



LA TARARIRA FLAMENCA

Confluencias semánticas en el lenguaje popular y artístico desde la Edad Moderna hasta la eclosión del flamenco

BERNARDO SÁEZ

Licenciado en Historia del Arte

Resumen: Las artes escénicas en la España de la Edad Moderna y su relación con músicas populares, recogidas por literatos y compositores de la época a través de referencias cruzadas de gran complejidad, permiten describir los modos artísticos en los que se fundamenta lo que se ha venido en llamar preflamenco, relacionando música culta y popular, teatro breve, poesía y artes plásticas. En el presente análisis se relacionan estos factores y se incorporan nuevos elementos de juicio que resaltan el carácter polisémico del vocablo *flamenco*, respaldando o poniendo en cuestión los ya conocidos y descritos, a la luz de nuevas fuentes y enfoques.

Palabras clave: tararira, flamenco, teatro, tono, tonadilla.

Abstract: The performing arts of the Spanish Modern Age and its relationship with popular music, collected by writers and composers of the time through cross-references of great complexity, allow us to describe the artistic modes on which what has come to be called pre-flamenco is based, relating cultured and popular music, brief theater, poetry, and plastic arts. In the present analysis, these factors are related, and new elements of judgment are incorporated that highlight the polysemic character of the *flamenco* word, supporting or questioning those already known and described, in the light of new sources and approaches.

Keywords: tararira, flamenco, theater, tune, tonadilla.

Fecha de recepción: 17/05/2024

Fecha de aceptación: 24/06/2024

1. Introducción

Algunas palabras tienen la sugerente capacidad de poseer varios significados que a veces están relacionados entre sí. Este fenómeno lingüístico se denomina polisemia pudiendo generar cierta ambigüedad o confusión en el momento de interpretar el uso de algunos términos en un determinado contexto. Las palabras polisémicas son, en gran medida, un ejemplo claro de cómo las palabras en general pueden ser consideradas como contenedores de significados. Cada uno de los significados que tienen estas palabras se asocia a un concepto específico, y en muchos casos, estos conceptos están vinculados. Por ejemplo, la palabra *banco* ostenta diferentes significados según el contexto en el que se utilice. Puede referirse a una institución financiera que ofrece servicios bancarios, a un mueble donde se sientan varias personas, o incluso a una superficie de tierra elevada en medio de un río. En este caso, la palabra *banco* se convierte en un contenedor de significados múltiples, que al analizarlos dejan ver sus vínculos, pero que también pueden llegar a generar falta de claridad en la comunicación.¹

Estos significados varían según el contexto, la cultura y la época en la que se utilizan. Por esta razón, es importante conocer y comprender el significado de las palabras, en sus diferentes contextos, para entender lo que se quería comunicar realmente. En este sentido, la semasiología se encarga de estudiar la relación entre las palabras y sus significados, partiendo del principio de que cada palabra es una unidad semántica que se asocia a conceptos e ideas específicos. Además, esta disciplina se ocupa de analizar los procesos cognitivos que permiten la selección de una palabra en un determinado ámbito, así como las variaciones semánticas que pueden presentarse en función del uso y del tiempo. Es importante señalar que los significados de las palabras no son estáticos ni universales, sino que varían según la cultura, la época, el contexto y otros factores. Por ello, la semasiología también se ocupa de analizar los cambios semánticos que se producen en las palabras a lo largo del tiempo tratando de explicar los procesos que los generan.²

Un campo relacionado es la lexicografía, que se encarga de recopilar, analizar, describir y sistematizar el vocabulario de una lengua determinada con el fin de crear diccionarios y otros tipos de obras lexicográficas. También se ocupa de otros aspectos relacionados con el estudio del léxico, como la elaboración de listas de palabras, la identificación de neologismos y la investigación sobre el uso y la variación del vocabulario en diferentes contextos. Hay palabras que ejemplifican de forma fehaciente la variabilidad del lenguaje y nos muestran, recogiendo sus avatares históricos, la forma de pensar que tenían las personas que las utilizaban. Una aproximación psicológica es importante a la hora de discernir qué querían decir. Como indica Leech (1981, 227):

Dos significados están *históricamente* relacionados si pueden rastrearse hasta la misma fuente, o si un significado puede derivarse del otro; dos significados están *psicológicamente* relacionados si los usuarios actuales del idioma sienten intuitivamente que están relacionados, y por ello tendemos a suponer que son «distintos usos de la misma palabra».

¹ Sobre este ejemplo y otros muchos relacionados con la homonimia y la polisemia conviene leer a Vivanco Cervero (2003).

² Aunque *semasiología* y *semántica* han funcionado como sinónimos nosotros optaremos a lo largo del presente trabajo por la denominación más genérica: *semántica*. Para una idea general sobre la complejidad de esta discusión consultar Casas Gómez (1994), para la semasiología y su evolución como ciencia del significado, véase Coseriu (2000).

En el presente trabajo prestaremos atención a los conceptos de frontera, permeabilidad, transición e intersección que adquieren relevancia al explorar los choques y encuentros entre distintas culturas. Una frontera cultural representa el límite conceptual o simbólico entre dos grupos culturales diferentes. Estas fronteras pueden ser geográficas, donde regiones o países separados poseen tradiciones y prácticas culturales distintas, o pueden ser internas a una misma sociedad, donde grupos étnicos, religiosos o lingüísticos coexisten, pero mantienen fronteras simbólicas que los diferencian. La permeabilidad cultural se refiere a la capacidad que manifiestan las fronteras, físicas y virtuales, al permitir el intercambio y la influencia mutua entre distintas culturas. Una frontera cultural permeable implica un mayor grado de interacción, donde las prácticas, las ideas y las creencias fluyen y se mezclan aleatoriamente, dando lugar a procesos de hibridación y sincretismo. La transición cultural se produce cuando se atraviesa una frontera y se produce un choque entre diferentes culturas. Este proceso de transición puede generar tensiones, conflictos y cambios tanto en los individuos como en las comunidades que se encuentran en contacto. Los individuos tal vez experimenten una reevaluación de su identidad cultural enfrentándose a nuevos valores, normas y formas de vida, lo que puede llevar a una adaptación y ajuste a las nuevas circunstancias. Finalmente entendemos la intersección cultural como el punto de encuentro y convergencia entre diferentes culturas. En estas intersecciones, las prácticas culturales se entrelazan y se entrecruzan, creando espacios de intercambio y diálogo. Estas intersecciones suelen dar lugar a la creación de nuevas expresiones culturales, la adopción de elementos de otras culturas y la generación de procesos de transculturación.

