

CUATRO CLAVES PARA FECHAR EL FLAMENCO COMO LENGUAJE CREATIVO

CARLOS GALÁN

Compositor, Pianista, Director del Grupo
Cosmos 21, Catedrático de Improvisación del Real
Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen

El autor propone cuatro claves para poder fechar con mayor precisión el nacimiento del lenguaje flamenco como hoy lo conocemos. Su estudio comienza con un análisis previo para separar la época preflamenca y flamenca, seguido de cuatro claves: los cantantes profesionales, la profesionalización del cantaor, la irrupción de los Cafés cantantes y las Escuelas de baile y, finalmente, la sucesiva aparición de los distintos palos flamencos

Palabras clave: flamenco, orígenes del flamenco, cafés cantantes, palos flamencos

Abstract

The author proposes four keys to be able to date more precisely the birth of the *Flamenco* language as we know it today. His study begins with a preliminary analysis to separate the time preflamenco and flamenco, followed by four keys: the professional flamenco singers, the professionalization of the flamenco singer, the irruption of singing cafés and dance schools and, finally, the next appearance of the flamenco musical forms.

Keywords: flamenco, flamenco origins, cafés singers, flamenco musical forms

Fecha de recepción: 30/12/2018

Fecha de publicación: 01/01/2019

Preámbulo

Posiblemente no exista un empeño más fútil que el pretender datar con exactitud la génesis temporal de un nuevo lenguaje que, por razones obvias, tuvo la mayoría de sus anclajes en espacios culturales muy diversos y esquivos.

Intentar acotar en el tiempo el nacimiento de un lenguaje de la complejidad y riqueza como es el flamenco, seguramente puede llevarnos a incurrir en graves simplificaciones. *Ponerle el cascabel al gato* nunca ha sido una tarea cómoda y exenta de riesgos, pero también hay que entender que *un solo golpe no derriba un roble*. Y como le dijo el perro al hueso: *si tú estás duro yo tengo tiempo*. Que, a fin de cuentas, *de cornada de burro, no vi morir a ninguno*. Bueno, dejémonos de más sentencias para no ser reprendidos y amenazados como lo fue Sancho por el bueno de Don Quijote¹.

Concretar la formación de un lenguaje es un empeño probablemente inútil en la misma medida que escasamente fructíferos serán los intentos de datarlo. Pongamos de entrada un pequeño símil: para determinar el instante en el que un niño comienza a hacer uso del lenguaje verbal necesitaríamos delimitar, previamente, dónde establecemos las claves para hacer significativo ese lenguaje como tal, cuándo certificamos su presencia. El proceso es complejo y continuo². Podrá plantearse su existencia desde un nivel mínimo, en los primeros impulsos comunicativos (llamadas y llantos en su época de bebé), exigir la presencia de balbuceos definidos, primeros fonemas o sílabas sueltas o quizás tengamos que esperar a la emisión de palabras completas (que no supongan la repetición de sílabas repetidas del tipo pa-pá, ma-má). Incluso, buscar la creación y construcción de frases sintacticamente organizadas. Yendo aún más lejos, se podrá esgrimir que el individuo no alcanza un uso completo hasta adquirir un mínimo registro de palabras (al uso de esas guías modernas de aprendizajes de lenguas extranjeras que garantizan el dominio de un nuevo idioma por el control de mil palabras; sin ir más lejos, a un niño de tres años se le presupone un dominio de doscientas³). Es evidente que no hace falta alcanzar estos límites. Cuando nos adentremos en la última de las claves que propondremos, entenderemos que el ejemplo resulta pertinente. Si hubiera habido que esperar a la fragua y solidificación de los troncos formales del lenguaje flamenco, sólo en el umbral del XX estaríamos ante un corpus flamenco en plenitud. Piénsese que tuvimos que superar la mitad del XIX para que soleares y siguiரியas, pero sobre todo, las no menos flamencas familias de los palos sin compás (granaínas y malagueñas), tangos y tientos y, por qué no, el enigmático toque de taranta, se establecieran con pleno derecho, y así tener configuradas al completo todas las familias que constituyen las formas musicales flamencas. En cualquier caso, la grandeza de un lenguaje vivo también reside en su carácter inasible, viajero. Por

¹ “¡Sesenta mil satanases te lleven a ti y a tus refranes!” CERVANTES SAVEDRA, Miguel de: *El Quijote*, Libro II, Cap. XLIII, Espasa Calpe, Madrid, 2003, p. 530.

² Léase como referencia, YULE, George: *El lenguaje*, Ed. Akal, Tercera Edición, Madrid, 2004.

³ JARAMILLO, Ana: *El desarrollo del lenguaje y su relación con los aprendizajes* [En línea] https://www.usfq.edu.ec/publicaciones/para_el_aula/Documents/para_el_aula_11/pea_011_009.pdf [Consulta 9 dic 2018].

ejemplo, en la actualidad, el cante jondo está indisolublemente unido al cajón flamenco, llamémoslo con propiedad, *peruano*. Hoy en día es inconcebible hablar de un espectáculo flamenco sin su presencia⁴. Pero ésta sólo tiene en el flamenco apenas 40 años de existencia!, desde que Rubem Dantas lo trajera de la Embajada de Lima, al escuchar a Caitro Soto, del grupo Perú Negro. Registros sonoros, recortes de prensa pueden ayudarnos a desvelar ciertos enigmas. Pero de cara a establecer una datación más precisa de la consolidación del incipiente flamenco decimonónico como lenguaje definido debemos trabajar con más pautas de análisis.

1. Definición del flamenco. Deslindando la etapa preflamenca o protoflamenca

Si pretendemos ser concisos y, al mismo tiempo, medianamente eficaces en nuestro empeño, bueno será que empecemos por centrarnos en el tema a nivel epistemológico, por poco que nos guste hacerlo en el mundo del arte. Muchos de los conflictos que pueden surgir en el estudio de esta época, posiblemente nazcan de la dificultad (¿imposibilidad?) de discernir entre lo que es protoflamenco y flamenco. Quizás nos ayude, por lo tanto, definir lo que entendemos por flamenco, aunque la brevedad de este espacio no invite a extendernos mucho en ello: *un lenguaje sonoro popular* (por su condición de transmitirse oralmente y por su carácter ágrafo) y *creativo, inicialmente canoro, que enseguida encontró ramificaciones en la guitarra, en la danza, y, acabará, en el XX, adoptando formas escénicas y atrayendo a nuevos acompañantes instrumentales*. Al matizar que se trata de un lenguaje que nace en un ámbito popular (por lo pronto con músicos sin estudios profesionales y mucho menos académicos) pero creativo (lo que atinadamente señalaba F. Núñez⁵ de música artística (*Kunstmusik* o *Artmusik*), lo eleva a un estrato sonoro por encima del que pueda tener la música estrictamente folk-lórica (del folk, volk, vulgo⁶). Y buena muestra de ello es el que haya sido capaz de generar casi medio centenar de estilos (palos) y variantes locales y personales, a la par que haya creado escuelas interpretativas y canoras. D. Manfredi afirmaba que “flamenco es todo lo andaluz, o gitano, convertido en espectáculo público, sea un cante, baile o una persona”⁷. Y seguidamente matiza que “lo Jondo es lo inexplicable, lo telúrico, lo que aún suena y vibra en Andalucía del soplo divino que nos hizo hombres”⁸. Bien, ahora no es momento de entretenernos en el verbo florido que gustaba la antigua flamencología, no exenta, por otro lado, de pasión.

⁴ Este es uno de los peajes de entender el lenguaje como algo vivo, lo que le pesó lo suyo al cantaor José Menese, que reclamaba en el flamenco “más cojones y menos cajones”.

⁵ NUÑEZ, Faustino: “Flamenco, música culta, popular o folclórica”, *Revista La Caña*, nº 4, Ed. Asoc. Cultural España abierta, Madrid, 1994, p. 55.

⁶ MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio: *Prólogo a Cantes Flamencos y Cantares*, Col. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1985, p.16.

⁷ MANFREDI, Domingo: *Geografía del Cante Jondo*, El Grifón, Madrid, 1955, p.43.

⁸ *Ibíd.*, p. 54.

En cuanto al lenguaje musical que ha creado, y por la vastedad de sus formas, resulta imposible reducirlo a unos pocos conceptos. Empecemos diciendo que una gran mayoría de los palos se circunscriben armónicamente al uso de la cadencia frigia mayorizada (en la que se “mayoriza” la tónica menor del frigio), aunque ello no es óbice para que coexista con el uso del modo menor y mayor. En cuanto a la rítmica, digamos que el flamenco encuentra en este apartado musical un elemento indisociable. Su riqueza, singularidad y fuerza es evidente y, para no alargarnos impropriadamente, digamos que sus formas musicales (*palos*) podrían clasificarse por su género rítmico (palos en cuaternario - representados por el tango-, en ternario -fandangos-, en ternario con cambio de acentuación -soleá- y con cambio de compás -siguiriya-). No entremos ahora en otras cuestiones que deberían especificar un tanto más esta segmentación y no otra (empezando por los palos sin compás -que no sin ritmo- como la que podrían encabezar las malagueñas), porque nos restaría mucho tiempo y espacio para lo que verdaderamente nos ocupa. También es necesario reseñar el que un arte que se sirve del canto y, por lo tanto de la palabra, debe encontrar en la expresividad de sus formas, especialmente melódicas, una gran componente comunicativa, empleando todos los recursos a su alcance, desde los técnicos -por la variedad de formas de voces flamencas existentes-, a los expresivos e incluso virtuosísticos. El profesor R. Bäcker, incluso apuntará el que en un momento dado, se buscase “el culto al artista inspirado, característico de la ópera italiana, ...la interpretación se basaba cada vez más en una ostentación de virtuosismo y grandes gestos”⁹. En resumidas cuentas, como ARTE en mayúsculas, el lenguaje flamenco reúne una gran expresividad, riqueza y una gran complejidad de formas y variantes. En conclusión, sirva este pequeño muestrario de claves musicales, para esencializar el lenguaje flamenco, a diferencia de un repertorio que pudiera considerarse más propio del preflamenco (en el decir de los investigadores Núñez o Castro) o incluso de un *protoflamenco* (que ya mencionaran los hermanos Hurtado), proponiendo personalmente aquí la idea de un primer flamenco tras el previo estadio preflamenco [en referencia, por ejemplo a palos primigenios – como las malagueñas, peteneras y saetas viejas o las rondeñas o tarantas (sin toque aún de tarantas)-, que aún deberían caminar un buen trecho hasta consolidar su forma definitiva]. Será tarea del flamencólogo¹⁰ encontrar resonancias (o mejor dicho, antecedentes sonoros) en tonadas y melodías populares, ritmos castizos y boleros o armonías frigias. Y probablemente, el oído-flamenco- no dudará en escuchar semejanzas, pero no así hermanamientos. Sentirá un precedente pero no un palo propiamente flamenco.

