitana en cuanto al ritual flamenco de carácter privado. En la etnia gitana, la mujer tiene un protagonismo claro en fiestas y celebraciones, a pesar de su situación doblemente subordinada como mujer y como miembro de una minoría étnica. Aún así, la mujer gitana sigue ligada, aunque sea parcialmente, al ámbito de lo doméstico en rituales tanto públicos como privados, siendo frecuente que formen grupos con parientes directos, o bien entre mujeres, sin descuidar igualmente la atención a los hijos.

Sin embargo, dentro de la población no gitana se da un fuerte carácter de discriminación hacia la mujer, que se materializa en su nula presencia como socios de las peñas flamencas, o en un condicionamiento de su presencia en eventos flamencos a la asistencia del marido-compañero. Prueba de ello es que en las peñas flamencas se organicen actos en los que se busca la "conveniencia horaria" para el ama de casa, o donde se sacrifican cualidades del flamenco por otros cantes y formas supuestamente más del agrado de público femenino, o bien que sea frecuente la existencia del día "Homenaje a la mujer del socio".

Al cante y al toque, también al hombre se le atribuyen unas cualidades sonoras y físicas mejores que las de la mujer, que la han apartado de ellos. Si bien conocemos la importancia que en los Cafés Cantantes tuvo la mujer como cantaora y tocaora — cuya preponderancia llegó a ser de 1 a 7—, la figura de la mujer en el escenario soportaba una fuerte crítica que en muchos casos la excluyó de los mismos, aún cuando los cantaoras reconocían y reconocen haber aprendido de sus madres cuando eran niños. Afortunadamente, esta actitud ha ido cambiando y hoy en día existen un gran número de cantaoras, como Carmen Linares, Estrella Morente o Lole, cuyas cualidades y talentos son reconocidas sin excepción, y que ocupan la plaza que se merecen dentro del flamenco.

Es al baile donde la mujer ha tenido siempre mayor preponderancia, si bien siempre a costa de soportar el estigma de artista. Existiendo para la ortodoxia dos cánones bien diferentes del baile flamenco, como ya hemos visto.

Finalmente, y como ya hemos adelantado, el acceso al toque y la percusión instrumental se ha facilitado sólo a los hombres. Al toque, la guitarra ha sido un espacio prohibido para las mujeres en lo profesional, si bien hasta principios del siglo XX conocemos abundantes casos de mujeres que ocuparon este papel en el flamenco. Se atribuyen a esta situación diferentes razones como la adecuación de mayor fuerza para tocar mejor, o la mano más grande del hombre, aunque existe una razón central que se fundamenta en la propia división del trabajo en el flamenco, en el que el guitarrista ocupa el papel de intermediario y protector de los otros artistas del cuadro, y especialmente, de las bailaoras.

Cuarta parte:

**EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PUEBLO ANDALUZ A TRAVÉS DEL
FLAMENCO**

En los finales de la década de los 50, cuando una corriente de pensamiento buscadora de purezas perdidas creció en el universo hondo. Y fue entonces, aún amordazadas las palabras, cuando algunos cantaores decidieron decir no sólo sus particulares penas, sino las de su pueblo, sumido en la resignación y en la pobreza. Sus testimonios, basados en su propia conciencia y en una tradición oculta y silenciada, fueron tachados, por los más, de inadmisibles heterodoxias, ajenas al espíritu del cante...⁴²

Y es por ello que vamos a intentar a través de las líneas siguientes rastrear la huella que los acontecimientos históricos que le ha tocado, la mayoría de las veces sufrir, y a veces protagonizar, al pueblo andaluz y que han quedado en su expresión musical más acabada y completa a nuestro modo de ver, el flamenco.

Nos aventuramos en este menester a sabiendas de que aún hoy siguen existiendo opiniones contrarias a insertar en el flamenco contenidos que vayan más allá de la pura vivencia personal para expresar otras cosas que trasciendan este ámbito hacia lo colectivo, hacia la organización de la sociedad. Sin embargo, pensamos que en el devenir del flamenco ya ha quedado suficientemente demostrado la legitimidad del Cante practicado por aquellos cantaores que han elegido posicionarse de forma clara y consciente ante la realidad que les tocó vivir.

