

BLAS INFANTE



Orígenes
de
lo
"flamenco"
y "secreto"
del
cante jondo



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

**Reproducción Facsímil de la edición de la Junta de Andalucía de
1980 con motivo del 125 Aniversario del nacimiento de Blas Infante.
Julio 2010**

La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía,
agradece a Manuel Barrios,
el trabajo de recopilación de este libro.

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
Dep. Legal: SE. 6744-2010
Imprime: J. de Haro Artes Gráficas, S.L.
Portada: Manuel Baraldés

BLAS INFANTE

**ORÍGENES DE LO FLAMENCO
Y SECRETO DEL CANTE JONDO
(1929 - 1933)**

ACLARACION PRELIMINAR

El recopilador de los originales que forman este libro renuncia a un prólogo, por entender que ello equivaldría a sentirse con méritos como para ser heraldo de Blas Infante.

A pesar de todo, cree imprescindible algunas aclaraciones, por devoción a la memoria del Apóstol de Andalucía y por respeto al público lector.

Desgraciadamente no se incluye aquí el texto completo de la inmensa tarea investigadora que Blas Infante promete al principio; porque parte de dicho texto se haya perdido, o porque la sucesión de los acontecimientos que culminaron en tragedia impidió escribirla.

Sin embargo, el autor dejó una cantidad ingente de notas y citas dispersas, muchas de las cuales se insertan aquí por estimar que cada una de ellas es una sugestión de valor inapreciable, como punto de partida para los investigadores actuales y futuros.

El recopilador se ha permitido poner al pie de algunas páginas unas brevísimas notas (N. del R.), sin duda útiles si se tiene en cuenta que este es un libro para todos.

Finalmente, tan sólo añadir que "ORIGENES DE LO FLAMENCO Y SECRETO DEL CANTE JONDO" es un precioso legado que Blas Infante hace a la cultura popular de Andalucía, a través de su Junta, gracias a la generosidad y a la confianza de sus descendientes más directos.

A la Memoria de nuestra madre que tan ilusionadamente le vió escribir este libro porque "no era político" y que soñó con su publicación.

Luisa,
María de los Angeles,
Luis Blas
y Alegría.

Blas Infante

DEDICATORIA:

A mi hermano Ignacio Infante Pérez.

Un mismo conjuro de vida armoniosa, en ritmo libre, fue modulado para los dos por la misma excelsa mujer en la oración, flamenquizada por nuestra tierra que Rodrigo Caro nombró madre de todas las canciones y canción de todas las madres.

Después, en nuestro pueblo, Casares, posado sobre rocas partidas, el mismo conjuro siguió conformándonos durante la adolescencia, expresado por numerosas voces de cristianos nuevos que revelaban en las coplas flamencas su irreductible alma morisca. Aquellas serenatas... A lo lejos, una voz cascada surgiendo del nido tembloroso, al son de la guitarra: la del incomparable tocaó que se llamó *El Cojo Cahlo*... Aquellos bailes de mocitas tímidas que miraban al suelo, inmovilizando los brazos igual que las Vírgenes barrocas...

Para todos estos recuerdos, el recuerdo de este libro.

OBJETO DE ESTE LIBRO

Este libro es el resultado de una investigación que hube de desarrollar, identificando, originariamente, su finalidad práctica con el objeto de satisfacer mi propia curiosidad ante un enigma que vine a plantearme hace tiempo, sobre todo cuando alcancé a proponérmelo en estos términos, precisos o próximos: “¿Por qué la música de las canciones andaluzas, denominadas flamencas o jondas, hasta bien entrado el Renacimiento era lírica (equivalente a coral.—Newmann) (1) y ahora es dramática o huraña a la socialización que supone la polifonía?”.

Claro es que a mi pereza mental le hubiera contentado el que mi curiosidad se diera por satisfecha con las explicaciones imaginativas o subjetivistas, mediante las cuales se acostumbran a resolver, provisionalmente al menos, esta clase de cuestiones por aquellos para quienes los motivos sentimentales de la elaboración artística popular aparecen como factores aislados exclusivos; concomitantes, si acaso, con próximas causas objetivas, susceptibles unos y otras de interpretaciones meramente intelectualistas. Estos intérpretes llegan a expresar sus juicios en arbitrarias hipótesis o presunciones, las cuales se ofrecen casi con espontaneidad e inmediatez del juicio estético consiguiente a la contemplación de las obras de arte;

(1) Ernesto Newmann: crítico musical inglés (1868). Tradujo libretos de Wagner, Elgar, Wolf... (N. del R.).

como un simple aditamento pseudoreflexivo de este juicio. Puede haber calculado la inquietud, que me llegué a expresar en las interrogantes expuestas, con una de estas dos soluciones apriorísticas: La Música de las canciones andaluzas son individualistas porque también lo es el pueblo andaluz; o bien -tal como vienen a explicar este carácter algunos musicólogos- la música expresada es el resultado de la afectación o del fingimiento virtuosista de los andaluces; pero yo no podía creer que sólo en virtud de estos dos caracteres apriorísticos, o de cualquiera de ellos, se hubiera venido a determinar el fenómeno de que la sobriedad de las canciones medievales andaluzas, y de que las posibilidades corales o socialistas de esas texturas mélicas fueran a desaparecer en la descomposición mediante modulaciones y cadencias melismáticas, codas y gorjeos interminables que signan la fluencia original de la línea melódica, complicándola, serpenteándola o cortándola en su trayectoria antigua. Porque, de atender a la primera explicación, Andalucía vendría a ser el único pueblo individualista, acaso, en el cual la Música popular no cuenta con organismos de expresión polifónica o coral; sin contar con que en todos los pueblos es, precisamente la música, el lenguaje menos particularista; hasta el punto de que, sabido su carácter socializador, no nos vienen a extrañar hechos tan significativos como, por ejemplo, el que la Música andaluza medieval (según el resultado indiscutible de las sabias investigaciones concluidas por un genial musicólogo español) hubiese trascendido hasta llegar a dominar en lejanos países europeos. Y en cuanto a la segunda solución, que remite al virtuosismo la causa del fenómeno

hombres de todas las clases sociales liberan, o han llegado a liberar alguna vez, en sus extrañas canciones, un estado sentimental que de un modo permanente y misterioso alienta, con sorprendente identidad, en los senos profundos del alma de todos los andaluces.

Pero es, también, que, en todo caso, esas acostumbradas explicaciones no vendrían a implicar más que una variación meramente formal o dilatoria de la cuestión propuesta; porque tanto supone el tener que averiguar la causa de los caracteres actuales de tales canciones andaluzas, como la de esos pretendidos individualismo o virtuosismo, los cuales, repentinamente y en un ámbito cronológico bien limitado (siglo XVII, principalmente) vinieron a determinar aquellos resultados en la música popular andaluza, cuando durante los siglos anteriores esos mismos factores no alcanzaron la virtud de llegarlos a producir.

Tuve, pues, que buscar una solución más laboriosa y objetiva al problema cuyo contenido misterioso atisbaba mi curiosidad con máxima tensión, determinándome a la empresa, con la timidez del herrero que aspirase a forjar una obra notoriamente desproporcionada en relación con la cantidad de combustible almacenado, y con la capacidad de los fuelles cuyo soplo hubiera de mantener encendido el fuego necesario, en el regazo de la fragua. Unas cuantas hojarascas de erudición venían a constituir el informe montón de mi leñada; y, de viento o soplo creador, en absoluto carecía. Es decir, me faltaban y me faltan aquellas condiciones sin las cuales un hombre, so pena de incurrir en ridículo, no puede llegar a penetrar enmarañados o simples problemas de

expresado más arriba, nada, tampoco, viene a resolver. El concepto de virtuosismo parece ser excluyente del concepto de soledad. El virtuosismo, al menos según la noción corriente de este objeto, tiene una esencia filotímica, la cual precisa, para existir, de un auditorio cuya admiración pretende llegar a despertar el artista. En soledad, el virtuosismo vendría a ser un narcisismo; concepto este último que no excluye la ingenuidad o la sinceridad. Pero las canciones andaluzas del melos flamenco se desarrollan en soledad, generalmente (1). ¿Hay algún andaluz que no las haya modulado alguna vez, y precisamente al ser invitado por la soledad que, en su silencio comprensivo, viene a recoger en esas coplas trementes como el aleteo de una última oración? Y no se diga que los profesionales virtuosistas enseñaron a los profanos, quienes, por esta razón, vinieron a continuar ingenuamente la afectación de aquéllos, expresada en unas extrañas características de la música andaluza flamenca u honda. La aparición del *cantaó* profesional flamenco es un hecho nuevo. Por otra parte, la imitación del virtuosismo no deja de ser virtuosismo, el cual llama a la sociedad tanto como la ingenuidad reclama los medios solitarios.

Además, yo no puedo llegar a comprender la existencia de un pueblo de virtuosistas, porque el virtuosismo también es idea que se confunde o que, por lo menos, es contigua a la de profesionalidad. Y la verdad es que, en Andalucía, todo el mundo —y precisamente más en el campo que en la ciudad—,

(1) El melos (miel, dulzura) se define como esencia melódica de la armoniosa acentuación de la voz, con independencia del ritmo. (N. del R.).

historia: un apreciable capital de conocimientos eruditos (aislado, a muchos cientos de kilómetros de los lugares en donde hubiera podido encontrar los medios de consulta suficientes (1), tuve que adquirir la inmensa mayoría de las obras que figuran en la bibliografía juntamente con el material musical preciso para mis experiencias, principalmente discos gramofónicos nacionales y exóticos, de los cuales llegué a reunir una colección apreciable, aunque nunca lo bastante completa para apurar la experimentación. O para apurar los análisis fundamento de mis inducciones); y, lo que es más importante aún: carecía y carezco de *aquéllo* que no puede llegar a ser adquirido por medios de laboriosidad, lo que nace con la persona del historiador, algo carismático, sin el cual don son inútiles todas las erudiciones; ésto es, una rauda y luminosa intuición *anticipadora*, según la terminología de Epicuro, la cual se llega a manifestar en forma de perspicacia que, con aislados o incompletos residuos arqueológicos, viene a operar el milagro de resucitar integralmente a los muertos, restaurando con elementos disgregados de los cuerpos deshechos por el soplo de los siglos, no sólo su forma vital, sino la plenitud de sus estados de conciencia.

Pero creo que llegué a tener suerte. La tragedia que toda in-formación (2) artística supone (conflicto,

(1) Aunque en 1929 viajó a Galicia, para entrar en contacto con el nacionalismo gallego a través de la revista "NOS", probablemente alude a su estancia en Madrid. Tengamos en cuenta que en el 29, Madrid estaba muy lejos de Andalucía. (N. del R.).

(2) La separación equivale a "no formación", en juego de irónica sutileza. (N. del R.).

observado ya por los tratadistas de Estética, entre la necesidad de expresión que es esencia ilimitada y forma precisa que es extensión o límite) y que rara vez alcanza a resolver medianamente la técnica; vislumbrada en cuanto a las expresiones estéticas flamencas, o jondas, vino a ponerme en camino de una solución. En efecto, las transformaciones flamencas operadas en la música andaluza, sobre su fondo antiguo lírico o coral, debieron de obedecer, según aquella ley, a la necesidad de *expresar* nuevos estados sentimentales o de conciencia, y el anhelo de expresión correspondiente a estos nuevos estados, tuvo que experimentar su tragedia in-formativa, desarrollada en la elaboración de una estructura o forma apropiados y de una técnica correspondiente a la novedad de esta forma. Esta, y no otra, debía de ser la causa del fenómeno flamenco; el cual con la substancia del material mélico antiguo, llegó a combinar los elementos de este material, de un modo diferente (mediante alteraciones de ritmo, modulaciones y distinto tratamiento de los grados tonales o sonidos que integran las escalas).

Y si en las estructuras literarias, por ejemplo, la intuición estética popular ha llegado a encontrar las formas más adecuadas para la expresión de los pensamientos conceptuales, ¿por qué no pensar en este mismo acierto técnico con respecto a la elaboración de las formas expresivas de sus pensamientos sentimentales? En este caso, los caracteres de estas últimas formas deberían corresponder a los caracteres de esos pensamientos y, por tanto, la tristeza exagerada y el individualismo huraño o irreductible,

expresados en los melismas (1) o modulaciones cromáticas (identificación y nombres que más adelante hube de concluir, al estudiar seriamente el melisma flamenco) y la transformación de los ritmos antiguos no vendrían a ser, entonces, como apuntan los musicólogos, fingimientos virtuosistas, ni traducción del carácter permanente individualista de un pueblo, sino exponentes de vivencias efectivas, correspondientes a un período de la historia del pueblo o del Estilo de Andalucía; un modo accidental o histórico de sucederse o discontinuarse ese Estilo en formas culturales adecuadas. Y claro es que unas vivencias tuvieron que corresponder al *tiempo* en el cual hubo de realizarse esa variación de la música andaluza, fluyentes antes en expresiones alegres o melancólicas, pero líricas o corales, y ahora individualistas y solitarias. En suma, que la música andaluza flamenca o jonda ha debido de corresponder en sus orígenes a prácticos estados históricos de soledad y tristeza; o de tremendas desesperaciones; a estados antisociales, desarticulantes de los individuos con respecto al grupo humano en el cual encontraríase, anteriormente, en natural complemento.

Había, pues, que buscar en la Historia los motivos objetivos que determinaron en el pueblo andaluz la actitud sentimental aludida, de la cual vendría a ser nudo correlativo la nueva expresión musical o la nueva técnica que, ejercitada con respecto al antiguo fondo mélico, vino a producir las nuevas Formas. La tragedia de la in-formación, por esta vez, debía de venir a implicar, en definitiva, la in-

(1) Los *melismas* definen numerosas notas cantadas sobre una misma sílaba. (N. del R.).

formación musical de una historia trágica o de la historia de una tragedia.

Por consiguiente, si yo llegaba en la investigación de la historia andaluza a un período de la misma en el cual aquellos estados aludidos de conciencia se encontrasen vigentes, vendría a percibir las causas objetivas determinantes de esos estados; y si la aparición del fenómeno flamenco llegaba a coincidir con el principio o con la actuación de esas causas, entonces mi curiosidad llegaría a ser satisfecha plenamente; porque entonces lograría descubrir no sólo los orígenes cronológicos o la fecha de producción del fenómeno, sino, lo que es más importante, sus causas, la captación del secreto, cuya existencia acierta a insinuar el misterio de esas inquietantes canciones. De este modo llegué a ponerme en camino, a vislumbrar una dirección y un método de avance. Pero el problema inicial era más trascendente de cómo llegaba a aparecer en su formulación primeriza, en su ingenuo planteamiento como interrogante acerca de las causas determinantes del fenómeno implicado por la variación de la música o, mejor dicho, de la técnica musical andaluza. Se ofrecía ahora nada menos que como un problema relativo a los orígenes de un organismo estético, "Orígenes de lo Flamenco", dado que lo "flamenco" es el género y el cantar flamenco, la especie. Y, todavía, el alcance de mi investigación había de comprender una extensión más amplia y profunda. Un organismo estético es un hecho cultural, expresión, a su vez, del devenir de un Estilo. ¿Qué Estilo podría ser éste cuya actividad subterránea venía a revelarse en este hecho cultural *espúreo*

(despreciado, considerado como pintoresco, inferior; es decir, como corruptor del dinamismo de un término inferiorizado en la consideración del pueblo español, principalmente de sus clases cultas?) ¿Qué influencia histórica oculta podría yo llegar a sorprender aquí?

Eran tan atrayentes estas perspectivas que, sobre la conciencia de mi incapacidad, vino a erguirse una modesta pero firme voluntad investigadora, la cual no se contentaba con las disparatadas presunciones apriorísticas, existentes hasta la fecha, referentes a la explicación de los orígenes de lo flamenco. Yo quería gozar plenamente de esos placeres que un juicio acabado de lo flamenco podía venir a ofrecerme. Pero para que este placer fuera auténtico, tendría que llegar a experimentar, como decía Averroes, *una sensación natural de las cosas*, tal como ellas fueran; y para ésto precisaba, ante todo, el descubrirlas.

El trabajo sostenido por aquella voluntad fue terminado. Si acerté o no, enjuiciamiento que sólo al crítico compete, creo no lo puedo yo saber. Únicamente sé que mi curiosidad ha sido satisfecha; y que la *teoría* que en este libro se llega a elaborar, *debe de ser teoría*; porque me han servido eficazmente, como el lector podrá llegar a observar, de instrumento para la interpretación de todos los hechos, incluso en el orden flamenco o con este orden relacionados; los cuales hechos hube de someter, como material comprobatorio, a la luz de la explicación fundamental unitaria impuesta por la Teoría, no resistiendo a esta clave la explicación particular de alguno de ellos.

También declaro que, después de construir esa Teoría, un *máximo de representaciones* (Edith Kalischer) ha venido a enriquecer mi goce crítico: su presencia en las formas mélicas populares de Andalucía. Para mi humilde entender (y ahora he de limitarme a exponer *dogmáticamente* mi concepto sobre este asunto), las vivencias que aspira a expresar el arte no son aquéllas que se abren en la cuna de la impresión primeriza, que el artista viene a experimentar, en emergencia del mundo. Creo que el arte es *reconvención* de la realidad (ni fuga de ésta ni simple reelaboración de la misma), inspirada por el sentimiento de una realidad superior que el artista experimenta. Entre aquella vivencia primeriza y sus motivos exteriores surge la *reconvención* que unas veces aspira a corregir o regular, y otras a sustituir estos motivos, con sus consiguientes o similares en órdenes puros de la realidad. Reflejos de un mundo en otro mundo. Un acontecer displaciente se transforma en un acontecer placiente si se llega a experimentar en el espejo de otro mundo; en el mundo puro del sonido, del color, del movimiento, regidos por el sobremundo del ritmo. De esta segunda clase es como llegaremos a ver la *reconvención* expresada por lo flamenco.

Y ahora, para los detractores de los busca-origenes, que son los elaboradores de las presunciones apriorísticas fáciles de hacer, unas palabras en prevención de sus anatemas con relación al caso presente, porque, en general, ya han sido descubiertos en sus interioridades y sacados a pública vergüenza por investigadores verdaderos, mejor que yo -aspirante a investigador- pudiera llegar a realizarlo:

¿Quién, con el argumento de mi incapacidad, osará condenar mi aspiración y mi esfuerzo, tendentes a comprender y a gozar las creaciones culturales de mi país; ni, menos, mi intento de llegar a proporcionar nuevos elementos para la elaboración del juicio estético de los demás? Pues éste es todo el secreto de esta obra.

I

Desde la primera mitad del siglo XIX, antes de que se fundara por don Antonio Machado Alvarez, el Folk-lore Andaluz (1881) y, sobre todo, a partir de esta última fecha, los escritores y musicólogos vienen considerando con atención el organismo estético denominado flamenco -cante, toque y danza-, aunque casi exclusivamente en el aspecto de su expresión mélica. Y adviértase que en esta expresión vengo a incluir la Danza y aún la que pudiéramos denominar literatura mélica flamenca, constituida por las coplas o canciones populares andaluzas, compuestas para la música de este género.

Pero, sin embargo de aquella atención, manifestada en la bibliografía relativamente abundante acerca de lo flamenco, en ninguna de las obras que la integran se alcanza a enunciar, siquiera, el propósito de una seria investigación referente al proceso elaborante de estas manifestaciones folklóricas y a las causas desarrolladas por este proceso. Es decir, que lo flamenco ha llegado a interesar por su tipismo pintoresco, su originalidad pletórica de motivos susceptibles de plásticas descripciones; por su ethos misterioso; por la estructura musical o literaria de sus coplas o por el contenido demosófico (1) de

(1) Blas Infante utilizará con cierta frecuencia este vocablo-síntesis: Demosofía, Sabiduría del Pueblo. (N. del R.).

estas estructuras, pero este interés se ha circunscrito a liberarse en una literatura que sólo nos ofrece en sus trabajos reacciones subjetivas o interpretaciones personales de sus respectivos autores ante la impresión de lo mélico flamenco; anécdotas relacionadas con esas impresiones, o descripciones de los caracteres objetivos determinantes de sus revelaciones varias; los cuales caracteres, si acaso, se pretenden explicar con presunciones imaginativas más o menos adecuadas, no obstante la forma pseudo-racional de algunas de estas presunciones. El carácter que inspira lo flamenco no ha alcanzado a llegar a plantearse seriamente el problema de la razón de aquellos caracteres; el porqué de estos fenómenos, problema coincidente con el de sus orígenes, los cuales han de entrañar necesariamente la clave de sus misterios.

Y, no obstante, el hecho indudable de ese interés implica la existencia de una expectación o de una necesidad insatisfecha, respecto a una aceptable interpretación racional de lo flamenco; demandante de una teoría capaz de explicar todos los hechos articulados en el orden que aquella palabra viene a denominar. El maestro de cronistas Gómez Baquero escribía no hace mucho en un diario madrileño “que ya era hora de que se viniese a atender esa necesidad, mediante la práctica de una investigación adecuada”. Ahora bien: ¿por qué no se ha llegado a intentar hasta lo presente esa labor? Quizás los folkloristas han creído que un trabajo de tal índole es ajeno a su función, considerando ésta cumplida cuando estiman haber logrado la captura de los caracteres externos de las producciones demosóficas, y cuando aclaran tales descripciones con notas eruditas,

filológicas, topográficas, etc., afirmando o proponiendo presunciones más o menos imaginativas para llenar el vacío de su ignorancia relativa a la esencia de las cuestiones. O tal vez la investigación referente al asunto que nos ocupa viene a ser percibida por ellos estorbada por obstáculos inaccesibles, que interdicen toda esperanza en cuanto al éxito de la aventura ordenada a la solución de estos problemas. Este último parece ser el criterio del folklorista musical más destacado en tierras de España, Felipe Pedrell, quien, refiriéndose a los orígenes del flamenco, asegura en su "Diccionario Técnico de la Música" (palabra flamenco): "No es de esperar que se resuelva jamás este *oscuro e interesantísimo* problema", convicción ésta que no impidió el que el ilustre musicólogo catalán acogiese o suscitase, para explicar la producción del fenómeno flamenco en sus "Estudios de Folklore Musical», algunas hipótesis cuyo disparatado contenido no corresponde, como habremos de ver, a su bien ganado prestigio como investigador. (No sintió el Maestro citado la generosa previsión que llegó a animar a Barbier de Meynard cuando, perplejo ante su carencia de datos positivos —que no encontraba en el "Libro de las Canciones", de Hispahani— para poder llegar a una historia práctica de la música árabe, resolvió tal perplejidad con su fe en lo porvenir y en el poder de la ciencia, triunfadora de empresas mayores y desvanecedora de sus más grandes misterios).

Con los tiempos varían las posibilidades y con ellas los criterios, porque son diferentes los recursos; y es pobreza de espíritu la desesperanza que pone a la creación de estos recursos en Porvenir un

límite infranqueable en lo presente. También es extraño que Pedrell no llegase a rectificar su pesimismo, cuando durante los últimos veinte años de su vida llegaron a elaborarse en torno de él los recursos técnicos suficientes para poder acometer el problema "Orígenes de lo Flamenco". Yo, por lo menos, creo en la existencia de estos recursos y por ello me decido a emprender la investigación de estos orígenes. Tal vez porque la ignorancia es madre de la audacia, la cual no es abortada por el *Magister dixit* que tanto entorpece a los eruditos. Si la mía, contra la creencia de Juvenal, no fuese ayudada por la Fortuna —la cual pudiera identificarse con una facultad de conocimiento, la intuición histórica; porque *saber*, de nada sé; y preparación científica para todo me falta—, quede esta labor como demostración de que la amenaza de críticas desfavorables no me detiene cuando se me ofrece, como objetivo, si no aclarar pesimismo, por lo menos interesar la atención de aquéllos que pudieran llegar a explicar hechos tan misteriosos de la Historia de mi País como es este fenómeno de lo Flamenco.

Una ligera ojeada sobre los trabajos más atrevidos, que son al mismo tiempo los más serios o principales relacionados con la cuestión que nos ocupa, vendrá a ofrecernos una visión del estado en que actualmente se encuentra este asunto.

La Música andaluza medieval, su propagación por España y el mundo, y su influencia en Europa, han sido temas de estudios admirablemente desarrollados por el ilustre fundador de la Escuela árabe de Zaragoza, Don Julián Ribera y Tarregó. La música andaluza, flamenca o *jonda*, ha sido objeto incidental de atención ligera para el citado maestro Felipe Pedrell y para su discípulo Rafael Mitjana y ha constituido asunto principal de breve análisis para "Centro Artístico de Granada", inspirado, acaso, por un eximio discípulo de Pedrell: el Maestro andaluz Manuel de Falla. He leído en crónicas de periódicos atribuidas a éste la paternidad de la teoría contenida en el folleto publicado por la Editorial Ucrania - Granada - "El Cante jondo -Canto primitivo andaluz. Sus orígenes- Valores musicales -Su influencia musical Europeo". Se publica con motivo de la celebración del Primer Concurso de Cante Jondo, organizado por el "Centro Artístico de Granada", Corpus Christi, 13 y 14 de junio de 1922. Según el señor López Chavarri en su libro "Música Popular Española", *esta fiesta se cele-*

bró bajo las sugerencias del expresado Maestro andaluz.

Don Julián Ribera expone la introducción en nuestro país de la Música del Oriente mediante los cantores de las Escuelas de Medina, La Meca y Bagdad; estudia el organismo mélico original, que brotó en nuestro país durante la época musulmana; ofrece a nuestra admirada visión “el vuelo de golondrina” de las melodías del Andalus, que van a posarse en los medios culturales más exóticos o en los países más lejanos y extraños al nuestro. Champollion de la Música Medieval, pone en notación moderna la música de las Cantigas, Trovadores, troveros, investigando en la tumba de los Códices indescifrables, nuestras canciones musulmanas; las revive o las expresa en condiciones de poder ser nuevamente ejecutadas, devolviendo a la Humanidad y a España aquel tesoro lírico de la música andaluza musulmana y árabe que los sabios europeos consideraban perdido para siempre. Demuestra que no hubo solución de continuidad en las tradiciones musicales del pueblo español: que la música popular que ahora tienen como propias todas las regiones de España “proceden de un fondo común, hechura de un sistema artístico genuinamente español, producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz”, y que es falso el dogma científico “de que parte la inmensa mayoría de los eruditos en esta materia, de que el sistema cromónico, con los modos mayor y menor y las alternativas de tonos por medio de modulaciones son cosas exclusivas de la Música Moderna, inventadas por la Europa del XVII, siendo

así que ya “se encuentran vivas en el Andalus” (“La Música de las Cantigas”, págs. 8 y 9).

La obra del Sr. Ribera no alcanza hasta llegar a informarnos de la producción de lo flamenco. En lo flamenco, el sabio académico, al parecer, no llega a descubrir sino melismas y... una decadencia: hojarascas que, recargadas más aún en Marruecos que en Andalucía, atormenta en un virtuosismo de mal gusto la línea melódica de aquellas canciones andaluzas que durante el Medievo triunfaron en todos los países de Europa, imprimiendo a estas canciones un carácter fingido o convencional. Es de lamentar que el Sr. Ribera, a quien tanto debe la resurrección de la cultura que él, sus discípulos y los demás orientalistas de Europa dicen *maravillosa* del Andalus, no se hubieran detenido a estudiar, con sus facultades excepcionales, los orígenes o causas de esa particularidad de la decadencia, en vez de pasar junto a esta interesantísima cuestión casi sin mirarla o atenderla.

Es lástima que Felipe Pedrell no llegase a penetrar bien la obra de Ribera. Acaso en los últimos años de su vida hubiera rectificado su criterio opuesto a éste, ordenado a la negación de la influencia que dicen árabe en la Música del país. Los conceptos de Pedrell en cuanto a lo flamenco son meramente descriptivos; y en cuanto a sus orígenes, sus juicios no pueden llegar a merecer esta calificación. Son presunciones imaginativas, sin consistencia alguna, sin aspirar siquiera a una racional justificación. Como veremos más adelante, son hipótesis inverosímiles y, además, vacilantes y contradictorias, producidas o aceptadas *a priori*, sin reparar en sus fundamentos,

como si el autor se viniese a ocupar de lo flamenco como obligado, por su carácter de folklorista musical, a completar externamente el curso de sus estudios; pero una imposibilidad absoluta se venía a interponer entre aquel propósito investigador y un natural objetivo. De Flandes, de Siria, de Bohemia, del Norte de Africa, etc.; a todos estos países alcanzan las presunciones propias del maestro o las hipótesis ajenas que éste viene a acoger para descubrir en ellos la cuna de esas particulares canciones del Sur; sin olvidar, naturalmente, sus orígenes gitanos.