Es clásica y recurrente la discusión sobre el origen de la palabra *flamenco* y los diferentes significados que atesora, tantos como la música que así se denomina, de forma complementaria y a veces (aparentemente) contradictoria. Algunos de ellos aparecen representados por otras palabras a lo largo del tiempo sin que se haya prestado demasiada atención a esa coincidencia. Bastante polémica provocaba *lo flamenco* por sí mismo como para introducir otros elementos en liza. Una de esas palabras es *tararira*. Sobre ella y sus evocadores usos habremos de extendernos en las siguientes páginas antes de ir al encuentro de la palabra *flamenco*, en alas de su relevante coincidencia semántica. Sobre ambas trataremos de aportar algunos datos, ideas e interpretaciones que contribuyan a extender la frontera de la comprensión de sus significados.

Pero antes de iniciar este camino debemos resaltar dos ideas. La primera parte del concepto de complementariedad. Muchas teorías que buscan explicar el origen del flamenco y por ende el porqué de esa denominación son necesariamente complementarias, la mayor parte de ellas no son contradictorias entre sí y todas juntas contribuyen a la comprensión de este fenómeno sin necesidad de ser excluyentes.³ Decidir que cuestiones complejas tienen soluciones simples y unívocas es no entender cómo funciona la naturaleza, la historia y la mente humana.

Una segunda idea recorre el presente escrito: el cambio semántico que se opera en la palabra *flamenco* es anterior a la misma existencia de la música flamenca, las transiciones de las palabras y los hechos se solapan, pero en el caso de la palabra su cambio se resuelve y se anticipa antes de que la música cristalice en el siglo XIX. En cierta forma la palabra *flamenco*, en su campo semántico ampliado a lo largo de varios siglos, designaba algo que todavía no había ocurrido, se usaba de forma esporádica para designar los mimbres sobre los que se estaba creando un nuevo arte sonoro y su realización lingüística coadyuvó a esa creación. Las mentalidades producen las palabras tanto como las palabras las mentalidades, pero en

³ Un buen resumen de todas ellas lo ofrece Roper (2004, 6-31).

este caso la palabra tomó la delantera. Veamos el proceso que va de lo cognitivo a lo performativo.

2. La tararira

Corominas (1980) defiende que la palabra *tararira* procede de la onomatopeya *ta-ra-ra* de la que deriva *tararear*, imitando un canto indeterminado, pero también de *tarará* para el toque de trompeta, recogido por Sobrino (1705) y del *tantarantán* de los tambores siguiendo a Autoridades (1739).⁴ En temprana fecha lo utilizó el músico francés Janequin (1485-1558) en su *chanson La Guerre* de 1537 como *tarira-rira-rira* y con el mismo contexto bélico, lo vemos en *Carlo Famoso*, una obra de 1557:

Tarara, tararara el son se oía,
Se iban las trompetillas deshaciendo,
Y el trote apresurado a aquel momento,
Hacía temblar del suelo el elemento.
(Zapata, 1557)

Así, ya desde el principio, vemos que esta palabra y sus variantes proceden de un contexto donde lo rítmico y melódico, musical, en definitiva, es importante. Estos conjuntos de sílabas, en principio sin sentido, más allá del expresivo, tienen una larga tradición en la lírica popular desde la Edad Media y han sido recogidos por Frenck (2003): *falaralá, dinguiledín, golondón, dindirindín, ñiguiriñón, quiquirilín, ticorrotico, arrosaisá, arrufaijá, urruá*, son algunas de ellas que unidas a otras muy utilizadas en la música flamenca desde el siglo XIX como *tirititrán, lerele, torrotrón, trantrán* se engloban bajo el nombre de *tarabillas*. Este nombre está dotado de una fuerte recursividad semántica pues su significado alude al repetido golpeteo de la cítola del molino (Covarrubias: 1611) mientras Correas (1627, 729) dirá de un *taravilla*: «Lámase así al que parla mucho», idea que recoge Autoridades (1739): «metafóricamente se llama la persona, que habla mucho, y apriesa, sin orden ni concierto, o el mismo tropel de palabras dichas con priessa, y sin intermisión». La repetición es una característica común en muchos estilos musicales y en las *tarabillas* en particular, esta repetición puede tener un efecto hipnótico y envolvente para el oyente. En realidad, se trata de una forma de comunicación no verbal y por tanto no obedece a las normas lingüísticas clásicas al ser una estructura fundamentalmente musical. Sin embargo, la música y el lenguaje comparten algunas características, como la capacidad de comunicar emociones y de estructurarse en patrones y formas reconocibles. En las *tarabillas*, la repetición de una melodía o frase musical puede considerarse una forma de patrón lingüístico, que se repite para crear un efecto musical específico; finalmente, para terminar de confirmar la paradoja recursiva, señalemos que según Corriente (1999) su etimología procede del árabe andalusí *taráb* que significa música.

Sobre otras tarabillas habremos de abundar en páginas siguientes, pero de momento sigamos con nuestra *tararira*. La palabra aparece en Gonzalo Correas (1571-1671) como interjección que denota alegría y placer en un contexto de baile y fiesta del que ya no habrá de salir:

⁴ En lo sucesivo nos referiremos al *Diccionario de Autoridades* en sus distintas fechas con el nombre Autoridades.

Aires, Tararira, i juntas aires tararira,
dando castañetas i zapatetas,
i dándose buena vida en cosas de plazer.
(Correas, 1626, 130-131)

En ese mismo camino la sitúa Juan de Esquivel (S. XVII) que en 1642 afirma lo siguiente:

Todos los Maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha razón, porque es muy diftinta a la de cuenta, y de muy inferior lugar, y anfi ningún Maestro de reputación, y con Escuela abierta fe ha hallado jamas en femejantes chapadãças, y fi alguno lo ha hecho, no avrà fido teniẽdo Escuela, ... porque la dança de cascabel, es para gẽte que puede falir a dãçar por las calles; y a eftas danças llama por gracejo Francisco Ramos la Tararia [Tararira] del dia de Dios: y el dançado de cuenta es para Principes, y gente de reputación.
(Esquivel, 1642, 44-45)

Aquí se establece una distinción clara entre lo que se ha venido en llamar danzas de cascabel en contraposición a las de cuenta. Las primeras de aire popular, no sujetas a norma, adecuadas a la calle; las segundas cortesanas, regladas, estructuradas, ordenadas, *de cuenta* por la necesidad de contar los pasos y que, por tanto, requieren maestros para el aprendizaje, siendo adecuadas para los salones.⁵ Las otras, las de cascabel, también tenían su complejidad y necesitaban maestros, pero al carecer estos maestros de escuela deducimos que serían maestros ambulantes y por tanto según Esquivel no eran muy de fiar:

Los Maestros que tienen Escuelas abiertas, o las han tenido, son efectivamente Maestros; y los que no, no ay que hazer mencion de ellos; porque a estos les llamo yo Mequetrefes, por ponerse a enseñar sin fundamento, huyendo de las Escuelas, por no ser juzgados en ellas de los que entienden de el Dançado; y no tratan de más, que de enseñar quatro movimientos improprios y desproporcionados, llevando la Guitarra debaxo del braço, con poca autoridad de sus personas, no reservando bodegón o taberna, donde no traten de enseñar lo mesmo que ignoran, sembrando vna doctrina tal, qual suele sembrar la ignorancia.
(Esquivel, 1642, 24-25)