4.1. LA ANDALUCÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX HASTA LA GUERRA CIVIL.

Como hemos dicho en apartados anteriores, el momento histórico en el que cristaliza el género flamenco como tal está marcado por la acentuación de un modelo cada vez más dependiente para Andalucía, cuyo rasgo más palpable es la creciente segmentación y polarización social, fruto de un proceso de reagrarización de la economía andaluza y de la implantación del latifundio como sistema no solo de dominación económica, sino también social y política:

"Siembra, triya y arrecoge,

⁴² Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco*, Sevilla, E.A.U., 1985, pp. 12-13.

ereh como er campesino andalú.
 siembra, triya y arrecoge
 pero procúralo tú
 de que no coma er rico
 la savia de tu salú."

En este contexto, el problema de la tierra queda grabado en la memoria colectiva de las clases populares andaluzas, como una apropiación ilegítima. Mas aún, las Desamortizaciones privaron, a través de la venta de los bienes de aprovechamiento comunal, de ciertas fuentes de ingresos (carboneo, pastos, recolección) que en cierta manera aliviaban las pésimas condiciones de vida de las familias jornaleras.

El reparto de la tierra y la mejora en las condiciones de trabajo, será pues una expresión recurrente en las coplas. Reivindicación que se expresará a través del grito de: ¡Reforma Agraria! Grito que arranca de finales del siglo XIX, y que se constituye en una reivindicación constante del medio rural andaluz:

"La tierra par señorito
 P´al obrero lah fatigah
 ¡cuando pensará el obrero
 Desacé lah inhuhticiah
 qu´ayuan loh maniheroh!"

En este sentido, un referente común de la clase trabajadora andaluza ha sido la legitimación de la propiedad de la tierra por el trabajo, y no por los títulos de propiedad. Hecho que se verá reflejado en las coplas flamencas:

"A qué tanto yobé
 si a mi me duelen lah manoh
 De sembrá y no recohé"

Aún hoy, esta idea sigue formando parte del ideario colectivo de buena parte de las clases populares andaluzas. De ahí esta copla grabada en la década de los años noventa del siglo pasado:

"Y me la quieren quitá
 la tierra me dio la vía
 y me la quieren quitá
 Yo sé que yegaré er día"

en que no puea aguantá mah
y eya gane la porfía"⁴³

Y ante esta situación de injusticia y de necesidad, otro tema recurrente de las coplas flamencas, es, como ya hemos visto, la simpatía hacia el bandolero, y en general hacia aquel que comete actos delictivos para satisfacer necesidades vitales, como reflejo de la sociedad andaluza del momento y su fuerte polarización. Así el bandolerismo se convirtió en una forma de rebelión social. Y como el antihéroe de este héroe popular, está la figura de la Guardia Civil, que se erigieron desde su creación, en el siglo XIX por el Duque de Ahumada, como un cuerpo policial destinado a controlar las numerosas revueltas y motines del medio rural español, y especialmente del campo andaluz, que experimentó desde aquella fecha y hasta nuestros días, sin duda la conflictividad mas alta del estado español:

"Porque robaba a loh rícoh
dicen que soy bandolero
eyoh roban a loh pobreh
y eso sí que clama ar cielo"

En el contexto internacional, hemos de señalar las influencias que en esa coyuntura histórica ejerció la creación de la Primera Internacional, movimiento emancipador de la clase obrera que tuvo una fuerte repercusión en el medio rural andaluz en su expresión anarquista, a través de Fanelli primero, y después de otros enviados anarquistas. Una ideología que se correspondía de forma mas clara con la sociedad andaluza del momento que el marxismo. Las propuestas libertarias de igualdad entre las personas, sus planteamientos de la sociedad en función de ricos/pobres y no de proletariado/burguesía como planteaba el marxismo, el énfasis en la regeneración personal y el perfeccionamiento moral, así como la base local de la autoridad y la autonomía de la misma, eran coherentes con la actitud y las formas de sociabilidad de las clases populares andaluzas. En las coplas flamencas encontramos algunas alusiones explícitas a los "asociados" de la A.I.T.:

"Toah lah niñah bonitah
tienen en casa un letrero

⁴³ El Cabrero, *Fandangos de Huelva*, CD Hispavox, 1992.

con letrah d' oro que dicen:
 Por un asocio muero"

Además, algunos de los valores del anarquismo se correspondían especialmente con la cultura de la minoría gitano andaluza, como el alto valor de la libertad:

"Aquér que quiere y no puede
 gozá de la libertá
 no eh menehté que lo entierren
 qu' enterrao en vía ehtá"

Sin embargo, a pesar de este ambiente de tensión social, las coplas flamencas del momento fueron testigos la mayoría de las veces mudos de las numerosas revueltas y motines que se dieron en la Andalucía de la época, como las sublevaciones de Utrera y El Arahal de 1857 o la de Pérez del Álamo en Loja en 1861, en coherencia con el bajo nivel de explicitación de las reivindicaciones característico del flamenco.