“Centro Artístico de Granada” (¿Manuel de Falla?) insiste en señalar los orígenes de lo flamenco en culturas antiguas anteriores al Andalus. Para aquel simpático Centro es esencial en lo flamenco la influencia bizantina, indudable la de los gitanos, segura la de los árabes y moriscos. Es una tesis un tanto inspirada en algunas de las opiniones y presunciones de Pedrell, no obstante lo cual, en el breve y precioso trabajo en donde viene a ofrecerse, tanto los análisis de las estructuras melódicas como las consideraciones acerca de los orígenes que se vienen a inducir de estos análisis, siguiendo un método racional, se revelan como resultado de un amor, que se echa de menos en la obra de aquél, y como elaboración correspondiente a un espíritu disciplinado en las empresas de investigación cultural, provisto, sin proponérselo particularmente para este objetivo, de recursos cuya consideración sugieren la existencia de una aptitud especializada.

Además de las expresadas afirmaciones acerca de lo flamenco, existen otras, expuestas incidentalmente,

que refieren la producción de este fenómeno exclusivamente a los gitanos o a los moriscos, como v. gr. venía a hacerlo, en su libro "Escenas Andaluzas", Don Serafín Estébanez Calderón, quien en justificación de su tesis alega el hecho de su parentesco con las del Norte de Africa, y la etimología de alguna canción, como la *caña*, la cual, por otros escritores o aficionados viene a considerarse como la madre de todas las demás flamencas. Pero nadie se ha llegado a detener en las siguientes interrogaciones, que hubieran sido el término natural de una seria atención del fenómeno que nos ocupa: ¿Cuándo se manifestó lo flamenco? ¿Por qué se produjo? ¿Cómo se llegó a revelar?

Más aún, las opiniones expresadas, relativas, más bien que a la concreción de sus causas y modo de producción, a las influencias que en su textura mélica pueden apercibirse, se nos ofrecen difusas y flotantes, sin el apoyo de sólidos fundamentos; casi con la inseguridad o inconsistencia de precauciones surgidas de repente como el cuerpo de más o menos aceptables improvisaciones.

Los folkloristas todos, desde Don Antonio Machado ("Demófilo") -"Colección de Cantes Flamencos" (1881) y Schudart "Die Canter Flamencos" (1882)- se han acercado a este tema con la finalidad de describir o analizar sus objetivos: la estructura literaria de las coplas, el contenido demosófico o etológico, o las modalidades sintácticas o prosódicas de sus términos; después, principalmente a contar desde Pedrell, la Música: cadencias, modulaciones, adornos, llegando a detallar minuciosamente la línea melódica, etc., como si este asunto viniera a ser agotado con esta

labor y con venir a señalar las semejanzas de aquellas particularidades con otras más o menos exóticas como fundamentos de producción. Acaso, además de las razones antes apuntadas como determinantes de su abstención, les ha asustado el mucho tiempo a invertir y la poca paciencia a desarrollar que se precisan para acopiar los materiales y para seguir una investigación relativa a contestar las preguntas que anteriormente dejo formuladas. O, acaso, les intimidó la amenaza de burla que el desdén de Tiersot (Cit. Rib. Mus. de las Cants.), viene a implicar para los busca-orígenes de las canciones populares... Lo cierto es que con dificultad se encontraría un tema más manoseado y menos estudiado que el de lo flamenco. Como veremos más adelante, uno de los elementos de lo popular es que sus objetos o productos sean asequibles a la estimativa de la multitud. Pues bien, es muy frecuente el desplazamiento de aquellos objetos por las cuestiones técnicas con ellos relacionadas, las cuales son inaccesibles a la apreciación estimativa, correspondiendo naturalmente su conocimiento a la razón insuficientemente informada. A docenas surgen por doquier las personas *entendidas de flamenco* que, no sólo enjuician definitivamente cuál es *el cante más flamenco* o cuál es el mejor cantaó, sino que, erigiendo en teoría la presunción improvisada de cualquiera de los folcloristas, vienen a hablar de los orígenes del flamenco.

Y, sin embargo, el problema, como se induce de lo escrito hasta aquí, no ha sido siquiera planteado todavía. No solamente en cuanto a su solución; en cuanto a su planteamiento, a pesar de lo manoseado del tema, aquel problema es un problema virgen.

II

Para el planteamiento y solución relativos al problema de la Etimología podemos contar con tres Principios que habrán de ordenar nuestras averiguaciones:

- 1.º Sólo hacia 1850, la palabra *flamenco* se hace general.
- 2.º Antes de generalizarse tuvo que tener un empleo más particularizado en un grupo constituido por andaluces y gitanos, al cual grupo expresaban estos últimos, principalmente, como lo demuestra el hecho de que en los primeros tiempos de aparición de los flamencos, se acentuaba más para la integración del significado: flamenco = gitano + andaluz.
- 3.º La palabra *flamenco* tenía un uso reservado, entre los individuos pertenecientes a aquel grupo.

Corolario evidente del primer principio sentado es la consecuencia que sigue: el comienzo de la actual acepción relativa a la palabra *flamenco* no pudo ser una sustitución de un contenido clásico por la significación actual, o por un concepto de semejante naturaleza, cuya evolución viniese a terminar en su presente significado; o lo que es igual, la palabra *flamenco* nada tiene que ver con este nombre aplicado a Flandes. Ya veremos cuáles pudieran haber sido los motivos determinantes de esta sustitución, pues con respecto a cada uno de ellos me propongo demostrar la imposibilidad de su devenir en la significación actual de dicha palabra.

Ahora, en comprobación de esta consecuencia, basta decir que, de haberse verificado aquella operación sustitutiva, ello hubiera venido a suceder cuando el término flamenco, cuyo continente se vino a llenar con una nueva esencia por virtud de la sustitución, se empleaba o era conocido vulgarmente en España por efecto de su relación metropolitana con los Países Bajos. Tanto es así que cuantos han creído apercebir una relación semántica entre la palabra flamenco actual y la antigua, expresa o tácitamente, vienen a asegurar que el hecho de la sustitución de contenidos se tuvo que verificar en los siglos XVI ó XVII. Ahora bien, si durante estos siglos se hubiera verificado la expresada sustitución, ¿cómo es que este nombre, con contenido diferente de aquél con el cual fue recibido por el léxico castellano, no se hace de uso general hasta la segunda mitad del siglo XIX? ¿Cómo se viene a realizar este hecho, distante dos siglos aproximadamente de la época en que se perdió con Flandes la comunicación, cuando el nombre de *flamenco* ya no se usaba por el vulgo aplicado a los hombres o cosas de los Países Bajos, llamándose (a esos hombres y cosas) belgas y holandeses? ¿Es posible que una palabra, cuyo recuerdo se ha esfumado por el vulgo, se venga a actualizar por el mismo vulgo que, precisamente por no recordarla, la llena con un nuevo sentido? Tanto valdría asegurar la afición del vulgo a la arqueología, y su delectación en eruditas resurrecciones filológicas.

Tan perdido estaba y está aquel recuerdo –sobre todo en Andalucía, creadora de ese tecnicismo–, después de cerca de tres siglos de falta de relación metropolitana con los Países Bajos, que el vulgo

andaluz llegaría a sentir la palabra extraña, creyendo acaso sarcasmo o burla si a mediados del pasado siglo, igual que ahora, se le llegara a presentar un súbdito del Rey Alberto o de la Reina Guillermina diciéndole: “Este es un flamenco”.

Se me puede argumentar con mis propios principios: “El nombre *flamenco* pudo transmitirse desde los Siglos renacentista y barroco españoles, no generalizándose su uso porque éste era reservado para un grupo más o menos esotérico”. Pero en este caso, respondería yo, grupos parlantes de este carácter formaban los rufos de la jacarandina o germanía. Y, sin embargo, por un contacto con la sociedad en general, su léxico llegó a ser no sólo empleado por los escritores de su picaresca, y aún usado exclusivamente para formas literarias -v. gr. los Romances de Quevedo-, sino hasta catalogado en vocabularios como el de Juan Hidalgo. (Según Rodríguez Marín, en su biografía de “Alonso Alvarez de Soria”, Hidalgo inventarió el lenguaje de germanía en 1609). Y no sólo el viejo, sino el nuevo lenguaje. En “Romances de germanía”, el mismo Hidalgo incluye uno (el segundo de los contenidos en el volumen) escrito en *nueva germanía*:

“...porque no sea descornado,
que la otra era muy vieja
y la entrevan los villanos”.

De modo que la objeción se vendría a resolver en una confirmación del principio que dejamos sentado de que el grupo donde primeramente se vio la palabra *flamenco* era más esotérico que los de los jaques o hampa monipódica, en el sentido de no llegar a relacionarse con el resto de los españoles

de esas épocas. Grupo de vida solitaria y aislada, separado de España y habitante de España, de haberse relacionado con los demás españoles éstos hubieran aprendido su palabra denominadora. Y en este caso, también sería absurdo que un grupo sin relación con los españoles se hubiese venido a denominar a sí propio con una palabra de uso tan general en el País como entonces lo era *flamenco* derivado de Flandes. Es más, los escritores que suponen esta derivación, por fuerza han de llegar a ver en la elaboración sustituida de significados que es su consecuencia, la dirección de un espíritu humorista o tendente a la confusión u ocultación de una clase social proscrita con otras clases admitidas o toleradas (v. gr. los bohemios que vinieron con Carlos I, a los cuales se asegura que se llamaban *flamencos* por el pueblo, y con los cuales se confundieron sus hermanos perseguidos, los gitanos). Es decir, atribuyen a la operación sustitutiva una técnica que es, precisamente, la que emplea la germanía para la construcción de su léxico; o, lo que es igual, los escritores tienen que concluir en la consecuencia de que la repetida operación sustitutiva es una *germanización* de la palabra *flamenco*; conclusión que tal vez explique la consideración despectiva que hubo de merecer dicho término hasta nuestros días. De modo que, siendo palabra germana, y acaso la de substancia menos importante, como expresión de una apostura, de un género privativo de las clases delincuentes, necesariamente como germanía habría tenido que aparecer en la literatura picaresca o en los vocabularios consagrados a la catalogación de su jerga. Pero no aparece... Luego: la palabra andaluza

flamenco tiene que ser diferente de este nombre universal y, por consiguiente, tiene que haberse llegado a construir en un devenir filológico, sin relación alguna con el que implica la formación de este último nombre.

Vamos ahora a corroborar este aserto, enumerando los motivos determinantes de la sustitución de sentidos, según los escritores. Encontraremos que estos motivos se fundamentan en presunciones sin consistencia alguna. No sólo no existen afirmaciones seriamente fundadas; ni siquiera se llegan a presentar en forma lógica y los escritores más serios, lanzados por esta vía, no temen aventurarse hasta los dislates más absurdos, mientras que a otros los paraliza la perplejidad.

El autor del "Diccionario Nacional", don Ramón Joaquín Domínguez, primero que atribuye una significación figurada familiar a lo flamenco, dice: "Especie de apodo burlescamente expresivo, proverbializado sin duda en gracia del odio que profesaron nuestros compatriotas a los flemáticos y pachorrudos extranjeros que en la época del Emperador Carlos V vinieron a explotar la inagotable mina de los cargos públicos, merced al famoso Consejero Xèvres, etc.... Desde entonces todos los Diccionarios que pretendieron indicar etimologías -v. gr. el de Roque Barcia "Diccionario Etimológico", el "Hispano americano" (Montaner y Simón), la "Enciclopedia Espasa", etc.- refieren la palabra a Flandes, como asegura el primero, o al germano *Flamming*, viniendo a incluir como acepción figurada de la misma palabra la significación andaluza de *flamenco*.

El señor Machado Alvarez ("Demófilo"), recoge esta opinión y enumera las demás. Dice: "Los gitanos

llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos, *flamencos*, *sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación*, pues no hay prueba alguna que acredite la opinión de los que afirman, ora que con los flamencos venidos a España, en tiempos de Carlos I, llegaron también numerosos gitanos, ora que se trasladó a éstos en aquella época el epíteto de flamencos, 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, ingeridos en los negocios públicos... Consta *sólo que se llama así a los gitanos, 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 el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes. *Mas sea de esto lo que quieran*, es lo cierto que se conoce con el nombre de cantes flamencos, etc.”.

Vemos, pues, que el ilustre Machado, encontrándose perplejo en una vía lógica que no pensó fuese desde sus comienzos equivocada, hace honor a su seriedad intelectual no afirmando algo cuya comprobación apercibía de práctica imposible. Se limita a enumerar presunciones ajenas y aventura, con el carácter de tal, una propia, acaso la más verosímil de todas, pero cuya falta de consistencia él mismo hace notar, dando prontamente a la frase un sentido condicional o dubitativo.

Como en esta enumeración de motivos sustituyentes del significado figurado por el propio de la palabra flamenco, están las tres explicaciones que,

sin prueba alguna, emiten ya una o ya otra desde 1850 ("Diccionario" de Domínguez) hasta este año de 1929, en el cual sale una nueva presunción que examinaremos después, vamos a analizar esas explicaciones particularmente y nos encontraremos, en este análisis particular, con iguales absurdos que ya hemos hallado en cuanto a otros aspectos de este problema; absurdos enunciadores de la ligereza con la cual han sido considerados los términos del mismo, indicativa, esa ligereza, de un desprecio más o menos velado o consciente hacia la esencia de esta cuestión.

* * *

Rastreando en la literatura del XVII, encuentro algunos pasajes en los cuales se alude a la rubicundez (por cierto identificada con la hermosura) flamenca, en contraste con la fealdad mulata y gitana. Carriazo, antes de volverse a Burgos, y a los ojos de su madre, pasó por Valladolid y, con el objeto de borrar de su semblantê la prueba de su vida de mozo *bien* (snob o novista, diríamos hoy), travieso e inquieto en las jávegas, "estúvose allí, quince días, para reforzar la color del rostro, sacándole *de mulato a flamenco*" (Cervantes: "La Ilustre Fregona"). El Donado Hablador cuenta al cura su encuentro con los gitanos del modo siguiente: "Volví la cabeza y halléme asido de dos hombres, *no tan hermosos como flamencos* e ingleses, sino amulutados, mal vestidos y malos rostros" ("El Donado Hablador Alonso, Mozo de muchos amos", por el Doctor Jerónimo de Alcalá).

No he encontrado texto alguno en el cual se

haya venido a expresar directamente la antífrasis entre gitano y flamenco. Pero aunque así hubiera sucedido, la hipótesis de Machado, recogida por Schudart, carece de todo fundamento de verosimilitud. Si en esa antífrasis tuvo su origen la designación de flamencos por gitanos y, ello tuvo que ser, durante esos siglos de relación y comunicación con los Países Bajos, ¿cómo explicar entonces el hecho evidente de que el nombre flamenco, aplicado a los gitanos, sólo aparece, durante el siglo XIX? Esas antífrasis de burlería son pasajeras, como el humorismo que las llega a inventar; pero no pueden dar lugar, nada menos, que a la nominación permanente de un pueblo o de una raza, ni a un género estético correspondiente a la raza o al pueblo que de tal modo vienen a ser designados.

No es el nombre sarcástico, aplicado a los pueblos, el que se llega a sustraer a la vida fugitiva que alcanza al momento durante el cual la burlería que lo produce logra de tal modo expresarse. Me limitaré a exponer lo que es sabido por los filólogos: esto es, que las palabras artificiales carecen de porvenir. No pueden llegar a erigirse en substantivos denominadores de pueblos o de los organismos estéticos que estos pueblos pueden llegar a elaborar. Esto sólo ocurre con las palabras naturales; es decir, con las elaboradas por la onomatopeya, o con las derivadas de raíces misteriosamente congruentes, de manera propia o figurada, con las acciones o cualidades expresadas por ellas de un modo fundamental; las cuales son como faros que desde lo primitivo lanzan su luz que llega hasta nosotros en la policromía resultante de una continuada refracción, a través de

tantos medios históricos como, para arribar hasta lo presente, hubo esa luz de atravesar.

* * *

El epíteto flamenco se trasladó a los gitanos como expresión de la mala voluntad de los españoles con respecto a los individuos de esta raza: odiados, igualmente que eran los flamencos.

Es decir, el nombre de una raza odiada sirve para designar a otra igualmente aborrecida.

En primer lugar, en Andalucía, que es donde surge el significado sustituyente del término flamenco, no se odiaba a los flamencos de Flandes.

Andalucía no se metió en que “Su Alteza y sus sucesores no traxesen a estos Reynos, flamencos” (Carta al Rey de la Junta de Comunidades), ni le importaba lo que gastaban “en su plato” el Rey Carlos ni sus privados norteños. ¡Pobre Andalucía!... ¡Pueblo conquistado, el pueblo andaluz se encontraba al margen de los pleitos mantenidos entre sí por sus conquistadores, europeizantes y europeizados! Bastante tenía con plañir, en el fermento inorgánico que de su personalidad restaba, aquellos lamentos que tiempos atrás expresó con palabras Abul-Beka, de Ronda (Trad. de Schack y Valera: “Poesía y Arte de los árabes en España y en Sicilia”), *llorando al ver sus vergeles, / y al ver sus vegas lozanas / ya marchitas, / y que afean los infieles / con cruces y con campanas / las Mezquitas...* Bastante tenía con sufrir en su propio solar a los representantes del Poder conquistador, que convertían los vergeles de antaño en eriales y desiertos; en cazaderos que entre-

tuviesen su barbarie, cuando ésta no era distraída con la caza, como alimañas, de los pobres andaluces (v. gr. Mármol); los cuales, privados durante siglos —que duran aún en la tierra de sus padres— se arrimaban a las vallas de los cotos cerrados, deshecho el corazón en el llanto del Islam; apercibiendo, con los ojos apagados y los cuerpos macilentos, cómo el ángel negro del feudalismo europeo ordenaba al crecimiento de malezas y de eriales la savia de este suelo nutricio de las culturas primitivas, antiguas y medieval, más intensamente inspiradas en el Mundo por el anhelo santo de elaborar, en hechos vivos del Espíritu, la creación de un cuerpo al imperativo creador de la Divinidad.

Andalucía estaba ausente de esos odios contra los flamencos. Pruébalo que también se encontraba apartada de las luchas que ese odio vino a inspirar. Dice el Padre Fr. Josef de Miniana (“Cont. a la His. de España, etc., del P. Mariana): “Sevilla se mantuvo en su deber de lealtad, aunque intentó turbar su tranquilidad don Juan de Figuero. Es muy digno de alabanza lo restante de El Andalucía, *por haber permanecido inmóvil* en medio de tantas turbaciones”. Incluso las revueltas de esta época, en Ubeda y en Baeza, que se dicen “de los comuneros”, nada tuvieron que ver con las comunidades ni con los flamencos. Las describe así otro fraile, el Padre Manuel Josef de Medrano (“Reynado del augustísimo emperador Carlos V”): “Ubeda y Baeza ardían en el fuego con que, desde el tiempo del Rey don Sancho el Bravo, las abrasaba el rencor de las dos familias Benavides y Carvajales; y, habiendo el señor de Jódar, cabeza de estos últimos, muerto en una

litera a Luis de la Cueva, que lo era de los Benavides, apenas quedó en las dos ciudades persona que no se interesase por uno de los dos partidos. Esta enemistad particular paró en delito común, abrazando Ubeda y Baeza la causa de los descontentos". De modo que hasta estos pequeños focos de rebelión, contra el Rey y sus privados flamencos, no iban, en realidad, contra aquél ni contra éstos. Buscaban, simplemente, impunidad para poder debatir sus privadas querellas.

Y si Andalucía no odiaba a los flamencos, claro que no pudo llegar a erigir este nombre en término expresivo de odiosidades. Pero es que, no sólo no odiaba a los flamencos; es que tampoco aborrecía a los gitanos. Basta considerar que es en este país, como reconocen todos los escritores, el medio en donde llega a desarrollarse la mayoría de la población gitana existente en España. Esto demuestra que la simpática raza vagante apercibiría en Andalucía un mejor acogimiento que en otras regiones peninsulares. Y, positivamente, este mejor acogimiento tiene fundamento en el hecho cierto de la simpatía con la cual son considerados los gitanos por los andaluces, como se demuestra considerando el que éstos llegan a erigir el carácter o gracia de aquéllos en canon de esa categoría estética, y aún etológica, que denominan con la palabra intraducible –o sin equivalencia, hasta en el idioma español– que viene a expresar el nombre de *grasia*.

Permítaseme, a este respecto, una sola cita. La de un escritor que goza del privilegio de una intuición especial: la *intuición histórica* en grado que ya quisieran vincular para sí muchos historiadores cali-

ficados, y la cual intuición es término que debiera precisarse o estudiarse con más atención en los tratados de teórica. Dice Antonio Chacón Ferral, en su estudio "El Museo del Cante Jondo" (distribuida en ocho crónicas y publicado por el "Diario Español" de Buenos Aires. Septiembre, 1929): "En Andalucía esas golondrinas locas (los gitanos)... se convierten en sedentarias aves de corral... Ciertos dominadores de Andalucía... creyeron lapidar (a los andaluces) con el epíteto de *gitanos*... Y el andaluz respondió en forma desconcertantemente inesperada: "¿Gitano? ¡Bueno! ¿Y qué hay de malo en esto?". Eso que para los incomprensivos dominadores era una nueva y terminante prueba de la inferioridad tartesa... sonó a los gitanos como música celeste... Y la fusión (entre el pueblo conquistado y la raza espúrea) se hizo plena y sin reservas" ("Crónica VII - Coplas de la Costa y la Montaña - Las Bulerías").

Queda, pues, comprobado que no pudo ser la común odiosidad, en la cual eran comprendidos gitanos y flamencos, la razón de haberse llegado a distinguir a los primeros con el nombre de los segundos.

* * *

Los gitanos se llamaban flamencos porque "con las tropas del emperador Carlos V -y concretamente detrás de su cohorte de caballeros flamencos- se nos entra otro ejército no exiguo de gitanos bohemios: los cuales vienen divirtiendo con sus alborokes a los elementos de aventura: zagueros del nuevo César... Los gitanos españoles se amparan en la protección que los guerreros señores de

Flandes concedían a sus hermanos, los gitanos bohemios..., como hijos de la misma raza se unen y se mezclan, empieza a hacerse usual (?) el llamar, a los gitanos que han llegado con el emperador, "flamencos", lo mismo que sus protectores, etc. (Expongo esta opinión copiando su texto del libro en el cual la he visto expuesta más detalladamente: E. M. Portillo, Ob. Cit.).

Digo, como don Benito Mas y Prat: "No he hallado dato alguno que justifique el aserto de los que afirman que llamamos flamencos a los gitanos por haber venido gran número de ellos a España, acompañando al emperador Carlos V".

He repasado todas las historias que he tenido a mano, incluso monografías de la época. Lo mismo que sucedió a Machado, según éste cuenta en su libro (Ob. Cit.). No he encontrado en alguna de ellas ni aún siquiera un leve fundamento de hecho, del cual haya podido partir, no ya la inteligencia, ni aún la imaginación para inducir esa hipótesis.

Dicen sólo que el César, para navegar hacia España, juntó en Middelburgo una avanzada de ciento cincuenta navíos; y, habiendo embarcado en ella 6.000 alemanes y flamencos, les mandó navegando hasta Inglaterra (Medrano), Miniana, y las historias posteriores, dicen que fueron 4.000 alemanes. Por cierto que, venidos a España, fueron al mando del coronel Rocandulfo a auxiliar al Duque de Segorbe, para combatir la rebelión de los moriscos de Valencia, fortificados en la Sierra de Espadán, *embarcando, pocos días después de tomada esta Sierra, para Italia.* (V. José Muñoz Gaviria. "Historia del Alzamiento Morisco, etc. Madrid, 1861; Modesto Lafuente: "Hist. Gral. de España. Tom. 8.º, etc., etc.).

De cuyas referencias resulta demostrado: que si bien llegaron cuatro o seis mil alemanes y flamencos, nada dicen las historias que trajesen a la zaga una impedimenta de gitanos bohemios. Es absurda, además, la idea de que el ejército hubiera caminado con esta impedimenta hacia los destinos previstos por el Emperador. Basta considerar que las tropas alemanas llegaron embarcadas. Y no es de presumir que fletasen navíos para conducir tras de ellos una numerosa congregación de gente de regocijo y alborozos. Basta saber que el ejército alemán y flamenco embarcó en Valencia, una vez concluida su misión contra los moriscos, y que durante este corto período no pudo *hacerse usual* la sustitución del nombre de gitano por el de flamenco, como corrobora, además, de modo terminante, el postulado ya descubierto de que ese nombre de flamenco, con la significación de gitano, *no ha sido usado* por la literatura de la época ni por la posterior, hasta mediados del XIX.

Es de suponer que el primitivo inventor de esa hipótesis hubiera sabido, por conducto que yo ignoro, el que con los alemanes de que nos hablan las historias, vinieran algunas compañías, tercios o gentes de Bohemia, lo que pudo ocurrir; y que tal inventor hubiese identificado a los bohemios con los gitanos, acaso por ser éste el nombre con el cual se conoce a los gitanos en Francia; bien porque desde Bohemia llegasen a Francia los primeros gitanos, o bien —como dice el Abate Hervás en su “Catálogo de las Lenguas”— porque la palabra antigua francesa *bohem* servía para designar a brujos y hechiceros, y como tales son considerados los gitanos en las “Pragmá-

ticas” francesas que contra ellos desarrollaron la persecución, fundadas en tales acusaciones.

* * *

Los soldados españoles vieron, por primera vez, a los gitanos en Flandes y, al regresar a España y encontrarlos en ella, los hubieron de denominar flamencos.

Poco podemos decir ante esta peregrina ocurrencia. Todo el mundo sabe que, antes de que a los Países Bajos fueran los tercios de España, y aún antes de la entrega definitiva de España, instrumento hasta entonces de Europa, a la Europa misma, una vez terminada la misión que Europa le confiriera contra su propia originalidad, con el encargo de combatir al Sur peninsular heterodoxo —hecho aquél de la entrega que se viene a consumir mediante el matrimonio de doña Juana con Felipe I—, ya en España había gitanos y ya se les perseguía.

Recuérdese la persecución desencadenada ya contra ellos, oficialmente, por la Pragmática de 1499, prueba de que, ya con anterioridad a esta fecha, tuvo que existir contra ellos un estado social agresivo, pues sólo para recoger o expresar tales estados llegan a ser promulgadas leyes de la índole que dicha Pragmática comprende. (1).

* * *

(1) “...los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al Pregón, tomen asiento en los lugares y sirvan a señores que les den lo que hubiere menester y no vaguen juntos por los reinos: o que al cabo de sesenta días salgan de España, so pena de cien azotes y destierro la primera vez y que les corten las orejas y los tornen a desterrar la segunda vez que fueren hallados...” (N. del R.).

Flamencos fueron denominados los andaluces porque se acostumbraron a vestir trajes flamencos.

Copiemos este curioso texto de Waldo Frank (1) (“España virgen”. Escenas del drama espiritual de un gran pueblo. “Revista de Occidente”. Traducción de León Felipe): “Flamenco significa de Flandes, y se aplica estrictamente a Andalucía. El uso de este nombre se remonta a los tiempos de Carlos I y de Felipe II (*sic*) en que Flandes era parte de la Teodicea (*sic*) de España, y en la que la mejor voluntad de Castilla y la mejor sangre del Sur se perdieron en las guerras de los Países Bajos. Fue el orgullo de Andalucía tomar parte en la locura de esta Guerra Religiosa”... Sigue a este curiosísimo texto una nota en la misma página, en la cual dice así el ilustre Waldo Frank: “De las muchas interrogaciones que se ha dado a la palabra *flamenco*, me parece la más plausible (?) la de Federico Onís (2). Según él, la palabra flamenco se aplicó al vestido de los cortesanos de Carlos I. Los nobles españoles les imitaron el estilo, y el pueblo andaluz, más tarde, lo adoptó también, aplicándose a la postre la palabra flamenco a los cantos y a los bailes que se aplicaron a aquella indumentaria”.