La dicotomía popular-culto está clara aquí: las primeras se transmiten por tradición oral y maestros dudosos, las segundas mediante maestros de danzar y músicos profesionales. Y el paroxismo de las danzas de cascabel, que se asemeja al juicio final en su desorden e iniquidad, es la Tararira. Lo que se sale de la norma, lo no reglado es una idea sobre la que habremos de volver frecuentemente a lo largo de estas páginas. En este sentido, relacionado con una forma de cantar, lo encontramos en 1750 en el panfleto⁶ *La sinrazón impugnada* de Joseph Carrillo:

⁵ Esta dualidad continuará años después en la pluma de Estébanez Calderón (1847, 21) cuando indica: «Es cierto que no todas estas danzas gozaban de la propia autoridad, pues en parte donde tuviese lugar la airosa Gallarda, el grave Rey D. Alonso, y el Bran de Inglaterra, no pudieran danzarse las mudanzas de la Chacona y Zarabanda, que a veces las sacaba de quicio, dándoles demasiado picante y significación la malicia femenil; pero aun con esto eran tenidos por bailes de escuela y cuenta, y no por de botarga y cascabel. Ningún maestro de fama como los Almendas y los Quintanas, que lo fueron de los tres Filipo, ni otros sus discípulos ensayaron ni enseñaron estas danzas de por la calle que llamaban de *tararira*; hubieran creído rebajar y vilipendiar un arte, que con autoridades y ejemplos lo hacían casi celestial».

⁶ Forma parte de las habituales polémicas dieciochescas que muestran la lucha del carácter nacional contra la influencia extranjerizante, tema sobre el que trataremos más adelante.

No bien hubo pronunciado tan rara proposición, cuando Teresilla, haciendo pandereta de una mesa, cantó así:

Aunque más enojada
Mi madre riña,
No ha de hacer que no cante
La tararira.
(Carrillo, 1750, 4)

Hacer «pandereta de una mesa» es golpearla repetidamente mientras se habla para resaltar la determinación y firmeza de la palabra, pero también nos trae la imagen de un contexto festivo extremado. La idea básica es: no me importa lo que ocurra, tus normas no me afectan, lo haré por obligación, pero no me quitarás la alegría. De nuevo el enfrentamiento al orden establecido, en este caso el de la obediencia a la madre, se rompe con la *tararira*. La palabra tiene uso frecuente con significados parecidos. Tirso de Molina en 1636 dice en *Amar por arte mayor*: «Cantaremos tararira, / y echaremos el mal fuera». Y Quevedo en su *Poema Heroico de las necedades, y locuras de Orlando el enamorado*, fechado en 1626-1628 (Crosby, 1967), escribe:

Vosotras nueve hermanas de Helicon,
Virgos monteses, musas sempiternas,
Texed a mi cabeça una corona
Toda de verdes ramos de Tabernas:
Inspirad Tarariras, y Chaconas;
Dexad las liras y tomad linternas.
(Quevedo, 1670, 308)

La *tararira*, como supuesta forma musical que aquí queda emparejada con la chacona la encontramos de nuevo en un texto de 1763, ahora unida a la seguidilla, donde además se escenifica la lucha entre los estilos más actuales representados por los temas populares de la tonadilla en contraposición a los mitológicos que habían sido el signo de identidad de la ópera y la zarzuela:

Lo demás, aunque sean trapillos, despilfarros, y mala prosa, no te dé cuidado, que debajo de la mantilla todo pasa, y con un par de castañetas, cuatro tarariras, dos chaconas, y unas seguidillas tienes hecho el coste para todo el año. Eso de cítaras de Apolo, ni liras de Orfeo, ya no hay quien las entienda, ni conozca, y los que las conservan se guardan de decirlo, porque no les tengan por antiguallas.
(Tarazona, 1763, 47).

Incorporando estas ideas, la palabra *tararira* aparece tardíamente en una lexicografía: Autoridades (1739) la define como «Chanza, alegría con bulla, y voces. Es voz de estilo familiar» y a continuación cita esta prosa de Quevedo (1650, 47): «Tía, la sangre que bulle, más quiere *tararira*, que dineros; y gusto, que dádivas» procedente de *La fortuna con seso*. En ella se plantea el tópico del mundo al revés para criticar con saña a la sociedad de su época. El pasaje citado es la respuesta que recibe una vieja alcahueta, jefa de limosneras, tras aleccionar a las *pidonas* más jóvenes a perseverar en su oficio. Este rechazo es un trasunto de otro tópico, el de *collige virgo rosas*, recogido en este contexto por la palabra *tararira*, como contraposición a los intereses serios del dinero y las obligaciones. En la raíz semántica de la

definición está la idea hedonista de que hay que disfrutar de la vida sin pensar en las consecuencias de nuestros actos. Desplegar el virtual hipertexto semántico de la palabra *chanza* nos lleva en Autoridades (1729) a «dicho burlesco, festivo, y gracioso, a fin de recrear el ánimo [...] que da a entender, que alguna cosa no es de entidad, aprecio, cuidado, o pesadumbre; sino de gracejo, burla, fiesta o entretenimiento» mientras que *bullia* alude a «la confusión causada del mismo ruido del concurso de gente»; también Autoridades (1729) da una definición de *chanza* como voz de germanía: «Vale ingenio o astucia para hurtar» citando el Vocabulario de Juan Hidalgo. La voz *germanía* en palabras de Covarrubias (1611) «es el lenguaje de la rufianesca, dicho así, o porque no los entendemos, o por la hermandad que entre sí tienen». Autoridades (1734) identifica *germanía* con *gerigonza* que a su vez define como «El dialecto o modo de hablar que usan los Gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos, adaptando las voces comunes a sus conceptos particulares, e introduciendo muchas voluntarias». Como vemos el círculo se cierra alrededor de los mismos conceptos.

La sinonimia de todas estas palabras se está generando también en contraposición a otras, lo que en definitiva genera un dualismo que es una traslación de los habituales: vida-muerte, bien-mal, religioso-profano, culto-popular que a su vez se resume en la clásica contraposición de lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche, 1872). En efecto, la *tararira* ha escogido este último camino, como nos narra Esquivel, y recibirá el rechazo de moralistas como Feijoo que en su *Theatro Crítico Universal* la asociará a lo extranjerizante, sobre todo lo italiano, pero de una forma peyorativa que parece reflejar las disputas existentes entre los defensores del estilo nacional frente a las influencias foráneas, lo que no es del todo cierto, además de ser una falsa dicotomía. Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) fue un destacado escritor y ensayista español del siglo XVIII, famoso por su crítica a los vicios y supersticiones de su época y por su defensa del pensamiento ilustrado:

¡Ay, Dios! ¿qué dijera el Santo, si oyera en las Iglesias algunas canciones, que en vez de fortalecer a los enfermos, enflaquecen a los sanos? ¿Que en vez de introducir la devoción en el pecho, la destierran del alma? ¿Que en vez de elevar el pensamiento a consideraciones piadosas, traen a la memoria algunas cosas ilícitas? Vuelvo a decir, que es obligación de los Músicos, y obligación grave, corregir este abuso.