Sin embargo, aunque tímida, esta carga de reivindicación explícita en el flamenco será una constante hasta el alzamiento militar de 1936. Después, tendrán que pasar varias décadas, para que de nuevo vuelva a aflorar la savia impugnadora de la realidad social en el Cante Jondo.

4.2. LAS PRIMERAS SÍNTESIS DE LA IDENTIDAD ANDALUZA HASTA 1936.

Los primeros intentos de sintetizar la identidad andaluza llegan en la segunda mitad del siglo XX de la mano de un movimiento de folkloristas y estudiosos del flamenco, y de toda la identidad y cultura popular andaluza en general. En este sentido son destacables los estudios de A. Machado y Álvarez (Demófilo), de los que ya venimos hablando en otros lugares de este trabajo, o de Alejandro Guichot.⁴⁴

Después, no sería hasta el primer tercio del siglo XX cuando estas líneas de trabajo incipientes se verían secundadas a través de numerosos acercamientos a la cultura popular andaluza desde diferentes disciplinas:

⁴⁴Alejandro Guichot, *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, Hijos de G. Alvarez, Imp., 1922.

- En la música se produce un intento de mestizaje entre la música clásica y la música popular andaluza a través de autores como Turina, Albéniz o Falla. No es casualidad, que fuera Manuel de Falla uno de los principales organizadores del primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en Granada en 1922.

- Dentro del ámbito urbanístico, aparecerá un urbanismo regionalista con reminiscencias mudéjares, ligado a un movimiento de defensa de las ciudades andaluzas y a las corrientes regeneracionistas, plasmado en casos como el arquitecto Aníbal González y en las obras de autores como José María Izquierdo⁴⁵ o Ángel Ganivet⁴⁶.

- En la literatura, se producirá todo un fenómeno de revalorización del flamenco. Primero a través del andalucismo estético y popular del poeta Juan Ramón Jiménez, de cuya fuente beberá Federico García Lorca y la llamada Generación del 27. En segundo lugar por buena parte de los miembros de dicha Generación, empezando por Lorca, otro de los organizadores del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

- En lo político, la principal figura del Andalucismo Histórico⁴⁷, Blas Infante, se lanzará a una investigación acerca de los orígenes del flamenco en su obra "Orígenes del Flamenco y secreto del cante jondo"⁴⁸, tras un viaje al norte de África donde tendrá la oportunidad de escuchar la Nuba andalusí⁴⁹. No es casual que Blas Infante investigara el flamenco como la principal expresión musical de Andalucía, siendo como fue el principal precursor de una búsqueda científica de los rasgos y marcadores de la identidad andaluza, así como de una formulación política de la misma.

Todo esta corriente intelectual se verá sesgada por el régimen franquista, instaurado definitivamente en 1939. Algunos de estos pensadores o artistas, como Blas Infante o Federico García Lorca, serán fusilados por las huestes fascistas en pleno desarrollo de la Guerra Civil. En todo caso, su figura y sus propósitos no cayeron en el olvido, y como veremos, la instauración del régimen franquista, así como sus crímenes, también tendrán su correlato en el flamenco, aunque algunas décadas después.

⁴⁵ José María Izquierdo, *Divagando por la ciudad de la gracia*, Granada, Comares, 1982.

⁴⁶ Ángel Ganivet, *Granada la bella*, Granada, Comares, 1981.

⁴⁷ Llamamos Andalucismo Histórico al movimiento político de carácter regionalista/nacionalista que se gesta desde finales del siglo XIX hasta 1936, que se desarrolla y organiza en formas diversas. Sus principales figuras, además del propio Blas Infante, serán Isidoro de las Cagigas, José María Izquierdo o Emilio Lemos Ortega entre otros.

⁴⁸ Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, citado en la nota al pie número 12.

⁴⁹ Enrique Iniesta Coullaut-Valera, *Blas Infante. Una historia de leyenda*, Granada, C.E.H.A., 1999.

4.3. EL PERÍODO FRANQUISTA. FOLKLORIZACIÓN Y SUBLIMACIÓN.

Ya hemos visto como toda la corriente de reivindicación, de impugnación, presente en el flamenco desde su proceso de cristalización como tal, es una constante en las coplas flamencas. Ahora bien, este carácter impugnador se verá truncado con la llegada del alzamiento fascista de 1936.