Yo no he de meterme ahora en si fue o no fue “*el orgullo de Andalucía el tomar parte en la Teodicea española, que fue Flandes*”. Allí Waldo Frank con su extraña afirmación, de la cual no ofrece prueba alguna. Por el contrario, recuerde el lector *las pruebas* que

(1) New Jersey, 1889. Dirigió la revista internacional “Seven Arts”, novelista “revolucionario filosófico social”, autor de “City block”, “Rahab”, “Vacaciones”... (N. del R.).

(2) Escritor español (Salamanca, 1885), residente en Estados Unidos desde 1916, profesor de Columbia University. (N. del R.)

hubimos de aportar acerca de que Andalucía *no hubo de tomar parte en la odiosidad en España contra los flamencos.*

Del texto transcrito me interesa sólo recoger dos extremos, que son los que únicamente se refieren al tema que nos ocupa. A saber: 1.º: *El uso del nombre flamenco aplicado a los andaluces se remonta a los tiempos de Carlos I y Felipe II.* El ilustre escritor americano pudo haber recibido esta noticia de algún súbdito del emperador en mensaje espiritista o de ultratumba. Porque la investigación histórica viene a probar —ya lo hubimos de dejar demostrado— terminantemente que el nombre flamenco aparece, en el uso público o literario, durante el siglo XIX, y no aplicado, al principio, para denominar a los andaluces, sino, precisamente, a los gitanos. 2.º: *La palabra flamenco se aplicó al vestido de los cortesanos del emperador, extendiéndose después a los cantos y a los bailes QUE SE APLICARON A AQUELLA INDUMENTARIA...* ¡El pueblo andaluz, vestido con traje borgoñón! Téngase en cuenta que lo flamenco es creación popular. Campesinos, gitanos, contrabandistas, bandidos; profesionales del cante, del baile y del toque. ¡A ver si el señor Waldo Frank nos llega a ofrecer a un flamenco de éstos, vestido con un traje a la borgoñona, en cualquier testimonio plástico o literario! Precisamente *traje flamenco* es traje ceñido, estilizante... ¡Pues apenas si castigaban a los andaluces de aquellas eras por su persistencia en usar el traje morisco, su propio traje! ¡Pues sí que el pueblo hace mucho caso a los monarcas en materia de indumentos! Ahora, limitémonos a repetir con Jovellanos: “Fracasaron las medidas acerca del traje de los Reyes Católicos y de sus cuatro sucesores”.

Recientemente, en este mismo año de 1929, ha surgido otra opinión que considera la significación actual del término flamenco como una acepción figurada; pero esta vez no se refiere esa acepción al germano *flaming*, sino, al parecer, al latino *flamma*, como participio de su verbo correspondiente al nombre flamenco, aplicado al fenicóptero que se conoce con este nombre. Es la única opinión, entre las que predicán que *flamenco* andaluz es nombre figurado, que se remite a una etimología latina.

¡Ya estamos dentro de la Ornitología! Es la opinión que, a última hora, viene a emitir el señor Rodríguez Marín en su libro "El Alma de Andalucía". Dice así el respetable e ilustre erudito folklorista: "A las tertulias tabernarias concurrían... algunos señoritos marchosos y jaques: unos y otros pagaban las ruelas o convidás, durante la sesión artístico-vinosa, y a tales toreros y señoritos, y aún a los mismos gitanos, comenzaron a llamar *flamencos*; no porque conocieran a Flandes..., sino porque, vestidos con chaquetilla corta, *altos* y quebrados de cintura, pierni-ceñidos y nalguisacados, eran propia y pintiparadamente la vera efigie del ave palmípeda de este nombre. Pero estos aficionados a la juerga..., por no ser de la propia cepa cañí, agachonaban (andaluzaban) el cante gitano, dando lugar, a la postre, a que todo ello se llamara *flamenco*; con el aditamento calorri o gachorri, según se inclinaba más al uso de la una o de la otra raza". (Esta última clasificación la hizo don Mariano Caso, quien la comunicó a Rodríguez Marín, según este mismo asegura en el Tom. 2.º de sus Cant. Pop.).

La expresada opinión se ofrece, como las anteriores,

con caracteres de presunción imaginativa, no como resultado de una investigación racional. Esto es, no fundamentada por prueba alguna. Al contrario, por razones referentes al autor y por otras respectivas a la materia de la misma presunción que carecen en absoluto de consistencia. Vamos a expresar aquel primer orden de razonamientos.

El señor Rodríguez Marín viene escribiendo acerca de *Juan del Pueblo* meritorios trabajos, desde el año 1879. Tuvo ocasiones *pintiparadas* (sobre todo en su magnífica colección de Cantos Populares), cuando esta cuestión intrigaba a folkloristas de tanta importancia como Machado y Schudart, para exponerla, concluyendo con las dudas de esos maestros acerca de este curioso problema, y evitando el que éstos y sus sucesores incurriesen en la liviandad de emitir hipótesis disparatadas o, por lo menos, muy aventuradas, como las que hemos venido examinando hasta ahora y las que nos quedan por estudiar. Sin embargo, no se decide el ilustre director de la Biblioteca Nacional a publicar esa extraña metonimia operada, con respecto al nombre flamenco, hasta el presente año de 1929. Parece como si la explicación que ahora nos da, relativa al origen del nombre flamenco, fuese recién imaginada. Pero esto sería lo de menos si, fuera cual fuere el tiempo de la invención o del descubrimiento, nos viniese a dar *la razón de su dicho*, como quieren los jueces, los abogados y los investigadores o inquiridores conscientes. Al contrario, ni aún siquiera se le ocurre noticiarnos acerca de quién fue el informante de ese hecho ocurrido en la reunión tabernaria, en la cual, o un espectador, o un gitano, o un torero, o un

señorito juerguista, participantes, hubo de ser el afortunado inventor de un nombre que ha tenido más éxito que el mismo de *Juan del Pueblo*, creado o seleccionado por el señor Rodríguez Marín, del cual se muestra éste muy satisfecho en el Tomo 2.º de sus "Cantos Populares". Porque fortuna, y no poca, es llegar a encontrar en un individuo o en una tertulia más o menos vinesca, el nombre de un género estético; y aún el de un Estilo, tan apropiado, para la designación de su objeto propio, que merezca el que el instinto certero del pueblo lo acoja y lo propague como el más adecuado para distinguir o anunciar aquellas esencias.

El señor Rodríguez Marín, según él mismo nos asegura, fue *discípulo y condiscípulo de "Demófilo"*, a quien otras veces nombra *maestro* (1). Asistió con el gran folklorista *como alumno libre* —son sus palabras— *a la Cátedra sevillana del Salón de Silverio, en la calle del Rosario*. Si la presunción dicha fuese observación fundamentada, recogida en aquellos lugares y tiempos, los más próximos al acontecimiento de la nominación dicha ¿no la hubiera comunicado a "Demófilo" y a Silverio mismo, quien, seguramente, del mismo modo que "Demófilo" y que el señor Rodríguez Marín de entonces, la ignoraba? Hacia el 50 estaba próxima la pública aparición de la palabra flamenco. El respetable andaluz, venerable anciano hoy, estaba entonces *tomado*, del mismo modo que otros jóvenes intelectuales andaluces, de la fiebre folklórica. ¿No es, pues, extraño que ni en

(1) "...escribía mi amigo y maestro *Demófilo*, don Antonio Machado y Alvarez..." (Rodríguez Marín. "EL ALMA DE ANDALUCIA". advertencia preliminar. Madrid, MXMXXIX). (N. del R.).

los libros propios, ni en las producciones de sus compañeros de entonces, aparezca referido, por lo menos expuesto, ya que no justificado, el expresado origen de la palabra flamenco? Y es ahora, cuando el meritísimo autor de "Cantos Populares", apartado de aquella lejana cátedra de la calle del Rosario, de sus ilustres compañeros, convertidos casi todos ellos en cenizas, y hasta de su Andalucía, a quien tanto ha demostrado amar con sus bellas obras, viene a emitir una hipótesis que pierde verosimilitud en relación con la distancia de aquellos medios y compañías de antaño; los cuáles eran los únicos adecuados para sugerirle la materia de su elaboración.

Pero más aún: el señor Rodríguez Marín no tiene un concepto claro o definitivo acerca de lo flamenco. Primero, lo identifica con la *gachonería* ("Cantos Populares"); después, con lo gitano ("Sonetos y Sonetillos") y, por último, lo considera como género híbrido de andaluz y de gitano ("El Alma de Andalucía"). Y es ahora, en el libro en el cual sostiene esta última afirmación, cuando viene a mencionar el ingreso de la significación figurada, cuyo origen investigamos, con relación al término que nos ocupa; como verificado en un medio tabernario, de híbrida determinación, por el concurso de juerguistas de ambas razas, vestidos con chaquetilla corta, etc., etc. ¿No es chocante esta coincidencia de hacer corresponder un concepto nuevo con un origen apropiado relativo a la cosa conceptuada?

En el mismo día en que escribo estas líneas he interrogado a un híbrido, también. Es "El Pajarito", de Isla Cristina, hijo de madre gitana y de padre andaluz. Le pregunté acerca de uno de los extremos

de la información que he venido realizando, con gitanos, castellanos e híbridos: “¿Qué te parece a tí que es lo flamenco?” RESPUESTA: “Cante..., baile...” PREGUNTA: “¿Todos los bailes y cantes son flamencos?” RESPUESTA: “Toh no. Na mah que loh que bailan y cantan, por ahí...; loh que tiéen jechura”. PREGUNTA: “Un hombre vestido con chaquetilla corta, camisa de rizados, sombrero plano y pantalón ajustado, ¿es flamenco?” RESPUESTA: Pué sehlo... si no eh un esaborío!”...

Tiene razón “El Pajarito”. Hay cantes flamencos y hay trajes flamencos, pero lo flamenco, antes que un traje y que un cante, es un ESPIRITU, es una GRASIA, como diría “Pajarito”. Y, para que las cosas sean flamencas, tienen que ser la *jechura* viva de aquel espíritu, o de esta gracia. Es posible que las inducciones que se eleven de esas afirmaciones de “El Pajarito” sean las que nos conduzcan a la verdad. La palabra flamenco no pudo llegar a nacer de una consideración particularista o de detalle; no pudo empezar por ser la designación de un traje, de un cante, etc., habiéndose después extendido su significación, hasta lograr comprender cosas diferentes, como, v. gr. un modo de hablar, una manera de andar, un baile, un toque, etc. Tuvo que bautizar un hecho general, un fenómeno matriz de una serie de hechos de especie distinta, pero matizados o cualificados por un estilo común. Tuvo que empezar a usarse sin ánimo de bautizar productos ya creados, sino para *anunciar* una situación madre de estos productos. Pero... a mí no me está permitido *imaginar*, ahora que me propongo llegar a hacer objeto de razón aquello que sólo lo fue, hasta lo presente, de

imaginaciones. No corramos. Tenemos que pasar por la pena, por la *duca*, de no avanzar sino lentamente, pisando firmemente el suelo. Y luego, con los hechos, dejar a la imaginación el placer de volar entre espacios limpios, no entorpecidos por algún obstáculo.

Y, en cuanto a la materia, como dijimos de la presunción del señor Rodríguez Marín, nos duele, por ser andaluz, anciano y laborioso, el que haya sido tan desafortunado. De la presunción que expone, nada encontramos en ella que pueda fundamentar la atribución de una acepción figurada relativa a un estilo, a una palabra cuya acepción propia es un ave desconocida por la inmensa mayoría de los andaluces y gitanos, no obstante ser mediterránea, y cuya apostura es, por cierto, todo lo contrario de la apostura flamenca. Patas muy largas, cuerpo relativamente enteco, cuello tan largo como las patas y cabeza desproporcionada al cuello. Las cigüeñas son de su misma familia. Si las cigüeñas se hubieran llamado "flamencos" hubiera estado más justificada la derivación, a lo menos, por el general conocimiento que se tiene de las cigüeñas en Andalucía.

Nos resta ya por considerar un orden de opiniones que refiere la significación actual de flamenco a una acepción propia de esta palabra, relativa originariamente a la Música de este nombre.

CITAS Y NOTAS

Cante hondo. Cuando escribamos esta palabra subrayada no necesitaremos advertir que en el lenguaje andaluz se aspira siempre la *h*. No nos parece bien escribir esta palabra “hondo” con *j*, como se verifica generalmente, porque el sonido de esta letra castellana es demasiado fuerte. (1).

“Los nombres no corresponden a los objetos *por naturaleza* y, por tanto, el lenguaje no descubre la ciencia de las cosas, frente a la creencia ingenua de que con el nombre se tiene también la representación exacta de la cosa”. (Platón. “Cratilos”).

En el siglo XVI los flamencos fueron muy célebres en la República armónica. Francisco de Salinas no duda en otorgar “el principio facultativo de la parte científica de la música, como el arte de la consonancia”, al flamenco Goriano de Villaert.

Eran, sobre todo, aptos en el ramo llamado Concierto instrumental Teixidor, en el cual ilustraron a Alemania e Italia particularmente.

(1) Sin embargo, el autor usará de ella, tanto como de la H, dada la falta de un signo más fiel a la realidad. “BLAS INFANTE indicaba que el dialecto andaluz no está hecho para que sus sonidos puedan recogerse fácilmente con los signos del alfabeto común; de aquí la dificultad de transcribirlos exactamente. Sería preciso para las transcripciones del dialecto andaluz utilizar en ciertos fonemas los signos gráficos de los alfabetos árabe y judío, de los que estos sonidos proceden”. (José María de Mena: “La pronunciación Sevillana”). (N. del R.).

Rueda flamenca.—Antiguo juguete que consistía en una rueda formada por alambres, en los cuales había un orden de cascabeles que sonaban al agitarse.

Los neerlandeses, término vago e inexacto a la ayuda del cual se designa todavía el conjunto de los compositores nacidos en Flandes y en las Provincias del Norte, han tenido, antes que los italianos, un tratamiento de favor. Se han considerado durante mucho tiempo como maestros de una importancia extraordinaria, quienes después de haber constituido una técnica superior, fueron los educadores de los grandes músicos del Renacimiento y abrieron una nueva Era en los Siglos XIV y XV. Esta opinión ha comenzado a declinar en la crítica con la publicación del Estudio del austríaco Kiesewetter “Services rendus a la Musique par les néerlandais”, premiado en 1826 por una Academia holandesa. Actualmente se ha llegado a una apreciación de los hechos más equitativa.

Seguidilla.—Aire español de canto y baile cuyo compás es de tres tiempos y de un movimiento muy animado, que empieza y acaba con estribillo. Composición métrica de 4 versos en los que el cuarto ha de ser asonante con el segundo. Los hay con estribillo o sin él.

Tuvieron su origen en la Mancha, en el siglo XVI. Cervantes lo da a entender en la 2.^a Parte del Quijote: “¿Pues qué, cuando se humillan a componer un género de versos que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llamaban seguidillas?”. De aquí que, desde los tiempos de Don Quijote hasta los de “Don

Preciso" (el gran vindicador en el Siglo pasado de nuestros bailes nacionales) y los modernos se llamen, al graciosísimo baile, *Seguidillas manchegas* porque son originarios de la Mancha. Entre la seguidilla y el bolero no existe más diferencia que ser éste menos vivo y más moderno.

Soriano Fuertes publica una melodía en su "Historia" como Cantiga, cuya letra dice que es: "Quen na Virgen gloriosa esperanza muy grand"; la de la Cantiga CCLVI. En realidad la melodía del manuscrito nada tiene que ver con la de Soriano Fuertes. Pedrell, fiándose quizá de Soriano, la publicó como Cantiga en su "Cancionero Popular". En las Cantigas no está esa melodía.

III

Los cantos andaluces, denominados flamencos, lo fueron efectivamente en su origen, adviniendo de los Países Bajos; o de Flamencos emigrados a Africa, o de Flamencos inmigrados en Bohemia.

Esta opinión la he encontrado expuesta en el “Diccionario Técnico de la Música”, por Felipe Pedrell (Art. *Flamenco*). He aquí el texto de Pedrell: “Las canciones populares españolas cantadas y bailadas por los hijos del país y por los gitanos que pueblan los barrios lejanos de Andalucía, *llevan todavía* el título genérico de cantos flamencos, y *hasta* los mismos gitanos usan idéntica denominación: cante flamenco. Se ha disputado mucho sobre el origen de estos cantos, ofreciéndose, como es natural, varias hipótesis: o esas canciones fueron traídas a España por flamencos o descendientes de flamencos, emigrados en otro tiempo a Bohemia, *país originario* de los gitanos o tzinganos, o las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes en tiempos de Carlos V. Esta segunda hipótesis parece más verosímil y menos novelesca. Sin embargo, *conviene advertir* que las canciones así *trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influidas, quizás, por los modos árabes en su época de más vigor*. Diríase que las canciones flamencas primitivas *perdieron todo su carácter de canciones del Norte*. Al compenetrarse aquí de los cantos árabes,

de sus quejumbrosas melodías y los ritmos vagos de sus acompañamientos, existe una tercera hipótesis que quizá sea la verdadera: *esas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de África o adoptadas por verdaderos flamencos de los Países Bajos, o por flamencos tzinganos* llegados a España con las tropas bohemias". (He subrayado aquella parte del texto susceptible de venir a ofrecer, a primera vista, los absurdos más incoherentes, entre los que tejen el pasaje transcrito).

He de repetir que no es mi ánimo hacer crítica despiadada contra Maestros de bien ganado prestigio. Pedrell goza fama de haber llegado a ser el primer musicólogo y la primera firma española del folclorismo musical. Carezco de los antecedentes eruditos necesarios y de intuición organizante para desarrollar con estos maestros el adecuado aparato crítico. Pero me duele, sin embargo, el aperebir cómo esos hombres, prestigiados, y con razón, como maestros, escriben ligeramente acerca de temas de mi país, a los cuales se llegan a acercar sin precaución alguna; como si los problemas psicológicos, etológicos o estéticos andaluces fueran aún de menor importancia que, con respecto a las razas que dicen salvajes o primitivistas, ocupan seriamente la atención de los etnólogos. El ser, el nuestro, un país pintoresco (no existe país alguno que no lo sea con respecto al país extraño), raza espúrea, país conquistado, en una palabra, por muy humildes e inferiores que seamos, merecemos, como todas las cosas, que se nos estudie seriamente, o que dejen, por lo menos, esa liviana pretensión de aspirar a captar nuestras substancias o sus expresiones mediante una simple mirada des-

cubridora, que tiene algo de impertinente. Perdóneseme, pues, si contra mi voluntad —y escribo sinceramente— tengo que mostrar errores de hombres meritorios, en quienes sólo quisiera llegar a encontrar ocasión de exaltar aciertos.

Empecemos por hacer resaltar los dislates que, según los dictados del sentido común y de los hechos vulgarmente conocidos, se encuentran en las varias hipótesis ideadas por Pedrell:

Las canciones flamencas fueron traídas a España por flamencos o descendientes de flamencos emigrados, en otro tiempo, en Bohemia, país originario de los gitanos.

La Historia nada dice de esa emigración flamenca a Bohemia, ni tampoco que fueran precisamente esos emigrados los que vinieran después a España, y todo el mundo sabe (menos Pedrell, por lo visto) que no fue Bohemia el país originario de los gitanos; vinieran o no de Bohemia (que ésto no lo vamos a estudiar ahora), ni los primeros gitanos inmigrados en Francia, ni la música tzingana, hoy tan vulgarizada, tiene nada que ver con la nuestra flamenca, ni todos los bohemios son tzinganos o gitanos: cosas que hasta los chiquillos de las escuelas no ignoran.

* * *

Las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, habiendo quizás perdido su carácter primitivo, influidas por los modos árabes en su época de mayor vigor.

¿Pero cómo es posible que Pedrell ignore —lo que también saben los niños— que, cuando las cortes flamencas de Felipe I o de Carlos V vinieron a

España, los *modos* árabes se encontraban en su época de menor vigor? Como nadie ignora que hasta perseguida se encontraba la música árabe (y uso esta palabra con repugnancia, pues la música decadente durante ese tiempo, por lo menos en *el uso*, no era árabe) en nuestro país conquistado; incluso castigados y proscritos eran sus últimos cultivadores, y anatematizados sus instrumentos; ella, para seguir vibrando pensamientos sentimentales, extraños para la raza dominadora, tuvo, precisamente durante esa época, que acogerse a la técnica y a la notación extraña, yendo a refugiarse en el “Cancionero de Palacio”. ¡Ni que los flamencos hubieran venido en los siglos X y XI, cuando triunfaba Ziriab o encantaba Aben-Cuzmán a las multitudes de Córdoba!...

* * *

Esas canciones flamencas, pueden ser en realidad cantos árabes, procedentes de Africa y adoptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos o por flamencos tzinganos, llegados a España, con las tropas bohemias... ¡Como si Andalucía hubiera necesitado que flamencos o bohemios viniesen a establecer una comunicación con Africa! ¿Pero es posible que, sin conocer de la Historia, viniese Pedrell a aventurar hipótesis acerca de los fenómenos históricos desarrollados en Andalucía? ¿Tan despreciables son los andaluces que, por no tener, ni aún Historia tenemos, digna de ser leída para escribir acerca de hechos desarrollados por esa Historia? No importa que Pedrell mismo venga a rectificar un tanto, en otra obra suya (“Estudios sobre el Folk-lore Musical”), llegando a

afirmar su duda con respecto a las hipótesis anteriores, (claro es que tenía que dudar, con respecto a ellas. *Entre otras razones porque son hipótesis*; pero es que, ni como hipótesis hay derecho a formular o a acoger disparates de tanta monta, como no sea para llegar a combatirlos), y a elaborar una hipótesis nueva: la de que en los cantos flamencos se apercibe un elemento originario coincidente con la procedencia atribuida a los gitanos (El Egipto superior; antes afirmaba que eran originarios de Bohemia), así como influencias siríacas, moriscas, etc., rectificando también el que los modos árabes estuviesen en apogeo cuando vinieron los flamencos, y sustituyendo este término por el de *decadencia*.

Pero lo escrito, escrito queda. Los errores disculpables del "Folk-lore Musical" no pueden borrar los crasos errores del "Diccionario Técnico de la Música".

Prescindiendo de ellos, y para terminar el estudio relativo a desvanecer toda sospecha respecto a que las canciones andaluzas, procedentes de Flandes, trajeron con su extraño tejido mélico el nombre flamenco que hubo de aplicarse a aquellos que los cantaban, quiero reducir todas esas hipótesis, vagas y confusas, a una sola, formulada valientemente: *Los cantares andaluces flamencos se denominaron así porque proceden de Flandes, de donde los trajeron, directa o mediatamente, gente flamenca.*

Unicamente formulado así el problema, podremos llegar a informar acerca del mismo con la necesaria seriedad, diciendo lo poco que sabemos acerca de éste, como de todos los asuntos.

Ante todo expondremos, en contra de esa hipótesis, una razón apriorística, coincidiendo con el

mismo Pedrell: "Conviene advertir que las canciones así trasplantadas *han perdido mucho* de su carácter primitivo... diríase que las canciones flamencas perdieron todo su carácter de canciones del Norte". Luego si perdieron todo su carácter, lo que de ellas existe es una creación nueva que nada tiene que ver con Flandes. (Es extraño que, habiéndose llegado a verificar una sustitución completa de unas canciones por otras, siguieran conservando el nombre; el cual ya sabemos que no suena por ninguna parte durante el período de tres siglos, en los que tuvo que operarse la sustitución; es decir, que sólo aparece en el siglo XIX, como venimos repitiendo).

Ahora bien, la Música flamenca de Flandes no pudo venir a ser acogida por los andaluces hasta hacerse popular; o, por lo menos, hubiera sido muy extraña esa popularización de la Música Flamenca en Andalucía, por la sencilla razón de que entre el ethos de la música flamenca andaluza y la de los Países Bajos no sólo existe diferencia, sino oposición; hasta el punto de que, en oídos flamencos de Flandes, del mismo modo ahora que en el siglo XVI, la música, y sobre todo el canto de los flamencos andaluces, se vendría a ofrecer como un exotismo, impediendo de la asimilación, y al contrario.

Ni el *hábito*, o preparación y acomodación de la sensibilidad (mediante repetidas audiciones o contemplaciones, que tanta importancia tiene en el proceso de adecuación del ánimo; o de su poder para llegar a recibir una insinuación estética y reaccionar en un goce o en una comprensión ante una impresión de esta índole) pudo atenuar aquella imposibilidad, supuesta la escasa relación entre los

dos pueblos: Países Bajos y Andalucía. La estancia de los soldados de España en Flandes —prescindiendo de la enemiga del País— no se viene a expresar, v. gr. en una influencia flamenca en el Arte español durante el Barroco. Pues esa influencia, con respecto a cualquier arte de espacio, hubiera sido más lógica que con relación a la música. Claro que, a pesar de esta creencia mía, cuyos fundamentos voy a exponer enseguida, considero más racional la hipótesis de la emigración y arraigo en suelo peninsular de las canciones de los Países Bajos, aportada por la comunicación flamenca realizada a través de los años, que la de atribuir esta aportación a la inmigración fugaz de una tropa de bohemios o de alemanes que apenas llega a permanecer un año en el Centro, Norte o Levante de España, sin haber llegado siquiera a pisar tierra andaluza, madre indiscutible de esa música, como lo demuestra el hecho de haber sido, desde que la misma apareció, y aún el de ser actualmente, la metrópoli de ese melos, considerado por todo el mundo como expresión privativa de Andalucía; o que la de venir a imaginar el que fueran los trajes de los caballeros flamencos de la Corte de Carlos V.

Las canciones flamencas andaluzas se determinan, entre otros caracteres, por su individualismo irreducible. Los flamencos de los Países Bajos, dice Combarieu (1) (“Histoire de la Musique”, Vol. 1.º, página 420), tienen todas las condiciones necesarias para triunfar en la ciencia del contrapunto, que socializa

(1) Jules Combarieu: musicólogo francés (1859-1916), profesor de Historia de la Música en el “Collège de France”, miembro del Consejo Superior de Bellas Artes. (N. del R.).

la melodía. La Flandes, asegura Michelet, *c'est le travail*. Cada uno para todos y todos para cada uno. Los flamencos fueron obreros de *elite* para el *trabajo musical*. Son artesanos antes que artistas, como sus maestros escultores, como sus pintores Van Eyck, Marling, etc.

El carácter de la música flamenca de los Países Bajos había de ser, por ésto, contradictorio al de la misteriosa música de los flamencos andaluces. Los flamencos aquéllos son los que inician la primera etapa del contrapunto, que va desde los maestros neerlandeses hasta Palestrina; hecho aceptado por el mismo Pedrell (Dic. Téc. de la Mús., ob. cit. art. Contrapunto): “Eran sobre todo aptos en el ramo llamado de concierto instrumental” (Teixidor), “en el cual ilustraron a Alemania e Italia, principalmente” (Soriano y Fuertes, ob. cit. Tom. 1.º, Cap. VIII, página 111).

De modo que Flandes fue un pueblo apto para la producción de la música de concierto, para la música coral, para la música *socializada*, como asegura acertadamente Combarieu; para la construcción de la técnica musical abstracta o el rigor métrico o regularista de la música europea. Precisamente, en el siglo XVI, Francisco de Salinas (1), asegura que eran célebres en la República armónica, confiriéndole el “principio facultativo de la parte científica de la música (...), al flamenco Adrián Villaert.

En el denominado “Cancionero de Palacio” (CANCIONERO MUSICAL DE LOS SIGLOS XV Y XVI,

(1) Francisco Salinas. Buralés (1513-1590), músico y teórico. (N. del R.).