23. Verdaderamente, yo, cuando me acuerdo de la antigua seriedad Española, no puedo menos de admirar que haya caído tanto, que sólo gustemos de Músicas de **tararira**. Parece que la celebrada gravedad de los Españoles ya se redujo sólo a andar envarados por las calles. Los Italianos nos han hecho esclavos de su gusto con la falsa lisonja de que la Música se ha adelantado mucho en este tiempo. Yo creo, que lo que llaman adelantamiento, es ruina, o está muy cerca de serlo.

(Feijoo, 1726, 284)

Este texto procede del discurso «Música en los Templos» donde defiende la necesidad de que la música sacra se adapte a las características del lugar donde se interpreta y a la finalidad para la que se compone. Feijoo argumenta que la música debe estar al servicio de la liturgia y de la edificación espiritual de los fieles, y no ser un mero entretenimiento o una exhibición de habilidad técnica. Además, critica la excesiva ornamentación musical en los templos y la falta de atención a la letra de los himnos y cánticos, que en su opinión debían ser comprensibles y tener un contenido teológico coherente con la fe cristiana. Cuando Feijoo critica los modos italianos, identificándolos con la *tararira*, no lo hace como una enmienda a la totalidad, sino que se centra en ciertos aspectos de la ópera italiana, que en su época estaba muy de moda en España. Feijoo consideraba que la ópera italiana era demasiado extravagante y artificial, y que sus tramas estaban llenas de enredos y situaciones absurdas que no reflejaban la realidad. Aunque pueda parecer que estaba defendiendo la necesidad de una música nacional, Feijoo tenía

una visión más universalista de la cultura y la música, y abogó por la importancia de la razón y la reflexión crítica para valorar la calidad de cualquier obra musical, sin importar su origen. En su opinión, la música debía ser juzgada por su capacidad para elevar el espíritu y cultivar el intelecto, independientemente de su nacionalidad o estilo. En realidad, Feijoo está tomando partido por un ideal apolíneo, en definitiva, el ideal ilustrado, en contraposición a los excesos del barroco (lo dionisiaco) que se pretendía superar. Así, tomará a Sebastián Durón (160-1716) como chivo expiatorio, de forma totalmente injusta, pues «fue el que introdujo en la Música de España las modas extranjeras» que consisten en el exceso de notas breves ejecutadas a mucha velocidad, extensión de las tesituras de los cantantes que desdibuja la melodía y excesivo uso del género cromático y enarmónico y sus modulaciones. Evidentemente, son cuestiones técnicas ajenas a la calle, a ese mundo del pueblo en el que Durón encontró inspiración para muchas de sus obras, y por tanto la acusación de ser música de *tararira* deriva meramente de «oír los circunstantes sólo una trápala confusa» (Feijoo, 1726, VII, 28). *Trápala*, ruido de voces, o movimiento descompuesto de los pies, otro sinónimo a añadir al campo semántico de la *tararira* que, junto a su parónimo *trípili*, dará lugar a una de las tiranas más famosas.

En el mismo camino, en defensa de la música seria y los ideales ilustrados, encontramos a Antonio Eximeno (1729-1809) que utiliza el silabeo de la *tararira*, como sinónimo de confusión:

Cada cantor ejecuta su cantilena, y dice sus palabras; el uno, v. gr. en el *Gloria* de la Misa, canta *voluntatis*, el otro al mismo tiempo *adoramus*, el otro *glorificamus*, y del *ta*, del *ra* y del *ri* quizá proferidos al mismo tiempo, no se oye otra cosa de la turba de los cantores sino *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta-ra-ri-ra*.

(Eximeno, 1797, 286-287)

En este fragmento trata de ridiculizar los excesos de la polifonía en el marco de una polémica con Martini, una figura destacada en la escena musical europea de la época, que se centró en cuestiones de teoría musical, como la afinación y la armonía, y se desarrolló en una serie de cartas cruzadas entre ellos. Eximeno defendía la teoría de la «afinación igual» o «temperamento igual», que establecía que todas las notas de la escala musical debían estar afinadas de manera igual. Martini, por su parte, sostenía la teoría del «temperamento mesotónico», que proponía afinar ciertas notas de la escala de manera diferente para obtener una mejor armonía. Eximeno, que, por otro lado, era ajeno a este antiitalianismo pues su libro *Dell'origine e delle regole della musica* fue publicado en Roma en 1774, primero en italiano, cuya melodiosidad alababa por delante del español, era un gran estudioso y defensor de las músicas de tradición oral, pero lo hace desde un cierto elitismo que pone el buen gusto como frontera. Como indica Hernández Mateos (2012, 419), «la actitud de Eximeno hacia el gusto y la música popular europea es ambigua y varía en función del contexto. La postura ilustrada, que desconfía del pueblo ignorante, se hace patente en la descripción del gusto popular italiano: el exjesuita describe la facilidad de los italianos para cantar por la musicalidad de su lenguaje, llegando a desear que su música (culto) se extienda hasta el último confín de la Tierra». Como vemos la posición de los pensadores ilustrados no era homogénea en la defensa de los modelos nacionales frente a lo extranjero (lo italiano, en definitiva, pues era el modelo triunfante), sino que se cruza con el distanciamiento del músico culto frente a lo vulgar de las manifestaciones callejeras. Algo de esto hay en un sainete anónimo de principios del XVIII, *El jardín de Apolo y estatuas con alma*, que nos ha llegado en copia de Barbieri, donde el personaje de Graciosa dice:

Señor mío, no hallo ingenios
que quieran escribir bailes
pues se hallan todos secos
de ideas y de invenciones,
el gusto todos perdieron
con tanta invención y embuste
de sainetes extranjeros,
con bailes de tararira,
música de garganteos,
figuras de mojiganga,
transformaciones sin seso,
y, sobre todo, ninguno
quiere romperse el cerebro
ni gastar papel ni tinta
si no ha de tomar dinero.
(Barbieri, BNE, Mss/14088, 114)