Con la victoria del los "nacionales", de las clases mas reaccionarias y conservadoras del estado español, entre los que se incluía toda la clase terrateniente andaluza, se inicia un nuevo período en que se vuelve a una visión folklórica de lo andaluz, y por ende del flamenco. Una visión folklórica que no es exclusiva del franquismo, sino que arranca a finales del siglo XIX, cuando, en el esfuerzo por configurar una cultura nacional española unificada y unificadora, en un momento de crisis coloniales y de frecuentes revueltas liberales, se van a utilizar diversos elementos de la identidad andaluza como cimientos sobre los que apuntalar en lo cultural la pretendida construcción nacional del estado español. En este proceso las clases terratenientes andaluzas tendrán un papel fundamental, integradas en una alianza social como reacción frente al federalismo republicano y a las corrientes europeizantes. Es decir, en cierto modo este período histórico de primera síntesis de la identidad andaluza será utilizado también por el centralismo español en un intento de síntesis de la cultura española.

Pero volvamos al período que nos ocupa. Una vez acabada la Guerra Civil, y tras la victoria militar de aquellos que propugnaban la tendencia folklorizante, ésta se desarrollará sin limitaciones. El flamenco, su verdadera esencia, se relegará al olvido en las décadas siguientes, transmutado en la "Canción Española"⁵⁰, utilizada profusamente por el franquismo como objeto identitario de "lo español", y, claro está, despojado de toda su carga de reivindicación y protesta.

La utilización por parte del franquismo de ciertos rasgos de la identidad cultural andaluza no será mas que una forma de dar "pan y circo" a las clases populares. Una forma de hacer más llevaderas las penalidades que se sufrieron bajo el franquismo. Y un

⁵⁰ La "Canción española" viene a ser una síntesis entre el cuplé, de origen francés, y las coplas populares aflamencadas. Curiosamente, una vez finalizada la etapa franquista, algunos artistas e intelectuales como Carlos Cano o Antonio Burgos, han reivindicado lo que el franquismo llamó "Canción Española" como un género musical genuinamente andaluz, proponiendo la sustitución de este término a su juicio, y también al nuestro, erróneo por el de "Copla Andaluza".

intento de sublimación simbólica de una pretendida Andalucía en compensación de lo que en lo material, político y económico se le había arrebatado. Como señala el historiador Manuel González⁵¹, con respecto a este período "...la sublimación de lo moro o de lo gitano corrió una suerte paralela a la sublimación de lo andaluz. Cuanto mas paroxística era la exaltación simbólica, más duro y cruel era el desprecio, la represión y la humillación material y cotidiana."

Por otra parte, la apuesta por la recreación de una "identidad española" se constituye como un intento de proporcionar cohesión al estado como un hecho nacional, frente a las tendencias disgregadoras que habían existido, especialmente en País Vasco y Cataluña, pero también en Galicia, y en Andalucía, aunque en mucha menor medida. De hecho el referéndum de Autonomía para Andalucía había sido fechado durante la II República para septiembre de 1936, pero el estallido de la Guerra Civil segó también este proceso.

No obstante, el ejercicio de asimilación cultural de ciertos elementos de la identidad andaluza en este período, especialmente del flamenco, se realizará de forma inacabada, aunque tendrá sus consecuencias en la forma en que, tanto andaluces como no andaluces, ven el flamenco y en general al propio pueblo andaluz.

Afortunadamente, pronto llegarían, antes de la finalización de la dictadura, aires nuevos para el flamenco y para todo el pueblo andaluz.

4.4. EL FIN DE LA DICTADURA Y EL PROCESO AUTONÓMICO ANDALUZ EN EL FLAMENCO.

El papel que desde el siglo XIX se ha atribuido al territorio andaluz en la coyuntura histórica en la que se fija el flamenco, que ya hemos descrito anteriormente cuando hablábamos del marco histórico en el que se gesta, se complementa y culmina con la función que cumplió Andalucía en los años 60 y 70 del siglo XX como suministradora ya no de recursos materiales, sino de mano de obra, a través de un masivo desplazamiento de miles de andaluces y andaluzas hacia los centros industriales del estado español, (Cataluña o Madrid) y de Europa (Alemania, Francia, Bélgica o Suiza). Hasta el punto de

⁵¹ González de Molina, y Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, Granada, 2000, pp. 477-478.

que en la década de los 70, uno de cada cuatro andaluces se encontraba sufriendo ese exilio económico⁵².