TRANSCRITO Y COMENTADO POR FRANCISCO ASENJO BARBIERI) encuentro composiciones de maestros que se creen flamencos por Barbieri. A saber, Jacobus Milart (se sospecha que vino a España con Felipe el Hermoso, a principios del XVI); Juan de Urrede o Wrede; y *Enrique* (vehementes sospechas hay de que sea el organista flamenco Enrique Bredemers, de la Catedral de Amberes). Algunas de estas composiciones están elaboradas con tópicos de música andaluza, susceptibles de *técnica flamenca* (v. gr. la número 10 y la 362 del "Cancionero" citado, de Enrique y Milart, respectivamente). En el mismo "Cancionero" se incluyen otras muchas, hasta 460, de autores españoles, andaluces y anónimos, que desarrollan tópicos como éstos. Pero el mismo Barbieri pretende identificar el carácter flamenco (de los Países Bajos) de aquellos maestros *por su estilo*, extraño precisamente a estos tópicos. Por consiguiente, hay que convenir que esos tópicos fueron tomados en España por aquellos dudosos maestros flamencos, de Flandes, y no al contrario.

De modo que podemos concluir con que la incompatibilidad de ethos entre una música *socialista*, como la flamenca de Flandes, y otra música individualista, como la flamenca de Andalucía, no pueden llegar a tener entre sí una relación de origen. No hay más que considerar esta oposición irreducible entre ambos ethos, recordando los testimonios que hemos ofrecido acerca del carácter dicho de la música flamenca de los Países Bajos con el individualismo, verdaderamente extremista o ácrata de la música andaluza, opuesta a aquélla en absoluto, como lo demuestra, entre otros, el hecho de la

dificultad con que, aún actualmente, se llega a crear en Andalucía agrupaciones musicales. Los Orfeones, si se llegan a constituir, jamás podrán hacer objeto de sus coros la canción puramente flamenca. Esta, del mismo modo que el carácter de los andaluces, es refractario a la coralidad. Su técnica, por su propia naturaleza, la excluye, en absoluto, como todo el mundo sabe y, con respecto a lo cual, vendremos nosotros a decir la razón, más adelante. No se trata, en el cante andaluz, de un género de canto libre, a semejanza, v. gr. del *tocar suelto* de la Música española, que en el XVI empezó a aplicarse a la Música Religiosa. Se trata de un Género que no puede vivir, que se asfixia y muere en el ambiente de un Grupo, por muy libre que este grupo venga a ser. Necesita, para alentar, de la plenitud de libertad que sólo puede alcanzar a desarrollar el Individuo; así como para nutrirse, precisa de todo su sentimiento. Es el mismo individuo lirizado, sus propios estados psíquicos o espirituales encarnados en formas sonoras, sin más ley que la fluencia libérrima de temperamentos no reprimidos. Tiene el perfume de las libres creaciones estéticas que en las estaciones rupestres paleolíticas, nos llevan a sentir la saudade del nomadismo; sin más ley que el impulso, sin otra realidad que la naturaleza sugerente, anterior a la influencia colectivista del grupo neolítico. Lo Flamenco es música solitaria que acentúa en la soledad su carácter individualista. Parece como si encomendara su continuación, y encomendara la ley de variación que regula todo vivir, a un sólo instrumento; libre, autónomo, regido sólo por el sentimiento arbitrario: la voz del errante cantao, esto es sin más canon

que el canon verdadero de este arte, que no es el que elabora la razón del hombre, sino la razón inaprensible de la Historia.

Más aún: después de don Julián Ribera, ya no es posible dudar. Pedrell vivió el tiempo suficiente para llegar a conocer la obra de don Juan Ribera Tarragó, acerca del cual daremos cuenta al intentar verificar una historia de la Música en Andalucía. Ahora sólo nos hemos de referir a sus atisbos relativos a la música de Flandes. Don Julián (1), quien sostiene el carácter aborigen en Andalucía —o por lo menos la existencia en nuestro país, en tiempos anteriores al advenimiento de la Casa de Austria, y aún a la relación de España con Flandes, y hasta a la constitución del condado de este nombre— de canciones como la Soleá, dice al hablar de la Molinera, canción que pertenece “a un tipo que por la línea melódica, por la marcha armónica, por el ritmo, por las notas iniciales y cadenciales, es el clásico de las soleares andaluzas”... “En Flandes —dice el Maestro de la Escuela Árabe de Zaragoza— hay canciones que recuerdan la Molinera. Coussemaker (2), al coleccionar los cantos populares flamencos, *traslada canciones que derivan de la Molinera*, que es un monumento artístico de tanto valor estético y tan difícil de componer como la Giralda... Pero, así como la Giralda se mantiene estática, la Molinera

(1) Ribera y Tarragó: Catedrático y musicógrafo valenciano (1858-1934), profesor de lengua árabe en la Universidad de Zaragoza y más tarde de Literatura árabe-española en la Central. (N. del R.).

(2) Charles Edmond Henry de Coussemaker: musicógrafo francés (1805-1876), discípulo de Pellegrini, Payer y Reicha. (N. del R.).

se infiltra por todas partes y recorre los países de la tierra, conmoviendo a todo el Mundo. Es un monumento artístico de primer orden, del cual puede envanecerse España”. (Con justicia proponía don Dionisio Pérez, no hace mucho, en un diario de Sevilla, el que se hiciera una fiesta homenaje a la SOLEÁ). Y añade el señor Ribera: “Como ignorábamos que España hubiese tenido grandes músicos compositores en la Edad Media, era fácil creer en ese espejismo (el de los folk-loristas españoles): los españoles, por circunstancias especiales, entre las que destaca el desconocimiento de la Historia de nuestra Música...” (Caso de Pedrell: este Maestro, por no conocer, ignoraba hasta la Música de las Cantigas, como lo demuestra el señor Ribera, probando la falsedad de las Canciones ofrecidas como Cantigas por Pedrell en “Música de las Cantigas”), estamos propicios a creer que nuestra música popular deriva de la europea cuando vemos que ésta es similar a la nuestra, pero ahora, después de revelada la inmensa Colección de las Cantigas, documento decisivo, se vuelve al revés la perspectiva” (Julián Ribera: “De Música y Métrica Gallegas”, public. en el Tomo II de “Disertaciones y Opúsculos”, Madrid 1928).

Es decir, que hasta esas obras que hubimos de citar al hablar del Cancionero de Barbieri, y que los tópicos contenidos en esas obras de problemáticos flamencos, en cuanto sean andaluces han de llegar a ser considerados como *rebotes*, en todo caso, de productos musicales enviados allá por España; del mismo modo que así son también denominados los cantares que nos envían hoy las naciones americanas, cuya inspiración

fue a ellas transportada por el aliento de la Metrópoli. (1).

Y si esto llega a suceder con respecto a las líneas melódicas clásicas, ¿qué no podremos venir a asegurar con respecto a *la técnica*, cuya aplicación al melos andaluz, en tiempos posteriores, ha determinado una transformación estética en este melos, que lo particulariza como exclusivo de Andalucía, mientras que en las demás Españas y en Europa se modulan todavía nuestras antiguas piezas musicales *más arcaicamente que en la propia Andalucía, aún siendo aquéllas de primitivo origen andaluz?*

Si la línea melódica propicia a someterse a la técnica musical europea es nuestra originariamente, *la técnica flamenca*, que excluye como material adecuado al melos europeo, que es exclusivamente nuestra, intransferible, hasta hoy, ¿cómo iban a transportarla los flamencos de los Países Bajos a este solar, máxime cuando tan contradictoria es esta técnica, partiendo de su esencia radicalmente individualista, del carácter general de los flamencos y de la música flamenca de aquellos países? Porque la aplicación de esta *técnica*, es la que determina el ingreso del producto musical flamenco en el concepto propiamente *flamenco andaluz*.

* * *

Los cantos españoles de judaizantes y marranos, emigrados a Flandes, fueron denominados por los que siguieron

(1) Se refiere a los hoy llamados "cantes de ida y vuelta" (guajiras, rumbas, milongas, colombianas, vidalitas...). (N. del R.).

modulándolos en España CANTES FLAMENCOS, para ocultar con este nombre su carácter heterodoxo.

Esta opinión es del escritor que encubre su nombre con el pseudónimo de “Medina Azara”, habiendo sido publicada en la “Revista de Occidente”. “En vez de incluir en el nombre del cante —dice este escritor— una insinuación de su origen o de su verdadero destino, como antes lo hicieran, intentaron los cripto-hebreos endormecer la atención del Santo Oficio sirviéndose del nombre del País principal de emigración, sustituyendo la denominación ilegal (en sentido de ortodoxia) por una legal”.

Pero ocurre que, como ya hemos probado, el nombre *flamenco* no se ha usado generalmente hasta la segunda mitad del XIX. ¿Cómo pudo enterarse de ese hecho de la sustitución, que afirma “Medina Azara”, remitiéndolo al siglo XVI? Del mismo modo que los escritores anteriores, “Medina Azara” afirma, pero no nos dice cuál pueda ser el hecho o fundamento que pudiera venir a apoyar su afirmación. Al contrario de lo que dice, el que parece haber sido perseguido es precisamente el nombre *flamenco*. Tal es el misterio o el silencio que, hasta la época fijada del XIX, encubre u oculta el uso de este nombre. Además, el uso de la textura mélica, materia hoy de las canciones flamencas, ni ha sido exclusivo de los judíos como tema único de cantos sinanogales, ni, por consiguiente, había por qué legalizar su empleo mediante el salvoconducto de un nombre legalizado. Ya veremos, cuando hagamos la Historia de la Música de Andalucía, la suerte de aquella textura. Por ahora, basta con que nos limitemos a apuntar este hecho contradictorio a aquella reserva: en el “Cancionero”

de Barbieri -el cual pertenece precisamente a los siglos XV y XVI, esa música era tan ortodoxa que se ejecutaba en los Palacios de los Reyes. En las "Cantigas", del Rey Sabio aparece de un modo principal.

* * *

Hay que desengañarse. Con la carga de ese prejuicio mantenido por los investigadores -de que el nombre de flamenco andaluz tiene una relación de origen con el flamenco de Flandes, o con el germano *fleming-*, no podemos emprender vías de solución. Hemos agotado todos los supuestos de explicación relativa a la causa de la sustitución del valor propio del nombre flamenco europeo, por el correspondiente al nombre flamenco andaluz. Y ya lo hemos visto: todos esos supuestos son disparatados.

NOTAS Y CITAS

Asenjo Barbieri (Ob. cit., pág. 26) dice: "Juan de la Encina, tan conocido como poeta y fundador de nuestro teatro, era hasta hoy enteramente desconocido por sus obras de compositor...". Pongo esta nota para apuntar una sospecha, la cual solamente en este libro vendré yo a tener ocasión de expresar, no comprometiéndome a apurar sus fundamentos hasta sus consecuencias últimas. A mí me parece que este Juan dell Encina del "Cancionero de Palacio" era persona distinta del Juan de la Encina a quien alude Barbieri. ¿Se trata, acaso, de un músico morisco, desconocido, gloria de la Música española? Considérese, por quienes sean aptos para investigar este asunto, los hechos siguientes: 1.º: Sólo aparece citado como músico Juan de la Encina, poeta castellano de Salamanca, en la nota biográfica de González Dávila, en su "Historia de las antigüedades de Salamanca". Todos los biógrafos posteriores, como el mismo Barbieri apunta, aceptaron sin reservas esta noticia. (La "Historia" de González Dávila es de 1606; y Juan de la Encina, el salmantino, murió el año 1534). Dice González Dávila que Juan de la Encina fue Maestro de Capilla de los Pontífices romanos, pero en los archivos de dicha Capilla no se encuentra noticia de este hecho ni aparece composición alguna que sea debida a dicho maestro, no obstante conservarse algunas de otros contemporáneos

y anteriores al salmantino; por lo cual suscita Barbieri la cuestión de si Dávila vendría a atribuir esa cualidad de Maestro de Capilla a Juan de la Encina por el deseo de glorificar a un hijo de Salamanca, muerto setenta años antes a la fecha en la cual Gil González escribió su "Historia". 2.º: El Códice de Palacio contiene composiciones musicales de Juan dell Encina que tienen por letra romances o villancicos de Juan de la Encina, pero sólo los conceptos completos de lamentaciones correspondientes a las primeras estrofas. 3.º: Hay letras en las composiciones del primero que no aparecen en el Cancionero del segundo. 4.º: El hecho de que Juan dell Encina empleara coplas del Cancionero de Juan de la Encina no es fundamento serio para venir a identificar, sin otras pruebas complementarias, las personalidades del Poeta y del Compositor. Las composiciones números 375, 376 y 377 del Cancionero de Palacio, atribuidas a Juan dell Encina, son diferentes; y, sin embargo, la letra de dichas composiciones es la misma. 5.º: La música de Juan dell Encina insiste en los temas moriscos y culmina en lamentaciones, cuando llora la muerte del vencido pueblo andaluz, como en la número 315 del Cancionero, verdadero treno que remata las estrofas en alaridos de desesperación, obtenidos mediante cadencias cortadas sobre la sensible del tono: "¿Qué es de tí, desventurado? / ¿Qué es de tí, Rey de Granada, / qué es de tu tierra y tus moros? / ¿Dónde tienes tu morada?"... Acaso si los estudiosos investigasen con atención los problemas relativos a la verdadera personalidad de muchos de los compositores no identificados del Cancionero, encontrarían en ellos moriscos embos-

cados en la Sociedad española, adaptados aparentemente a ella, como recurso supremo para evitar las humillaciones y persecuciones desarrolladas contra la raza vencida, a contar desde Cisneros.

IV

FRACASO DE LOS CAMINOS FACILES

Hubimos de fracasar en el propósito de llegar hasta el fin, a través del atajo del nombre, sin embargo de haber conseguido extraer del análisis o tratamiento exhaustivo respecto al término *flamenco andaluz*, en el laboratorio investigador, inducciones útiles, las cuales quedaron apuntadas anteriormente.

Es preciso, por tanto, intentar ahora apurar el método científico que hubimos de proponernos en la Parte Primera de estos Apuntes. Si el resultado de la práctica de este método viniese a ser el hallazgo de una justificación relativa al uso del nombre *Flamenco*, y la confirmación de las inducciones que, con carácter provisional, hemos obtenido del estudio de ese nombre, tendríamos razones poderosas sobre las cuales fundamentar la creencia de que habíamos logrado descubrir el origen o la causa de ese inquietante fenómeno.

REPITESE LA EXPOSICION DEL METODO

El método, dijimos, habría de comprender las siguientes operaciones sucesivas: 1.º Aislar el hecho flamenco del complejo constituido por la música popular andaluza. 2.º: Precisar la naturaleza de este

fenómeno, determinando sus caracteres. 3.º: Historiar la música andaluza para poder llegar a descubrir, también, los caracteres relativos a cada una de las épocas de esta Historia, comparándolos con los que hubiéramos de llegar a revelar, en el estudio anterior, con relación al repetido fenómeno mélico, su nacimiento callado y el de sus causas progenitoras; o, lo que es igual en definitiva, las especiales vivencias que vinieron a ser expresadas por la música flamenca, así como la tragedia informativa de esta música. Y 4.º: Perseguir la acción trascendente de sus indicadas causas progenitoras, en el *cómo* de la elaboración flamenca.

LA MUSICA POPULAR ANDALUZA

Pero antes de proceder a aislar o a desarticular lo flamenco de la música popular andaluza, necesito realizar dos operaciones antecedentes: La primera consiste en procurar resolver la cuestión, suscitada por los escritores, acerca de si es o no es *popular* lo flamenco. La segunda se resuelve en el trabajo de intentar una distinción de las particularidades existentes en la música popular de Andalucía, para fijar dentro de ella la situación especial del fenómeno que nos interesa.

¿Es popular lo flamenco?

“Demófilo” (Machado Alvarez), Rodríguez Marín y Salaverría han llegado a ocuparse de este asunto,

viniendo a enjuiciarle del siguiente modo: El primero asegura que *el cante flamenco es el menos popular de todos los llamados populares..., es un género propio de cantaores..., el pueblo, a excepción de los cantaores y aficionados, desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado... Este género es, entre los populares, el "menos nacional" de todos...*

El segundo sigue al primero, pero viniendo a corroborar, en este particular, su criterio titubeante con respecto al flamenco; incluye sus coplas unas veces entre los cantos *exóticos*, otras entre los cantos *vulgares*, y otras, por último, entre *los populares*.

Salaverría afirma que el cante andaluz no es popular, si entendemos popular por vulgar: "Todos los cantos descubren enseguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano y civilizado. Lo andaluz significa una idea de perfección y de conclusión; algo que ha vencido la zona informada, rural y tanteante".

Para intentar resolver esta cuestión, primeramente he de razonar en breves términos, un concepto de lo popular.

Concepto de lo popular

Popular no quiere decir universalidad, ni general siquiera, en el ejercicio de la técnica referente al producto de este nombre. Populares son, por ejemplo, las corridas de toros; y aún hoy, el juego exótico del *foot-ball*; y, sin embargo, sólo pocas personas tienen facultades o condiciones para llegar a ser toreros o futbolistas. Es por esto muy extraño que

folkloristas del rango y temple de Machado Alvarez vengan a negar la intensidad o la extensión del carácter popular aplicado a lo flamenco, atendiendo a un hecho que no puede servir de base para el discernimiento de este carácter, como lo es el de que *en Andalucía son muchos los que desconocen los cantes*. Igual sería la incongruencia que vendría a cometerse afirmando que las corridas o que el expresado juego del foot-ball no tienen una popularidad, más o menos extensa o intensa, porque muchas personas ignoren o no hayan presenciado jamás algunos de sus lances o suertes. Por otra parte, no es rigurosamente cierto que en Andalucía sean muchos los andaluces desconocedores de las canciones flamencas. Ciertamente es que la generalidad no ha escuchado nunca algunas de ellas. Hay hasta cantaores profesionales que no saben si han oído jamás una debbla o un pólo, ipero qué pocos andaluces habrá que no hayan modulado, o por lo menos intentando entonar en soledad, con más o menos inquietud, una copla de música flamenca!

Popular es, como dicen los Diccionarios: "aquello que es acepto o grato al pueblo". El pueblo andaluz, puro o auténtico, es el distribuido por las zonas rurales: campesinos con o sin campos, en los cuales, relativamente, no existe la mezcla de sangre andaluza con sangre extraña que vino a operarse en los grandes centros urbanos. ¡y cómo vibran los campesinos andaluces cuando llegan a ser conmovidos por la onda sonora que conduce en su seno la afirmación andaluza de una copla flamenca! ¿Habrá alguno de ellos que no haya intentado liberar su pena, o descansar de su fatiga, o confiar su esperanza a ese ondulante medio de expresión?

Pero es que, además, la popularidad es cualidad inherente a aquellos productos con respecto a los cuales vengan a actuar estas dos condiciones constitutivas de los elementos esenciales de lo popular: La primera es que dichos productos sean susceptibles de lograr impresionar la sensibilidad *del pueblo*, de modo que la sensibilidad de sus individuos más *típicos*, o representativos, venga a reaccionar *en una adhesión* —ni siquiera *en un uso*— común. La segunda consiste en que el objeto —y, por consiguiente, la técnica de lo popular— sea accesible a la crítica de los componentes del demos. Vamos a profundizar brevemente estas cuestiones.

Los trovadores, troveros o minnesinger, eran populares y, a pesar de esto, no todos los que aplaudían o escuchaban con delectación a uno de estos cantores eran capaces o tenían vocación para imitarlos, comprenderlos o sustituirlos. Pues bien: los cantores son los *trovadores* del pueblo andaluz: aquellos que representan o son aquéllos que *encuentran* (no nos parece muy aceptable la etimología árabe sustitutiva del verbo *trovar*, hallar o encontrar, propuesta no hace mucho por un ilustre escritor con respecto a *trovas y trovadores*) en sí y fuera de sí a los individuos más típicos o expresivos de la originalidad de este pueblo, mediante sus trovas o saetas que hieren su corazón, insensible a otras flechas musicales. La copla flamenca, como cualquier manifestación estética demo-impresionante, no necesita, para ser popular, el ser aceptada por todos, o por el mayor número de los individuos componentes actuales de un grupo humano cuya destacada unidad venga a confundirse con las líneas del paisaje o medio distinto

geográfico. ¡Ah, la copla flamenca es más certera que la ley electoral, en orden al hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz! Basta con que estos individuos más típicos vengan a reaccionar, en presencia de esas trovas, en una emotividad unísona. Valores culturales accesibles a la popularidad son aquéllos cuyo devenir tiene un cauce adecuado en la sensibilidad o en la comprensión sentimental del pueblo; es decir, aquéllos que vienen realmente a ser formas expresivas de sus confusas e inéditas intuiciones etológicas o filosóficas, éticas o estéticas. La sensibilidad y la conciencia populares, esenciadas por estas intuiciones, vagamente ordenadas a la afirmación vital implicadas por las mismas, son como un aguardo o como una expectación de sus formas propias, las cuales viene a elaborar el taumaturgo o el legislador, el músico o el poeta. *Uno o varios* individuos ejercen esta función, evocando fluencias difusas por falta de expresión, la cual consiste, precisamente, en ir formulando u organizando —mediante los términos categóricos del dogma, o de los giros del cante, o de las estrofas del poema— aquella inconcreta sensibilidad o precomprensión. Este es el mecanismo psicológico de la emoción religiosa, política o estética, levantada por un caudillo, o por un poeta, o por un cantaó. Es una voz que no clama en el desierto; es una voz sonora que se llega a erigir en índice expresivo de muchas voces calladas; una voz que trasciende al mundo externo, coincidente con las voces de una aspiración cósmica interior (precisamente la que constituye el fondo del alma popular).

* * *

La Música será siempre popular cuando venga, como dice el citado escritor, “a ser reflejo de la raza; expansión lírica del alma de todos”. De todos los hombres –añado yo– más representativos de la originalidad de la estirpe étnica.

No es éste lugar adecuado para explicar prolijamente cómo esas producciones, no obstante el ser inventadas por uno o varios individuos, son creaciones realmente populares. Para esto se precisaría llegar a enjuiciar la naturaleza y origen de esas intuiciones inéditas, las cuales, externamente, vienen a expresar el producto popular. Sólo haré observar que las intuiciones directas (aprehensiones formalizantes de la esencia sin intermedio y perceptibles de objetos o de intuiciones sensibles o singulares), lo mismo en Metafísica que en Estética –*anticipaciones* de Epicuro y *expressividades* de Croce– parecen verificarse en dos sentidos, los cuales, analógicamente, pudiéramos llegar a denominar de “arriba a abajo” y de “abajo a arriba”. Es decir, desde lo Infinito exterior o desde lo Infinito interior, hacia la Conciencia. La primera es la Intuición Metafísica; la segunda, la Estética o Histórica. Aquélla viene a manifestar o a captar una visión universal; ésta, una visión particular. La Forma intuitiva histórica o estética *directa* no adviene como resultado de la identificación o erección de la conciencia o de la Razón del filósofo o Poeta geniales, con la razón o en la razón o conciencia del Universo; *subviene* o surge de la vida particular, complejo de ideas y de sentires, experiencias o luchas, éxitos o fracasos, desarrollada por generaciones particulares que devienen en la continuidad de un pueblo o grupo humano; el cual complejo vital entraña dinámica

de las vidas actuales; es, naturalmente, resultado de la historia especial de este grupo. Por esta razón, son también muy complejas las creaciones características de los pueblos y fracasan los intentos relativos a fundamentar su explicación en principios simplistas, desarrollados de un modo más o menos analógico. Y por razón también de esa complejidad interior, es difícil o imposible que todos los individuos componentes de un pueblo, vengan a traducir esas creaciones en síntesis o símbolos de las mismas. Y es que esta complejidad, si bien llega a ser vinculada por las generaciones que todos los dichos individuos representan, no es menos cierto que los medios de expresión son rigurosamente individuales. Conmovidó un grupo de hombres o una multitud por idéntico sentimiento complejo, podrán venir a manifestarlo por medios sonoros —por ejemplo, la palabra o la música— uno o algunos de aquellos individuos. Pero no todos, del mismo modo, a la vez. Desaparecerían realidades elementales, tan distantes del objeto que vienen a sugerir estos juicios, como, v. gr., las de jerarquía. Todos pueden llegar a sentir de un modo semejante. Pero la capacidad de expresar lo que todos sienten, varía con las facultades de cada uno de los individuos. Por esta imposibilidad de generalidad en cuanto a la expresión, surgen, repetimos, los jefes o caudillos de las actividades racionales, religiosas, políticas o estéticas de los pueblos. Ya lo hemos dicho: El Pueblo, con su maravillosa intuición filológica, ha consagrado el símbolo de aquellos conceptos en las palabras más apropiadas: *Portavoz*: es decir, el que se expresa por todos; *profeta*: esto es, *el que va delante de todos...* Este es el fundamento de

la admiración o gratitud populares hacia esos hombres denominados, con razón, geniales, porque simbolizan los genes o imperativos originales que las razas vienen a formalizar durante su crecer o histórico desarrollo. Estos hombres, por todos sus hermanos, han llegado a resolver la tragedia de aquella información. Acaso, por todos, han llegado a padecer también esa tragedia...

TEORIA ACERCA DE LA ESTIMATIVA

En cuanto a la segunda condición de lo popular, consistente, según hubimos de afirmar, en la accesibilidad del producto demosófico, a la *crítica* de la generalidad, entiéndase bien que empleamos esta palabra, *crítica*, impropriamente; no refiriéndola a la facultad de análisis exclusiva de la razón, sino a la Estimativa, poder cognoscitivo, en cuya integración la razón entra como elemento o ingrediente, ni aún siquiera dominante. Sin perjuicio de su papel principal, como facultad comprobadora a posteriori con respecto a las aprehensiones de las demás facultades teoréticas.

A mi modesto entender, la Estimativa es eso: un poder cognoscitivo coincidente con la raíz de todas las facultades del conocer indiferenciadas, discernientes o selectivas, de la Razón y del Sentimiento. Es la aptitud primariamente ordenada al conocer; compuesta, formada por la potencialidad de todas las facultades adscritas a este fin: indiferenciadas aún en desarrollo especial. Y, de la aptitud, fueron destacándose, poco a poco, y desenvolviéndose en particular evolución cada una de dichas facultades

-Razón, Sentimiento- y sus formas aprehensivas: juicio, intuición, fe..., encontrándose actualmente articuladas, en el aparato teórico, según el individuo o la raza que se considere, más o menos armónicamente y en mayor o menor proporción la una con respecto a la otra, de crecimiento o grado de diferenciación evolutiva.

Pues bien: a este único Poder cognoscitivo, vigente en las Eras primigenias, padre del denominado actualmente *Pensamiento Mítico*, cazador de las primeras imágenes o concepciones del Mundo, y vivo aún en el Aparato de relación espiritual de los hombres (aunque cada vez se llegue a usar menos en Occidente, por virtud del monstruoso desarrollo alcanzado proporcionalmente al Sentimiento por la evolución particular de la Razón); a ese Poder vengo a referir, y acaso no arbitrariamente, el nombre de Estimativa; y, por consiguiente, el concepto de *crítica*, aplicado a la aptitud del Pueblo, relativa al análisis de los valores o productos culturales, sensibles a la popularidad.

El Pueblo vincula esa aptitud integral, y cuando ella discierne su adhesión a una realidad o a un hecho cualquiera, a la virtud del poder cognoscitivo entrañado por dicha aptitud se refiere el fundamento de aquella adhesión: siendo, por esto, ni exclusivamente racionales ni sentimentales, sino participando de la potencialidad de ambas cosas, a la vez, las normas más o menos confusas que llega a usar para lograr la elaboración de sus conclusiones expresivas de sus aprobaciones o repugnancias.

Y es ahora cuando podemos venir a expresar lo que quisimos decir, cuando hubimos de afirmar que la segunda condición de lo popular consiste en que

la técnica relativa a la elaboración del producto, llegue a ser, en cada caso, accesible a la capacidad crítica del pueblo. Es decir, que, según la *estimación* (no dispongo de otro vocablo más apropiado) de ese Poder cognoscitivo, la técnica —esto es, *el saber hacer* o *el modo de hacer*— procede adecuadamente para determinar la recreación del producto popular con los caracteres que le hicieron digno de la adhesión del pueblo. O, lo que es igual: que la recreación por virtud de la acción técnica, llega a operarse en un producto auténtico o expresivo de los valores que precisamente determinaron a su favor la adhesión general, en la cual la popularidad consiste.