La *tararira* funciona de nuevo como contenedor semántico de lo indeseable representado por lo extranjero, en contraposición a lo nacional, pues, como dice más adelante Castro, otro gracioso, en el mismo sainete como respuesta a lo anterior: «Ahí haremos / una danza del barquillo / con sonajas y panderos / cantando dos xacarillas / y seis coplas de grazejo / que yo sé serán de gusto, / no es la verdad, caballeros?». Pero habremos de decir: ¿en qué quedamos? ¿qué significa realmente la palabra *tararira*? Pues una cosa y la contraria, según convenga, siguiendo los usos habituales del teatro breve del siglo de Oro que nos presenta un temprano adelanto del teatro del absurdo del siglo XX. Una *quisicosa* que unas veces servirá para atacar lo extranjeroizante, recogiendo las polémicas de la clase culta, y otras veces representará a lo popular, de los bailes de cascabel a la bulla y la chanza, contra los que también clamaba esa misma clase culta. Esta última asociación es la que utiliza el jesuita José F. de Isla (1703-1788), tomando parte en la reacción ilustrada a los excesos del lenguaje rebuscado y altisonante del último barroco, en su novela *Fray Gerundio de Campaças*, cuando dice «aunque el Dios del Regocijo fuese un Dios de tararira, de trisca, de bulla y de chacota» (Isla, 1758, 219) como remate a un disparatado discurso en el que trata de hacer entender que hay cosas que no se pueden casar.⁷

También debemos considerar que algunas de las polémicas contra lo extranjeroizante las promovieron los mismos músicos y comediantes españoles por una cuestión de competencia. La llegada en 1703 de la compañía italiana de «Los Trufaldines» a la que se le concede poder edificar un teatro de ópera en los Caños del Peral hizo temblar los cimientos de la profesión pues representaba una merma inmediata en su negocio, pero también un problema de futuro pues el éxito de lo italiano iba a poner (aparentemente) en cuestión el modelo nacional que se representaba en la escena madrileña; así lo explica Luigi de Filippo que ha estudiado este proceso:

Aun con esto, en los teatros de Madrid la ópera, a lo largo del XVII, no es más que una manifestación de arte sin continuidad y difusión, para minorías, pues el pueblo —gente cogotuda y manolas, chisperos de Maravillas y esparteros de Atocha, floristas del Prado, limeras de la calle del Príncipe y castañeras de la plaza Mayor—sigue atestando los antiguos Corrales, donde Ingenios,

⁷ En el capítulo 7 profundizaremos en la ambivalencia atracción/rechazo de determinadas palabras que gira alrededor del concepto de *tabú*.

Saineteros y Entremesistas de la Villa y Corte, dan vida y ser a viejos personajes de su historia, a galanes y damas enamoradas, a santos y magos, o llevan al tablado algún que otro acontecimiento de su vivir diario.

(Filippo, 1964, 54)

La reacción ante lo italiano aparece representada encima de las tablas en múltiples obras. En 1771 en el *Maestro de Música* de Ramón de la Cruz asistimos a este diálogo:

Polonia [...] no me gustan canciones extranjeras.

Mayora Yo me muero por ellas.

Polonia Tú eres muy dama.

Mayora Y tú tienes pensamientos de Moza de Barrio.

(Cruz, 1771, 9v)

Pero algo más adelante, en este mismo sainete, Polonia confirma su elección al dar una explicación detallada de lo que sí le gusta: «Señor, yo quiero un Maestro que sepa hablar en mi lengua que agarre *aqueste* instrumento que enseñe a cantar coplas de caballo malagueño, o gaditano, tonadas, *siguidillas* y *jopeo*⁸» (Cruz, 1771, 12v). Hay un diálogo similar en un sainete de igual nombre de 1774, citado por Filippo (1964, 54), que no hemos podido localizar: «la actriz Joaquina Moro propone a sus compañeras que, juntas, canten como fin de fiesta “una aria buena”. Pues, se niegan todas: *la Mayorita*, porque no gusta de ‘trinos y gorgoritos’; *la Granadina* porque prefiere cantar ‘seguidillas y boleros’ más que ‘tarariras’; *la Pereira* en fin, porque aquello no es lo tradicional y el público quiere ‘...que en el sainete se canten tonadilla o seguidilla’». Esta escena también la recoge Subirá (1928 I, 160).

La competición contra lo extranjero también se dirime en las iglesias; en unos *Villancicos para la Capilla de la Encarnación de Madrid* en 1730 asistimos a esta disputa en el Villancico octavo:

Un Francés, un Español,
y un Italiano están,
sobre quién canta más bien,
porfiando mucho y mal;

que van a resolver cantando cada cual en su idioma. Cuando el francés y el italiano han terminado su Canción y su Aria, respectivamente, el español contesta:

Todo esto es tararira,
Y yo solo he de cantar
Una Tonada Española
Que a todos ha de alegrar.

Copla que queda finalmente como triunfadora cuando todos cantan:

⁸ El jopeo aparece en la Tonadilla *El soldado y el viejo o Señores la Rosita* de Guerrero de 1758 p. 6, alternando un compás de 6/8 con 3/4. Núñez (2008, 179) aporta referencias de las que se deduce que el jopeo es un baile con taconeo.

Coras. Vitor, vitor la Española,
Esa queremos los más.
Español. Pues vayan todos conmigo.
Cor. Vamos todos a compás.
(Anónimo, BNE, VE/1306/73, 11)

Pero la *tararira* aparece en otros villancicos representando modelos nacionales como el de la *Tonadilla al Dengue*⁹ que encontramos en unas «Letras que se cantaron en la Catedral de Cádiz» en 1747 en los que aprovechando la rima se introducen tarabillas de negros:

Qué bello dengue!
terengue, terengue,
qué bello dengue:
con gracias, y risas.
Ay! Niño mío, Ay!
Ay tarari, tariri, tararira,
que tus dos ojos dos flechas
sinos me tiran.
(Medina y Corpas, 1747, 5)

Que existía una dualidad en la forma de entender cuál debía ser el carácter verdadero de los españoles queda claro en algunos escritos: «Son graves sin ser estatuas, y vivos sin ser tarariras. Su gravedad no declina a morosa inacción o tarda pereza, y su vivacidad dista mucho de la traviesa agilidad de los volatines»¹⁰ dice Porras de Machuca (1781, 52) para luego preguntarse «¿Qué es un tararira?» y sacar a rodar como respuesta la palabra *blictiri*, ejemplo entre los escolásticos de palabra que no significa nada. La discusión tendrá algo de recorrido pues le responderá Suárez de Toledo (1783, 252), trayendo a colación algunos escritos ya citados de Quevedo y Feijoo, para concluir que «si la expresión tararira no es a propósito para describir el carácter de los Españoles en general, no hay duda es muy propia para significar el de algunos en particular». Y para ir finalizando con este repaso a los testimonios de algunos escritores dieciochescos, traemos el del siempre omnipresente *Cura de Fruime* que establece curiosas --y previsibles, después de lo visto y leído-- asociaciones: «Esta tarde no es para jerigonzas y chufletas, sino para torreznos y azumbradas. Si hay algo de esto, aquí me tienes seguro; pero si solo quieres chungu y tararira, me voy a buscar a mi madre gallega» (Cernadas y Castro, 1779, 31).