Y si conflictivo resultará cualquier intento de acotar temporalmente la génesis del flamenco como lenguaje, habida cuenta de la ramificación de estilos y lenguajes que intervinieron en su forja, no menos conflictivo incluso resulta dilucidar el espacio geográfico. Los tratadistas no se ponen de acuerdo. Y si bien

⁹ BÄCKER, ROLF: “La ópera flamenca”, material del profesor R. Bäcker para el tema 6 de Historia del Flamenco, *Máster en Flamenco* de la ESMUC, Barcelona, 2014.

¹⁰ Esclarecedor a este respecto el capítulo final del epílogo “Qué es flamenco y qué no”, CASTRO, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Libros con duende, Sevilla, 2014, p. 1774.

hay un cierto consenso en delimitar un triángulo geográfico¹¹ en la Andalucía suroriental, los flamencos de distintas épocas han ido determinado el epicentro territorial del flamenco según la transcendencia que otorgaban a unos u otros cantes. Indudablemente, la vieja tesis de Soriano Fuertes, que nos remitía al triángulo Cádiz-Sevilla-Málaga, viene a cubrir algo más el espacio propuesto por Mairena (Cádiz-Sevilla-Ronda), que a su vez todavía se vería más reducido en el tradicional ámbito de Cádiz-Sevilla-Jerez, que prácticamente se queda en la carretera Cadiz-Sevilla, con parada en Jerez de la Frontera. Por su parte, Domingo Manfredi lo estrecha a un pequeño triángulo (Jerez-Morón-Ronda), bastante más ampliado por el compañero de investigaciones de Mairena, Ricardo Molina, que en esto sí disintió del cantaor, planteando un triángulo más septentrional, entre Cádiz-Sevilla-Lucena. Como vemos, tampoco encontramos un marco geográfico fidedigno. A nuestro modesto entender, y habida cuenta de la trascendencia que le damos a las rondeñas y malagueñas en la génesis del flamenco, nos apuntamos a la tesis de Soriano Fuertes que, por otro lado, cuenta con el aval de estar realizada con mucho más conocimiento de causa, por estar propuesta cerca del momento clave de la génesis del flamenco. Eso sí, simplemente quedémosnos con la reflexión que nos aporta la complejidad de dictaminar, siquiera geográficamente, el nacimiento de este lenguaje artístico.

Por último, este preámbulo, que por fuerza se alargó de nuevo en exceso (aunque el tema así lo exige), merece un último punto de reflexión antes de adentrarnos en los siguientes capítulos. Todavía mantiene cierta vigencia esa clasificación de las épocas del cante que estableció Martín Salazar¹², aunque reconociendo el autor que se entremezclaban aspectos característicos de las etapas contiguas: Privada (Cante en ámbitos privados y familiares) > Cante en los cafés cantantes > Teatros (Ópera flamenca) > Concursos y Festivales. Dándose de la mano de esta teoría que viene a priorizar como esencial la primera época como la genuina del cante (como bien reflejaron en sus escritos Molina /Mairena), no resulta extraño que se demonizara a todo una papa del cante como Don Antonio Chacón, pudiéndose barrer, al tiempo que su arte, toda la inmensa aportación creativa, con la consolidación de los estilos libres -sin compás- y, en general, de todos los minero-levantinos (amén de cantiñas y peteneras). Es decir, el consabido afán censor y clasificador de los historiadores, estableció hasta qué punto de la historia llegaba el flamenco auténtico (en este caso del *mairénismo*, hasta la

¹¹ Quede esta ingeniosa idea atribuida al discurrir de Mariano Soriano Fuertes en *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, ICCMU, Col. Retornos, Tomo II, cap. XII, p. 88 (facsímil de la edición madrileña de 1856), donde, sin nombrar el lenguaje flamenco -que aún no había recibido esta mención concreta y se limita a hacer referencia a un género popular acompañado a golpe seco de instrumento (guitarra)-, sí hace mención explícita a los *cantaores* de los barrios de Triana y la Macarena de Sevilla, los de la Viña en Cádiz y los del Perchel de Málaga.

¹² MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los cantes flamencos*, Dip. Prov. de Granada, Granada, 1991, p.16. Recientemente, Faustino Núñez nos ha propuesto una estratificación más precisa: Época Preflamenca (1750-1826) > Era de los alquimistas (1826-1864) > Tras los cafés (1864-1908) > Edad de Oro (1909-1936) > Posguerra (1936-1956) > La novela (1956-1973) > Dictadura del soniquete (1973-2014). F. NÚÑEZ: *El afinador de noticias*, Ed. La droguería Music, Sevilla, 2018, p. 435.

aparición del café cantante y, sobre todo, de la ópera flamenca). Según esta teoría, con esta práctica escénica llegó la ruina del cante (para luego autoinvertirse Mairena como auténtico eslabón con la autenticidad). Pero, y volviendo a lo que nos interesa, esa etapa inicial, y no digamos si hablamos del primer tercio de siglo, no deja de ser un período oscuro, de imposible desciframiento (sin documentos musicales directos, sea en forma de grabaciones, transcripciones en partitura o reseñas directas de la pluma de cantaores o tocaores y en la que sólo contamos con recortes de prensa o anuncios aislados -por no puntualizar que para unas mínimas publicaciones de corte académico habrá que esperar a la segunda mitad de siglo-. Todo ello imposibilita una demostración fehacientemente de cualquier hipótesis y propicia el que se haya fomentado una idea como la de que, durante décadas, el flamenco se desarrollará en la clandestinidad de la cueva o del hogar familiar. Pero ésto ya lo dejamos para un capítulo siguiente, porque analizar las distintas lecturas de la historia del flamenco a lo largo de la historia será nuestro punto de partida.

2. Historia de la historia: Los primeros intentos de precisar el nacimiento del flamenco

Si queremos datar con mayor precisión la aparición del lenguaje flamenco con rango de arte propio, convendría echar un somero vistazo a las muy diversas teorías que se han ido estableciendo con el paso del tiempo. Porque si hay algo que hasta épocas recientes solían asegurar músicos flamencos y en general los aficionados (en especial si pertenecían a la etnia gitana) era que el flamenco tenía su anclaje en lo más remoto de la historia (nada de extraño en un país en el que toda edificación antigua, es como mínimo, *romana* -y todas las cuevas, *moras*-. Y convencidos de ello, no tenían más que esgrimir todas esas centurias¹³ de penalidades y persecuciones en los que sus *ayeos* y *quejíos* se los reservaban para la intimidad de sus reuniones privadas. No dedicaremos ahora mucho más espacio a demostrar la insostenibilidad de dicha teoría. Simplemente recordaremos que el flamenco es un crisol creativo en el que confluyen muy diversas fuentes (la gitana, la andaluza, la popular e incluso la americana, como atinadamente nos señala el propio F. Núñez en la génesis de los cuatro troncos del flamenco: *siguiriyas*, *soleares*, *fandangos* y *tangos*). Ya está sobradamente demostrado que sin el influjo de lo andaluz o lo académico, por no decir de lo americano (en los estilo de ida y vuelta), el flamenco no se habría conformado como un lenguaje tan rico y complejo como hoy lo conocemos.

Dicho esto, hasta épocas recientes, los historiadores no tenían rubor alguno en dar el banderazo de salida hace milenios, incluso incurriendo en incongruencias temporales. Toda una autoridad en su momento como H. Rossy planteaba la necesidad de discernir entre cante andaluz, flamenco, gitano o jondo.

¹³ Nuestro amigo y poeta Félix. Grande, desgraciadamente ya fallecido, dedicó al tema muchos de los capítulos de su extraordinario libro -por otro lado- *Memoria del flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Hasta ahí, correcto, tras lo que afirma “precisar el punto exacto de arranque de un arte que cuenta veinte siglos o más de existencia es una pretensión que no puede sostenerse en serio”¹⁴. No menos injustificado se muestra D. Manfredi cuando nos trae a Azik Baluche, que afirma que “el cante jondo en el S. VII, fue traído a Córdoba por los árabes”¹⁵.

Aventurándose menos en la historia, García Matos también se atreve a emplazarnos casi en el feudalismo: “de las tribus gitanas que en el S. XV se establecen en España, provienen formas y caracteres de ciertas siguiiriyas”¹⁶. Aunque respecto al nombre, por el contrario “ya se fijaría en los días finales del XVIII”¹⁷.

Pero como en la génesis del flamencotodavía hay mucha convicción en las influencias de otros pueblos de forma más que evidente (aunque, como ya se ha insistido, el flamenco tarde en aparecer varios siglos aún), no es extraño que se encuentren referentes en un pasado ya muy remoto. Así, Félix Grande nos recuerda que para el judío asquenazi, Khan¹⁸, “se condiciona la existencia del flamenco a la sinagoga sefardita”.

Por otro lado, y siguiendo por estos derroteros, Rossy, Grande, García Lavernia o Ruíz hacen referencia más o menos justificada a orígenes sefarditas-hebreos, árabes y gitanos (sustituyendo el mundo judío por el rito bizantino en la tesis de Manuel de Falla¹⁹). Sólo García Matos se queda en el engarce gitano y D. Manfredi, apunta al legado Tartessos (lo que nuevamente nos devolvería a época prerromana, nada más y nada menos).

Tampoco podemos olvidarnos de la teoría que ya esgrimiera en su momento todo un F. Pedrell, al que no le resultaba inverosímil el que las canciones flamencas fueron importadas directamente a nuestra tierra por los flamencos procedentes de Flandes en tiempos de Carlos V.²⁰

García Lavernia se muestra más sensible a los documentos que ha ido destapando la flamencología moderna y afirma que “no ofrece la menor duda que el cante flamenco aparece a mediados del XVIII en la Andalucía Baja”²¹, como afirma de manera similar Jorge Martín, al certificar que “la aparición del Cante flamenco no se remonta en el tiempo más allá de la segunda mitad del siglo dieciocho”²². Ríos Ruiz parece apuntarse a esta tesis aunque sin descartar viejas lecturas: “el cante flamenco, como está configurado actualmente data de doscientos años de conocimiento y difusión, aproximadamente, aunque es lógico

¹⁴ ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona, 1998, 2ª edición. p.13

¹⁵ MANFREDI, *Geografía del Cante Jondo*, Op.Cit., Madrid, 1955. p. 62.