Es, pues, popular lo flamenco. Naturalmente que, como se ha podido llegar a apercebir al leer los conceptos anteriores, *popular* no sólo es distinto de lo vulgar o de lo plebeyo. Lo popular implica previa estimación, y selección consiguiente de puras esencias espirituales, raciales o humanas. Lo vulgar y lo plebeyo suponen lo contrario: ausencia de *estimación* previa, indistinción, amorfismo, gregarismo; en último término, animación indiferenciada, dentro de la especie; esto es, animalidad. Una copla flamenca, v. gr. una *seguriya*, es popular; una *copleta lasciva*, *picaresca*, o *anodina* o *estúpida*, cuando llega a generalizarse, es plebeya o vulgar. Esta pasa con la moda, que la mata ofreciendo sustitutos de igual o semejante índole. Aquélla permanece y, para transformarse en sus accidentes, necesita nada menos que de procesos históricos que vengan a producir una variación antecedente, en las condiciones según las cuales la substancia sagrada de la raza discurre su devenir hacia destinos eternos. La canción popular es forma creada por aquella

inocencia profunda del pueblo superior, como decía Millet, a toda sabiduría. La canción vulgar es forma pasajera de la animación animal o del mimetismo gregarizante de las multitudes.

* * *

Demostrado que lo flamenco es popular, vengamos a examinar ahora el complejo constituyente de la Música Popular andaluza; o, lo que es igual, procedamos a discernir las particularidades o elementos que, en ese complejo, viene a formar, para llegar a determinar, dentro del mismo, la situación de lo flamenco y para poder verificar la operación de venir a desarticular este fenómeno, y estudiarlo aisladamente.

LO POPULAR ANDALUZ CON RESPECTO AL MELOS

Profundidad impresionante podemos llegar a entrever ahora, después de enunciados los conceptos anteriores, acerca de la Estimativa, en las teorías metafísicas o contemplación de realidades últimas apercebidas a través de la Música, desde Pitágoras y Platón, hasta Averroes y Shopenhauer, etc.

Cada individuo, o cada pueblo, es primariamente la expresión última, actual o presente, de una resultante producida por la diferente combinación de un infinito número de antepasados, cuyas vidas laten aún, no extintas o diluidas en la nada ni migradas a otros mundos extrauniversales. La cadena indefinida, constituida por los progenitores de la cual cada antepasado es un eslabón —siendo el último de ellos

el individuo actual— viene a resolverse en una presente combinación numérica o matemática, en una recíproca influencia y hasta en un predominio de unos antepasados sobre otros, predominio constitutivo de las vocaciones íntimas que particularizan un carácter y una misión, referidos a cada pueblo o a cada individuo. En una palabra, cada vida nueva es un enriquecimiento de la especie, no por simple adición, sino por afirmación de nueva unidad coincidente con una más compleja combinación matemática vital. Y el exponente de esta combinación viva es *una voluntad* que la conciencia actual del individuo o del pueblo traduce en palabras particulares correspondientes a los diferentes matices que determinan sus actividades interiores, distinguiéndolas formalmente de las de otros pueblos e individuos. Y la Palabra fundamental de aquella voluntad es la Música. Esta es, por consiguiente, el pensamiento resumen de una determinada combinación vital, representada por un individuo o por un pueblo. Por algo, para la palabra fundamental que implica expresión musical, la sabiduría inconsciente del pueblo, resultante su conciencia de la de los antepasados que el pueblo conduce, ha reservado, singularmente, el término actual dominante: Música, igual a *Μῦσα*, *la pensadora*. Indudablemente, mediante ella, *edúcese* o sale afuera lo que primordialmente es el pueblo o el individuo: el Pensamiento y la Voluntad; un término de conciencia presente alcanzado por la conciencia pasada de los progenitores. Y cuando esa *educación* es *natural* o espontánea; cuando no es un artificio o jugada arbitraria más o menos regularista del Compositor; cuando los motivos de la composición

salen desde adentro hacia afuera, y emanan de lo profundo y no expresan reacciones superficiales; cuando, además de esto, la fluencia musical es pura y no desvirtuada por el virtuosismo filotímico o por la desviación ordenada por requerimientos sofistas; es decir, cuando aquella fluencia es puramente el vuelo del Pensamiento y de la Voluntad de la combinación vital cuya resultante personifica el pueblo o el individuo compositores, entonces esa palabra conduce íntegro el sentido o la historia auténticos del pueblo o del individuo, viniendo a determinar una *sensación natural* (Averroes), correspondiente a la realidad verdadera de aquel pensamiento o de aquella historia; y el desarrollo de tal sensación es una reacción incondicional, sencilla, pura también, constituyente del verdadero goce estético, el cual, en un profundo sentido, es goce de resurrección. Y claro es que todos los individuos o que todo el pueblo han de llegar a fruir o a ser conmovidos por la manifestación de la síntesis entrañable de su propia vida o historia, la cual síntesis se les llega a ofrecer en forma estética: la única forma posible de venir a producir una expresión, en cuanto al pensamiento integral de una Historia. Bien dijo la maga intuición de Menéndez y Pelayo: “que la canción popular es la reintegradora de la conciencia de la Raza”.

Tanto vale decir, por consiguiente, “música popular andaluza”, como enunciar el continente relativo al pensamiento de la historia esencial de Andalucía; esto es, de la historia no referenté a las formas externas, sino el espíritu hondo o permanente del pueblo andaluz. El pueblo goza porque, en la articulación natural de la palabra que implica su Música,

porque en esas sucesiones de sonidos en que naturalmente se llaman los unos a los otros —como diría San Juan Damasceno—, siente o llega sentimentalmente a apereibir educida su vida anterior o la aspiración presente de esta vida actualizada por la conciencia presente del individuo o del pueblo; y, proyectada la inspiración esencial de su historia, suspendida como un alma aspirante a devenir en la continuidad de aquella vida, porque en ese llamamiento natural, y en la respuesta hilada por la espontánea articulación de los sonidos en el tejido mélico popular, el pueblo vislumbra la viva combinación de los íntimos clamores o voces de los antepasados perdurantes en su Espíritu. Por esta razón, no hay recurso de educación particularista (referido este concepto a la afirmación de vida primitiva u original de un pueblo o raza) como la música popular. Claro es que son diferentes los aspectos de la combinación dicha, los cuales expresan precisamente las variaciones temperamentales, manifestadas por los cambios de ritmo, por la regularidad más o menos esquemática de la fluencia melódica; por el modo de tratar la línea de altitudes: ocasionalmente, según las circunstancias de alegría, tristeza, soledad o compañía, a las cuales situaciones llega a adecuarse la expresión.

Esta es la causa de la formación de un Complejo, constituido por las diferentes ramas que pueden llegar a distinguirse en cuanto a la Música popular de cualquier país, cuyo tronco o esencia coincide con un fondo o savia mélica característica común.

CLASIFICACION POPULAR DE LA MUSICA ANDALUZA

Y vamos ahora a distinguir esas ramas, en cuanto al complejo MUSICA POPULAR ANDALUZA, siguiendo el método prevenido de llegar a operar la desarticulación del fenómeno propiamente flamenco, para someterlo al análisis antecedente o previo al intento de buscar su aparición en la Historia de la Música relativa a nuestro País.

El melos popular andaluz ha resistido a todo propósito de clasificación tendente a llegar a distinguir sus términos integrantes. Los métodos eruditos, esquematizadores en todos los órdenes, a clasificar, no podrán jamás alcanzar un resultado satisfactorio para el desarrollo de este intento. Acaso esos métodos son incompatibles con la naturaleza de esta función, del mismo modo que las intuiciones y expresiones del poeta académico son incapaces de captar condensadas y profundas esencias líricas, manifestándolas en estructuras literarias, como las coplas populares, raudas y fulgurantes. Porque quizás esos métodos aspiran a elaborar rígidas distinciones coincidentes con términos precisos o categóricos, aislados entre sí casi de un modo absoluto; esto es, determinantes de vacíos o de discontinuidades repugnadas por Naturaleza. El pueblo, me parece a mí, llega a espesar mejor el poder divino que atribuía Sócrates a quien supiera dividir o clasificar rectamente. Y esto tal vez sea de este modo porque el pueblo no aspira a la regularidad intelectualista.

El pueblo, creador con su sabiduría de los productos etnográficos, es, por esto mismo, acaso el

único competente para llegar a verificar una clasificación acertada; aunque venga a desarrollar esta labor de manera según la cual el pueblo procede siempre para elaborar sus conceptualizaciones; esto es, mediante distinciones formadas con términos descriptivos.

* * *

Dentro del melos popular andaluz, el pueblo distingue tres géneros: uno que el mismo pueblo no viene a determinar, y que nosotros, para llegar a entendernos de algún modo, vamos a nombrar *universalista*, común a todos los pueblos; es decir, que corresponde a la expresión de intuiciones universales, o que todos los pueblos experimentan, siendo semejantes también sus liberaciones musicales o líricas, aunque varíen los símbolos u objetos seleccionados por los distintos pueblos, en orden a la manifestación de los mismos sentimientos o conceptos esenciales. Por ejemplo, consideremos dos pueblos muy distantes en el espacio y en la historia. Van a ser, estos dos pueblos, el andaluz y el japonés. Veamos un concepto universalista, el que todos los pueblos tienen de que en los medios sociales humanos es despreciado el ideal de santidad, prácticamente, helado por la indiferencia general. He aquí cómo uno y otro pueblo vienen a manifestar aquel concepto en lírica literaria:

El Japón:

Hay-kay:

*Nadie le abre sus puertas
y sigue en la calle solitaria,
sobre la nieve, la linterna..."*

Andalucía:

Rondeña:

Mi canto a nadie conmueve.

*Yo soy como el avefría,
que canta sobre la nieve...
al amanecer del día.*

Cada pueblo ha aprendido el mismo concepto, mediante una intuición estética semejante. Varían sólo los accidentes de los símbolos expresivos.

No sé si habré conseguido expresar acertadamente una noción acerca de lo que quise decir con el nombre de melos popular universalista, así como si está bien justificada esta denominación.

Pues bien: dentro de este género, el pueblo distingue, más o menos confusamente, dos grupos fundamentales: a) el religioso, que consta de himnos, como v. gr. el "SANTO DIOS".

(Este magnífico himno se canta, en algunos pueblos andaluces, por los segadores, a la salida y a la puesta del Sol. La anotación transcrita es la de la música que emplean en Cantillana, en cuyo campo hube de escucharle yo. Mejor dicho, que *usaban* en este pueblo los segadores. recientemente ha dejado de cantarse porque la letra del himno invoca a Dios y ésta es una palabra tabú para el embeleco marxista de los jornaleros andaluces, quienes en mala hora vinieron a denominarse *obreros*, como en Europa, con detrimento de su rango de andaluces. Por cierto que, durante los crepúsculos inolvidables, yo oí cantar el "SANTO DIOS" en el tono de *do* mayor, modulando al tono de la dominante, es decir a *Sol* mayor: *tono* campestre entre los griegos: Lytiersa, nombraban

los griegos a las canciones de segadores. Ultimamente, los liberalistas andaluces adoptaron la música de este himno para himno de Andalucía. De cantes como los que entonan en algunos pueblos durante los solsticios, como por ejemplo, el que alrededor de los maderos vestidos de ramajes y esmaltados de flores, ritman en algunos pueblos de la Sierra de Huelva.

Pueden ser denominados *religiosos*, estos cantos, más bien por su música y por su ocasión –las fiestas solsticiales– que por su letra actual, la cual, generalmente, se ordena a la exaltación de las glorias o hazañas de los pueblos en donde se cantan o de todos los españoles; conceptos que vienen a sustituir a aquéllos que probablemente expresarían estas canciones cuando, mediante ellas, se glorificaban los valores o empresas desarrollados o acometidos por la tribu. Llamo la atención de los estudiosos acerca de estos cantos de los solsticios, restos indudables que conserva Andalucía de su primitiva cultura heliolítica.

De salves, coplas, villancicos, campanilleros, saetas no flamencas o no floreás, etc., que los pueblos cantan en honor de sus patronos respectivos, o durante las fiestas principales).

b) El Grupo de canciones familiares y de juegos, nanas, de columpios, roas, etc.

Música, la de ambos grupos, de ritmo fijo y de sencilla estructura, susceptible, en general, de corralidad: verdadera música democrática.

El único género nominado por el pueblo es *el flamenco*. Para el sentimiento del verdadero pueblo

andaluz, éste es un género de selección. Para los *ilustrados* ésta es una manifestación mélica exótica o artificialista, o plebeya, o primitiva. Pero lo mismo para el sentir popular que para el criterio del *ilustrado*, lo flamenco trasciende a misterio. No es una de tantas expresiones musicales folklóricas. Escuché una vez a Federico García Sanchíz, en una de sus admirables charlas exponer esta luminosa intuición: “El Cante jondo no es una de tantas curiosidades folklóricas, sino el drama de la Humanidad encadenada” (Incluida después en su libro “El Viaje a España”).

El Pueblo nombra flamenco a un género integrado por las siguientes canciones:

Deblas, Martinetes o Carceleras, Tonás y Livianas, Cañas y Policañas, Polos, Javeras, Serranas y Soleares, Rondeñas, Malagueñas, Granaínas y Murcianas, Arrieras, Caleseras, Trilleras y Caracoles, etc.

También califica sin reservas de flamenco —como un caso dentro del género— a las canciones de música ligera, todas ellas bailables, adecuada esa música para la zambra alegre o juerga ruidosa; esto es, a las tonaíllas de estructura musical más simple que las anteriores y de ritmo más fijo y acelerado, como las bulerías, alegrías, tientos y juguetillos.

Por último, el pueblo denomina también *flamencos* a los toques o bailes de las melodías que tiene por flamencas. Claro que algunos de esos toques o cantes pueden llegar a bailarse y otros no. Ya veremos cuáles o cuándo son bailables los toques o los cantes.

A todas las melodías comprendidas en este género, el pueblo las nombra, por antonomasia, “Er Cante”

y “er toque”, nombre, aquel *de’r cante*, que extrañaba mucho a don Francisco de Paula Valladar cuando renegaba de esta denominación, aplicada por excelencia a “ese elemento extraño (lo flamenco) introducido en la música popular” de un modo tan misterioso o chocante, según el criterio de aquel paciente e ilustre escritor, mi antiguo amigo (“Apuntes para la Historia de la Música en Granada”). (1).

Otro género distingue, asimismo, el pueblo andaluz, el cual está compuesto por melodías que pueden ser o no ser flamencas, según en las condiciones conforme a las cuales se lleguen a producir. He aquí algunos de los términos en los que pudiera venir a desintegrarse este género: Corridas, peteneras, tangos, saetas, cante nombrado americano o rebotes, como guajiras, vidalitas, mirabrás, etc. Entre estos cantos se incluye el *fandango*, cuyo carácter tan discutido ha venido siendo hasta lo presente.

Las corridas, apenas si se encuentra alguien que las cante ya (2). Son, como decía Serafín Estébanez, “romances denominados con este de corridas, en contraposición a los polos, tonás y tiranas que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas”. Empiezan, como los demás cantes, por una formata o salida: prolongado suspiro musical, que diría “El Solitario”.

(1) Francisco de Paula Valladar: erudito español, granadino, autor, además de la obra reseñada, de “Historia del Arte”, “El Generalife”, “Colón en Santa Fe y Granada”... (N. del R.).

(2) Nosotros se las escuchamos a José Soto Loreto, hermano de Manuel Torre, en 1958. Posteriormente estos cantes serían definitivamente rescatados por Antonio Mairena. (N. del R.).

Todos estos cantes, y sus toques y bailes correspondientes, no son flamencos por sí mismos, aunque puedan llegar a serlo cuando los sonidos que en ellos se emplean son los consagrados por esa *herejía* —que diría Combarieu— del temperamento fijo, siendo además igual su ritmo y acompasado su desarrollo. Y sí son flamencos cuando estos caracteres son sustituidos por sus contradictorios, por el tratamiento de la línea melódica a iguales condiciones de fluencia o producción que los cantes resueltamente denominados flamencos por el pueblo. Es decir, estas expresiones musicales, cuando se *aflamencan*, pertenecen a lo flamenco; y pueden ser incluidas en este género, si no llegan a ser aflamencadas. Una Saeta, *verbi gratia*, no es, en general, cante flamenco, pero puede llegar a flamenquizarse, apareciendo entonces, por ejemplo, la Saeta gitana de Jerez o la denominada por el pueblo, de un modo categórico, *saeta flamenca*: evolución —como dice muy bien el escritor Agustín Aguilar Tejera— del cante llano hacia el cante jondo. La prueba de que una saeta puede llegar a aflamenquizarse nos la dan algunos cantaores de seguiriyas, quienes vienen a adicionar estrofas de saetas, por cierto cambiando el tono, mediante extrañas modulaciones o sin ellas, poniendo aquellas estrofas como *machos* a las seguiriyas. Esta noción popular, acerca de la flamenquización, puede llegar a advertirse también en un sentido negativo. Es decir, ciertas canciones resueltamente flamencas para el pueblo, pueden venir a salir de este género en virtud de un proceso contrario al de la flamenquización: regularizar ritmo y fijar sonido conforme a temperamento, equivale a la desintegración de la

línea melódica del género que aquí nos ocupa. Es, pues, éste un género que deberíamos nombrar *flamenquizable*.

Con relación a este fenómeno, hemos de insistir más adelante. Quede ahora establecido que ese concepto referente a la posibilidad de *aflamencar* texturas mélicas determinadas, nos parece, a primera vista, tan interesante que sospechamos el que acaso dependa de no haberlo tenido en cuenta los musicólogos, el fracaso de éstos respecto a la comprensión y definición de la verdadera naturaleza de lo flamenco; y su perplejidad, en cuanto al problema de los orígenes de esta intrigante creación del pueblo de Andalucía.

Otro género de música popular viene, también, a distinguir el pueblo: la integrada por bailables (melodías que, aunque se cantan, son siempre tocadas para bailar), como las sevillanas, panaderos, jaleo de Jerez, Olé, Vito, etc., cuyo tejido musical contiene tópicos flamenquizables; es decir, susceptibles de flamenquización. Este género, perfectamente atemperado, podemos denominarlo dentro del cual vienen también a incluirse las rondeñas y malagueñas de baile. Los fandangos llegaremos a denominarlo, atendiendo al concepto que el pueblo tiene del mismo con referencia a lo flamenco, como *próximo a lo flamenco*.

Entiéndase bien que, al emplear la palabra *género* para designar los términos de la clasificación popular observada, durante mis informaciones con respecto a aficionados, profesionales y gente de pueblo, no uso de ese nombre como significante de sistemas

musicales animados por una ley formativa general, común a todas sus especies, sino como complejo de términos individuales, ordenados a la manifestación de una intuición mélica, religiosa, histórica, etológica, etc.

Obsérvese además que la clasificación precedente es confusa por ser descriptiva. Pero es que así me parece haberla observado en el pueblo. Y, como ya dije, el pueblo no tiene otro medio que éste, plasticista, de llegar a distinguir las realidades; sobre todo si éstas se ofrecen como continuas a su atención.

El pueblo distingue, además, entre los cantes acompañaos, una subdivisión: cante pa bailá y cante paehcuchá. El cante pa bailá es normalmente cante desprovisto -o, por lo menos, simplificado- de flamenquización; y al contrario, er cante paehcuchá. Normalmente, por tanto, no son bailables los cantes cuya producción ordinaria supone una máxima o extrema flamenquización de la línea melódica. Una seguiriya gitana, normalmente, no se considera, por esta razón,ailable. Silverio y otros cantaores, sin embargo, aseguraban a "Demófilo" lo contrario. Naturalmente, desflamenquizando la textura mélica de sus tercios o estrofas, pero como esto supone tanto como desvirtuarlas, cambiarlas de categoría, viniendo a convertirlas de cante duro en cante capao, de aquí el que no haya habido algún tocaó o cantaó, de los consultados por mí, que las haya visto bailar alguna vez. Es más: apenas si llegan a concebir el que puedan llegar a ser las seguiriyas un toqueailable. Y si esto ocurre con la seguiriya, con mucho más motivo se puede llegar a afirmar el que sea

bailable una caña; afirmación que “El Solitario” (1) relativizaba cuando advertía que “por lo regular, la caña no se baila, porque en ella el cantaó o la cantaora pretenden hacer un papel exclusivo”...

Por último, dentro del cante flamenco (y también en cuanto a los toques y a los bailes, el pueblo viene a apreciar un término por los denominados *cantes de levante*, constituidos por murcianas, tarantas, cartageneras, etc., en cuyo término consideran algunos incluidos las rondeñas, las malagueñas y los fandangos flamencos; porque los no flamenquizados, aunque de línea melódica semejante originariamente a los flamencos, no son considerados como cantes flamencos por el pueblo, habiendo diferentes clases de estos fandangos, los cuales toman su nombre del lugar en donde se producen (así como las malagueñas son diferentes, según el estilo de sus creadores: malagueñas de “El Canario”, de “La Trini”, de “Juan Breva”, etc.), y es que, siendo cante flamenco, originariamente, la malagueña, ocurre con respecto a ella lo que con los demás cantes, los cuales —con alguna excepción, como la rondeña— toman el nombre de los inventores de sus modalidades distintas. Atendiendo, pues, al lugar de producción, hay fandangos mineros, verdiales, casareños...

Estos grupos de fandangos son los que admiten, y a veces se produce en ellos, la flamenquización, sin llegar a desvirtuarse; pero hay otro grupo que no admite tal operación, llegando algunos hasta a poder ser convertidos en un bellissimo recitado, como

(1) Serafín Estébanez Calderón, en sus “Escenas Andaluzas”.
(N. del R.).

los de Huelva, principalmente los célebres fandangos del Alosno.

Tales son los términos de la clasificación popular, respecto a lo flamenco. Los escritores han pretendido algunas veces reaccionar contra ella, inútilmente y, a mi modo de ver, injustamente.

“El Solitario”, propiamente no se metió a distinguir entre las clases de cante flamenco, pero, al tratar de la genealogía de los mismos, afirma que todos ellos son derivados de la caña; opinión ésta que aceptaron otros escritores posteriores, viniendo a resolver en un problema de genealogías el relativo a la clasificación de los cantes. He aquí, como llega a expresarlo Mitjana (“Discantes y Contrapuntos”, Capítulo acerca de “El Solitario” y de la Música Andaluza): “La mónada primitiva del *mal llamado* flamenco es la Caña. Hijos legítimos o adulterinos de este tronco, de pura procedencia arábiga, son los olés, tiranas, polos y torvadas, hasta llegar al fandango (después habremos de estudiar la curiosa teoría elaborada por el Maestro de maestros don Julián Ribera, que viene a ofrecer el fandango como un rebote de jota; música andaluza naturalizada antiguamente en Aragón y, reingresada en Andalucía, según ritmo de jota, últimamente convertida en fandango), generador indiscutible de la malagueña, rondeñas, granaínas y murcianas, sin que dejen de pertenecer a la gloriosa familia, bien sea por agnación o por cognación, las soleares, jaberas y peteneras”...

CITAS Y NOTAS

Término de clasificación

Cantos religiosos.—Himnos, v. gr. “El Santo Dios” que cantan los segadores de la cuenca. De solsticios, v. gr. los que usan en la Sierra de Huelva, como en el Alosno, en Navidad y San Juan: Villancicos, Campanilleros.

* * *

El ritmo es en todas partes el mismo... El compás es un ritmo mecánico y el ritmo un compás organizado, viviente, sensible. El compás es el número contando las palpaciones del ritmo. (Berrueta).

TECNICA

Una textura estructurada por un principio general se trata de distinto modo y, según se llegue a tratar, así resulta o no flamenca la melodía. Luego lo flamenco es una técnica.

* * *

No basta el sentimiento melódico, como diría Lachman, el caudal de los sonidos de la escala. Intercala grados intermedios que, a semejanza de cómo se llegan a denominar los del canto javanés, llamaremos “piens”. En flamenco, propiamente, *duende*.

V

APUNTE SOBRE UNA
“TEORÍA COMÁTICA”

Los artistas, con su *temperamento igual*, olvidando las bases físicas, objetivas, de la Música, tienen el prejuicio de que el *temperamento* es una cosa natural y definitiva, y han llegado a hacerse con su arte una concepción a la vez subjetiva, arbitraria, convencional e imprecisa.

Guillemín dice: “El divorcio entre la ciencia acústica y el arte musical proviene de una mala inteligencia”. La Música es “un arte-ciencia cuyo objeto es corporificar la inteligencia en los sonidos”, ha dicho el filósofo matemático Wronski.

En los tiempos del discantus y del contrapunto la música era un arte infinitamente más matemático que ahora. “No era comprendida, apenas más que por los *iniciados*” (Lavignac).

Teoría cromática.—La gama de los sonidos no es *continua* como la gama de los colores, el arco iris de la naturaleza, sino *discreta*. La escala sustituye al plano inclinado. “Su cantidad discreta es el número” (L. Dauriac).

Las relaciones de cantidad son excluidas de la teoría estética; todo es cualidad. “Los sonidos forman un todo continuo homogéneo” (Herbart.— No obstante, se contradice). “Las matemáticas no explican todo en Música” (Combarieu).

El temperamento actual no tiene nada ni de necesario ni de ineludible. Admiten sin discusión el temperamento igual porque Bach lo consagró con sus *fugas*. Pero Rousseau tuvo una frase feliz para las *fugas*: “Una bella fuga es la ingrata obra maestra de un buen armonista”. Si el temperamento es verdad que disminuye la variedad a los medios de expresión, también es cierto —dice Rousseau— que aún queda variedad en una altura absoluta y en el entrelazamiento de los tonos.

En ciertas modulaciones notan artistas excelentes que *desentonan* sin culpa suya porque siguen *instintivamente una gama natural cantada en su garganta*, que está en pugna con la gama atemperada de los instrumentos de la orquesta.

La gama natural ofrece un carácter de dulzura, sencillez y grandeza extraordinarios. “El oído percibe los acordes de la gama justa, con una precisión casi infinita” (Anglas).

La gama de temperamento igual es fruto de una convención utilitaria. En el interior de nuestro oído tenemos un “órgano” que es un maravilloso instrumento músico. Tiene cerca de 3.000 notas que no están acordadas por ninguna convención humana. Ese órgano de Corti es la prueba plena de algo, subjetivo y objetivo a la vez, que integra el fenómeno del Sonido en nosotros. Los límites de percepción del sonido están entre 32 vibraciones simples por segundo y 8.276 (o, según otros, 8.448). “Que en la naturaleza no existe la Música, ni aún en el canto del pájaro, lo prueba el que no puedan reducirse, traducirse esos sonidos a los intervalos de nuestra escala” (Hanslick). El sentido del oído es

el sentido del hábito. La palabra *inaudito* expresa mejor que nada lo que representa el hábito de las sensaciones musicales. (1).

(1) Estos apuntes de la teoría comática de Blas Infante nos está sugiriendo, en una *mágica* visión de futuro, el conflicto generacional con respecto a la música de hoy. La generación joven oye algo rotundamente distinto a lo que oye la generación precedente, en una concurrencia de percepciones determinadas por el contexto cultural en que ambas se desenvuelven. (N. del R.).

CITAS Y NOTAS

Sentimiento asimilista.

En el orden de las ideas, se sustituye el pensamiento del Estado como representación —ordenado a los fines sociales y éstos a los de los individuos— por la idea del Estado como ente sustancial, al cual deben ordenarse los fines sociales y también, por consiguiente, los de los individuos.

En el orden de los hechos: La voluntad de los hombres que ejercen la función del Estado se erige en Estado sustancial, y a la desenfrenada libertad de estos hombres corresponde la extrema exclavitud de los mismos. Los fines individuales son despreciados; despreciados los individuos y colectividades que representan la aspiración a un resultado orgánico, elaborado por voluntades individuales convergentes, verdadera alma de la Sociedad. No se diga que el individuo ha sido superado por un sentimiento orgánico, como se acostumbra a decir. Organización equivale a estabilidad o punto estable de fuerzas convergentes. Estas épocas son precisamente las de menos solidaridad.

Hegel: la Sociedad, para proteger al individuo. El Estado, corrección del Espíritu para realizar la Idea Universal del Bien.

Comte: El Estado positivo no admite título celeste. No hay, por tanto, derechos, sino deberes.