Recopilemos las asociaciones, positivas y negativas, de la palabra *tararira* que hemos visto hasta ahora: jerigonza, chufleta, chungu, volatines, trisca, bulla, chacota, mojiganga, trápala, turba, chanza, bulla, baile, danza de cascabel, cantar, chacona, *siguidillas*, jopeo, caballo, castañetas... todas ellas representan en mayor o menor medida a la España que los ilustrados querían reformar o al menos esconder debajo de la alfombra. Los pensadores citados muestran las tensiones que la implantación del despotismo ilustrado, que trata de

⁹ En Autoridades (1732) se dice de «cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres, tan estrecha que apenas cubre la media espalda; pero muy larga de puntas» y también da como primera acepción: «Melindre mujeril, que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males, y a veces disgusto de lo que más se suele gustar». Laserna en su tonadilla *Las damas de nuevo cuño* de 1797 lo refleja como chal propio de gitanas.

¹⁰ Acróbata que practica ejercicios de equilibrio sobre el alambre o cuerda floja. Aparece en las lexicografías desde 1620.

educar «por las buenas» a las masas, empieza a plantear en la segunda mitad del siglo XVIII. El punto culminante de las tensiones llega con la invasión napoleónica de 1807 y la subsiguiente guerra de la Independencia en 1808. Los ilustrados, motejados como afrancesados, apoyaron mayoritariamente a José Napoleón en pro de su ideal reformista, entre otras razones como indica Artola (1976). La crítica a la vulgaridad –más bien pasión y emotividad– de la música italiana también llevaba implícita una asunción de los ideales de seriedad y elegancia de la música francesa pero el enfrentamiento no llegó a los extremos de la llamada «Querelle des Bouffons» (disputa de los bufones) que tuvo lugar en la década de 1750 en Francia, en la que se enfrentaron defensores de la ópera francesa y la ópera italiana. Es cierto, como hemos visto, que la música italiana era vista por algunos pensadores ilustrados como extravagante y superficial, en contraposición a la música francesa, que se consideraba más refinada y mesurada. Pero en España la controversia en la escena cultural (y a la postre musical) no derivaba de las disputas entre dos modelos, ambos extranjeros, sino contra la influencia de lo extranjero, visto como un todo conjunto, en cuanto desvirtuaba un supuesto modelo nacional que no estaba bien definido en teoría, pero que en la práctica encontraba acomodo en todos los teatros donde se representaban sainetes y exitosas tonadillas. Ahí precisamente, en el *tablao* que tomaba sus temas de la calle, y viceversa, en la calle que tomaba sus temas del *tablao*, es donde se estaba malogrando el ideal ilustrado. De este modo, volviendo a la dualidad nietzscheana, podemos decir que la lucha de lo apolíneo contra lo dionisiaco fracasó en este momento en España forzando la transición de la utopía neoclásica al romanticismo, en el que las manifestaciones artísticas de *lo extremado y exótico*, que hemos ido enumerando, tendrán mejor acomodo.

Así lo entendió Lavour (1976) cuando tituló su «Teoría Romántica del cante Flamenco» donde defiende la tesis de que «el flamenco emergió de las turbias aguas del romanticismo europeo, aunque con su inconfundible deje andaluz, como manifestación patriótica supuestamente derivada de las más rancias tradiciones» en sintéticas palabras de Steingress en el prólogo. Ya en su texto, Lavour (1976, 17) argumenta que «un somero cotejo de estos ingredientes [los del romanticismo] con los que fermentan en las entretelas del ‘cante’ primitivo, descubre sin sombra de duda que el contenido psicológico de sus formas están nutridas e informadas virtualmente por todos y cada uno de los ingredientes que dieron vida y acento propio al romántico, elementos estos notoriamente ausentes en la sensibilidad y estética del canto andaluz precedente y coetáneo», afirmación confusa pues no acota ese momento temporal como para saber qué es lo precedente y lo coetáneo. Ya que a continuación cita a Don Preciso entendemos que ahí, en el año 1799, es donde Lavour establece esa frontera. Tomando esto por cierto, nuestra opinión difiere de la idea de que los elementos característicos del romanticismo no se encuentran presentes en las artes escénicas anteriores a esa época. En realidad, en un alto porcentaje de la creación literaria y musical española, el neoclasicismo es una mera perturbación a la que no se le hizo demasiado caso, pasando en muchos casos del barroco al romanticismo sin solución de continuidad. Ignacio Iriarte ha analizado esta transición o continuidad, que llega hasta nuestros días como Barroco Contemporáneo, resultado «del desplazamiento conceptual provocado por las lecturas que se hicieron a partir del XVIII» en un proceso de resignificación. Este autor cita a Luzán, un teórico del siglo XVIII que analiza la literatura del XVII y concluye que «se trata de una poesía anticlásica, inverosímil, que se subordina a los gustos del pueblo y desborda el marco de la razón» (Iriarte, 2012, 3). El romanticismo vino a asumir estas ideas como encarnación del genio español saltando por encima de las élites ilustradas que aspiraban a otro modelo. Pero la transición contó con resistencias. Lavour habla de los bailes nacionales, como la cachucha y el bolero, que triunfaban en el extranjero y que también generaban rechazo en la burguesía española, lo prueba la cita de un viajero inglés que escribe en 1846: «Este Baile Nacional por muy adorado que sea por

los extranjeros está, ay, empezando a ser despreciado por esas mal aconsejadas señoras que visten sombreros franceses en los palcos, en lugar de mantillas españolas. Por infundirles la danza sospechas de no ser europea o civilizada, su mejor probabilidad de supervivencia radica en estar positivamente de moda en las carteleras de Londres y de París» (Ford, 1846, 324).