El proceso que desembocó en el fin de la dictadura franquista y el establecimiento pactado de una monarquía parlamentaria estará marcado por una elevada conflictividad laboral y por las reivindicaciones de autogobierno formuladas desde diferentes territorios del estado español.

En el caso concreto de Andalucía, los años setenta serán los años de cristalización masiva de la identidad andaluza.

Si bien hasta ese momento, históricamente habían sido Galicia, País Vasco y Cataluña los territorios que con más fuerza habían expresado sus especificidades como pueblos diferenciados del conjunto estatal, los años setenta serán los de la eclosión y cristalización de la identidad del pueblo andaluz. Eclosión que vendrá marcada por la toma de conciencia de buena parte de las clases populares andaluzas, fruto de la percepción de Andalucía como territorio con un alto grado de subdesarrollo en relación con las zonas económicamente más poderosas del estado, de la evidente sangría migratoria hacia las áreas industriales, y de la constatación de la especificidad cultural andaluza — en buena parte debida a estas migraciones —, de la especificidad cultural del andaluz en contraste con un contexto social, geográfico y lingüístico ajeno, y a veces hostil.

Esta toma de conciencia se verá reflejada en la abundancia de estudios, tesis, publicaciones, congresos... cuyo eje principal es el estudio de la realidad andaluza.

Tras el final de la dictadura, lo identitario se traducirá en Andalucía en una reivindicación política concreta; autogobierno. En este sentido, los tecnócratas que pilotaron el viaje de una dictadura a la monarquía parlamentaria española tenían calculado conceder una autonomía efectiva a los territorios de País Vasco y Cataluña específicamente, junto a Galicia. Mientras que los demás territorios tendrían acceso a una autonomía atenuada, con mucha menos capacidad de maniobra.

⁵² Desde 1960 a 1973, 2.508.000 andaluces abandonaron Andalucía en busca del trabajo en áreas industrializadas tanto del propio estado español como de Europa. ("Realidades a lo claro", en *Revista Identidad Andaluza*, nº 2, Granada, enero de 1988).

Es en este contexto donde se va a desarrollar un proceso de lucha popular en Andalucía con un claro carácter nacionalista. Luchas impulsadas en principio desde asociaciones vecinales y culturales, que intentarán con diferente éxito capitalizar las diferentes organizaciones políticas de la izquierda andaluza y/o andalucista, especialmente el socialdemócrata PSOE. Luchas cuyo principal objetivo era conseguir una autonomía, que entonces se pensaba "de primera", a fin de paliar la lacerante situación del pueblo andaluz, tanto dentro como fuera de sus fronteras geográficas. Desde la primera manifestación por la Autonomía el 4 de diciembre de 1977, en la que la policía asesinó a un manifestante en Málaga⁵³, hasta la realización del referéndum pro Estatuto el 28 de febrero de 1980, y su posterior aprobación en 1981, el proceso se tornó largo y tortuoso.

El flamenco es testigo de este proceso, que se verá plasmado a través de las coplas y trabajos discográficos de los cantaores flamencos de la época. Es en este momento cuando se retoma el carácter contestatario, ya incipiente en la década de los años 30, cercenado por la dictadura franquista.

Se retoma pues la reivindicación sociopolítica en el flamenco, pero con un nivel de concreción mucho más alto, fruto de la tensa situación social que se vivía:

"Loh pueblon se dehpueblan
y paso a paso caminan
pasito a paso caminan
cubriendo por Europa
loh tayereh y lah minah
de clase trabahaora"⁵⁴

Aparecen entonces cantaores como José Menese, Manuel Gerena o Enrique Morente que se van a convertir en un nuevo referente crítico de la cultura andaluza, en contraste con la Andalucía gitana promocionada por el franquismo. El cantaor Manuel Gerena fue con diferencia el más perseguido y censurado por las autoridades del tardofranquismo. Posicionado públicamente a favor del derecho de autodeterminación de Andalucía, y con coplas de títulos tan explícitos como "Por Víctor Jara y su justa

⁵³Ver Equipo 4 de Diciembre, *Morir por Andalucía*, Barcelona, A.T.E., 1978.