¹⁶ GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, Estudios y notas*. Ed. Cinterco, Madrid, 1987, p. 25

¹⁷ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁸ KHAN, Máximo: *Cante jondo y cantes sinagogaes*, Revista de occidente, Madrid, 1930, p.55.

FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p.140.

²⁰ PEDRELL, F: *Los cantos flamencos*, en *Lírica Nacionalizada* (París, s. a.), Citado por F. Grande, Op. Cit, p.19.

²¹ GARCÍA LAVERNIA, Joaquín: *El libro del cante flamenco*, Rialp, Madrid, 1991, p. 24.

²² MARTÍN SALAZAR: *Los cantes flamencos*, Op.Cit. p.16.

que su existencia sea mucho más antigua... Indudablemente el flamenco no afloró hasta los últimos años del XVIII”²³.

Emplazándonos casi en el momento presente, pero todavía con una mirada anclada en el pasado, encontramos a G. Steingress que, junto al recuerdo de las posibles influencias en su formación de los cantos bizantinos-litúrgicos²⁴ y gitanos²⁵, incorpora el papel del academicismo en la génesis del flamenco. Finalmente, y sin decantarse por fechas determinadas, se han expresado los modernos estudiosos²⁶, con G. Castro a la cabeza. Intentaremos ser más precisos. Sólo un último apunte que nos aporta la recién llegada sociología del flamenco. La moderna rama de la flamencología, de la que el propio Steingress es un destacado miembro, emplaza el nacimiento del flamenco a mediados del siglo diecinueve. Sin embargo el estudio desde este costado social nos aporta alguna referencia más puntual. Es innegable que la llegada del movimiento romántico trajo nuevos aires a una sociedad caduca y ya parece incuestionable que su instauración en la cultura española, tras la “ominosa década”²⁷ (1834-44) en la que el absolutismo borbónico de Fernando VII dio paso a una época de liberalización y entrada del espíritu revolucionario romántico, tuvo una inmediata proyección en la cultura hispana. Según Navas Ruiz²⁸, la puerta de arranque sería la obra de Rafael Humana *Ramiro, Conde de Lucena* (1823). Seguidamente, Zorrilla, Larra, Espronceda, Hartzenbuch, García Gutiérrez, Gil y Zárate produjeron en esos inmediatos años sus obras más renombradas. Si a esta revolución social, que tanta incidencia tendría en la reivindicación del individuo -frente al encorsetamiento neoclásico- y en la reivindicación de los valores “populares” y patrios, se le suma la existencia de un importante contingente social desfavorecido en la España meridional (gitanos, desempleados, población ambulante, etc.) encontraremos un importante caldo de cultivo. En nuestra búsqueda de una mayor precisión, quedémonos para finalizar con dos datos más a añadir, ambos circunscritos a la década de los treinta: en 1833, la muerte de Fernando VII certificó la entrada de nuevos aires revitalizadores y, en esa década se constata la presencia asentada en Sevilla (Triana) -cuando la visita G. Borrov²⁹ en tres viajes de 1835 a 1840-, de una importante “bohemia andaluza”, cuyo espíritu rebelde, desencantado socialmente y artista se recogerá en el término “flamenco”. Tiempo al tiempo. Quedémonos aquí. Es el momento de estudiar las claves que nos alumbren en nuestra búsqueda.

²³ RÍOS RUÍZ, Manuel: *Introducción al cante flamenco*, Itsmo, Madrid, 1972, p.31

²⁴ STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005, p.85.

²⁵ *Ibíd.*, p. 321.

²⁶ Muy recientemente (2018), hemos visto publicada una propuesta más cerrada, por parte de F. Núñez, que reproducimos en este mismo trabajo en la nota al pie nº 11.

²⁷ STEINGRESS, *Sociología del Cante flamenco*, Op.Cit., p.317.

²⁸ NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*, Ediciones Cátedra, 3ª edición revisada, Madrid, 1982, p.36.

²⁹ Sus escritos sobre el tema los localizamos en *The Zingali. An account of the gypsies of Spain*. 9ª (definitive) edition. London: Ed. J. Murray, 1928 (original de 1841) y *La biblia de España*. 2ª edición, Alianza editorial, Madrid, 1983 (libro de 1842).

3. Primera clave: actividad profesional de los “cantadores”

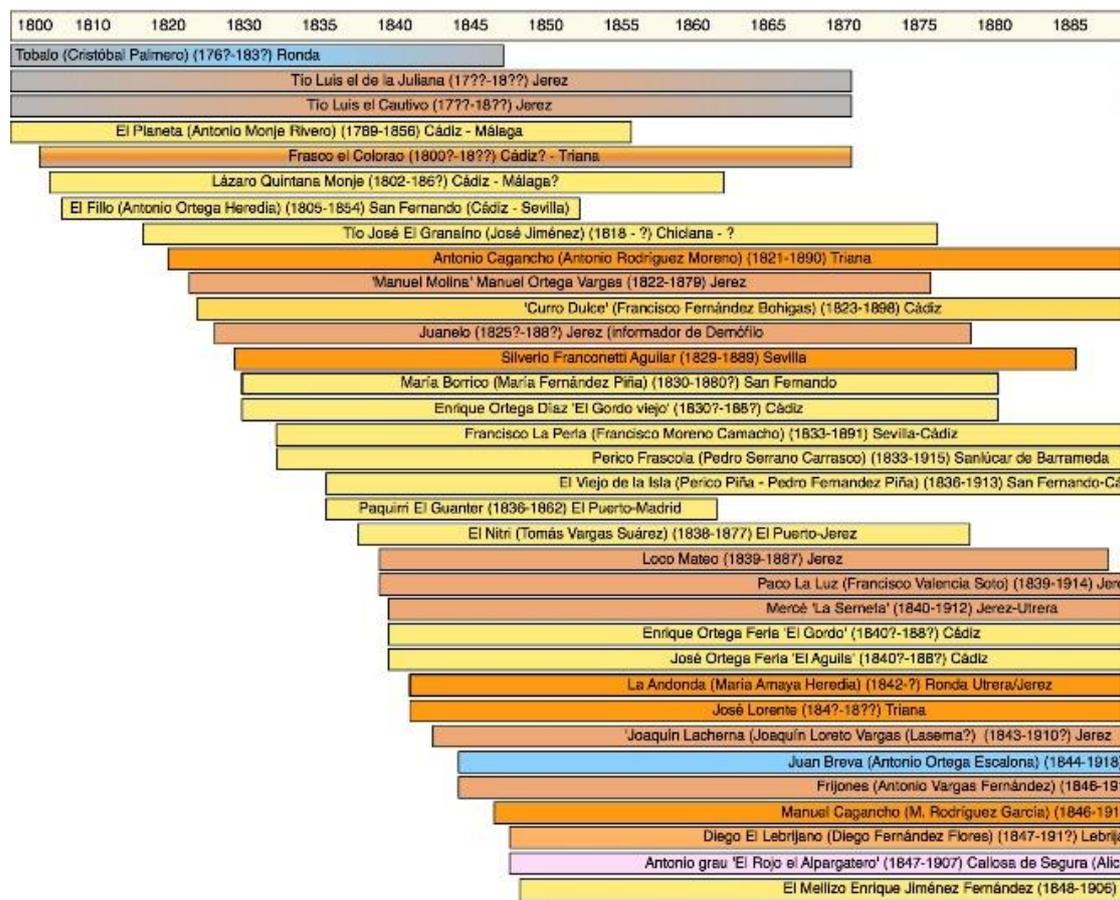
Si entendemos que el lenguaje flamenco nace de la fusión de distintas fuentes locales y sociales al tiempo que de la paulatina aportación de todo un rosario de artistas que irán irrumpiendo en la historia (algunos de ellos rozando el anonimato por el paso del tiempo), entenderemos que nuestra empresa está poco menos que abocada al fracaso. Sin embargo, estudiar las claves formativas del nuevo lenguaje puede servirnos de manera trascendental en nuestro empeño.

Contra la dinámica de servirse de aspectos paramusicales que enturbien una racional discusión temporal, aparcaremos cuestiones epistemológicas (desde la conflictiva palabra *flamenco/a*³⁰ a las polisemánticas *burlerías*, *jaleos* o *fandangos*³¹), literarias (es de sobras conocido el que una letra se puede prestar para otro palo o que se incluyan palabras equívocas: *serrana*, *por tu queré...*) o sociales (que tantas páginas ocuparon a Grande o Steingress con sus tesis románticas). Estrictamente nos ceñiremos a claves empíricas e incuestionables.

Por ello, el primer aspecto que podría desanclar el flamenco de las formas populares o folklóricas, vendría dado por conocer con exactitud las fechas de la actividad de los “cantadores” (como así fueron denominados hasta casi final del XIX) ya que, a diferencia del ámbito estrictamente popular, nuestros artistas no son personajes anónimos, sino creadores con nombre y apellidos (bueno, en muchos casos con seudónimos artísticos). Faustino Núñez, en su enciclopédica *flamencópolis*, nos muestra un interesantísimo cuadro en el que se recogen todos los cantaores más señalados de la historia del flamenco.

³⁰ Recurrentemente tratada por todos los autores. Entresacamos: SUÁREZ ÁVILA, Luis: “Flamenco: Motivación metonímica y evolución cultural de nombre de los gitanos y de su cante”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7, julio-diciembre de 2008), 26 pp. [En línea] <http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/suarez.htm> [Consulta 20 dic 2018].

³¹ Sería en exceso prolijo detallar el confusionismo generado por estos términos. Sirva de ejemplo, y como atinadamente nos recuerda F. Núñez recurrentemente, los majos eran *fandangueros* y el comportamiento imperante en tantas fiestas de candil se llamaba *fandanguear*, como sinónimo de fiesta. Aunque en el 1712 ya se cita el *Fandango de Cádiz*, sucesivas referencias como en *Los señores fingidos*, de Antonio Guerrero -obra de 1753- o en *El tuno y la maja* de Blas de la Serna -de 1775- son sinónimos de reunión festiva.