Pero no es nuevo; mucho antes *lo bolero* también fue denigrado y tachado como música de *tararira*, así se deduce de la lectura de este texto que publica el Diario de Madrid de 1796 que dice: «desenvaino la lengua, y le llamo charlatán, titiritero, monótono, tararira, bolero, perpetua tararira, y personalizo en él unos cuantos palos de solfa por este estilo». El autor de estas palabras asume que las está utilizando como calificativos insultantes al utilizar la metáfora del arma verbal, la que va de la lengua que se desenvaina a los palos de solfa.¹¹ No todas las palabras, consideradas por separado, se entienden como insultos, pero agrupadas sí lo son, pues se refuerzan los componentes semánticos negativos que el hablante de la época recuerda. En muchas de ellas el campo semántico es coincidente, la escena teatral y musical que desborda en la calle, y enlaza con otras palabras anteriores que se habían engarzado polisémicamente con la palabra *tararira*. Sobre este proceso, generador de cambio semántico, incidiremos más adelante cuando tratemos de analizar las implicaciones peyorativas *vs* valorativas que están en el origen de la palabra *flamenco*. Lo que sí podemos adelantar es que algunos de los rasgos peyorativos que *a priori* eran negativos, resultaron atractivos, plenos de carga significativa, mutando a positivos a principios del siglo XIX. Lavaur nos ayuda a entender que este proceso de *positivización* vino, en parte, de la mano del éxito en Europa de determinados bailes, sublimados por los artistas, cuando retornaron a los escenarios españoles, pero minimiza, dedicándole un párrafo apenas, que todos ellos y otros muchos bailes y modos artísticos, que representan lo preflamenco, ya triunfaban en la tonadilla escénica durante todo el siglo XVIII como hemos visto en los ejemplos anteriores; sin todo ello no se entiende la riqueza semántica que asumió el sustantivo *flamenco* y esa manifestación artística, en su eclosión aparentemente repentina a mediados del siglo XIX, a la que representa. Esta nominalización de la palabra *flamenco* deriva de su carga polisémica previa como adjetivo y forma parte de un proceso de gramaticalización, «mediante el cual una palabra pierde su contenido originario y se convierte en un elemento gramatical» según la definición actual de la RAE. La gramaticalización es un fenómeno común en la evolución de todas las lenguas, mediante el cual una palabra que originalmente pertenecía a una categoría léxica (como el sustantivo o el adjetivo) adquiere otra función gramatical más abstracta y especializada, perdiendo su significado referencial original, proceso que suele ocurrir a través de usos metafóricos o metonímicos de la palabra. Sobre estas ideas también habremos de volver, pero adelantemos aquí una tautología provocadora: el flamenco es anterior al flamenco.

En este punto y antes de continuar con el siguiente capítulo debemos reconocer el esfuerzo pionero desarrollado por Faustino Núñez (2008) en su libro *Guía comentada de música y baile preflamencos* donde recoge sistemáticamente múltiples datos característicos, organizados por tipologías y temas, contenidos en miles de tonadillas, sainetes y teatro menor existentes en el Archivo Municipal de Madrid, que abren la perspectiva de los supuestos orígenes de *lo flamenco* de una forma tan enriquecedora que, al cuestionar, desde la evidencia e inmediatez de las fuentes, muchas teorías que se tenían por bien asentadas, ha provocado los comentarios preventivos de algunos autores. Este artículo es deudor de esas ideas.

¹¹ «En estilo festivo se llama la zurra de golpes». Autoridades (1739).

3. La tonadilla flamenca

El siguiente ejemplo que vamos a analizar es un caso que ilustra la temática principal del artículo y por su relevancia, ocupará y generará, directa o indirectamente, el resto del contenido. En 1714 se publica en Zaragoza *Jornada de los coches de Madrid a Alcalá, o satisfacion al Palacio de Momo, y a las apuntaciones a la carta del Maestro de Niños* de Luis de Salazar y Castro (1658-1734), un libro de sentencias morales de ampuloso estilo en el que encontramos este enrevesado párrafo:

Y con qué conciencia (me diga) levanta testimonios a la Verdad, haciéndola hablar mal Castellano, esto es vicioso, en el calificado Pleonasma: *Mi hija la Alabanza, que por no merecerla tú, te la han arrebatado*. No ve, que el *tú, te*, es cosa de tate, y suena a la **Tonadilla Flamenca: Tatiri, ri, Tatero**. ¿De qué sirve el *tú* junto al *te*, sino de repetirnos la culpa culpada, y dar otro testimonio de no saber el idioma, de que se llama Redemptor?¹²

(Salazar, 1714, 356)

En este libro el autor toma parte en una larga diatriba filosófica y lexicográfica contra Encio Anastasio, seudónimo tras el que se esconde Vicente Bacallar y Sanna (1669-1726) y su libro *Palacio de Momo* de 1713 que defiende a Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714) autor de una *Historia de la Iglesia y el Mundo* publicada en 1713 en Madrid.¹³ Pero evidentemente lo que nos interesa es analizar a qué alude el autor en este fragmento, al que denominaremos *T00*, desde la perspectiva de principios del siglo XVIII, cuando utiliza la expresión «tonadilla flamenca» referido al *Tatiri, ri, Tatero*, que está relacionado aparentemente con la palabra *tararira* y otras tarabillas similares. Buscando una primera referencia coincidente nos encontramos con unos versos que aparecen en la mojiganga *Alejandro Magno* de José de Cañizares de 1708 puestos en boca de una Artemisa chusca, que denominamos *T01*:

¡Ay, esposo de mi vida!
yo he de mamarme tus huesos
en polvos para que digan
las plañideras del pueblo:
Canta. - Tatirira tatero tirirum dararo etc. (por 4) (*T01*)
(Cañizares, 1708, 25)

También encontramos una secuencia similar en el entremés de Pedro F. de Lanini (c.1640-c.1715) «La Tataratera» de 1670 publicado dentro del volumen *Migaxas del ingenio* con este texto que numeramos *T02*:

Sale una mujer, o hombre, que imite la Tataratera.
Tat. La tun la tatarata tatero
roilín boil, patimur muniqi,
la tum la tatarara tatero.
Homb. Estremada figura es,

¹² En aras de la legibilidad y comprensión del texto hemos añadido algunas tildes que no aparecen en el original.

¹³ Más información sobre esta polémica que sirve de fuente de conocimiento sobre la creación del Diccionario de Autoridades se encuentra en Carriscondo Esquivel (2010).

y como otras
el agua adelante baylan,
ella bayla el vino siempre.

Tat. Caritate, vella dama,
la tun la tatara ratatero. [...] (*T02*)
(Lanini, 1670, 76)

Buezo (2005, 367) compara estos últimos versos con la tarantela italiana y resalta el carácter lúbrico de la seguidilla final: «haber caído en gracia / la Taratero, / es porque es un baile / muy deshonesto». El ambiente descrito alrededor del vino y el baile que sirve para pedir dinero (caritate) nos lleva más bien a pensar en los modos gitanescos. Una tercera referencia coincidente más encontramos en la Mojiganga de Alonso de Ayala para la Zarzuela «Quinto elemento es amor» que Buezo (2005) data en 1677 (que denominaremos *T03*) con el texto:

Los 4	Sol, cielo, luna, estrellas, / Fiera, ave, flor, lucero. Oíd de mis suspiros / los lamentables ecos.
Eco	tatirira
Clisie	tatero.
Hércules	tirirundararo
Alfeo	taratatero.
Los 4	Lantiruntira, lantiruntero, tirirundararo, taratatero.
Todos	Buelba, Buelba
Tapada	Yo me muero por tonos tristes. (<i>T03</i>) (Ayala, 1677, fol. 7v.)