El primero olvida que toda realización supone un conocimiento biológico, y, en el orden humano, un movimiento humano. Pero, además, toda idea tiene dos aspectos, immanente y trascendente. El Estado sólo puede operar en la regulación de su trascendencia práctica. Su Idea vive, por el individuo; la Humanidad se expresa por la opinión humana o parahumana. El segundo desconoce que si bien el Estado, como realidad circunstancial, no tiene título celeste, sí tiene el vivir una finalidad divina; y, en lo humano, ha de existir el derecho al logro de una finalidad. Negando a Dios se ha llegado a igual estado que afirmando a un dios antropomórfico. Y la razón es sencilla: entonces Dios es el hombre. (1).

(1) Nos permitimos llamar la atención sobre la extraordinaria importancia que, desde el punto de vista político, contienen estas Notas en las que Blas Infante se excluye, expresa y claramente, de las dos tendencias ideológicas que, tan a la ligera, le atribuyen algunos. Ningún socialista, convicto y confeso -aparte combatir a Hegel y a Comte- denuncia un Estado que, por su esencial colectivo, desprecia los fines individuales. Como ningún anarquista, convicto y confeso, se define profundamente religioso -en un sentido trascendente de la Divinidad- ni puede admitir que a la *desenfrenada libertad* corresponda la extrema esclavitud. No olvidemos que nos referimos a un socialista y a un anarquista hipotéticos que viven en la década de los años 30. (N. del R.).

VI

Durante los primeros tiempos, subsiguiente a la fundación de “El Folk-lore Andaluz”, Machado Alvarez y uno de sus más ilustres colaboradores, el señor Rodríguez Marín, llegaron a acoger una distinción entre coplas gachonales y gitanas: las primeras, según Machado, de carácter truhanesco, a las que llaman, *los inteligentes*, gachonales para denotar que “no guardan armonía con la profundidad de la música y del sentimiento del pueblo gitano” (“Demófilo”). Esta distinción, según Rodríguez Marín, la descubrió don Mariano de Caso (“Cantos Españoles”), asegurando la existencia de *gachaplas* (coplas *calorries* y *gachorries* (gitanas y andaluzas). Yo he procurado informarme acerca de estas cuestiones, claro que con relación a la música. Con relación a ésta, la citada distinción no tiene razón de ser. No hay, según el sentir popular, *coplas gitanas* y *coplas andaluzas*, sino *modos* de cantar una misma copla, de manera más o menos gitana...

También don Benito Más y Prat pretendió observar una diferenciación semejante entre coplas gitanas y andaluzas, con igual mala fortuna que los anteriores. Estos escritores, refiérense principalmente a las coplas como piezas literarias no como obras musicales, pero no fue por esto su acierto mayor, o su observación más exacta. Ni por el asunto, ni por el idioma, ni por el estilo, alcanzaron a probar la existencia de ambas clases de canciones.

Raúl Laparra (“Musique Populaire”) viene a expresar una clasificación que se acerca a la popular: “La Música andaluza (...) se puede llegar a dividir en dos secciones: Música Popular y Cante Jondo o flamenco. Esto último se reduce hoy a las malagueñas sin baile, soleares, seguiriyas gitanas, serranas, tientos y farrucas”. “De la Música andaluza, tipo fandango –añade Laparra, siguiendo a Mitjana– derivan los géneros malagueñas, rondeñas, granadinas, murcianas, seguidillas manchegas, etc.”... (Hay que convenir en que el pueblo –y con razón– jamás vendría a apercebir un vínculo familiar entre la seguidilla manchega y la rondeña, o entre la sevillana y el fandango). Tienen, sí, un destino común esas melodías, si se atiende a todas ellas, considerando su adecuación al baile, pero ni por los tópicos musicales ni por el ritmo, pueden llegar a ser confundidas en una unidad familiar.

Más próxima aún a la visión popular es la clasificación verificada por el “Diccionario Ilustrado de la Música”: “Grande es –dice– la variedad de cantos y danzas flamencos. Agrupándolos por géneros, podrían clasificarse: *Cantes sin guitarra*: la debla, la saeta, la toná (chica y grande), la liviana y el martinete. *Cantes con acompañamiento de guitarra, pero sin baile*: petenera, caña, polo, soleares, seguiriya, serranas, rondeñas y javeras. *Cantos llamados por alegrías, para bailar*: bulerías y el tango. *Cantos flamencos, llamados de levante*: las tarántulas, malagueñas, murcianas, cartageneras, fandangos y fandanguillos”.

Manuel de Falla clasifica de este modo las canciones flamencas: “Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino

creemos reconocer en la llamada *seguriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo, y que, con los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades, que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos. Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo *moderno* que integran las canciones llamadas *malaqueñas*, *granadinas*, *rondeñas* (tronco ésta de las dos primeras), *sevillanas*, *peteneras*, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas”.

Esta clasificación se articula en la organización de ideas relativas a lo flamenco, denominada, con razón o sin ella, *teoría* de Falla acerca del cante jondo. Yo no tengo motivo alguno que me induzca a atribuir el folleto de “Centro Artístico” al gran maestro andaluz. Sabido es que no es igual un egregio compositor que un insigne musicólogo; y, sin entrar ni salir en la cuestión relativa a la paternidad de ese trabajo, atendiendo a la generalización alcanzada por esos conceptos entre los aficionados a lo jondo, voy a permitirme observar algunos reparos, sin ánimo de restar mérito alguno al precioso estudio, y poniendo siempre por delante mi admiración por la obra de Manuel de Falla y la cordialidad con la cual vengo a ofrendar esas observaciones al simpático “Centro Granadino”.

En primer lugar, a “Centro Artístico” le ha ocurrido aquello que sucedió a “Demófilo”. Este no creía flamencos los juguetillos, tonaíllas, etc., a los cuales comprende el pueblo dentro del grupo distinguido, pero innominado por él, y que hubimos de denominar

flamenco zámbrico. “Y aunque nadie sabe mejor las cosas –dice “Demófilo”– que aquél que las maneja”... (se refiere a los cantaores que le aseguraban la cualidad de flamencas referida a juguetillos y alegrías), sin más ni más, esto es, *porque sí*, se apartó de esta opinión no incluyendo en su “Colección” las coplas literarias de estos cantes. Al igual que Machado, “Centro Artístico” no llega a exponer los fundamentos de esas divisiones, inclusiones y exclusiones dentro de grupos nominados cuya significación y antigüedad no conoce. Claro que, en estas condiciones, ni Machado Alvarez, ni “Centro Artístico” –no habiendo valorado previamente el término flamenco (“cualidad tan difícil de definir”, dice el mismo “Demófilo”)–, indefinido el concepto expresado por esta palabra, es imposible; no se puede llegar a verificar el discernimiento del carácter *flamenco* a unas canciones con exclusión de otras, por muy distintas que a primera vista pudieran llegar a aparecer. Un ojo es cosa muy distinta de una oreja; y, sin embargo, ambos son puertas de unos sentidos correspondientes a una misma organización. Ambos ilustres escritores, para poder afirmar o negar un criterio referente a dichas inclusiones o exclusiones, no han contado con lo principal; es decir, con un concepto esencial correspondiente a una valoración semántica de la palabra *flamenco*.

En segundo lugar, no es adecuada la nominación de *flamencas* –atribuidas al grupo *moderno* de canciones–, y de *jondas* al grupo viejo. ¡Como que el término *flamenco* es muy anterior al *jondo*, con respecto a la nominación de unas y otras canciones!...

El nombre flamenco ha sido aplicado por el

pueblo para designar los cantes denominados *jondos* por “Centro Artístico” y con relación también a los cantes que, según dicha entidad, debieran ser circunscritas dentro del nombre *flamenco* mucho antes que dicho calificativo de *jondo* viniese a compartir con el flamenco el papel de denominador, referente a la expresada música especial. Acaso esta reciente denominación de jondo sea debida a la necesidad de sustituir el término *flamenco* por otro más expresivo para la conciencia actual, una vez perdida la significación de aquél en la memoria o en la comprensión del pueblo. Lo cierto es que, hasta principios de este Siglo Veinte, no alcanza este nombre de jondo, como equivalente de flamenco, una aceptación general en el uso y en los escritores.

Soriano y Fuertes denomina al cante “de sentimiento” (1851). “Demófilo”, y precisamente refiriéndose a las playeras o seguiriyas, también lo nombra del mismo modo, asegurando que con esta calificación era conocido: “...los cantaores –dice– los llaman con profunda razón, cantes de sentimiento” (“Cantes Flamencos”, 1881). Hay además un pasaje de este libro de “Demófilo” en el cual, al hablar de la seguiriya gitana, emplea el término de jondo; pero no como nombre del cante, sino como locución adverbial. He aquí el indicado pasaje: “El más gitano (?) de todos los cantes actuales es la *seguidilla* (?)”... “hasta tal punto que cuando en una fiesta se dice a un cantaor: cante usted por *tóo lo jondo*, se sobreentiende que se desea que cante *seguidillas* gitanas”.

De modo que, siendo el término *jodo* más moderno que el flamenco, es incongruencia venir a designar

con este segundo nombre "al grupo moderno" -que dice "Centro Artístico"-, constituido por malagueñas, rondeñas, etc....

Pero es que, además, estos cantes no son modernos; al contrario, no hay razón que venga a oponerse a que su antigüedad venga a ser igual a los cantes del tipo seguriya. Prueba definitiva de la antigüedad del cante tipo rondeña, malagueña, etc.: "El Cancionero de Palacio" (siglo XV y principios del XVI) inserta varias composiciones, de entre las cuales unas son coplas completas de rondeñas y malagueñas, y otras vienen a contener frases del preludio y estrofas enteras de las malagueñas y rondeñas de hoy.

(Ejecútese las canciones números 86 de Juan dell Encina, 36 de F.º de la Torre, 64 y 65 de Juan dell Encina, 75 Anónimo, 150 idem, 189 Aldomar, 284 Anónimo, 290 idem, 299, 300 y 387 de Juan dell Encina).

NOTAS Y CITAS

Gachó.—Según Gherando Nerucci, *gachó* en singular y *gachós* en plural, en el gitanesco más genuino de su Rumania suena *gadgió* y *gadgieu*, que significa especialmente *extranjero*. Es el nombre que dan los gitanos a los que no pertenecen a su raza, y no raramente en sentido despreciativo.

Creo muy satisfactoria la explicación de Nerucci, con la cual concuerda Francisco Luindalé en su “Diccionario Gitano”, Madrid, 1867.

* * *

CANTARCICOS

(Anónimo)

Al alba venid
buen amigo,
al alba venid.
Amigo al que yo más quería,
venid al alba del día.

Juan dell Encina.

En sol menor. Muy flamenquizable.

“¿Qu'es de tí - qué es de tí, Rey de Granada -
qu'es de tu tierra y tus moros - dónde tienes tu
morada?”

Juan dell Encina.

En re menor obtiene igual resultado
alternando el fa.

“Levanta Pascual, levanta - aballemos a Granada -
Vamos ver el gasajado - de aquella ciudad nombrada -
que se me va qu'es tomada”.

Juan dell Encina.

En *la* menor. Acompañamiento de
seguriya gitana.

“Sennora de hermosura - Porquien yo espero
perderme - ¿Qué haré para valerme - Deste mal
que tanto dura?”.

De cambio de seguriya.

“Triste España, sin ventura - Todos te deben
llorar - des poblada de alegría - Para nunca en tí
tornar!”.

Anónimo.

En do mayor, cadencias en 6.^a y en
3.^a. Burla, al parecer.

“Romperé la sepultura - Por que más penes
contigo - El mayor y sin ventura - de España,
Rey D. Rodrigo”.

López Martínez.

En do mayor.

“Caballeros de Alca-lá (1) - entrastes a facer
presa - et fallastes un morillo - entre Estepona y
Marbella”.

(1) El melisma de su *a* intermedia comprende 8 compases.
(N. del A.).

“En España ya no actuaron las causas de descomposición que llevaron en Oriente a su decadencia el arte musical; el virtuosismo cortesano y pedante de los países musulmanes africanos y orientales no cundió en España, por la intervención directa del elemento popular que, si es artista, suele ser mucho más conservador que los músicos profesionales. (Recuérdese que los músicos moriscos que cantaron en (“Parolines”) no eran profesionales, como no lo era el Arcipreste. Por este motivo puede decirse que *el pueblo español fue el que mantuvo la tradición musical*). El sistema sencillo y coral además simplificó la música y la mantuvo en pautas y moldes menos variables. El uso de los instrumentos clásicos —laúd y guitarra— aseguró la entonación de las voces y fijó la armonía, y, por exigencia de los cantos corales, se guardaron escrupulosamente los ritmos. Por tanto, si es verdad que la música árabe entró en el fondo de la popular española, es casi seguro que conservaría sus caracteres primitivos”. (Rib. Cantigas, 85).

El conde de Murphy llegó a afirmar que la música popular española actual, en nada se parece a la que se ejecutaba en España en la Edad Media, dejando traslucir que ha habido solución de continuidad en las tradiciones musicales del pueblo español.

La música que ahora tienen todas las Regiones de la Península procede de un fondo común..., producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz.

En las Cantigas están las melismáticas y tristes melodías del cante jondo, soleares, playeras, polos, etc.

Las melodías vascas son las que más usualmente han conservado el ritmo que Salinas, músico español del siglo XVI, dijo que era usadísimo por los moros andaluces de su tiempo (Véase Ribera, "La Música de los Minnesinger", pág. 85).

Las canciones flamencas desarrollan siempre un número de temas semejantes entre sí. La semejanza consiste en la presencia de giros melódicos comunes dentro de los incisos y, de éstos, dentro de la frase; y de éstas, dentro de los temas. Particularidad de los giros coincidentes con la posibilidad de flamenquizar sobre ellos: Descubrimiento de esta posibilidad por el análisis de las texturas flamenquizadas.

Los españoles (S. y F., I), así como es sabido que tenían dos diversos alfabetos, Ibero y Celta, tuvieron asimismo dos maneras de notas musicales.

Tartessos representa —dice Schulten— un caso único en la Historia de Occidente. Es la única cultura propia que a Occidente llegó. Tartessos es comparable con las más antiguas civilizaciones de Oriente: Egipto, Babilonia, China. Estas culturas orientales fueron los tres lugares en donde, independientemente unos de otros, nació la escritura.

En la Historia de la Península, el imperio de

Tartessos constituye un fenómeno aislado, no sólo cultural, sino también políticamente. Fue la única formación política importante que jamás supo pasar de la tribu. La favorable situación geográfica, entre dos mares, y la riqueza del suelo parece haber hecho de la Turdetania el centro de gravedad de la Península.

Como el arabesco excesivo es una de las características del arte decorativo árabe, los músicos orientales tienen predilección por la multiplicidad de ornatos. En nuestro tiempo la virtuosidad se mide por la fantasía y riqueza de trinos, apoyaturas y rasgos que el cantor introduce al ejecutar una pieza.

VII

El fenómeno mélico flamenco ofrece estas expresiones: Cante - Toque - Baile. Claro que también una textura adecuada. Viene, pues, a constituir lo flamenco un completo organismo lírico.

CANTE

Generalmente la canción va precedida de un preludio o formata (empleamos este término como expresivo de ejecución *ad-libitum*, no de una nota cualquiera, sino de un período melódico entero), el cual viene a preparar el ambiente musical del cante. Mejor dicho: mediante el preludio, la canción se autoprepara u organiza el ambiente propicio para el desarrollo de su cuerpo principal en la expresión de sus especiales características. Durante este preludio o exordio mélico, viene a anunciar esas características, fundamentalmente.

La melodía viene a organizarse en una fluencia que se desarrolla en progresiones conjuntas: ascendentes y descendentes (uso de la palabra *progresión* con relación a las dos últimas), con valor de movimiento por segundas o por grados conjuntos.

Las melodías flamencas son riquísimas en renovaciones de impulsos mélicos; esto es, en incisos

que se resuelven frecuentemente en lamentos, con soluciones o pausas de carácter musical, como Toch diría. Federico García Lorca ha intuido admirablemente la naturaleza de estas pausas: “Oye, hijo mío, el silencio. Es un *silencio ondulado*... (Poema del cante Jondo”).

El mismo Toch (“LA MELODIA”) (1) vendría a apreciar, en un análisis de estos cantes, el fenómeno que este musicólogo llega a denominar *aglomeración*; sobre todo, el caso de “punto de apoyo melódico” o retorno insistente de la línea melódica a la tónica y a la dominante, considerada como eje del movimiento, principalmente en los cantos tipo rondeña. Otra particularidad de los cantes es que, al contrario de lo que ocurre generalmente en la música europea, la cumbre tónica no se llega a alcanzar sólo durante una vez en el diseño melódico. El citado musicólogo expresa aquella concepción europea, diciendo que, después de alcanzada la cumbre, debe evitarse que el seno positivo de esta onda remonte otra vez a la misma altura, en el caso de volver a desarrollarse la línea de altitudes en sentido ascendente. Este nivel, además, sólo debe lograrse una sola vez durante la melodía, en su último tercio o cuarto. Es un proceso análogo al que viene a desarrollar el dinamismo dramático representado por el triángulo de Gustav Freytag, el cual es terminado por una corta línea que lo remata rápidamente, después de alcanzado el vértice que

(1) Ernst Toch: compositor vienés (1887), simultaneó los estudios de filosofía y medicina con los musicales. (N. del R.).

marca la culminación del interés dramático. Pues en lo flamenco, la cumbre tónica puede llegar a alcanzarse desde el primer tercio y, ni porque esto suceda, ni porque la onda la remonte repetidamente, llega a desvirtuarse la composición, ni aparecen infringidas, por consiguiente, las normas especiales que las rigen, según su propia naturaleza. (Veáanse, como ejemplos, una melodía europea sujeta a las reglas apuntadas de composición, y una malagueña de Juan Brea y un martinete de Diego Bermúdez de Morón). En la malagueña podrá observarse cómo la cumbre melódica inicia el desarrollo del primer *tercio* (estrofa, en flamenco), hasta el punto que, más bien que ascender a una cumbre de interés dramático, el desarrollo de la composición parece descender de ella como un repentino grito de dolor que se desenvuelve en un disminuyendo explicativo, para llegar otra vez a producirse al final de la melodía. En el martinete, es durante el segundo tercio cuando la onda alcanza la plenitud de su ascenso, repitiéndose durante el quinto tercio, después del descanso del estribillo.

INDUCCIONES

Desde luego, una canción que se prepara, mediante la formata inicial, su propio ambiente melódico, indica la probabilidad de que su entonación *arbitraria* (esta palabra tiene un sentido particular con relación a la melodía flamenca), ha nacido al margen de los intervalos que concluyen por fijarse en la música instrumental. Es decir, que el instrumento musical ha sido extraño, probablemente, al nacimiento

de esa música, exclusivamente vocal; al contrario, precisamente, de lo que ocurre con los sistemas musicales de los pueblos orientales, los cuales sistemas, como dice Robert Lachman, han surgido en estrecha relación con necesidades impuestas por los instrumentos. Pero la entonación libre expresa una diferenciación del cante con respecto a la canción europea, en la cual aparecen fijos los valores musicales fónicos, y predeterminados los giros integrantes de la melodía, produciendo, con relación a ésta, un resultado de seguridad que falta en lo flamenco, en el cual, empleando una frase de Herbart, *los sonidos forman un todo continuo*, expresados por la modulación libre, cada vez en giros nuevos. (Entiendo aquí por modulación no el concepto estricto de tránsito desde un tono a otro tono, sino de *comunicación* o paso de un sonido a otro sonido, o de un grado a otro grado de la escala).

Por otra parte, las progresiones que hemos denominado horizontales, para los oídos no habituados a lo flamenco, producen una sensación de monotonía. Esas, al parecer, insistencias monotonales (empleo la palabra *tono*, ahora, en el sentido de grado de la escala) y la repetición de motivos, determinan para el europeo una falta de movimiento que Pfitzner vendría a calificar como correspondiente a una creación musical primitivista, sin sentido o con pobre sentido melódico; pero es que con este carácter viene a contrastar el arrebató del lamento musical, y la regularidad de la correspondencia entre los movimientos ascendentes y descendentes, depresiones y elevaciones regulares de la onda, obedientes a las leyes de elasticidad melódica, carácter opuesto al

primitivismo titubeante. Acaso atendiendo a la primera circunstancia, "Centro Artístico" vino a denominar, al cante jondo, *canto primitivo andaluz*, pero, considerando la característica opuesta, hay que concluir con que es muy extraño, en un género de canciones, esta coexistencia paradójica de lo primitivo con lo civilizado. ¿No estará acaso la explicación armonizadora de estos opuestos caracteres en alguna extraña y privativa condición histórica, que viniese a producir dicho resultado, o bien en una falta de análisis —aquí el sentido analítico es el del hábito—, relativa a la verdadera naturaleza de las insistencias monotonales? Lo cierto es que, de las circunstancias enunciadas en este párrafo, se induce ese inquietante carácter paradójico, el cual quede por ahora establecido.

Concretemos, pues, estos hallazgos obtenidos por la observación atenta de la estructura superficial del cante: Parece haber nacido sin consideración alguna a música instrumental, como si ésta no existiese o fuese ignorada en la época de su nacimiento. A primera vista nos encontramos con un producto musical con respecto al cual hay razones para afirmar que no es oriental ni europeo. Pudiéramos ya inducir —si no nos hubiéramos propuesto frenar la precipitación con la cual se acostumbra a enjuiciar los temas flamencos— que el cante es aborígen o autóctono; pero ni podemos concluir con seguridad apenas iniciado, esporádicamente, el análisis, ni este problema pudiera llegar a resolverse, en definitiva, sin llegar a enjuiciar la cuestión referente a las influencias exóticas que acaso hubiesen venido a trascender en la elaboración de lo flamenco. Por último, en igual forma provisional de sospecha o inseguridad, podemos

establecer esa nota o carácter, también extraño, de ser el cante, a la vez, una estructura primitivista y civilizada.

* * *

Veamos ahora si podemos llegar a captar alguna otra noticia, más o menos confusa, mediante el análisis de la forma substancial del cante, para lo cual habremos de estudiar su estructura mélica, sus incisos, sus melismas y su ritmo y modulación.

1.-Sachs ("La Música en la Antigüedad") apercibe en cada sistema musical una ley general formativa; la cual viene a revelarse -aventuraremos nosotros- en un profundo sentido referido a todas las manifestaciones del Sistema: *en una manera* de intuir la armonía de las secretas relaciones que constituyen el alma y la justificación de la existencia de cada cosa, según Carlyle; en un modo particular de concluir, por consiguiente, los efectos mélicos; en una especial producción de incisos y de frases; esto es, en un diferente modo de realizar una oración musical, en una particular sintaxis, tal como con los idiomas troncos sucede. La música puede ser una prosodia, como defendía Eximeno, pero lo que no cabe duda es que en cada sistema musical, como en los filológicos, las oraciones musicales tienen una sintaxis especial, en un estilo primitivo director del hilar mélico, mediante la modulación, y del logro de cadencias. El tejido musical, en cada sistema, viene a constituir una sola textura, tratada por uno o más métodos, y comprende, como diría Lachmann, un inventario particular de sonidos, de alturas y de distancias entre ellos.

Es evidente que, como dijimos al ocuparnos del fenómeno que el pueblo nombra *aflamencar*, nos encontramos en presencia, por lo menos, de un método o de una técnica o modo de tratar el tejido musical andaluz, el cual ofrece la particularidad –acaso única en la Musicografía– de ser objeto de trato por dos métodos o técnicas diferentes: el europeo y uno extraño, el flamenco, que aumenta el inventario de sonidos del cual Europa se viene a valer; es decir, que viene a erigir la música andaluza así tratada en un sistema musical distinto del que resulta de esa música al ser tratada por métodos europeos. Y la existencia de este sistema musical, original y extraño, viene a implicar otra inducción tan inquietante como las ya enumeradas: la existencia de una gran cultura que el mismo venga a expresar. Porque, como el premencionado Lachmann ha dicho: “Una de las características de las grandes culturas es la creación de sistemas musicales”. Pero entonces la trascendencia de aquella inducción vendría a ser realmente desconcertante: ¿Qué *gran* cultura viene a expresar lo flamenco?... ¡LO flamenco! Una payasada, una baratija exótica, *quincalla del Sur*, que dijo alguien, acaso ya bien castigado por la falta de haberlo dicho. ¿Pero los flamencos andaluces tienen eso que dicen cultura? ¿En dónde está esa cultura viva, porque vivo está lo flamenco? Por la superficie de los campos en constante conmoción de tragedia, por los tablados de los teatros y cafés cantantes, por las calles solitarias de los pueblos rurales y por las ensombrecidas ciudades, en la hora en que lo flamenco tiembla en los aires como mariposa de sonido. ¿Qué gran cultura abre sus

labios en el treno flamenco? Desde luego por la superficie no aparecen su cuerpo, ni su sombra, ni sus vestigios. ¿Será una gran cultura subterránea? ¿Pero es que hay culturas subterráneas, enterradas vivas, gimiendo en el encierro de una tumba?

La modulación flamenca es un puente comático, que se autotiende indefinidamente en un libre crecer, cuyo *fiat* creador va produciéndose entre un tono de escala europea, que va desintegrándose en una emanación musical, y otro que, como término de ella, alcanza o llega a constituirse o a formarse. Por esto, únicamente puede tener analogía con modulaciones o transiciones parecidas de otros sistemas musicales exóticos, que han temperado un inventario de sonidos distintos a los de Europa; pero nunca esa analogía puede llegar a ser identidad, porque el inventario de la música andaluza, que consta de todos los sonidos europeos tratada por la técnica flamenquizable, no contiene exactamente los sonidos de aquellos exóticos sistemas. V. gr., el puente comático flamenco no puede llegar a ser, por consiguiente, confundido con un tejido de *srutis* de la Escala India, ni con el denominado *piens* de Java, o grado de transición circunstancialmente producido entre los cinco sonidos principales, temperados por la afinación instrumental, de los cuales usa el canto javanés. Lo flamenco usa sonidos temperados europeos, sobre todo los que vienen a terminar las frases y a puntualizarlas mediante las cadencias; pero, para llegar hasta ellos, la técnica flamenca desintegra aquellos sonidos, modula mediante los puentes comáticos, y ya es música libre, independiente e ignorante de

toda clase de afinaciones instrumentales, como si aquellos tonos o sonidos integrales, del inicio y de la cadencia en las frases, fuesen sólo un recuerdo o un hábito reducido o interrumpido por situaciones de absoluta o salvaje libertad mélica, no contrastada por la fijeza que alcanzan los sonidos en los instrumentos acompañantes; es decir, libre también de la compañía o asistencia de instrumentos. Y decir libertad, es decir soledad. Hay un proverbio árabe que dice: *Rafiq cobl'el tarik*: “El compañero antes que el camino”. Pues bien, no parece sino que lo flamenco siguió o fue arrojado al camino sin compañero; o, mejor dicho, sin más compañero que el único cuya presencia, por ley de Dios, es ineluctable, intensificándose sobre todo en la soledad: El Ritmo, que, como diría mi gran compatriota, el ignorado doctor Diego Ruiz, es el agente primario de la vida, porque mata el tedio del tiempo y porque, *al matar el tiempo, muere el Dolor*. El instrumento más antiguo de lo flamenco parece haber sido sólo el ritmo, único que acompaña hoy al denominado *cante antiguo*, y, por tanto, el modo de exteriorizar el ritmo o el más expresivo de estos modos: la percusión.

Para comprender gráficamente las afirmaciones anteriores, recuérdese el ejemplo de una seguriya del estupendo Manuel Torre. (Manuel Torre, el *Niño de Jerez*, ha muerto recientemente). Mi homenaje al cantaó de los sobrecogedores lamentos, terribles lamentos, más terribles que nunca durante los últimos años, cuando sobre la pena de raza que llora el cantar, él cantaba también, con ajena palabra, su mejor copla que nunca asomó a sus labios de cantaó, y que de sus labios de hombre andaluz llegaron a

comunicarme un día luminoso, solos los dos, entre copa y copa, cerca de su casa rondada de galgos muy flacos y muy corredores, su gran afición... (...). (1).

La seguriya de Manuel *Torre* empieza y termina por tonos o notas andaluzas, correspondientes al temperamento europeo; se usa de esta clase de tonos o grados del temperamento fijo, pero los sonidos integrantes de esos tonos vienen a integrarse y a desintegrarse en valores fónicos imposibles de transcribir con la grafía actual, enlazándose entre sí por los tránsitos modulatorios que denomino “puentes comáticos”.