Detengámonos en las siguientes fechas de los natalicios y fallecimientos de los primeros *cantadores* significativos de los que tenemos constancia:

- Tobalo (176?³²-183?)
- Tío Luis *el de la Juliana* (17??³³-18??)
- Tío Luis *el Cautivo* (17??-18??)
- El Planeta (1789-1856)
- Frasco *el Colorao* (1800-18??)
- El Fillo (1805-1854)
- Tío José *el Granaino*³⁴(1818-1858)
- Curro Dulce (1823-1898)
- Silverio Franconetti (1829-1889)
- Enrique *el Mellizo* (1848-1906)

³² En el blog de Antonio Ruíz Domínguez, se puntualiza ambas fechas: 1770-1830. [En línea] <http://malagapersonajes.blogspot.com.es/2011/03/cristobal-palmero-tobalo-cantaor-de.html> [Consulta 25 dic 2018]

³³ Lefranc nos señala que la referencia al cante más antigua es con el nacimiento de Tío Luis el de La Juliana, al que fecha su nacimiento hacia 1770. LEFRANC, Pierre: *El cante jondo*, Universidad de Sevilla, 1era. Reimpresión, Sevilla, 2011, p. 33.

³⁴ Antonio Escribano Ortiz indagó desde su partida de nacimiento, siendo publicada en el libro *Chiclana siempre flamenca*, Ayto. de Chiclana de La Frontera-VII Centenario, 2001, p. 47.

Y dando un salto en el tiempo, Antonio Grau *El Rojo El Alpargatero* (1847-1907) y Antonio Chacón (1869-1929), por sus aportaciones creadoras a los cantes minero-levantinos. Aún habría que rescatar de aquella larga lista a numerosos nombres como María Borrigo, Paquirri el Guanter, Tomás el Nitri, Loco Mateo, la Serneta o Juan Breva, pero con la primera selección tenemos un buen punto de partida.

Partiendo de los primeros análisis, nos encontramos con que, desde la aparición en el umbral de la historia del flamenco de Tobalo, el célebre malagueño, autor del *polo* del mismo nombre, todos estos *cantadores* y creadores (pues a fin de cuentas, su aportación en la consolidación de estilos y de subestilos es trascendental para nuestro trabajo), desarrollaron su carrera, en plenitud de condiciones, no más allá de la segunda-tercera década del XIX (descontamos los quince-veinte años de juventud y formación y los tres primeros, por la inexactitud de la fecha de nacimiento). Personalmente soy de la opinión de que no es muy osado asegurar el que el flamenco fue tomando cartas de naturaleza como un lenguaje propio no más allá de la tercera década del siglo, aunque compartiera protagonismo en los recitales canoros de los distintos artistas con otro repertorio más popular o folklórico.

En cuanto a Silverio Fanconetti, todavía está por realizarse un trabajo de investigación y recuperación del repertorio que pudo ofrecer en su estancia americana, en el supuesto razonable de que, a parte de sastre, picador de toros y oficial del ejército uruguayo³⁵, no excluyera totalmente un ejercicio que sería su sustento desde el instante en que pisarade nuevo tierras hispanas en 1864. Desde luego, cuando se asienta definitivamente en Sevilla, a su regreso, su repertorio ya es decidida y exclusivamente flamenco. Muy probablemente, él, como todos sus compañeros, insertarían en sus recitales, junto a los nuevos estilos flamencos, piezas que aún rozarían el mundo de las formas protoflamencas (polos, rondeñas, livianas, serranas...). Pero Fernando el de Triana, que reconocía que “parece que todavía le estoy oyendo a pesar de los 42 años que hace que murió”, nos recupera en su madrileño libro de 1935³⁶ las letras flamencas de polos, serranas, seguriya, livianas, cañas, soleá apolá, jaberías y rondeñas que cantaba “impregnados en miel y dotados de una gallardía faraónica”. Sin lugar a dudas, todo este repertorio lo tendría bien conformado, flamencamente hablando, desde mitad de siglo.

4. Segunda clave: La creación del profesional del cante

Si ya es trascendental para la consideración del flamenco como lenguaje autónomo la existencia de un corpus de cantaores con una responsabilidad directa en la creación de palos flamencos y de estilos interpretativos, no lo es menos el que ese cantaor se suba al estrado (es un decir) con una remuneración económica de por medio. El asunto no es baladí pues, partiendo de la expresividad y

³⁵ GRANDE, *Memoria del flamenco*, Op.Cit. p. 277.

³⁶ EL DE TRIANA, Fernando: *Arte y artistas flamencos*, Extramuros edición, Mairena de Aljarafe (Sevilla), 2009, pp. 42-44.

compenetración de música y textos en el flamenco y de que, en un principio, muchos artistas provenían de un estrato social muy pobre, la necesidad de cantar (y expresar su *quejío*) iría pareja a su contundencia expresiva³⁷.

Steingress señala que la irrupción del cantaor profesional, heredero del ciego-romancista hay que situarla ya en el XIX³⁸. En este proceso de gestación, tampoco desdeña la aparición de las academias de baile (hasta seis en Sevilla, desde 1851 a 1853³⁹). Aunque este dato se recoja un tanto avanzado el siglo y por lo tanto, aparentemente fuera de nuestro interés, también da muestras de la existencia de un lenguaje consolidado en formas y poseedor de una amplia difusión social, que posibilitó abandonar los bailes de candil (populares, a la luz de los candiles) en beneficio de un rentable negocio académico gracias a la demanda por aprender los nuevos bailes. En este sentido, cobra aún mayor relevancia las tesis de autores como Núñez, que inciden en la aportación de la música académica en la génesis del flamenco. Nuestro parecer tampoco va muy más desencaminado de esta vereda, pues entendemos que los fandangos de Scarlatti, Soler o Boccherini no marcan un camino de ida sino de vuelta. Más que recoger aires populares y darles una pátina clásica, pudieron dejar su impronta en un nuevo lenguaje del mismo modo, y como ya está sobradamente estudiado, supusieron para el nuevo *guitarrismo* flamenco las destrezas técnicas de virtuosos “académicos” como Arcas o del mismísimo Tárrega –en su caso sobre el no menos afamado Borrull padre-. Pero centrándonos de nuevo en el tema en cuestión, el interés del mundo académico hacia el *flamenco* (aunque ni siquiera aún reciba este nombre) muestra una vigencia social del nuevo arte muy relevante.

Las lecturas de viajeros como Ponz o el Barón de Davillier a su paso por Andalucía nos aportan noticias de unas reuniones de marcada significación: la organización de saraos o espectáculos privados mediante el pago de un caché artístico. R. Bäcker ya nos puso en la pista de la significación de la profesionalización del cante (y de la guitarra) en el XIX. Sin embargo, en este preciso instante de la historia, el músico venía de un entorno popular en el que su arte se compartía en fiestas y reuniones privadas. Ahora pasaba a ser remunerado. Se le llamaba para que *trabajara* para los señoritos de turno o para subirse a un tablado y, obviamente, fuera pagado por ello. Posiblemente, ello se haría de una manera indiscriminada o arbitraria (por ejemplo, el caché de un Antonio Chacón - la máxima autoridad de la época del cambio de siglo-, varió a lo largo de su carrera de forma ostensible⁴⁰) y, sin embargo, eso sucedió cuando ya se habían

³⁷ La frase ha sido recurrentemente reproducida. Rafael Quiñones nos la recuerda. Se expresa Rafael Romero: “Ellos se sacaron (los nuevos estilos y creaciones) del hambre y de las penas. ¿Yo cómo voy a hacerlo, siempre con cuarenta duros en la cartera?”. QUIÑONES, Rafael: *El Flamenco, vida y muerte*, Ed. Laia, Barcelona, 1982, p.150.

³⁸ STEINGRESS, *Sociología del cante flamenco*, Op.Cit., p. 325.

³⁹ *Ibíd.*, p.373. De igual parecer es A. R. Perozo: “paralelo a esta eclosión festiva y profesionalización que va tomando el flamenco no podemos olvidar un hecho importante que potencia toda esta trayectoria flamenca: las academias”. PEROZO, Ana Rosa: *La importancia de las academias de baile en la configuración del Baile Flamenco*, Publicación del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Málaga, 2009, p. 55.

⁴⁰ Léase al respecto: BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Antonio Chacón*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1986.

establecido unos estipendios más o menos estables y jerarquizados e institucionalizadas unas *nóminas laborales* en los pujantes cafés cantantes, espacio empresarial al que dedicaremos el siguiente capítulo.

Volviendo al mundo de las reuniones organizadas y de nuevo emplazados en nuestro transcurso histórico, Eugenio Cobo nos puso en la pista de una Fiesta Flamenca Sevillana contratada para la casa del Embajador de Inglaterra. Se produjo el 16 de mayo de 1831 y en la misma se detalla que se cantaron y se bailaron romances, seguidillas, fandangos (y por desgracia, no se explaya más el francés, quizás por falta de entendimiento o recuerdo de los palos) por los mejores cantaores, guitarristas y bailaores. Además puntualiza que participó de estrella una bailaora gitana⁴¹.

Cerremos este epígrafe. Nuevamente, el arranque de los años 30 aparece en el panorama del siglo XIX mostrándonos nuevos datos sobre una actividad profesional de los artistas flamencos, que vendrían desarrollando una incipiente carrera con un nuevo lenguaje autónomo. Posiblemente, insertarían en sus espectáculos otras piezas folklóricas y/o populares, pero su flamenco estaría ya plenamente insertado en la sociedad.

5. Tercera clave: la aparición de los cafés cantantes

Esta nueva clave nos puede poner en la pista de la existencia de un lenguaje artístico sin dar lugar a muchos equívocos temporales⁴². Heredero de los *cafés literarios* como el de la Régence parisino o el Will's coffee-house londinense o los peninsulares Novelty (Salamanca), Gijón y Fornos (Madrid) y Els Quatre Gats (Barcelona), todavía encontraremos un antecesor más cercano en los *Café concerts* o *café chantant* parisinos. Fernando el de Triana dejó constancia de que en 1842 se abrió el primer café cantante (en Sevilla, calle Lombardo)⁴³.

La creación de un café cantante es fruto de muchas de las pautas que andamos estudiando: la existencia de una demanda social, de un gremio de artistas/profesionales del escenario y de un repertorio propio, nuevo y reconocido. La proliferación de este tipo de escenarios para el cante fue tan significativa que en el transcurso del siglo acabaron por inundar todo el territorio flamenco (donde se incluyen, naturalmente, Madrid y Barcelona). Como botón de muestra, Chaves/Kliman, en su monumental trabajo sobre los cantes mineros enumeran 159 cafés cantantes en umbral del siglo XX, sólo en la zona de Cartagena-La Unión-Murcia y 116 en el ámbito Jaén-Linares-Martos-La

⁴¹ MARQUÉS de CUSTINA: *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Carta a Monsieur de Vimeux, París, 1838, pp. 15, 31, 33 y 40.