⁵⁴José Menese, *Andalucía: 40 años*, CD, RCA, 1978.

venganza"⁵⁵, sufrió multitud de cancelaciones de sus recitales y procesos judiciales, por letras como ésta:

"Vergüenza debe de darte
siendo patrón d' ehtah tierra
qu' ehte tan arta la yerba
y er pueblo muerto d' ambre"⁵⁶

Junto a este fenómeno, aparecen otros nuevos dentro del mundo flamenco, como el salto a la escena pública de personajes hasta entonces confundidos entre el anonimato de las clases populares andaluzas: los letristas. En un momento en el que el valor del flamenco empieza a reconocerse, con su entrada en las Universidades, aparece la figura del letrista, mientras que otros cantaores toman la labor de interpretar a poetas como Federico García Lorca o Miguel Hernández.

En resumen, el flamenco se politiza, introduciendo contenidos bien claros sobre la conflictividad en el campo andaluz, la estructura social o el floreciente nacionalismo andaluz:

"Con la fuerza y la ehperanza
regüerta con l' alegría
animan a mi persona
A defendé Andalucía"

"Abramoh nuevoh caminoh
con pisá verd´y blanca
que se noh caiga la venda
que loh ohoh noh tapaban.
Abramoh nuevoh caminoh
con pisá verd´y blanca"⁵⁷

Es señalable que esta etapa se constituye como el único caso, junto con los cantes mineros, de colaboración entre autores populares, intelectuales y poetas, a favor de propósitos sociopolíticos concretos:

⁵⁵Manuel Gerena, *Alianza del pueblo nuevo-En vivo*, RCA, 1977.

⁵⁶Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, Hispavox, 1980.

⁵⁷". Enrique Morente, *Despegando*, CD, CBS/Sony, 1977.

"No me quiereh tu enseñá
 A que aga yo mih cuentah
 no me quiereh tu enseñá
 pero l´ambre m´aprieta
 y ehta si qu´eh la verdá:
 no labro mah ehtah tierra"⁵⁸

Junto a los cantaores ya citados, encontramos dentro del flamenco otros casos como el de un conjunto de sevillanas, Gente del Pueblo, cuya obra discográfica estará estrechamente ligada a los jornaleros andaluces. O el de otros cantaores que si bien no hicieron de su posicionamiento político un rasgo significativo de su perfil, aportaron su grano de areno artístico a los conflictos que en la sociedad andaluza se estaban desarrollando, como Manuel Mancheño, "El Turroneo":

"Por que la verdá der cuento
 del abandono der campo
 la saben bien unoh cuantoh
 que no tienen sentimentoh"

"Er campesino andalú
 rota la ehparde y lah manoh
 s' a orviao nombrá a dioh
 de tanto decí mi amo"⁵⁹

En la actualidad, a pesar de que el nivel de impugnación en el flamenco a descendido en mucho, acorde con el descenso de la conflictividad social y política en la sociedad andaluza, podemos encontrar algunos casos de cantaores que han continuado esa tradición de denuncia y contestación, cuyo ejemplo mas patente es el "El Cabrero", junto al conjunto Gente del Pueblo, del que hemos hablado anteriormente, o trabajos discográficos de especial significación en este sentido, como el LP "Homenaje a Blas Infante" grabado por el cantaor granadino Antonio Cuevas "El Piki", en homenaje a la principal figura del Andalucismo Histórico:

"Presá ehta la libertá
 en la cárcé der dinero"

⁵⁸ Manuel Gerena, *Cantando a la libertad*, RCA, 1975.

⁵⁹ El Turroneo, *Esta es mi vía*, CD 2002.

entre rehah encaena
y tiene por carcelero
el engaño y la marda⁶⁰

⁶⁰ El Cabrero, *Fandangos de Huelva*, CD Hispavox, 1992.

Comenzábamos estas páginas formulando algunas "incógnitas" a modo de interrogaciones, sobre la situación actual del flamenco y, por ende, de su pasado más cercano; creemos, a través de este pequeño recorrido por el enmarañado universo del flamenco, haber respondido a las mismas satisfactoriamente.

Hoy, cuando por fin el flamenco, al contrario de otros marcadores elementales de la identidad andaluza —como es el caso de la modalidad lingüística andaluza, secularmente considerada propia de gentes "poco instruidas" y, por lo tanto, desvalorizada —, goza de un prestigio y consideración hasta cierto punto generalizados, hasta el punto de haber sido propuesto para ser declarado Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, hoy, decíamos, se ve asimismo clasificado como música étnica, totalmente descontextualizado del pueblo del que nace, o asimilado a la música folklórica española. De esta forma, este reconocimiento, esta consideración quedan incompletos, viciados: no son sino fruto del intento histórico de las clases dominantes por constituir al estado español como un estado-nacional desde finales del siglo XVIII, en contraste con la realidad pluricultural y plurinacional del estado español. El reconocimiento del flamenco no es, pues, casual, sino que se presenta como un producto necesario y coherente con la situación global que sufre el pueblo andaluz.