Y es ahora cuando podemos llegar a comprender cuál es el carácter verdadero del melisma flamenco, y la razón de esa apariencia que ha sido denominada por musicólogos insignes (v. gr., don Julián Ribera y Tarragó) “un virtuosismo andaluz que expresa una tristeza fingida, un poco convencional..., porque el hombre verdaderamente triste no se entretiene en añadir gorgoros y adornos a la melodía que canta” (“De Música y Métrica gallegas”).

Es que el melisma flamenco no es un melisma vocal, exclusivamente, como el europeo; no consiste en la repetición de una misma vocal vestida de un mismo sonido. El melisma flamenco viene a expresar, cada vez, la misma vocal, pero con matiz sonoro

(1) El original dice Torres, como es natural, ya que el propio cantaó creyó siempre que éste era su apellido. Muchos años después de su muerte, en la década de los 50, *Juan de la Plata*, descubriría documentalmente su verdadero nombre, Manuel Soto Loreto, y su apodo, “El Torre”, heredado de su padre, Juan, que era muy alto. (N. del R.).

distinto. Es un melisma que pudiéramos decir comático. Pero para llegar a producir esos melismas se precisa de una textura mélica adecuada, frecuentada por los incisos que dijimos monotonaes; porque, precisamente, en la desintegración de un tono se encuentra la aparente insistencia que, como hemos visto, no es otra cosa que modulación comática.

Y es ahora también cuando podemos llegar a enjuiciar este tema, ya tan repetido como insuficientemente estudiado, de la tristeza fingida y del virtuosismo andaluz.

Yo creo que existen varias clases de virtuosismo: uno, que vendré a denominar *filotímico*, el cual se desarrolla buscando, en definitiva, la admiración o el aplauso ajenos. Pero éste no es, ciertamente, el virtuosismo andaluz. No es el virtuosismo que se puede llegar a observar —como decía don Serafín Estébanez (Escena “El Bolero”) “en lo gañido, tañonto y mayado que vulgarmente llamamos canto nosotros, los *dilettanti*”. ¿Quién no ha llegado a escuchar la copla de un solitario cantaó —por lo menos, creyéndose el cantaó en soledad—, desgranando de un tono las unidades fónicas más extremas, ungidas por la suprema tristeza de sentirse solo negativamente; esto es, atacado, menospreciado u oprimido desde todas las cosas del mundo, teniendo que crearse una sociedad, mediante la estructuración, en objetividades musicales de las propias posibilidades fónicas: *apurándolas*, en anhelo infinito de cosas amigas saturadas del propio sentimiento; liberándolas en *pronunciación*, que diría Eximeno, intensa, avara de valores acústicos; en *pronunciación* desesperada?

El cante, además de soleá, es de soledad. Precisamente

lo contrario de aquel canto gráficamente expresado por “El Solitario”, que viene a producir el virtuosismo filotímico. “El cantaó arrobado, como el ruiseñor o el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha a sí mismo; menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del Salón o del Teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamento y la soledad” (Mitjana).

Hay otra clase de virtuosismo que vendré a adjetivar de *narcisista*. O bien el artista trata de agradarse a sí mismo, o al fantasma de un auditorio inexistente. No es éste tampoco el virtuosismo de los cantaores de mi tierra. No cantan para agradarse a sí mismos, sino para liberar la pena prisionera; no se escuchan a sí mismos, sino a su pena, una pena muy honda, y que surge con motivo de cualquier pena; como siempre ocurre a aquellos tomados por un monoicismo que refieren la causa de todo acontecer al agente último de su propia monoidea. Allá, en mi Sierra de Casares, durante los crepúsculos inefables, yo contemplaba a los campesinos caminando a lo largo de las sendas pedregosas, después del trabajo agobiante de entonces, de Sol a Sol, empapados por el sudor en el verano y por la lluvia en el invierno. Volvían macilentos, apagados, retorciendo en los labios un cante que no era más que la pronunciación dolorosa de un retorcimiento en la propia entraña. ¡Deseo de agradarse a sí mismo!... Necesidad de objetivar la propia desesperación, para tener a alguien con quien tratar, de potencia a potencia. ¡Ah, Mr. Malholl lo expresó de otro modo: “No hay miseria en el mundo a la suya comparable!”...

Y hay, por último, otra especie de virtuosismo:

el que más propiamente responde al valor etimológico de esta palabra: un *virtuosismo verdadero*, del cual se precisa para llegar a expresar, en valores acústicos, diferentes de los tonos fijos de cualquier escala, las agitaciones o los anhelos entrañables del espíritu del cantaó; manifestados también, paralelamente, en el dislaceramiento muscular correspondiente al esfuerzo relativo a la producción de esos valores; y acaso al acompañamiento natural del gesto con la forma de esos efectos entrañables.

Y éste sí que es el virtuosismo andaluz, cuya causa sería más prudente el averiguarla que el venir a priori a empequeñecerla. Es un virtuosismo cuya causa consiste en que a la sentimentalidad, o al pathos flamencos, no ofrecen suficientes medios de expresión los recursos sonoros de las escalas atemperadas. ¿Pero cómo ha podido llegar a ser calificado de virtuosismo, en el sentido vulgar de la palabra, lo que no es, a primera vista, sino individualismo musical exaltado? ¿Acaso canta alguien lo flamenco igual a alguien? ¿Se encuentra la música flamenca regida por una mensuración de tiempo o de sonido fijos? ¿Puede llegar a apreciarse, fuera de las formas generales correspondientes a cada melodía, un carácter personalista que venga a superar un canon o a intentar superar una regla?... ¡Pero si lo flamenco es precisamente la música menos gregaria que existe, porque cada ejecutante improvisa algo cuando canta! Entonces habría que considerar como música fingida las más grandes composiciones, elaboradas con el alma llena de sentimientos imaginados muchas veces por los compositores. Y habría que llegar a conclusiones como la peregrina de que el pueblo andaluz es todo un pueblo de virtuosistas.

¿Pero cómo puede llegar a existir un virtuosismo sin un canon regulador de una producción general? Fingidas, las escalas o las músicas atemperadas y, acaso la más fingida, la europea. Fingido, el temperamento fijo, esclavizante de la humanidad, latente en las posibilidades de espiritualización que al individuo ofrecen recursos naturales mélicos, a los cuales aquel temperamento desprecia en nombre de un criterio práctico o utilitario, fingido o sofista, cuyo cuerpo vienen a expresar las rígidas unidades fónicas de la octava europea. En otros órdenes, v. gr. en el ético, también esa sociedad de costumbres inexorables impuestas viene a impedir la expansión de sentimientos delicados y de inspiraciones selectas de la individualidad; libre, por ser aristocrática, erigiendo uniformes leyes contra naturaleza, en relación a las cuales la infracción es tolerada –o, mejor dicho, no es infracción–, siempre que la ampare la hipocresía, al contrario de la norma oriental: “Cualquier vestido es bueno, siempre que el que lo lleve no sea hipócrita”. Y todavía dicen que el Occidente, de democracias políticas o de tiranos individuales –siempre del imperio de las masas– es individualista. ¡Y se ríe de lo flamenco!... En cierta ocasión dije al cura de un pueblo: “Este pueblo de lo que necesita curarse es de tener iguales todas las casas: esto es igual a murmurar mucho del prójimo”.

El imperio de la masa. Esto dicen las perspectivas iguales y las avenidas de iguales edificaciones, animadas por una misma inspiración de las ciudades europeas. ¡Andalucía! Sevilla, de calles desiguales, curvas; cada casa, un espíritu diferente; impensadas perspectivas, ninguna igual, armonizadas y ungidadas

por un carisma supremo que Dios infundió a la ciudad: por una Gracia. He aquí la ciudad del individualismo. Europa en involución, tiene una consideración despectiva para la aristocracia (1). Y aquí, el cante... Cada individuo un ojo diferente y un oído distinto y un sentido propio de la humanidad. Cada individuo, expresión de un mundo en el Universo, Que ríen cuanto quieran. ¡Nosotros, andaluces!... Nosotros, cerca siempre del Cosmos de Dios. Ellos, en sus cosmos sofista.

Domínguez Berrueta (“Teoría física de la Música”) repite, con razón, lo que muchos otros vinieron a advertir: “En el interior de nuestro oído tenemos un órgano que es un maravilloso instrumento músico. Tiene cerca de tres mil notas que no están acordadas por ninguna convención humana. Ese órgano de Corti es la prueba plena de algo, subjetivo y objetivo a la vez, que integra el fenómeno del sonido en nosotros”. Bartolomé Esteban Pareja fija los materiales fónicos *que todo el mundo* puede llegar a producir y, por consiguiente, que son susceptibles de secularización en mensuraciones y grafías. ¡Y ya tenemos, no una música, sino LA MUSICA! Europa es un gigantesco Protágoras, que dice siempre “El Canon del Mundo soy yo”. No importa que venga a disminuir la variedad de los medios de expresión fónica que la Naturaleza nos llegó a ofrecer, como

(1) Entiéndase, claro, como alusión a “*los mejores*”, no al clasicismo de la llamada nobleza de sangre. Que esta opinión no es gratuita se evidencia en que, siendo su segundo apellido PEREZ DE VARGAS, prescindió siempre del compuesto, prefiriendo el sencillo PEREZ, a secas, del pueblo llano. (N. del R.).

término de una evolución trabajosa. Aún queda variedad —como dice Rameau— en la altura absoluta y en el entrelazamiento de los tonos. Es algo análogo a lo que hace la Gramática, pretendiendo gobernar la evolución natural del lenguaje, y sin necesidad de la cual —como dijo no recuerdo quién— se llegaron a escribir anteriormente las tragedias de Esquilo; c a la función de la Harmonía, *la Gramática de la Música*, constantemente en ridículo por el advenimiento de las *disonancias*, denominadas así porque infringen sus casuísticas reglas, sin perjuicio de lo cual ha de concluir por llegar a aceptarlas. Sigue la lucha de Zeus contra Kronos; y sigue Zeus gobernando en Europa.

Juan Sebastián Bach construye estupendas catedrales de sonido con los macrotonos del temperamento fijo. Esta es, pues, la única *música*, porque mediante ella son posibles tan admirables construcciones. Es decir, que, con los elementos de esos elementos, fraccionados en piezas minúsculas, no se puede llegar a construir nada sólido, ni en operación tectónica ni en obra ornamental. Todo esto vendrá a ser deleznable, o bárbaro, o cómico, o pintoresco; palabra, esta última, deshonrada por haberle atribuido el vulgo una esencia análoga a la comicidad.

VIII

- 1.-Los creadores de lo flamenco debieron de ser hombres errantes.
- 2.-Debieron de estar inspirados por una idea cultural o estilo fundamental de conjurar la naturaleza por un desvenecimiento de sus contornos materiales en una forma próxima a la esencia, o idea del ritmo, alcanzada por una desintegración de lo material en sus elementos más pequeños y por una combinación estética de estos elementos. Esto dice la modulación comática.
- 3.-Hombres errantes tenían que reducir sus expresividades estéticas ordenándolas por una sola vía, la mélica, como cauce exclusivo o principal para el discurso o hechura de su idea cultural. La insistencia desintegradora del sonido no dice otra cosa.
- 4.-Debieron de sentirse coartados en sus movimientos, temerosos de un poder extraño. El ámbito reducido de sus melodías, sus progresiones alternantes, ir y venir, en recinto estrecho: el espacio de sus danzas lo dice así: hombres en prisión o próximos a ella.
- 5.-Debían de estar profundamente tristes: el ritmo, como las horas de la pena. Y desesperados en ocasiones, como lo demuestran las protestas líricas que arrebatan las coplas.

Ya tenemos otras características que añadir a las vislumbres del grupo parlante de extrañas palabras. Sólo que ahora no son vislumbres, sino hechos ciertos que nos vienen a comunicar los pensamientos infalibles contenidos en la textura de las coplas.

¿Quiénes pudieran ser esos hombres? Sigamos con paciencia, que ya nos vamos aproximando. Es el Resplandor precursor de la luz que vendrá a alumbrar el cuadro del nacimiento de lo flamenco.

Ya nos vamos acercando a la solución, porque ya podemos llegar a plantear el problema en términos muy concretos.

El estudio de lo flamenco nos ha llevado a advertir una distinción fundamental:

- a) Textura mélica.
- b) Técnica.

Lo flamenco es el resultado del empleo de esa técnica y fue aplicada a aquella textura mélica adecuada. Averiguar cuándo, dónde y por qué se suscitó esa técnica y fue aplicada a aquella textura es el problema cuya solución entrañará el descubrimiento de "los orígenes de lo flamenco".

Hay, pues, que separar dos cosas lamentablemente confundidas, y cuya confusión ha determinado la perplejidad de los más ilustres investigadores, los cuales se encontraban ante un problema cuya solución inmediata y directa, como la de todos los problemas, es imposible. Los problemas hay que reducirlos, y esta operación consiste en una serie de planteamientos previos, profundizando los términos de la proposición general superficial, lo que da por resultado su sustitución por otros más concretos, más hondos o menos simplistas.

IX

Que los orígenes indicados no pueden ser expresados en las coplas, fácilmente se comprende. Lafuente dice que cada momento viene a crear millares de coplas que hacen olvidar las precedentes. Además, las coplas individuales, heterodoxas en tiempos de rigurosa persecución, no podrían llegar a ser transmitidas. No obstante, hay algunas que aluden expresamente a la Expulsión, cantadas en el Siglo XIX (V. Machado, "Coplas de Expulsión"). Acaso la letra de algunas de estas canciones fue comunicada por el morisco al gitano.

Observo que los colectores clasifican las coplas, distribuyéndolas según la índole externa de su asunto. De las que hablan de amor hacen un orden, otro de las *morales*, otro de las religiosas... Pero esto es como si llegáramos a clasificar a los hombres según sus sentimientos. El criterio éste es rigurosamente superficial. El sentido íntimo de cada copla es lo que se debe tener en cuenta para acertar en una más exacta distribución de las mismas. Las coplas se producen en un medio social, y es preciso atisbar el sentido de sus relaciones con ese medio, al mismo tiempo que su función expresiva de un temperamento individual. No hay que perder de vista que en una canción amorosa se puede exaltar o condenar una política religiosa, por ejemplo, o una costumbre, o un concepto social o jurídico. Esto puede hacerse

directamente, claramente, o de una manera equívoca. Siguiendo este método llegaríamos a percibir en las canciones una insospechada fuente de información acerca de conceptos jurídicos, religiosos, etc., sustentados por el pueblo, al margen de la realidad oficial. Es decir que, atendiendo al contenido de esas canciones durante un momento cualquiera, nos vendríamos a informar acerca no sólo de la psicología (muy difícil esta información, y siempre de resultados paradójicos) popular, sino de sus anhelos prácticos relativos a las instituciones de su vida social.

De la exposición histórica anterior aparece que la Música andaluza, lírica y coral, del Medievo, se nos ofrece con iguales caracteres en los siglos XV y XVI, perdiéndose la pista de ella en este último siglo, hasta que vuelve a aparecer viva a finales del XVIII, afectada por una extraña técnica y en Poder de los Gitanos.

Hemos, pues, llegado a reducir el ámbito cronológico dentro del cual habremos de buscar el nacimiento o la producción del Fenómeno flamenco. Este ámbito se concreta a un período de, próximamente, dos siglos: desde el 2.º cuarto del siglo XVI hasta el último cuarto del XVIII.

Para orientarnos en este ámbito necesitamos una brújula. Y esta no va a ser una Teoría o recurso instrumental, que podemos llegar a formular de este modo: Dados los caracteres de una producción estética, determinar las vivencias que en ellas vinieron a expresarse; es decir, los estados de ánimo o sentimentales que en el Fenómeno estético hubieron de llegar a alcanzar adecuada revelación: Una canción

alegre nos viene a notificar un estado de alegría; otra, triste o desesperada, un estado de tristeza o de desesperación; una canción humana o individualista, un estado de soledad. Una transformación como la experimentada por la música andaluza y medieval, de lírica y coral, no dramática e irreductiblemente monódica, tiene que venir a acusar una conmoción social, desarticulante o atomizadora, disgregante del conjunto social al cual hubo de servir de expresión.

Vamos a ver si ha llegado a suceder algo parecido en España durante ese período o ámbito: La Música o textura mélica que hubimos de denominar flamenquizable, entró en los palacios de los Reyes, durante el Renacimiento, como hubo de cantar también loores a la Virgen durante el Medievo. Pero, en cuanto música popular, se conservaba por el pueblo musulmán de quien venía; últimamente, en la pasada centuria, del pueblo recién convertido por la presión de la intolerancia iniciada por Isabel. En primer lugar encontramos a este pueblo sometido a una persecución, que culmina después del triunfo de Don Juan de Austria; y de las terribles depredaciones que hicieron decir a Mármol que los soldados del Rey eran tropas de delincuentes.

Pero después de este hecho vuelven a aplacarse las persecuciones. Los cristianos nuevos, moriscos y mudéjares, ya ambos designados con este nombre, siguen aún poseyendo la poca tierra que pudieron salvar de la conquista y, desde luego, cultivando toda la que se destinaba a este fin en Andalucía. Precisamente, la política vacilaba aún, antes de determinarse a la expulsión de los vencidos, porque éstos cultivaban la tierra y temían convertirla en

yermo, con la consiguiente penuria para el Estado, si se llegaba a adoptar de una vez la medida radical. La abundantísima bibliografía posterior a la expulsión, y aún la literaria, coinciden en afirmar este hecho evidente. El Labrador andaluz, como el valenciano, era morisco. Pero a principios del XVII, ya los Poderes Públicos españoles se resuelven a expulsar a aquellos españoles heterodoxos al genio europeo, impulsor en definitiva de la Conquista.

Las estadísticas de expulsados varían desde trescientos mil a un millón. Claro es que aquí quedaban los de conversión antigua, ya cristianos viejos. Téngase en cuenta que sólo el Reino de Granada contaba con 5.000.000 de habitantes y con 6.000.000 el resto de las Españas. Véanse los actuales jornaleros. Pero entonces ocurre un fenómeno curioso, inadvertido por los historiadores. Bien protegidos por los señores a quienes servían de labriegos, bien sin protección alguna, aferrados al suelo de la Patria, los andaluces corren a ocultarse. Los que sabían hablar bien castellano, a lugares donde no eran conocidos; los que no acertaban a disimular el habla o el acento morisco, a las Sierras y lugares inaccesibles. Pero es más: La mayoría de los efectivamente expulsados, vuelven al suelo de La Patria. Hay textos que así lo demuestran irrecusablemente: entre ellos, el Memorial-denuncia del Alcalde de los Vélez, que noticia al Rey el que todos los moriscos expulsados vuelven al suelo de la patria. Ricote, que lo denuncia a Sancho. (1).

(1) ¿Cuántos flamencólogos han leído el Quijote? Suponemos que todos, o casi todos; y sin embargo, ninguno reparó en

Pero estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas, lanzados de su Sociedad española; estos atomizados de la Sociedad andaluza –fermentos inorgánicos de una perdida nacionalidad–, encuentran en el territorio andaluz un medio de legalizar, por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada.

el pasaje decisivo del libro inmortal: “Cómo, ¿y es posible, Sancho Panza hermano, que no conoces a tu vecino Ricote el morisco, tendero de tu lugar? Entonces Sancho le miró con más atención, y comenzó a refigurarle, y finalmente le vino a conocer de todo punto, y sin apearse del jumento le echó los brazos al cuello y le dijo: ¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, con ese traje de mamarracho que traes? Dime ¿quién te ha hecho franchote, y cómo tienes atrevimiento *de volver a España, donde si te cogen y conocen tendrás harta mala ventura?* Si tú no me descubres, Sancho, respondió el peregrino, seguro estoy...; yo tendré lugar de contarte lo que me ha sucedido después que me partí de nuestro lugar por obedecer el bando de su majestad, que con tanto rigor a los desdichados de mi nación amenazaba, según oíste...”. “Quijote”, Parte 2.^a. Cap. LIV.

En cuanto al hecho de haberse aplazado la expulsión de los moriscos a causa de su conocimiento y laboriosidad en las faenas del campo, los testimonios son abrumadores: “...pues ellos solos bastarían a causar fecundidad y abundancia en toda la tierra, por lo bien que la saben cultivar” (Carta del Secretario de Felipe II, Francisco de Idiáquez, 3, Octubre, 1595). “...nadie les aventajó en el arte de cultivar la tierra”. El padre Guzmán dijo que a su cargo corría la mayor parte de la labranza de la Península (“Historia General de España”, de Miguel Morayta, Tomo IV, pág. 589). “...gente aplicada, continua en el trabajo..., que con su ejemplo obligaba a trabajar a los cristianos viejos, cultivar sus heredades, labrar sus tierras” (Fray Pedro de San Cecilio, Siglo XVII).

“De tantos y tantos como constituían la población morisca, sólo quedaron unos pocos escondidos en las lobreguezas de las sierras... Pero los más, cual si previeran la serie tremenda de desgracias que sobre ellos habrían de desencadenarse, sentíanse como arraigados en la tierra donde nacieron... Otros establecieron en las costas más vecinas a España, y *muchísimos, jugándose el todo por el todo, regresaron*, si no a sus hogares, al país donde nacieran”. (M. Morayta. Ob. cit.) (N. del R.).

Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jefes, y abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la Sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow.

Hubo, pues, necesidad de acogerse a ellos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora *labradores huidos* (en árabe, labrador huido o expulsado significa “felah-mengu”). ¿Comprendéis ahora por qué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis por qué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX, y por qué existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Un nominador árabe tenía que ser perseguido al llegar a denunciar al grupo de hombres, heterodoxos a la ley del Estado, que con ese nombre se amparaba. Comienza entonces *la elaboración de lo flamenco* por los andaluces desterrados o huidos en los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento comático.

¡La gran stirpe creadora, reducida a la condición gitana! ¡Cómo resonaría, rechazada por el eco de las montañas y despedida hacia la garganta o

el valle, la copla terrible que aún conservan los
cancioneros:

“Yo no esciendo d’arey...”

Y la protesta del estribillo:

“¡La casa de los Montoya...!”.

CITAS Y NOTAS

Septiembre, 1570.-El Comendador Nequerens entra a sangre y fuego en la Alpujarra, pasa a cuchillo a cuantos hombres encontró y reparte entre sus soldados a las mujeres y a los niños: "véndense, por ser tantos, a muy vil y bajo precio".

1 de noviembre, 1570, se efectúa la expulsión. Los de Almería, a Sevilla.

Don Juan de Austria marcha a Madrid, pero deja todavía partidas en Ronda y Alpujarra.

"Los colonos de Galicia, Asturias, León o Burgos se fugaban o metían a bandoleros". Apenas pudieron juntarse 12.542 familias, para poblar 270 lugares, de más de 400 que tenían los moros.

En el Censo de 1599 tenía Valencia 28.071 familias moriscas por 73.721 cristianas.

Causas favorables al aumento de la población morisca:

- 1.-Casarse jóvenes.
- 2.-No admitir el celibato.
- 3.-No servir al Rey.
- 4.-No emigrar.

Cervantes, en "El coloquio de los perros" los

pone de ladrones “porque trabajan y no comen, son criados de sí mismos y con los frutos de nuestras heredades se hacen ricos”.

Refrán valenciano: “Quien tiene moro, tiene oro”.

* * *

En 1487 cada moro de las aljamas de Sevilla y de su tierra sirvieron a los Reyes con un Castellano de oro por orden de 25 enero.

Bula de 8 de mayo de 1488: Inocencio VIII nombra a Fernando, Capitán de sus fiestas, “en las cuales el Carísimo hijo nuestro Fernando Rey, y la Carísima en Christo hija nuestra Isabel, Reina de Castilla y de León, nos enviaron ciertos esclavos sarracenos...” (de los de Málaga).

Fray Martín de Ullate, de la Orden de S. Agustín, “habiendo predicado a los moriscos del Reyno de Granada, vino este año (1505) a Sevilla, donde con tanto fervor y eficacia se dio a predicar que los reduxo a que todos pidiesen el bautismo, con que, cuando llegó la expulsión total, de estos Reynos, halló muy poco que limpiar de estas infames reliquias”.

“...la plebe, tomando un Estandarte Verde (8 de mayo de 1521) que por trofeo de los moros pendía en la capilla de Jesús Nazareno, rompieron las cárceles, dieron libertad a los presos, etc.” (Z III-325).

En la empresa de Túnez (1535), comenzó la emulación o competencia sobre si los Castellanos o

Andaluces eran más animosos y mejores soldados.
(Fr. Prud. Sandoval).

En el siglo XVIII se dicta todavía una pragmática sanción para cortar el paso de los presidiarios a los moros.

Cortes, 1528. Subsidios a cambio de amnistía. Confiscación inquisitorial en favor del heredero del morisco apóstata.

5 Dic. 1528. Se prohíbe lenguaje y vestido. La Inquisición se hace adjudicar las causas por este concepto.

En Cortes, 1537, se prohíbe a los padres redimir de esclavitud a los hijos, para que no amenguase su capital.

Lorenzo Palmireno dice que los designan, a los de España (que mostraban todavía en 1540 el salvoconducto de Segismundo) como *penitentes*, y “mienten, porque la vida que llevan es de ladrones”.

Engañaron hasta al Papa Eugenio IV.

Hervás los llama indostanos.

Según Fray Paulino de San Bartolomé: “Estoy convencido de que la lengua de éstos es un dialecto de la sánscrita y convengo con Grellmann, en que los gitanos son verdaderos indostanos fugitivos en tiempos de la formidable invasión de Tiimor en las Indias”. Y añade que eran de la clase *Parrea* (paria), la más infame del Indostán. Huyendo de los tártaros, que hacia 1398 entraron en el Indostán, se vendrían a Persia y, echados de allí, vinieron a Europa.

Sales Mayo dice que es posible vinieran con musulmanes auxiliares hasta Granada, habiendo pasado inadvertidos hasta Cisneros.

Cante flamenco, dicen también al cante hondo. ¿Por gitano? ¿Dónde está la prueba de que a los gitanos les llamen flamencos? Que yo sepa, les dicen egipcianos, bohemios, etc.

La opinión que he oído acerca de que denominaron flamencos a los gitanos los soldados venidos de Flandes, por haberlos visto primeramente allí, me parece por lo menos precipitada. Hasta Felipe II

no hay guarniciones españolas en Flandes y, no obstante, en 1499 aparece la primera Pragmática de los Reyes Católicos contra los gitanos. En 1496 casan a Felipe el Hermoso con Juana de Castilla: cuatro años antes los Reyes Fernando e Isabel se comprometían con Carlos VIII de Francia a no buscar alianza con la Casa de Austria, cumpliendo, como se ve, lealmente de la manera acostumbrada en sus pactos...

George Borrow ("La Biblia en España", trad. de Manuel Azaña) tropieza en Badajoz, por primera vez con los singularísimos zinali o gitanos españoles, y empieza a predicar el Evangelio a este pueblo... Allí conoce a Antonio el Gitano, un guía. Es considerado como calorró de Londres porque hace gala de sus conocimientos de caló britanizado. En Mérida tienen *guirgar de pajandi y gachaplas*. (1). Fantástica aventura al hablar de Fernando el Maldito y de su suegra Jezabel. En Madrid, Baltasar, el hijo de la matrona, toca la guitarra y canta canciones de *germania*, en caló. "Esto es gitano, don Jorge. Me lo han enseñado los toreros de Andalucía. Casi todos son gitanos". Habla de los *manolos*, que le parecen más interesantes que los aristócratas de España. Habla de un torero que "arrastra la última sílaba de cada palabra, costumbre de la gente rufianesca de España". Pone en boca de un interlocutor estas

(1) Reconocemos nuestra incapacidad para traducir este "caló britanizado". En nuestro caló sólo encontramos los vocablos, más o menos próximos: *Pajandia* (flauta, tecla); *guindar* (ahorcar de un árbol); *gachas* (caricias)... (N. del R.).

palabras: “Hay en España sólo dos sitios donde se pueda vivir: Madrid y Málaga”. En Valladolid, La Carcelera toca y canta a la gitana, que le enseñó un caballero andaluz...

Los gitanos, “gentes sin patria y sin religión” (Munster), “los zinganos vienen vagantes como fieras sin ley ni más oficio que decir la buenaventura” (Volaterreno).