⁴² En este mismo sentido, se expresa Ana Perozo. "Lo cierto es que, a partir de mediados del XIX y a través de los cafés de cante, el flamenco comienza a estructurarse formalmente y a ser conocido en muy diversas zonas de España. Por lo que respecta al baile, el café de cante supuso el primer y más decisivo punto de partida para su creación y difusión". PEROZO, *La importancia de las academias de baile...* Op.Cit., pp.54-55.

⁴³ Como nos recuerda GRANDE, *Memoria del flamenco*, Op.Cit., p. 252.

Carolina⁴⁴. Por su parte Manuel Ríos señala⁴⁵ que a finales del XIX ya existían 67 cafés cantantes en doce ciudades, que agrupaban a lo más granado del cante flamenco.

Más aún, Blas Vega, nos aporta unos datos mucho más precisos y acotados al transcurso del período de nuestro estudio. Sólo en Sevilla encontramos 11 cafés cantantes en la que él denomina *Edad de oro* (1881-1900) pero, lo significativo es que hubiera otros diez (Café de los Lombardos, Cagajones, Arenal, Triperas, Variedades, Sevillano, Lope de Rueda, Alegría, Apolo y de la Escalerilla) en lo que él llama *Época de los Cafés primitivos* (1847-1880)⁴⁶. Esto es, si a finales de los años cuarenta encontramos en Sevilla tal oferta es porque existía un mundo flamenco plenamente desarrollado en cuanto a artistas, variedad de estilos y espectáculos. El público, tan proclive en estos lares a decantarse por filias o fobias, a buen seguro encontraría en los carteles de cada café cantante un motivo para aplaudir o silbar, comparar y elegir (y esto luego bien lo fomentaría Franconetti programando a Chacón frente al no menos afamado en el momento, Fosforito). Todos estos datos son sintomáticos de la existencia de un lenguaje artístico pleno de autonomía. Pero nos queda la música. Y esa es la clave principal.

6. Cuarta clave: La paulatina creación de los palos/formas musicales flamencas

Lamentablemente, la maravillosa fuente de información y divulgación que constituyen las grabaciones fonográficas tardarán en aparecer algo más de medio siglo. Las primeras de las que tenemos constancia son en cilindro de estaño en 1880 (protagonizado por El Mochuelo) y en discos monofaciales en 1898 (por El Niño de Cabra y el Canario Chico, realizadas técnicamente por F. W. Gaisberg en Madrid)⁴⁷. Sin embargo surgen en una época en la que la fragua de los diferentes estilos flamencos prácticamente ha cubierto todo su recorrido y deja ya poco lugar a discusión (y aún con todo, nos aclara el paso de la malagueña vieja a la moderna malagueña y granaína, la transformación de las peteneras o la aparición de las nuevas saetas -en detrimento de las viejas- y de las primeras bulerías o los tangos). Pero, como decimos, nuestro camino es mucho más tortuoso pues sesenta o setenta años atrás, y sin grabaciones de por medio y sin otras posibles fuentes de análisis y estudio (recordemos que el flamenco es hasta la época un lenguaje ágrafo y de tradición oral) resulta casi un acertijo (si no, una temeridad) dar por

⁴⁴ CHAVES, Rafael y KLIMANN Norman Paul: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, El Flamenco vive, Madrid, 2012, Anexo 5, pp. 493504.

⁴⁵ RÍOS RUÍZ, *Introducción al cante flamenco*, Op.cit. 58-59.

⁴⁶ BLAS VEGA, José: *Los Cafés cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1984, pp. 25 y ss.

⁴⁷ Para la primera referencia visual tendremos que esperar a los comedidos 21 segundos cinematográficos en que veremos (obviamente sin sonido aún) las mudanzas de Carmen Dauset en el rol de “Carmencita” de Thomas A. Edison (1894) cuyo rol protagonista fue identificado por Kiko Mora. [En línea]

http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php [Consulta 25 dic 2018]

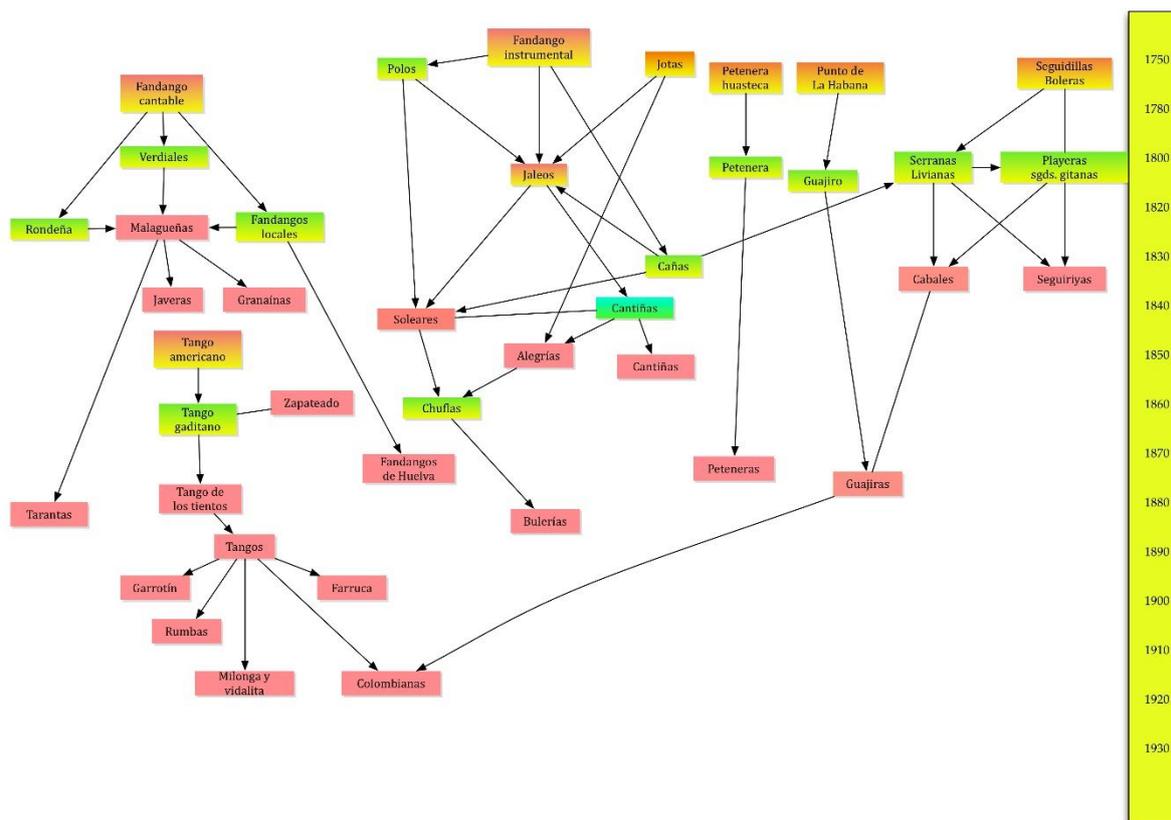
zanjado cualquier tema que pretenda ubicar los polos, serranas, fandangos populares o playeras cantados en el arranque del XIX como formas todavía ancladas al protoflamenco.

Para completar este formidable enredo, en el flamenco coexisten, como veremos, términos que simultáneamente hacen referencia a un palo y a una actitud o género artístico. Como estas formulaciones se dan en plena génesis de varios de los palos más significativos, ya tenemos la cocción para que se cree un complicado mapa en el que se super/yuxta-ponen sin solución de continuidad “músicas” y “formas flamencas modernas” propiamente dichas⁴⁸. Fandangos, que ya debían deslindarse de los académicos y boleros, también dan lugar a *fandanguear*, jaleos, a *jalear*, como el olé, a los vítores propios del flamenco y del lenguaje taurino. Las tonás se (con)funden en los escritos con las melodías andaluzas populares que tienen acompañamiento guitarrístico (y gracias a ello podemos diferenciarlas) y podíamos acabar citando a las bulería, con sus posibles concepciones de bulerías (burla), fulería (fulero), bolería (bolero) o bullería (bulla). Ahí no es nada el galimatías en el que nos metemos.

De nuevo Faustino Núñez, en su formidable página *flamencópolis* nos propone un cuadro que nos puede servir para gestar una primera y seria aproximación a la aparición de los palos flamencos (los estrictamente flamencos están recuadrados en fondo rosa). Dejando al margen estilos con una marcada servidumbre con estilos populares andaluces (verdiales, sevillanas del XVIII, e incluso polos, siguiriyas/playeras, serranas y livianas), nos emplaza a la década de los 20' para la aparición de los primeros palos flamencos (malagueñas) a las que les seguirá una pléyade que se cerrará con las rumbas de 1910 y milongas, colombianas y vidalitas de la década siguiente de los veinte, del pasado siglo. Este cuadro, que nos vale como primera orientación, admite muchas matizaciones (que el propio F. Núñez viene puntualizando, como bien demuestra la recopilación de su reciente libro “Afinador de noticias”⁴⁹). Seguidillas sevillanas y mollares, playeras y seguiriyas gitanas, polos del contrabandista, jaleos y olés o chufas se superponen en el tiempo con formas, probablemente nacidas de ellas, como las sevillanas, las siguiriyas, el polo, las soleares y las bulerías, respectivamente. Casi nunca los tránsitos están definidos (como sucede con los toques de Rondeña de Montoya o de taranta). Incluso, la irrupción de las granaínas y malagueñas nuevas, libres de compás (del Mellizo o las chaconianas) no dejan de lado taxativamente en el tiempo a las formas clásicas (fandangos de Granada o Málaga). Para complicar más el proceso, maestros consumados del cante como Silverio Franconetti hacían convivir en su repertorio formas que significaban un antes y un después de algunas de ellas.

⁴⁸ Reléase, a este respecto, la nota al pie de página nº 27, de este mismo trabajo.

⁴⁹ NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit.