En este proceso, el flamenco, moldeado a capricho del poder hasta el esperpento, aparece como una pieza fundamental en su afán por construir una "cultura genéricamente española". Creemos que resulta bastante evidente a este respecto el siguiente párrafo de Alberto Arana⁶¹ "...nada mas coherente entonces, bajo la aparente paradoja, que Andalucía, o mas bien una visión superficial, parcial e interesada de ella, se haya convertido en la imagen del estado. Con ello se logra, de paso, producir el efecto de una desorientación generalizada respecto a la indiscutible naturaleza castellana y castellanizadora de dicho estado. Y en concreto al pueblo andaluz se le enajena al haber convertido su cultura expropiada en un producto trivial para exhibición de señoritos..."

Por lo demás se extiende en torno a todo lo andaluz, desde la historia a la música pasando por la literatura, una corriente de opinión que no ve, en el mejor de los casos, más que "lo genéricamente español". Se trata de una doble estrategia que intenta, sin conseguirlo, vaciar de identidad a un territorio que conforma aproximadamente el 18% de territorio estatal y el 20% de su población, y apuntalar la

⁶¹ Alberto Arana, *El problema español*, Hondarribia, Hiru, 1998, pp. 125.

superestructura ideológica y cultural de lo que se ha dado en llamar España, obviando el carácter plurinacional y pluricultural de dicho estado.

Así, no podemos considerar casual que el adecuado conocimiento e interpretación del arte flamenco sea obstaculizado por los mismos factores de bloqueo que velan la comprensión, e incluso la percepción, de la identidad andaluza. Y es que la imagen que desde las instancias superiores se ofrece de Andalucía influye a su vez en la forma en la que los propios andaluces se ven a sí mismos. No pocos asumen de una forma acrítica la versión oficial que se ofrece sobre el flamenco y otros marcadores de la identidad andaluza, en un vivo ejemplo de lo que el escritor Frantz Fanon denominó, refiriéndose al caso argelino, como *síndrome del colonizado*⁶². Este hecho se plasma, por ejemplo, en una situación no normalizada, en cuanto al rechazo que sufre la modalidad lingüística andaluza entre los propios andaluces en determinados contextos que podríamos calificar como "formales", o en la asunción de unos presupuestos históricos sobre su propio pueblo, hoy puestos en cuestión y rebatidos ampliamente.

Sin embargo, pensamos que todo este proceso de asimilación aún no está ni mucho menos cerrado, ni lo consideramos irreversible. Como hemos podido ver, en los momentos en los que la identidad cultural andaluza se encontraba en una situación de alienación galopante, en la pasada década de los setenta, se produjo un proceso de cristalización y toma conciencia acerca de la especificidad y el carácter nacional de Andalucía desconocido hasta entonces, proceso en el que el flamenco tuvo un papel primordial, actuando como una herramienta más de protesta y afirmación de la identidad colectiva del pueblo.

A pesar de que la estructura social andaluza actual presenta evidentes diferencias con la que amparó el proceso de cristalización del flamenco, se siguen manteniendo formas de desigualdad que siguen definiendo a Andalucía como dependiente, y a las clases populares andaluzas como subordinadas. El modelo de desarrollo impuesto por las políticas estatales al territorio andaluz sigue siendo fuente de desigualdades como lo fue antaño, si bien no alcanza el grado de polarización social que tomaron dichas desigualdades en el siglo XIX y buena parte del XX. Es por ello que el flamenco sigue siendo un referente obligado de conocimiento y reconocimiento de las actuales condiciones de existencia del pueblo andaluz.

⁶² Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta, 1999.

Al igual que en otros momentos no muy lejanos, en lo se constituyó como la principal vía de impugnación colectiva del pueblo andaluz, pensamos que el Flamenco puede cumplir una vez más esa función, alejándose otra vez de las salas de recreo de las clases pudientes, para representar las aspiraciones y deseos de todo un pueblo, para continuar avanzando en el camino del autorreconocimiento como sujeto colectivo del pueblo andaluz.

Bibliografía recomendada

Antonio Machado y Álvarez, (Demófilo), *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, Madrid, Ed. Demófilo, 1975.

Cristina Cruces Roldán, *Historia del flamenco*, Sevilla, Tartessos, 2002.

Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, Transmisión y Patrimonio*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2002.

Cristina Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (II). Identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003.

Isidoro Moreno, *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*, Sevilla, Mergablum, 2002.

Manuel González de Molina y Miguel Gómez Oliver, *Historia contemporánea de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, 2000.

Miguel Roperó Nuñez, "Léxico caló y andaluz en las coplas flamencas"; en *Actas de la Conferencia Internacional: Dos siglos de Flamenco*, Jerez, Fundación Andaluza de Flamenco, 1989.

VV.AA., *La identidad del pueblo andaluz*, Sevilla, Oficina del Defensor del Pueblo Andaluz, Sevilla, 2001.

Otras fuentes bibliográficas consultadas

Alberto Arana, *El problema español*, Hondarribia, Hiru, 1998.

Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Ángel Rodríguez Cabezas, *La salud en las coplas flamencas*, Málaga, Ed. A.R. cabezas, 1997.

Antonio Gil Olcina, *Evolución demográfica del núcleo minero de la Unión*, Valencia, Saitabi XX, 1970.

Antonio Machado y Álvarez, A. (Demófilo), *El folk-lore andaluz*, Sevilla, E.A.U., 1986.

Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, 3ª ed., Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1998.

Antonio Machado, *Poesías Completas*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1988.

Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1980.

C. Alcázar Molina, *Las colonias alemanas de Sierra Morena*, Madrid, 1930.

Carlos y Pedro Caba Landa, *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1988.

Cristina Cruces Roldán, "El Flamenco, un arte contemporáneo", en *Andalucía en la historia*. Nº 7, Sevilla, Centra, 2005, pp.. 54-61.

Cristina Cruces Roldán (ed.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Sevilla, Consejería de cultura de la Junta de Andalucía. Centro Andaluz de Flamenco, 1996.

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua. Edición digital de la vigésima segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Domingo Manfredi, *Geografía del cante Jondo*, Madrid, Bullon, 1966.

Enrique Iniesta Coullaut-Valera, *Blas Infante. Una historia de leyenda*, Granada, C.E.H.A., 1999.

Eugenio Noel, *Campaña antiflamenca, Señoritos, chulos, fenómenos gitanos y flamencos*, Valencia, Editorial Sempere y Cía., 1919.

F. Rodríguez Marín, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929.

Federico García Lorca, *Poema del Cante jondo. Romancero Gitano*, Madrid, Letras Hispánicas, Cátedra, 1992.

Fernando Villalón, *La Toriada*, Málaga, Litoral, 1980

George Borrow, *Los Zíncali. Los gitanos de España*, Madrid, Ed. Turner, 1979.

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, Madrid, Editorial Anaya, 1998.

Huan Porrah, *¡Ehkardiyea I´armaziga k´ai hugo!*, Donostia, Iralka, 2000.

Huan Porrah, *II Reunión de escritores en andaluz. Actas*, Málaga, Kolehtibo Tamiza, 2004.

Hugo Schuchardt, *Die Cantes Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

J.L. Ortiz Nuevo, *Pensamiento político en el cante flamenco*, Sevilla, E.A.U., 1985.

José Cadalso, *Cartas Marruecas*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

José Manuel caballero Bonald, *Anteo*, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, 1956.

Luis Lavaur, *Teoría romántica del Cante Flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones, 1999.

Manuel Balsamenda, *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, cantos de soleá (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas*, Sevilla, 1881.

- Manuel Delgado Cabeza, *Andalucía en la otra cara de la globalización*, Sevilla, Mergablum, 2002.
- Mario Penna, "Una hipótesis sobre el origen del término flamenco", en *Folk-Lore Andaluz*. 2ª época, Sevilla, Fundación Machado, 1991, pp.. 101-127.
- Miguel Ropero Nuñez y Cristina Narbona Jiménez(dir.), *El habla andaluza*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- Miguel Ropero Nuñez, *El léxico calo en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- Miguel Ropero Nuñez, *Estudios sobre el léxico andaluz*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1989.
- Pascual Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. 6 volúmenes, Madrid, Gredos, 1989.
- Ricardo Molina, *Misterios del arte flamenco*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- Romualdo Molina y Miguel Espín, *Flamenco de Ida y Vuelta*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir-Bienal de Flamenco, 1992.
- Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*, Madrid, Edición de Alberto González Troyano, Cátedra, 1985.
- Tomás Gutier, *Sin ánimo de ofender*, Cádiz, Vipren, 2001.
- VV.AA., *Los andaluces*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980.