En 1427 aparecieron en París doce *penitentes*, arrojados por los sarracenos, según Pasquier. Grellmann fija en 1417 su aparición en Alemania y en 1427 su dispersión por Europa. Avatino dice que se trataba como un crimen el hecho de maltratar a estos peregrinos, los cuales rezaban impunemente.

“La Gitanilla,” de Cervantes: salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas. Delante de la imagen de Santa Ana tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó... Viéndola andar tan ligera en el baile... De aquí a quince días volvió a su corte con otras tres muchachas, todas apercibidas de romances y cantarcillos alegres.

Preciosilla, como gītana, hablaba ceceoso y esto es artificio en ellas, que no naturaleza.

La gente no extrañaba que Preciosa tuviese cabello de oro y ojos de esmeralda.

“Y se había de llamar, cuando fuese gitano, Andrés Caballero”...

En la fuga del baile...

En lo que quedaba de aquel día se hicieron las ceremonias de la entrada de Andrés a ser gitano, que fueron: desembarazaron un (...) de los mejores

del aduar, y adornáronle de ramos y juncias, y sentándose Andrés sobre un medio alcornoque, pusiéronle en las manos un martillo y unas tenazas, y al son de dos guitarras que los gitanos tenían le hicieron dar dos cabriolas, luego le desnudaron un brazo, y con una cinta de seda nueva y un garrote le dieron dos vueltas blandamente. A todo se halló presente Preciosa y otras muchachas, etc.... Enterado de los Estatutos, Andrés los acepta. Don Sancho se mete a gitano con el nombre de Clemente...

CITAS Y NOTAS FINALES

El fandango es puramente español (1), a tres tiempos y de aire vivo. Bajo la denominación de fandango se comprenden la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y algunas variantes en los acordes. Es uno de los bailes más antiguos y más usados, según se cree, pero Covarrubias no lo menciona en su *Tesoro* (2). El "Diccionario de autoridades" lo define como "Baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias y que se hace al són de un tañido muy alegre y festivo". La introducción se haría a fines del siglo XVIII, y por eso no se le menciona en los entremeses ni bailes anteriores.

En el entremés "El novio de la aldeana" -principios del XVIII- cantan y tocan el fandango:

"Asómate a esta ventana,
cara de borrica flaca.
A la ventana te asomas,
cara de mulita roma".

En la Mojiganga "Los Sopones", Cañizares, 1723, se baila con el estribillo:

(1) En su "Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana", Corominas hace derivar la palabra fandango del vocablo portugués "fado", *naturalmente* sin aportación documental.

(2) "Tesoro de la Lengua Castellana". (N. del R.).

“Me dice del fandanguillo,
ay picarí, picarillo...”

“*Alta y Baja* son dos géneros de danzas que truxeron a España extrangeros, que se llamaban en Alemania la alta, la una; y la otra en Alemania la baja, que es Flandes” (Covarrubias - *Tesoro*).

Aire flamenco de la *Baja*: En un manuscrito de la Biblioteca de la Academia de la Historia, cit. por D. Emilio Cotarelo, Tomo I. Colección Entre-meses, etc., pág. CCXXXIII, Col. 2.^a, se describe el modo de bailar la *baja*, no pudiendo negarse el aire flamenco de sus pasos.

El arte -dice Newmann- es la representación intuitiva y sensible en una obra duradera de una vivencia sentimental (en la que el sentimiento, como sabemos, da un valor particular, bien a impresiones sensibles, bien a figuraciones o sucesos imaginarios), mediante una intensificación de la exposición que corresponda al valor sentimental.

El arte es una reconversión de la realidad (Infante).

Cultura de un pueblo es la totalidad de sus formas exteriores de vida que el pueblo mismo se ha creado, y el contenido espiritual que en ellas se manifiesta.

En el flamenco se elabora una cultura integral.

Xácara (Jácara).-Nacida del tono con que los músicos entretenían la impaciencia del público, mientras se acomodaban en sus lugares, siguió cantándose

al comienzo del espectáculo. Hay jácaras de fregonas, cocheros, carreteros, etc.

En el entremés “Los coches de Sevilla”:

- “¿Oyes? Campanillas suenan,
(luego) ya vienen los coches.
- Ya vendrá Juan de Requena
sus jácaras entonando,
sin que haya nada en las letras
que no trastrueque al cantarlas...

.....

Cántase una jacarilla
mientras algo se adereza.

- Oigan la letra que escribe
Pericón el de Triana
en que a la Pancha le cuenta
desde la cárcel sus causas”...

Cervantes en “El Rufián Dichoso” (comienzo
Jornada 2.^a):

- “La música no es divina
porque, según voy notando,
al modo vienen cantando
rufo y de jacarandina”...

Quevedo, Jácara 6.^a (al principio):

“Allá vas, jacarandina,
apicarada de tonos,
donde de *motes* y *chistes*
navega el amor el golfo”.

Jácara 7.^a:

“Tocando con la cadena
la jacarandina a coces,

y punteando a palmadas
con los dedos en el roble...”

(Sigue un largo romance de germanía, en el cual Montilla cuenta su historia).

La palabra “jácara”, nacida en la germanía y, como todas las de este origen, voz de capricho y carácter burlesco, procede de la palabra “jaque”.

En “Poemas del Cante jondo”, de Federico García Lorca (Ediciones Ulises.-C.J.A.P.):

“¡Ay, amor,
que se fue y no vino!”

Toque:

“Empieza el llanto de la guitarra...
Es imposible callarla.
Llora por cosas lejanas”.

Cante:

“Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado”.

Intuición de Andalucía:

“Tierra de luz.
Cielo de Tierra...”

Después de pasar:

“Los niños miran
un punto lejano.
Los candiles se apagan.
Unas muchachas ciegas
preguntan a la luna
y por el aire ascienden
espirales de llanto.
Las montañas miran
un punto lejano.

Poema de la soleá:

“Tierra seca,
tierra quieta
de noches inmensas.

(Viento en el olivar,
viento en la sierra.)

Tierra
de las hondas cisternas.
Tierra
de las muertes sin ojos
y las flechas....”

Pueblo:

¡Oh pueblo perdido
en la Andalucía del llanto!

Cantaó:

Pasaba por los tonos
sin romperlos.
Y fue un creador
y un jardinero”.

(Retrato de Silverio Franconetti) (1).

(1) La edición de “Poema del cante jondo” consultada por Blas Infante, corresponde a la 2.^a, año 1931 (Madrid, C.I.A.P., 166 págs., con prólogo de Pablo Neruda). (N. del R.).

**NOTICIAS, HASTA AHORA INEDITA,
SOBRE UN LIBRO Y SU EPILOGO**

NOTA DEL RECOPIADOR

Cualquier aficionado o estudioso de lo “flamenco” sabe muy bien la importancia capital que, en la bibliografía sobre el tema, tiene el libro de Fernando de Triana “ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS”, publicado en 1935 y reeditado en 1978.

Fernando de Triana, según quienes lo conocieron, tenía, además de una prodigiosa memoria, un verbo ágil e ingenioso; insuficiente, sin embargo, para la espinosa tarea de escribir un libro. ¿Quién pudo ser ese amigo, tan colmado de paciencia y de generosidad, *amanuense* y corrector del cantaó trianero? Porque —con perdón de Yerga Lancharro, *sin lugar a dudas nuestro primer investigador flamenco*”, según Vázquez Esteban— Fernando de Triana necesitaba de un *amanuense* generoso, paciente y culto.

Andábamos aún en el empeño de ordenar los originales de este libro cuando nos vimos sorprendidos por un grueso montón de cuartillas cuya literatura, plagada de faltas ortográficas, nos era familiar. ¡Y tan familiar! Como que se trataba del libro “ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS”. Cada cuartilla, además, se nos ofrecía tachada con lápiz, como de haber sido pasada a máquina. Ya teníamos, muy probablemente, la clave, el nombre del *amanuense*: Blas Infante. La hipótesis parece confirmada en una carta que dice (sic):

“En la plaza de Abastos, hay un puesto de hortaliza y frutas, que su dueña se llama Salud Nives, y es hija, del Antiguo Bailador, Vicente Vives (El Colorao). Haga el favor de mandar de mi parte que si tiene un retrato de su padre, que me lo preste y que se le devolverá intacto pues es para sacarle un cliché y que figure en el libro.

Si lo tiene, tratándose de mi, me creo que no dejará de prestarlo.

Recuerdos para todos y mandar a su amigo,
Fernando Rodríguez
(El de Triana)”.

Blas Infante, *amanuense, recadero...* y autor de un Epílogo que no se publicaría al editarse el libro de Fernando. El porqué es lo que queda aún en el misterio. No así el bellissimo texto de dicho Epílogo -la más fervorosa exaltación de Andalucía y de su arte flamenco-, que sigue a esta breve y curiosa historia.

EPILOGO AL LIBRO "ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS", de Fernando de Triana

Sobre el logos o verbo de Fernando de Triana, informado por este libro, cada lector vendrá a poner corona de alabanzas. Enjuiciarlo no es potestad o jurisdicción de la facultad crítica: La Razón sólo sirve para disparar ideas o venablos. Porque, sobre las ideas que su lectura llega a sugerir, está el puro sentimiento de Andalucía que leyendo sus páginas se logra experimentar. Una comprensión emocional intensa de Andalucía será la norma que cada lector vendrá a poner sobre el verbo de Fernando de Triana.

Este libro hace sentir puramente a Andalucía, porque es una forma sencilla y, por tanto, irreprochablemente bella y eficaz de comunicación de la esencia flamenca; mediante biografías anecdóticas que engarzan vivencias del propio autor, las cuales vinculan un alto valor instrumental ordenado al logro de aquella comunicación; por venir a expresar uno de los aspectos más interesantes y sugestivos de la expresada esencia, representado por las vidas y creaciones de los cantaores, tocaores y bailaores: *trovadores verdaderos* del pueblo andaluz, zahoríes únicos con los cuales cuenta hoy este pueblo, exploradores de su auténtica o privativa substancia; por la sonda de su arte, quien con sus tremantes formas viene a evocar o a alumbrar la jondura de este pueblo, amasada con las vivencias de una horrible tragedia secular manifestada aún en el ineditismo de su particular Historia; Historia condenada o maldita, que ellos, solamente ellos, los cantaores, los tocaores y los bailaores, alcanzaron a descubrir y hacerla aflorar en esa emoción, particularísima emoción, no sólo estética, que sus producciones incomparables llegan a suscitar en el alma de los oyentes o espectadores de su patria entruhanecida.

¡Era flamenca, o felah-menga, de Andalucía! Pronto, muy pronto, vendrá a ser historiografiado el discurso o fluir subterráneo del Estilo andaluz verdadero; perseguido, condenado a través de esa Era terrible, y el cual, no obstante su proscripción de los medios culturales europeos, hubo de alcanzar a expresarse en una conmovedora creación de propias formas, confundidas o identificadas en su manifestación con fenómenos de un bajo tipismo pintoresco. Haram o velo afortunado, este tipismo, protegido por las espontaneidades de un extraño repertorio demosófico, considerado como exponente deleznable —cuando no grotesco— de la inferioridad inherente a la raza haragana, inactivista, apta solamente para hacer sonreír los ocios turísticos de los pueblos superiores o civilizados y para avergonzar a los españoles serviles, quienes de Europa hicieron arquetipo. Pero velo afortunado que permitió a nuestro Estilo seguir trascendiendo a la superficie, sin llegar a ser lapidado en cuanto a estas formas, al parecer inofensivas, como lo hubo de ser con relación a otras más antiguas y descaradas, restos insepultos de aquella cultura maravillosa de Al-Andalus; perseguidas a muerte por la inspiración hostil de la cultura utilitaria, materialista, correspondiente al europeo vencedor y ensoberbecido.

Una levantina (Murcia es Andalucía; todo el área del cante jondo es Andalucía. Nosotros, los andaluces, no creemos en el pretexto de la unión política del Estado; creemos en la *alomna* —como nuestros antepasados decían—, en la *unidad de Estilo*, coincidente unas veces, como con respecto a Murcia y Andalucía sucediera, con la unidad política, y otras veces no, sin que nos interese la unidad del Estado político en cuanto al área de nuestro *alomna*), Conchita La Peñaranda, vino a expresar, entre irónica y trágica, el caso de la Andalucía creadora, vilipendiada y augusta, espectáculo para la baja clientela, que no ha acertado a reconocerla bajo el velo de apariencia truhanesca o bufa con el cual se presentaba ante la plebe internacional. Ansiosa esta plebe, como la de todos los espectáculos, de experimentar una sensación de estúpido señorío mediante el único recurso con el cual la plebe cuenta para llegar a ser señora: la de humillar a quien se le ofrece, más o menos accidentalmente, teniendo que divertirla o que halagarla:

“Conchita la Peñaranda,
la que canta en el Café,

ha perdido la vergüenza
siendo tan mujer de bien”...

¡Velo o haram de lo flamenco! ¡La creación tenida hasta ahora por la más abyecta de Andalucía; precisamente la más pura criatura: el jalecado, como decían nuestros antepasados moriscos, más sutil, más perfecto, con el cual la Providencia vino a permitir que llegase a respirar, para que no muriese —porque jamás tuvo para la creación de Dios mejor colaborador la Providencia— un Estilo inmortal: el estilo de nuestra patria andaluza, que las ajenas patrias creyeron muerto y enterrado para siempre!

Este libro de Fernando de Triana contiene curiosas observaciones que vienen a corroborar cómo, por lo flamenco, respira algo muy substantivo; que no es Europa y que puede enfrentarse con ella, por lo menos de potencia a potencia, oponiendo a una concepción otra concepción de la vida o del arte; a un mundo, otro mundo; a un Estilo, otro Estilo, alma de cultura diferente. A extraño resonará en oídos europeizados este postulado del gran cantaó, autor de este libro: “La potencia de las facultades físicas y el sentido musical no son proporcionales a la calidad de la producción flamenca”. He aquí el caso de la Trini o el de Chacón: la Trini tiene en sus primeros tiempos una voz poderosa y de timbre maravilloso. Triunfa, pero no canta como al final de su carrera, cuando se envejecía y perdía sus facultades: “Mientras más se agotaba físicamente —dice Fernando de Triana— más sublime era el arte que iba descubriendo, hasta el extremo de que, cuando ya no cantaba al público y de cuando en cuando alternaba unos momentos en su famoso ventorrillo, entonces era cuando estaba verdaderamente incopiable”. “La última vez que la escuché —añade el autor— fue el año 1907, en la azotea de su ventorro, junto al mar (es decir, cuando ya la Trini no era más que una vieja extenuada). Las olas callaron y la Trini cantó. Es decir, aquello no fue cantar; fue hacer llorar a más de veinte hombres que con religioso silencio la escuchábamos” (1). Y, en cuanto al

(1) Estas citas que Blas Infante hace sobre el texto de Fernando de Triana difieren ligeramente de lo publicado en 1935. Nos parece una prueba más de que el autor de “EL IDEAL ANDALUZ” se basa en el manuscrito —de lo narrado por el cantaó—, y no en el texto definitivo. (N. del R.).

sentido musical, Fernando de Triana enjuicia a Chacón y al inolvidable Manuel Torre con estas palabras elocuentísimas: "A mí me acudieron (con ocasión de la muerte del estupendo Manué) infinidad de aficionados a preguntarme quién cantaba mejor, si don Antonio Chacón (este don es muy expresivo) o Manuel Torres. Y yo he contestado: que, desde hace cuarenta años hasta la fecha, el *mejor cantaor* fue Chacón, pero *el que más gañafones* le tiraba a uno del alma era Manuel; porque este artista era inimitable el día que le echaba carbón a sus *duendes* y decía como nadie:

"Vamo a jincamoh e roíya,
que ya viene Dióh..." (1).

Es decir, nosotros, los andaluces amantes de lo flamenco como expresión musical auténtica, propia de nuestra alma, nada tenemos que hacer con voces educadas por el artificio de Escuelas o de Conservatorios, ni llega a interesarnos musicalmente la intensidad y cualidad de las voces que determinan la clasificación europea de los cantores en tenores, baritonos, etc. La noción musical o profunda de la historia trágicamente incomparable de Andalucía, fundida con el sentimiento de la tragedia propia, individual, del artista flamenco, el sentido de la medida natural expresada por el Ritmo —regulado por el propio ejecutante— y no por el compás, que es medida artificiosa y colectiva; la unción de la voz saturada por aquel sentimiento y regulada por este Ritmo: he aquí lo principal en el artista y lo interesante de la producción flamenca.

Buena obra, por tanto, porque enseña y ayuda a profundizar en el estudio de lo flamenco; porque expone la vida atormentada de los que conducen y revelan a la Andalucía verdadera y trágica, aún incomprensible; porque describe con una sencillez y un calor bien distantes de las composiciones biográficas que acerca de estos temas he estudiado en otros libros y trabajos, más cercanos a un frío reportaje. Buena obra *es por todo esto el libro de Fernando de Triana*, para el cual el autor me hizo el honor de pedirme unas cuartillas.

Mi efusiva felicitación al autor, sin olvidar a uno de sus

(1) Esta transcripción de la fonética —que nos parece un auténtico modelo de fidelidad— sería deformada en la versión impresa:

"Camo a jincasno e roílla
que ya viene Dióh..." (N. del R.).

principales animadores, otro -como Fernando- Patriarca andalucista: el maravilloso pintor don José Rico Cejudo. El Estudio de este gran maestro es lugar sagrado. Pudiéramos decir que tiene su Estudio alma de Templo. La diosa de este templo es Andalucía. Allí late intensamente un espíritu de pura oración hacia la Incomprendida: el augusto recinto es plenitud de inefable teofonía: Andalucía viva tiene allí su divina manifestación permanente: un musitar del viejo tiempo andaluz fluyendo de los labios de sus hijos preferidos; un cuento o un cantar ejemplarizadores, un grito de religiosidad, articulándose suavemente en la voz de don José; las estupendas creaciones del Pintor, presencias de sus intuiciones estéticas incomparables, lustradas por el ambiente luminoso...

(Falta un folio, continuación de lo escrito, y sigue.)

...logró encubrir a esta España espúrea de Andalucía: la más auténticamente española, sin embargo, de todas las Españas. Porque hemos dicho que este libro, por ser flamenco y por desarrollar uno de los aspectos más interesantes de lo flamenco, viene a expresar a Andalucía, no como objeto de intelección, sino como esencia.

AUTORES CITADOS EN EL TEXTO

Abén-Cuzmán	Eximeno
Abul-Beka	Falla
Aguilar Tejera, A.	Figuroa, J. de
Alcalá, Jerónimo de	Frank, W.
Aldomar	García Lorca
Alvarez de Soria, A.	García Sanchiz
Alfonso X El Sabio	Gómez Baquero
Anglas	González Dávila
Arcipreste de Hita	Grellmann
Azaña, M.	Guillemin
Barbier de Meynard	Hanslik
Barbieri, F.A.	Hegel
Barcia, R.	Herbart
Borrow	Hidalgo, J.
Cañizares	Hispani
Carlyle	Jovellanos
Caso, M. de	Juvenal
Cervantes	Kalischer, E.
Combarieu	Kiesewetter
Comte	Lachman, R.
Croce	Lafuente, Modesto
Cotarelo, E.	Laparra, R.
Coussemaker, Ch.E.H. de	Lavignac
Covarruvias	“León Felipe”
Dauriac	López Chavarri
Domínguez Berrueta	López Martínez
Domínguez, R.J.	Luindalé, F.
“Don Preciso”	Machado Alvarez
Encina, J. dell	Malholl
Epicuro	Mariana, P.
Esquilo	Mármol
Estébanez Calderón	Más y Prat

“Medina Azara”
Medrano, M.J.
Menéndez y Pelayo
Michelet
Mitjana
Miniana, J. de
Munster
Murphy, Conde de
Nerucci, G.
Newman, E.
Onís, F.
Palmireno, L.
Pareja, B.E.
Pasquier
Paulino de San Bartolomé
Pedrell, F.
Pérez, D.
Pfitzner
Pitágoras
Platón
Portillo, E.M.
Protágoras
Quevedo
Rameau

Ribera y Tarragó
Rodríguez Marín
Rousseau
Ruiz, D.
Sachs
Salaverría
Salinas
San Juan Damasceno
Sandoval, P. de
Shack
Shopenhauer
Schudart
Schulten
Soriano Fuertes
Tiersot
Toch, E.
Triana, F. de
Valera, J.
Valladar, F. de P.
Villaert, A.
Villaert, G. de
Volaterreno
Wronski
Ziriab

ILUSTRACIONES

Origenes - Moriscos
Nombre Cast.

Etimologías literario

كَلَامٌ = al contrario - al revés
 كَلِيلٌ = el que guarda o vigila
 كَلْبَانٌ = Engañador - Chocarrano
 (كَلَّمَ = hablar: كَلِمَةٌ plur. كَلِمَاتٌ = palabra)
 كَلَامٌ = Palabras, lenguaje; conversación; discurso
 كَلْوَةٌ pl. كَلْوٌ (Vulg. كَلَاو) Rímim; fig. colera
 pa. Cante.
 فُلُوٌّ = impaciencia; agitación; turbación
 inquietud
 فُلُوٌّ = impaciente - turbado - vivaracho -
 فُلَا - 0 = odiar - detestar (en una de sus
 acepciones)

arabe vulgar marroquí

فَلْتٌ = Inverosímiles o situaciones.
 فَلْتٌ = contrabando - imitar - falsificar
 una mercancía

arabe vulgar de Argel

فَلْتٌ = (palabra, dicho -

Fila

arabe Marroquí

F. Origen (Morisco)

بجمل

بجمل
Avillear

بجمل = vestirse bien.

بجمل = Ser respetado u honrado

بجمل = honrar, respetar

Diwar

دوار = Perdida, perdición, ruina

Ducas

(Por su etimología)

دوكاز = lucha - negocio - combate - tumulto

دوكاز = endeudarse.

يوم الدين = Lugar/pecados: y así:

el día del juicio final - También

significa دين = Religión. Culto. creen-

cia - y dice el Retribuidor por excelencia
الدين -

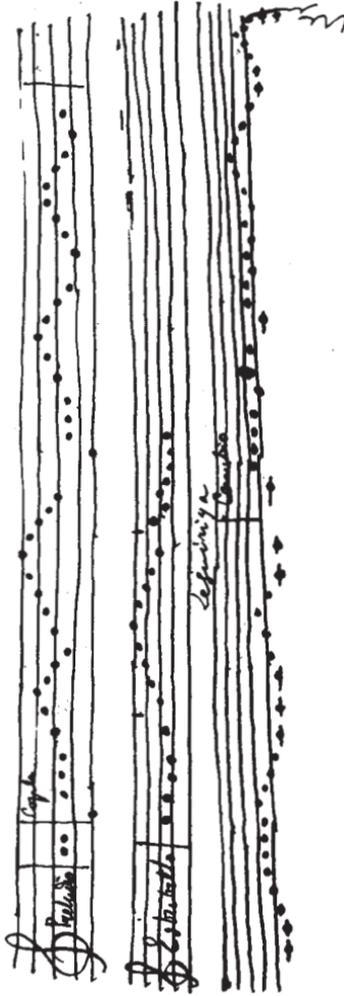


TABLA DE MULTIPLICAR

1	per	0	es	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	per	1	es	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
2	per	2	es	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20	22
3	per	3	es	3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33
4	per	4	es	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40	44
5	per	5	es	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55
6	per	6	es	6	12	18	24	30	36	42	48	54	60	66
7	per	7	es	7	14	21	28	35	42	49	56	63	70	77
8	per	8	es	8	16	24	32	40	48	56	64	72	80	88
9	per	9	es	9	18	27	36	45	54	63	72	81	90	99
10	per	10	es	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	110

En esta libreta escolar escribió el autor sus conclusiones sobre los orígenes del flamenco (elaboración).

Diagrama de un martinete



Los septentrios son la línea de un instrumento a las uñas
por donde se topan
las uñas uñeriles cuando se ejecuta

Diagrama de un martinete manuscrito por Blas Infante.

4

Conchita la Penaranda
de que canta en el café,
Ha perdido la negociadora,
siendo tan mujer de bien:

~~Esta copla que volaba de boca
de boca como quejido lastimoso de un pueblo,
se cantaba y recantaba en toda la cuenca mi-
nera de Cartagena, hasta que se extendió a
las zonas ^{provincias}, muy especialmente a las andaluzas:
^{total} a las de Almería, Málaga y Sevilla,
natural itinerario que tenía que recorrer
hasta llegar a nuestra Capital, como todo
lo que con relación a cantes, surjiera y surgió
en aquella región levantina, muy simpática
por esto a nuestra escuela naturalmente
más andaluz, pero que siempre supo apre-
ciar, lo mucho y bueno que tienen en sí los
los cantes de levante.~~

Nº 7
que siempre le profesé.

Cuando murió la Sarneta,
La escuela quedó serrá;
Porque se llevó la llave
Del cante por soleá.

Dolores la Parrala

Esta ha sido la cantadera más general que se ha conocido hasta hoy; además tenía predilección por los cantes machunos; y, sobre todos, preferíanada menos, que los de Silverio Franconetti; así es, que por estar dotada de una facilidad pasmosa, cantaba por Serranas, Seguiriyas, Livianas, Cañas, Foles y todos los cantes grandes por Soleares.

Fué la maestra del que después fué gran cantador Antonio Silva (el Portugués) que llegó á cantar admirablemente los cantes de Silverio, habiéndolos aprendido de su notabilísima profesora, la cual se tomaba gran interés, en que el Portugués dejara su oficio de carrero y se dedicara al cante puesto que reunía condiciones para ello.

Esta que después fué ídolo de todos los públicos de España, llegó á Sevilla cuando no cantaba más que unas malagueñitas de aquellas que decían.....

Pobrecitos los mineros
Que desgraciaftos son;

El manuscrito de Fernando de Triana, mecanografiado
por Blas Infante.

Dirección Telefónica
"QUILARDITOR"

JA/PW.

M. AGUILAR

Editor

Marqués de
Urquijo. 43



Teléfono 31012
Apartado 8011

Madrid 17 Abril 1.933.

Sr. D. Blas Infante Pérez.
Palmas nº 67.
SEVILLA.-

Muy Sr. mío:

Acuso recibo de su apreciada carta de fecha 12 del corriente, y en contestación a la misma me es grato comunicarle que el original de su libro "Orígenes de lo Flamenco" me convendría tenerlo a la mayor brevedad.

Así pues, tan pronto como Vd. lo tenga listo puede enviarlo, y sin otro particular de momento, me reitero de Vd. atto. s. s.

Q. e. s. m.

En 1933 el editor M. Aguilar apremia al autor de "ORIGENES DE LO FLAMENCO", para que le envíe el libro.

1935

Repertorio e Índice de Legislación Repertorio e Índice de Jurisprudencia

POR
ESTANISLAO DE ARANZADI
ABOGADO
PAMPLONA

Contrato de Depósito

La Casa Editorial Estanislao de Aranzadi, domiciliada en Pamplona, por mediación de D. Francisco Eche
cede, en calidad de depósito, las obras señaladas con los números 21 y
24

que al dorso se detallan y que en total importan pesetas = 6.50
a D. Blas Infante Gorra mayor de edad,
habitante en Sevilla Provincia de Idem
Calle del Museo núm. 2 de Profes-
sion Abogado, quien las adquirirá y serán de su pertenencia cuando haya pagado en 10 plazos mensuales a razón de pesetas = 6.50 cada plazo contra recibos firmados o estampillados por el Editor y presentados por los carteros o por representantes, o por letras giradas por los Bancos.

Declaro aceptar lo convenido en este contrato y las condiciones aquí y al dorso, insertas, firmando por duplicado y a un solo efecto en Sevilla a 20 de Mayo de 1935.

EL REPRESENTANTE
Francisco Eche

EL COMPRADOR,
Blas Infante

NOTA IMPORTANTE.—No entregue cantidad alguna al firmar este contrato.

Ejerciendo de Notario desde el año 1910 (en Cantillana), hasta 1935 no podrá adquirir el imprescindible "Aranzadi" completo, comprado en diez plazos mensuales de 6'50 ptas.



Año 1924: La realización de uno de sus sueños: un viaje a Aghmat para visitar la tumba de Almotamid, compartiendo evocaciones, poemas, historias, con los descendientes del rey poeta, último monarca musulmán de Sevilla.

Blas Infante