Sin ningún ánimo de cubrir toda la diversidad de palos ni de crear debate alguno -parcial o total- (pues los temas a tratar dan para eso y mucho más), vamos a realizar un breve recorrido en el tiempo en sentido decreciente. Tanto F. Núñez como E. Rioja y G. Castro son las voces más curtidas en este tema y son referencia inexcusable en cualquier profundización del mismo⁵⁰. Simplemente nos limitamos a recoger sus vastísimas investigaciones en este campo:

*Milongas, Vidalitas y colombianas (años 10, 20 y 30). Serán los últimos estilos flamencos en incorporarse al mundo de las formas flamencas. Las colombianas, ostentarán -hasta la fecha- tal condición. Las graba Marchena en 1931. Las vidalitas serán técnicamente las últimas en aparecer de la mano y voz de Manuel Escacena (1928) y posteriormente por Pepe Marchena, mostrando una cierta consanguinidad con las recientes milongas flamencas. Éstas las incorporó al repertorio Pepa Oro, siendo Antonio Chacón el primero en grabarlas (1913).

⁵⁰ CASTRO, *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit.
 CASTRO, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*, Ed. Carena, Barcelona, 2010.
 NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Ed. Carena, Barcelona, 2009.
 NÚÑEZ, Faustino: *Comprende el flamenco* (libro disco). RGB Editores, Madrid, 1999.
 RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco*. Ponencia del XXXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco.
 RIOJA, Eusebio y CAÑETE, Ángel Luis: “La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (II)”, en: *Ponencias y comunicaciones del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*. Ayto.de Córdoba, Córdoba, 1988, pp. 47-64.
 RIOJA, Eusebio: *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, VI Biental de Arte Flamenco. El Toque, Ayto. de Sevilla, Sevilla, 1990.

*Rumbas (años 10). Matrona flamenquiza la rumba que oye en Cuba en el 14 y 17. La de la Niña de los Peines y la de Pepa Oro, parecen más tratarse de milongas, no así las posteriores de Bernardo de los Lobitos y Manuel Vallejo.⁵¹ Pero no descartemos que la rumbita del Cojo que canta el cojo Pavón sea como una guaracha cubana de 1888⁵².

*Tientos (última década del XIX). R. Marín (1902) y R. Calleja (1908) incluyen los primeros tientos⁵³. Las discusiones que hoy todavía se entablan con tangos y tientos, sobre si unos vienen de los otros o al revés, habida cuenta de la relativa proximidad con nuestra época, nos hablan a las claras de las enormes dificultades para establecer cuándo nos encontramos ante una forma genuinamente flamenca. Por ejemplo, Núñez nos recupera⁵⁴ un tango del negro de 1849 con letra de un tiento actual.

*Garrotín (1904). Un artículo de 1902⁵⁵ ya criticaría el meter la praviana o montañesa por tientos-tangos. Lo aflamencarían en 1904 autores como A. Molina, Orfeo, los hermanos Sebas y los Mignorances. R. Soler ya canta el reconocible estribillo en el año 1909, en base a una partitura de 1905⁵⁶.

*Bulerías (1900). De nuevo el lenguaje enredando, nos trae un término que se venía usando desde mediados del siglo ya vencido, haciendo referencia al carácter de burla, juego o embuste y que sin embargo no se respondía aún con la forma musical que definitivamente sacará a la luz en una grabación de 1910 (realizada el año anterior) la Niña de los Peines. Aires como las chuflas y jaleos parecen ser razonables precedentes, pero hasta ahí. El tema sigue creando controversias (sin ir más lejos, y como bien puede contemplarse en el cuadro de flamencópolis, F. Núñez⁵⁷ emplaza su aparición tres décadas antes, cuando hacia 1870, el Loco Mateo remataba la soleá con un compás ligero y redoblado, aunque el investigador reconoce que este hecho es difícil de demostrar).

*Farruca (1900). J. Serrano (1900), F. Soler y Gómez (sin precisar el año, pero del arranque del siglo) y, con mayor precisión, Gracia la Morenita y su farruca, Antonio Diana y Rosita Reali⁵⁸ (los tres en 1901) y E. Moreno (1902), serán los primeros en apuntarse a este nuevo palo flamenco.⁵⁹

*Tangos. Tanguillos (1884). Como nos sucederá con los fandangos, la existencia (y coexistencia) con formas previas protoflamencas o decididamente ajenas al flamenco, y que responden al mismo nombre (salvo que se especifiquen como tangos americanos), no ayuda en exceso a la delimitación del nuevo palo

⁵¹ CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., Vol. II, p. 1.473.

⁵² NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 330

⁵³ CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., Vol II, p. 1.485.

⁵⁴ NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 249

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 390

⁵⁶ CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., p. 1.487.

⁵⁷ NÚÑEZ, Faustino: Voz “Bulerías”, *Flamencópolis*, [En línea] www.flamencopolis.com. [Consulta 31 dic 2018]

⁵⁸ NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 387

⁵⁹ CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., pp. 1486-7.

flamenco⁶⁰. A Enrique el Mellizo (1868-1908) se le atribuyen la creación de un tango y al Piyayo (1864-1940) otra variante. Si ambos las crearon en su juventud e inicios creativos es justificable anticipar su aparición al menos a la década anterior, como propone Núñez (finales de los setenta). Para 1884, la Comparsa *Las Viejas Ricas de Cádiz* llevan un aire que mezcla guaracha y tanguillo que luego cantarán Fernando de Triana y Marchena. Para 1905, La bella Otero y Pastora Imperio los bailaban con éxito.

*Peteneras (finales de los 70). Nuevamente se reproduce el conflicto de un mismo nombre para formas distintas. Objeto de numerosos estudios, Castro dedica un amplio capítulo al tema⁶¹. Según su tesis, la petenera la instaaura en su forma flamenca, ya escindida de las formas decimonónicas y americanas, Medina el Viejo⁶² (nacido en 1860), legándosela a su hijo, El Niño Medina, nacido en 1875. De él arrancarían la *petenera grande* que luego reelaborarían Chacón y La Niña de los Peines.

*Guajiras (1870). Herederas de la forma musical cubana de igual nombre y del guajiro, en el flamenco están plenamente instaladas en el repertorio en la última década del XIX, como lo atestiguan el que las difundieron Revuelta y Niño Medina y que se grabaran en cilindros de cera en 1897 (Paco el Montilla) y el Mochuelo (1898)⁶³. Sin embargo ya con Silverio Franconetti, Curro Dulce, Chacón y Escacena cobraron el rango de cante flamenco e incluso ya desde 1860 se escucha la canción “La guajira” que popularizaran el Mochuelo o Paca Aguilera⁶⁴.

*Tarantas (1863). Ciertamente el flamenco es de tal complejidad que resulta impensable abarcarlo si no se dispone de tiempo y espacio ilimitado (que no es precisamente nuestro caso ni intención). Tomando la taranta como crisol de los cantes minero-levantinos, deberíamos hacer un apartado para cartageneras y murcianas (Chacón) o tarantos (Manuel Torre) mismamente, pero ya sería sumergirnos en exceso en el detalle. Tampoco podemos olvidar que una cosa es el *cante por tarantas* y otra, aún más compleja, el *toque por tarantas*, que tendrá que esperar a su consolidación hacia 1928⁶⁵. Se sabe que el Ciego de la Playa, Pedro el

⁶⁰ Simplemente F. Nuñez en su *El afinador de noticias*, Op.Cit., pp. 90 y 200, hace mención a dos de estos tangos de negros.

⁶¹ CASTRO, *Génesis Musical del cante flamenco*, Op.Cit, Vol.I, cap. IV.6. Además publica un extenso y premiado artículo sobre el tema: “De la Petenera del mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines”, *Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”, n° 1* [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco>. [Consulta 29 dic 2018]

⁶² Hemos propuesto finales de los 70, suponiendo que si fue tan *avanzado* para tener a su hijo ya con 15 años, posiblemente también lo fuera para sacar adelante un estilo personal y definido, con apenas 20.

⁶³ CASTRO, *Génesis Musical del cante flamenco*, Op.Cit .Vol.II, p. 1.524.

⁶⁴ NÚÑEZ, Faustino. Voz “Guajiras”. *Flamencópolis*, [En línea] www.flamencopolis.com. [Consulta 31 dic 2018]

⁶⁵ G. Castro lo adelanta a 1910, en las tarantas “Un pañuelo me encontré”, que Ramón Montoya acompaña al Niño Medina para la casa Zonophone, aunque personalmente no detectamos aún la presencia de las características segunda, cuarta y séptima superpuestas sobre la tónica de fa# (CASTRO, “Origen del “tono” y “toque de taranta” en la guitarra”. *Revista de Investigación sobre*

Morato, El Rojo el Alpargatero o Concha la Peñaranda intervinieron en la gestación del cante. Hablamos de autores nacidos, como en el caso de los dos últimos, en la década de los 40' y 60'. En concreto, Chaves/Kliman determinan el año de 1863, como nacimiento de la taranta linarense⁶⁶. Y encontrando en Antonio Chacón, en el final de siglo, el que conforma y divulga definitivamente el nuevo estilo.

*Cantiñas (1840) y Alegrías (1860). Las alegrías han acabado por eclipsar a una pléyade de microformas que proliferaron en Cádiz. A Tío José el Granaíno (1818-1858) se le atribuye la creación de mirabrás y caracoles (que luego llevará a su cénit Chacón) y se le reconoce como cantaor de romeras⁶⁷. Como muere en Lima y no vuelve por España en los últimos años, podemos decir sin riesgo a equivocarnos, que este tipo de cantiñas ya estaría en el repertorio a finales de la década de los 40'. También contribuye a la forma, Paco el Sevillano (nacido en 1832), lo que además nos sirve para datar la antigüedad del conjunto. Para las alegrías deberíamos esperar a la figura de Enrique el Mellizo. Nace en 1848 y debemos entender que no antes de finales de los 60' estaría divulgándose el nuevo palo flamenco. Para 1869 se recoge⁶⁸ la noticia del “Cante por alegre” de Teodoro Guerrero *el Quiqui*. Por otro lado, la cantidad de letras recurrentes a la invasión francesa (1808-1812) nos habla de un género que debió crearse con mucha proximidad a la de estedesgraciado avatar histórico, que aún estaría muy presente en las almas gaditanas. Uno de los grandes temas de discusión es establecer el grado de “jondura” de estas cantiñas iniciales y ya el cantaor Rafael Pareja de Triana (1877-1965) nos iluminaba en nuestra tesis de un mundo de cantiñas-alegrías viejas (más propio del protoflamenco, en nuestro decir) y el de las alegrías modernas, ya plenamente flamenco⁶⁹.

*Soleares (1850) Nos estamos adentrando en el corazón del cante grande, jondo, antiguo y, a fin de cuentas, razón de nuestro estudio. Y de nuevo nos desplazamos por terrenos movedizos. Núñez las emplaza en la década de los 40' y Castro las lleva a los 50'⁷⁰. Ch. Dembowski, que viaja por España entre 1848-50, cita a la soleá como un cante que “se pierde en la oscuridad de los tiempos”⁷¹. En la

Flamenco La Madrugá, nº 5, Diciembre 2011. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco>. [Consulta 29 dic 2018]

⁶⁶ En VV.AA.: *La minería en linares.1860-1923*. Col. Investigación. Instituto de Cultura. Ayto de Jaen, Jaen, 1987; pp. 192-193, leemos “... en el barrio de Cantarranas: recordamos a Rosa la «pecorosa» que aprendió a cantar de su esposo tarantas y martinetes, pues no solo las ranas cantaban... en Cantarranas”.

⁶⁷ CASTRO, Génesis musical del cante flamenco, Op.Cit., Vol. II, p. 1.210.

⁶⁸ NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., p.291.

⁶⁹ RONDÓN, Juan: *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, Col. Demófilo, Ed. La Posada, Córdoba, 2001, pp.49-50, lo que Castro nos recuerda y comenta, al diferenciar las alegrías antiguas de las modernas (CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., Vol. II, p. 1.230).

⁷⁰ CASTRO, Génesis musical del cante flamenco, Op.Cit., Vol. II, p. 1.053 y ss.

⁷¹ DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil 1838-40*, Crítica S.L Diagonal, Barcelona, 2008, p. 348. Posteriormente, García Matos replicaría con que se trataba de una mala traducción y debía decir *folía* en lugar de *soleá*. GARCÍA MATOS, *Sobre el flamenco, estudios y notas*, op.Cit., p. 62.

década de los cincuenta encontramos la zarzuela de Soriano Fuertes (1853), la soleá de Villegas (53), el baile de la *Soleá* de la señorita Méndez (55) o *la Soleá* en el Teatro de Málaga (56) o de Jeréz(58). Y en los *Cantos españoles* de Eduardo Ocón (del año 1874) leemos en su página 88 que “este canto es casi tan popular como el fandango”⁷². Matías de Jorge Rubio ya publica en 1860 una académica solea y Julián Arcas toca una en sus programas sevillanos de 1867⁷³. Ya con Franconetti era uno de los (sus) estilos punteros y tanto Demófilo, en 1881, y Balmaseda⁷⁴, en 1882, las recogen con profusión en sus colecciones de cantes flamencos, lo cual denota ya un notable recorrido temporal y nos invita a fecharlo en la década de los cincuenta. Si tuviéramos en consideración el jaleo como forma flamenca, tendríamos que adelantarnos al menos otras dos décadas.

*Serranas(1830). Serafín Estébanez Calderón: *El Solitario* ya las consideró *modernas* junto a las tonadas, y a las dos como *hijas de la caña*. Rioja⁷⁵ plantea que hay numerosos indicios que nos llevan a situar su aflamencamiento por estas fechas. Y desde luego, en 1843 las encontramos cantadas por Francisco Pardo⁷⁶ y por su tocayo, Paredes Villegas, una década después y, a partir de 1864, en el repertorio de Silverio Franconetti, lo que también demuestra su difusión en el tiempo.

*Granaínas (1830). Como seguidamente veremos con las malagueñas, las granaínas, como *fandangos de graná* (incluso como *malagueñas de Graná*, como plantea F. Núñez) serían compaseadas. Como *fandango llamado Granadina*, se nombra en 1844⁷⁷. Y Estébanez Serafín Calderón, en sus *Escenas andaluzas*, ya las menciona en un Baile en Triana⁷⁸, se supone que celebrado antes de 1847, donde se interpreta junto a serranas, tonadas, olés, tiranas o polos. Las hacen ser consideradas ya como flamencas su compleja línea melódica y su enlace de tercios. Sin embargo, su concepto actual, como forma libre de compás, no nace quizás hasta finales del XIX, con Chacón como protagonista, siguiendo el ejemplo y la proximidad estilística de este palo con las ya “reformadas” malagueñas. Este tránsito se realizará en un proceso de fragua artística tras escuchar a África Vázquez (y sin olvidar la yunta con los fandangos de Albaicín de F. Yerbagüena). Eso sí, el propio Chacón no realizará ninguna grabación hasta mucho más adelante, en 1925.

*Cabales y Siguiriyas (1830). Las cabales -como siguiriyas *cambiás*- y las propias siguiriyas, como culmen de esa línea mítica de las plañideras>playeras>siguiriyas de muerte>seguiriyas de sentimiento, presentan una vida ya plenamente desarrollada a mitad del siglo XIX, aunque el nombre no se cite como tal hasta casi 1874⁷⁹, sino por la acepción primera de llanto (playeras, corrupción lingüística

⁷² RIOJA, *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco*, Art.Cit. p.59.

⁷³ Ambas noticias recogidas por F. NUÑEZ en *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 12.

⁷⁴ BALMASEDA, Manuel: *Primer cancionero flamenco*, ZERO, Col. “Se hace camino al andar”, Madrid, 1973.

⁷⁵ RIOJA, *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco*, Art.Cit., p.56

⁷⁶ NUÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit. p. 127.

⁷⁷ *Ibíd.*, p.140.

⁷⁸ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, “El Solitario”: *Escenas andaluzas* (Cap. XV, “Un baile en Triana”). Imprenta de S. González, Madrid, 1847, p. 207.

⁷⁹ “Seguiriyas de Cantoral y de Curro Dulce”, en NUÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 309.

de plañideras). Lefranc incluso se aventura a precisar que el cante más antiguo sería la siguiirya de Frasco El Colorao⁸⁰ posiblemente coetáneas de esas *seguiriyas sobre Riego* o *la Santa Alianzaen 1825*, de las que nos descubría su existencia F. Grande⁸¹.

*Polos y Cañas (1820). Como bien señala Castro⁸², el flamenco actual apenas las diferencia, aunque presenten orígenes bien diversos. Bien documentada la forma preflamenca del polo en el XVIII, el dintel del cuarto de siglo arroja las primeras referencias del nuevo polo en sus cuatro variantes: la del mítico *de Tobalo* (cantado en 1824 por Manuel Bernal) y los de *Ronda* (26), *Cádiz* (26) y *Jerez* (27), que canta El Planeta⁸³. Núñez siembra más incertidumbres rastreando en las hemerotecas referencias de un *polo jaleado* (1812), *polo con toque de rondeñas* (1800) e, incluso, de un *polo agitanado* (1779)⁸⁴. Por su parte, la caña tiene numerosas referencias literarias en el primer cuarto del XIX. En la década de los treinta ya aparece mencionada en numerosos encuentros y descripciones musicales. Por su parte, Balmaseda⁸⁵, cincuenta años después mostrará un largo muestrario (en concreto 249 letras de polos y peteneras), que habla a las claras de la larga historia y repertorio acumulado.

*Rondeñas, Malagueñas y fandangos locales (1820). Será el último conflicto que saquemos con el tema de las coincidencias de una misma denominación. El fandango arrastra una larga historia (incluso académica) detrás de él, hasta que se configura como forma plenamente flamenca. En su periplo musical, irá extendiéndose y difundiéndose por toda la España meridional, generando un sin fin de variantes locales (de Málaga-malagueñas-, de Murcia –murcianas-, de Ronda-rondeñas, que aunque Núñez y Castro debatan la posibilidad de que proceda de rondar, sigue resultando plausible que la forma flamenca proceda de la Serranía-, etc), que acabarán encontrando una gran acepción en el público. Los viajeros siempre las citan (Dembowski, Ponz, El Solitario o Davillier). De hecho, la rondeña, ya aparece documentada en 1837⁸⁶ y descrita como fandango por el propio Dembowski⁸⁷. En cuanto al caso concreto de la malagueña, ya existía como forma local de fandango de Málaga, con la incorporación del ritmo abandolao. Será con ella con la que tantos éxitos obtendría Silverio Franconetti (ya a mediados de siglo XIX), así como Juan Breva. Seguidamente aparecerá la nueva, libre de compás, tras las aportaciones de Enrique el Mellizo o el Perote.

⁸⁰ LEFRANC, *El cante jondo*, Op.Cit., p. 33.

⁸¹ GRANDE, *Memoria del flamenco*, Op.Cit., p. 254.

⁸² CASTRO, Génesis musical del cante flamenco, Op.Cit., Vol.I, p. 565.

⁸³ Antonio Monge, El Planeta, hermano del célebre bolero Luis Alonso (el que inspiró “El baile y las bodas de Luis Alonso”) se le denominó *Rey de los dos Polos* por su dominio de dos de las cuatro variantes, no por su imperio artístico de un polo al otro del orbe. Este título honorífico que aparece como sobrenombre en *Las Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, “El Solitario”, Madrid, Imprenta B. González, 1847, nos la desmonta Faustino NÚÑEZ en *El afinador de noticias*, Op.Cit., p. 80.

⁸⁴ NÚÑEZ, *El afinador de noticias*, Op.Cit., sucesivamente, pp. 59, 52 y 54.

⁸⁵ BALMASEDA, *Primer cancionero flamenco*, Op.Cit. pp. 43-91.

⁸⁶ CASTRO, Génesis musical del cante flamenco, Op.Cit., Vol.I, p. 204.

⁸⁷ DEMBOWSKI, *Dos años en España durante la guerra civil 1838-40*, Op.Cit. p. 340.

Con ella de protagonista, asistiremos en los cafés sevillanos, a los enfrentamientos artísticos de Chacón y Fosforito en los años 80'-90'.

*Tonás (1810). Aclarado que no hay que confundirlas con la acepción decimonónica de *tonada* o melodía que cantaba el pueblo, es de sobra conocido el que las *tonás* son para muchos el cante básico. Y ello cobra un cierto sentido si se piensa que con pregones y cantos de trabajo, son un conjunto que no requería la presencia de la guitarra acompañante, bien por la imposibilidad de contar con ella (carceleras) o de compaginarlas con la ocupación laboral (martinetes). Manuel Balmaseda⁸⁸ plantea en 1881 que el flamenco, posiblemente, nació considerando a carceleras y tonás como los cantes primigenios: “en los calabozos oscuros, está ya corriendo por los primeros peldaños de los cafés cantantes”. Lamentablemente sólo encontramos referencias literarias de tonadas a partir de 1838⁸⁹. No hace falta aventurarse mucho ni bucear en su historia pasada cuando según la leyenda gitana existían entre 33 y 31 tonás, aunque Antonio Machado y Alvarez ‘Demófilo’ en 1881 sólo recogiera 26 y para Silverio Franconetti y Antonio Chacón se quedaran en 19. Sabemos que algunas tienen el nombre de los primeros cantaores de la historia y eso es irse al umbral del XIX (las de Tío Luis el de la Juliana y Luis el Cautivo, nacidos en el XVIII, o Frasco el Colorao, nacido en la primera década del siglo). Y lo que es evidente es que, para que dejaran tanta huella y consecuencias sonoras, debieron tener una notable antigüedad. Sólo así se explica que tan numerosas variantes recogidas por fuentes muy diversas y respetables, se acabaran perdiendo con el paso del tiempo. Pensemos que este espacio temporal transcurrido desde su creación (rozando el final del siglo XVIII), fue demasiado difícil de superar para un cante a palo seco que exigía mucha disciplina y valentía (y, por el contrario, poca vistosidad, para el transcurrir de la época).

No queremos especular más. Todavía podríamos *rascar* en el tiempo con las viejas serranas, cuya hermandad con las actuales es imposible desentrañar (y que probablemente aportaran su compás a la todavía en paños siguiirya y no al revés⁹⁰) y livianas (en nada similar a las actuales, al ser cantadas sin guitarra), las siguiiryas de muerte y/o playeras e incluso con los muy nombrados y viejos polos y fandangos populares dieciochescos. Incluso hasta las sevillanas del XVIII tienen su peso flamenco en cuanto se ponen en la voz de un profesional del cante (como no se cansan de repetir Quiñones, Núñez o Gamboa). Pero seguramente sería entrar en un terreno ya fatídicamente resbaladizo y esquivo. Hasta donde nos hemos detenido, podemos tener constancia de la existencia de un lenguaje flamenco de plena integridad. Como es obvio que el flamenco no nace de una sola lanzadera, de un solo lugar geográfico, con un solo estilo, sino que es un crisol que implica un avance colectivo, dejaremos pasar en el siglo XIX unos pocos lustros para que tonás, rondeñas, fandangos, etc, se asienten y fragüen definitivamente este complejo y rico lenguaje. Concluamos pues.

⁸⁸ BALMASEDA, *Primer cancionero flamenco*, Op.Cit. p. 8.

⁸⁹ CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit., Vol. II, p.1.551.

⁹⁰ Como atinadamente ya apunta F. Núñez en la entrada de serranas de *Flamencópolis*, [En línea] www.flamencopolis.com. [Consulta 15 junio 2018]

7. Intentando acotar en el tiempo con mayor precisión el nacimiento del flamenco como lenguaje artístico.

Empezábamos reconociendo la futilidad de esta empresa. Serás suficiente el descubrimiento de una nueva referencia o documento para que nuestras propuestas puedan desfigurarse o al menos desplazarse ligeramente en el tiempo. Pero creemos que con los materiales reunidos podemos atrevernos a poner este pequeño *cascabel al gato*.

Hemos repasado la aparición de los cantaores y su profesionalización, los primeros espacios artísticos públicos (cafés cantantes) y finalmente una pormenorizada, aunque siempre demasiado vertiginosa, cronología del cante. Sólo debemos puntualizar para acabar, que nuestra mirada en el tiempo no debe confundirse con la que hoy en día vivimos/sufrimos. Los tiempos actuales precipitan generaciones, lenguajes, tendencias, a una velocidad de vértigo, muy alejadas de las transformaciones de esa época preindustrial, en la que cada cambio se iría gestando con mucha mayor calma.

Por ello podemos concluir que **el flamenco puede considerarse como un lenguaje artístico en plenitud desde la década de los años 30** o, de una forma más precisa aún, en **el arranque del segundo tercio del s. XIX**. Por visualizarlo en un año: **1833**, con el cierre del primer tercio del siglo. Incluso podríamos arriesgarnos, aventurándonos algo más atrás, a dejarlo abierto a un abanico entre 1820 y 1833. Como todo arte de tradición popular (transmisión oral y carácter ágrafo, recordemos), no podemos pensar en un solo “pistoletazo de salida”. Desde el inicio del siglo encontramos las tonás que nos traen los primeros cantaores que registra la historia y la memoria. Enseguida surgen los fandangos locales y con ellos malagueñas, rondeñas y se despiertan nuevas formas rítmicas como las del tronco de siguiriyas (playeras). Estas décadas de los veinte/treinta ve despliegan un enorme ramillete de palos y familias flamencas (de los fandangos a las malagueñas, rondeñas, cabaes y siguiriyas, cañas y polos, granaínas y serranas). En este momento, rondando el segundo tercio del siglo, el flamenco ya posee un interesante corpus de formas musicales que, como sobradamente se ha mostrado, germina prodigiosamente en un abanico de estilos, único en el mundo y notable en número. Por último, la creación de los cafés cantantes, aparte de que sirva para democratizar el flamenco, cómo señala R. Bäcker, se convertirá en sustento vital para toda una nueva y floreciente generación de artistas flamencos. Todo ello vendrá a confirmar la existencia de un lenguaje que ya por siempre será “universal”.

Bibliografía

- BÄCKER, ROLF: “La ópera flamenca”, material de Historia del Flamenco, *Máster en Flamenco ESMUC*.
- BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Antonio Chacón*, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1986.
- BLAS VEGA, José: *Los Cafés cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1984.
- BALMASEDA, Manuel: *Primer cancionero flamenco*, ZERO, Col. “Se hace camino al andar”, Madrid, 1973.
- BORROW, George: *The Zingali. An account of the gypsies of Spain*. 9ª (definitive) edition. London: Ed. J. Murray, 1928 (1ª ed. 1841).
- BORROW, George: *La biblia de España*, 2ª edición, Alianza editorial, Madrid, 1983 (1ª ed. 1842).
- CERVANTES SAVEDRA, Miguel de: *El Quijote*, Espasa Calpe, Madrid, 2003.
- CASTRO, Guillermo: *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Libros con duende, Sevilla, 2014.
- CASTRO, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*, Ed. Carena, Barcelona, 2010.
- CASTRO, Guillermo: “De la Petenera del mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines”, *Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”, nº 1* [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco>. [Consulta 29 dic 2018]
- CASTRO, Guillermo: “Origen del “tono” y “toque de taranta” en la guitarra”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá, nº 5*, Diciembre 2011. [En línea] <http://revistas.um.es/flamenco>. [Consulta 29 dic 2018]
- CHAVES, Rafael y KLIMANN Norman Paul: *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, El Flamenco vive, Madrid, 2012.
- DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años en España durante la guerra civil 1838-40*, Crítica S.L Diagonal, Barcelona, 2008.
- EL DE TRIANA, Fernando: *Arte y artistas flamencos*, Extramuros edición, Mairena de Aljarafe (Sevilla), 2009.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, “El Solitario”: *Escenas andaluzas*, Imprenta de S. González, Madrid, 1847.
- FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972.
- FUERTE, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, ICCMU, Col. Retornos, Tomo II. Facsímil de la edición de 1856, Madrid.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, Estudios y notas*. Ed. Cinterco, Madrid, 1987.
- GARCÍA LAVERNIA, Joaquín: *El libro del cante flamenco*, Rialp, Madrid, 1991.
- GARCÍA MATOS, Manuel.: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Ed. Cinterco, 1984, Madrid.

- GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- JARAMILLO, Ana: *El desarrollo del lenguaje y su relación con los aprendizajes* [En línea] https://www.usfq.edu.ec/publicaciones/para_el_aula/Documents/para_el_aula_11/pea_011_0009.pdf [Consulta 9 dic 2018].
- KHAN, Máximo: *Cante jondo y cantes sinagogaes*, Revista de occidente, Madrid, 1930.
- MACHADO y ÁLVAREZ, Antonio: *Prólogo a Cantes Flamencos y Cantares*, Col. Austral. Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- MANFREDI, Domingo: *Geografía del Cante Jondo*, El Grifón, Madrid, 1955.
- MARQUÉS de CUSTINA: *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Carta a Monsieur de Vimeux, París, 1838.
- MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los cantes flamencos*, Dip. Prov. de Granada, Granada, 1991.
- MORA, Kiko: “Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)” Web *Lumière* [En línea] http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php [Consulta 25 dic 2018]
- NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*, Ediciones Cátedra, 3ª edición revisada, Madrid, 1982.
- NUÑEZ, Faustino: “Flamenco, música culta, popular o folclórica”, *Revista La Caña*, nº 4, Ed. Asoc. Cultural España abierta, Madrid, 1994.
- NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ed. Carena, Barcelona, 2009.
- NÚÑEZ, Faustino: *Comprende el flamenco* (libro disco), RGB Editores, Madrid, 1999.
- NÚÑEZ, Faustino: *El afinador de noticias*, Ed. La droguería Music, Sevilla, 2018.
- NÚÑEZ, Faustino: *Flamencópolis*, [En línea] www.flamencopolis.com
- PEDRELL, Felipe: “Los cantos flamencos”, *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*, París, Paul Ollendorff, 1900.
- PEROZO, Ana Rosa: *La importancia de las academias de baile en la configuración del Baile Flamenco*, Publicación del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, Málaga, 2009.
- QUIÑONES, Rafael: *El Flamenco, vida y muerte*, Ed. Laia, Barcelona, 1982.
- RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco*. Ponencia del XXXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco.
- RIOJA, Eusebio y CAÑETE, Ángel Luis: “La guitarra en los primeros tiempos del flamenco (II)”, en: *Ponencias y comunicaciones del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*. Ayto.de Córdoba, Córdoba, 1988.
- RIOJA, Eusebio: *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, VI Bienal de Arte Flamenco, El Toque, Ayto. de Sevilla, Sevilla, 1990.
- RÍOS RUÍZ, Manuel: *Introducción al cante flamenco*, Itsmo, Madrid, 1972.

- RONDÓN, Juan: *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*, Col. Demófilo, Ed. La Posada, Córdoba, 2001.
- ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona, 1998, 2ª edición.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis: “Flamenco: Motivación metonímica y evolución cultural de nombre de los gitanos y de su cante”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7, julio-diciembre de 2008), 26 pp. [En línea] <http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/suarez.htm> [Consulta 20 dic 2018].
- SORIANO, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, ICCMU, Col. Retornos. Facsímil de la edición de 1856, Madrid.
- STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del cante flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005.
- YULE, George: *El lenguaje*, Ed. Akal, Tercera Edición, Madrid, 2004.
- VV.AA.: *La minería en linares. 1860-1923*, Col. Investigación. Instituto de Cultura. Ayto de Jaen, Jaen, 1987.