Aquí el *tatirira* ya no es festivo y se introduce como un lamento cerrándose con una referencia a tonos tristes; esto, unido a las plañideras de *T01* y a la tarabilla *tatirira* que aparece en ambas, que nos recuerda el *tirititiriri* de las seguriyas flamencas, merece una breve reflexión. Castro Buendía (2012) hace un completo recorrido sobre «la seguriya y su legendario nacimiento» que parte de formas poéticas como la seguidilla y la endecha. Esta última nos lleva a la función original como planto, ese llorar teatral que ejecutaban las plañideras, de donde procede el nombre alternativo, playeras, que también recibían las seguriyas. Pero este autor también nos advierte de la existencia de varios tipos de playeras «una relacionada con un baile y canto alegre [...] y otra triste y lastimera, interpretada como canto ‘pañidero’» (Castro Buendía, 2012, 30) división que también encontramos representada en estos tempranos ejemplos que acabamos de mostrar: la primera en 1670 (*T02*) con referencias a lo extremado y al ambiente vínico donde surge el baile para estimular la dádiva; la segunda en 1708 (*T01*) y 1677 (*T03*) asociada al duelo como hemos señalado.

Desde el principio de este artículo nos hemos ido refiriendo a estas onomatopeyas, glosolalias, o tarabillas¹⁴ que tratan de imitar instrumentos musicales o silabeos e inducen una idea rítmica dentro del texto; son usuales en la literatura desde la Edad Media y casi

¹⁴ Recordemos la definición que daba Autoridades (1739) de *taravilla*: «Metaphoricamente se llama la persona, que habla mucho, y apriessa, sin orden, ni concierto, ò el mismo tropel de palabras dichas con priessa, y sin intermission». Muchas son las referencias a esta palabra en la literatura anterior a esta época y las diferentes hipótesis etimológicas de la palabra sobre las que volveremos más adelante.

siempre denotan la introducción de un aire popular, implícitamente musical, en la narración. Núñez (2008) hace una extensa lista de las tarabillas presentes en la música escénica en la segunda mitad del siglo XVIII tales como: *tataratero, taratero, tan taran tan, tarara, tiriri, tiritiritiri, tran, tron, torrotrón, alala, aylili larala, lalalala, loleilo, lerele, lolailo, laran laran*, etc. Un detallado trabajo de recopilación de las tarabillas del periodo anterior a 1750 dejaría múltiples sorpresas, pero excede el objetivo del presente trabajo.

Pero, volviendo a nuestro hilo, el texto que creemos tiene más posibilidades de responder a la invocación de Luis de Salazar y Castro en *T00* cuando habla de «Tonadilla Flamenca» es el que contiene el manuscrito¹⁵ *Tonos a lo divino y a lo humano. Recogidos por el Licenciado D. Geronimo Nieto Madaleno Presbítero de esta Villa de Orgaz y escritos por el Maestro Manuel Lopez Palazios*. Esta colección, que se recopiló entre 1700 y 1708 contiene poesías que se pueden datar en la segunda mitad del siglo XVII, algunas de ellas con más exactitud por estar recogidas en otros cancioneros y obras teatrales. El poema que nos interesa (en lo sucesivo *T04*) lo traemos en la edición de Goldberg (1981):

Otro Tono: Estribillo

Tatirara, tatero, tirirun dararo
taralatatero, lantirun dirira,
lantirun dero, bueno, lindo, bueno,
lantirun dirara, lantirun dero;
tirirundarano, tiridundarano,
taralatatero, bueno, lindo, bueno,
taralatatero, taralatatero.

Solo sus luzientes ojos,
quando amanecen risueños,
son ambicion de los pardos
y embidia son de los negros. Y etc

Solo sus ardientes labios
entre amorosos alientos,
ambar Exalan que expiran
las flores con blanco yncendio. etc.

Coplas

Para deuertir a filis,
vn peregrino estrangero
dulce, y alegre compuso,
a quatro vn tono flamenco:
a quatro vn tono flamenco.

Solo tus nevadas manos
han cautelado en su yelo,
flechas, que alagan los ojos,
pasando en llamas a el pecho. Pasando,etc.

Solo la Diuina filis
es milagroso portento
donde se junta lo hermoso
vnido con lo discreto vnido etc.

Solo su garboso talle
aunque ajustado, y estrecho,
es generoso, pues supo
dar alma a muchos afectos. Etc.
(Goldberg, 1981, 87)

Actualmente desconocemos la fecha exacta de creación del texto que acabamos de citar y por tanto no podemos saber cómo se relaciona diacrónicamente con los demás. Pero nos pueden ayudar versos similares musicalizados por Jerónimo La Torre¹⁶ en el tono «Para divertir a Filis»:

¹⁵ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca de Castilla La Mancha. Colección Borbón-Lorenzana, Signatura 391. p. 36.

¹⁶ Jerónimo La Torre (1607-1672), organista y compositor. Trabajó en diversas sedes como Tarragona, Barcelona y Valencia. Hay otro compositor de igual nombre: Jeroni de La Torre (fl. 1674-1699) organista en Zaragoza. Actualmente no hay seguridad sobre la atribución de sus obras por separado.

Para divertir a Filis
 un pastorcillo extranjero
 Trajo de lejas¹⁷ montañas,
 gracioso un tono flamenco,
 gracioso un tono flamenco:
 Tatirira, tatero, tirirun dararo,
 taralatatero, lantirum dirira,
 lantirum dero, bueno, lindo, bueno,
 lantirum dirara, lantirum dero;¹⁸ (T05)

Un primer análisis de los dos textos revela algunas diferencias que nos inducen a pensar que también habrían existido dos versiones musicales diferentes, dos tonos de autores tal vez distintos, del que solo nos ha llegado este de Jerónimo La Torre. En la partitura, la música que acompaña al estribillo *Tatirira* en su primera exposición, es dialogada y distribuida entre las distintas voces a la manera que también vimos en la ya citada *Mojiganga para Quinto elemento es amor* de 1677 (T03) con casi total coincidencia en el texto como se puede apreciar en esta comparativa:

Tiple 1°	<i>Eco</i>	tatirira	<i>Eco</i>	tatirira
Tenor	<i>Clisie</i>	tatero	<i>Clisie</i>	tatero
Tiple 2°	<i>Hércules</i>	tirirundararo	<i>Hércules</i>	tirirundararo
Tiple 3°	<i>Alfeo</i>	taralatatero.	<i>Alfeo</i>	taratatero.
	(T05)		(T03)	

Una hipótesis podría aventurar que la música de Jerónimo La Torre se hubiese citado, e incluso utilizado, en las representaciones de la *Mojiganga para Quinto elemento es amor* y de esta forma sería la «desafinada tonadilla» a la que se refiere Buezo (2005, 358). Es posible que la interpretación fuese desafinada, aunque sería extraño, dado el alto nivel interpretativo y las múltiples capacidades de los actores de este periodo, como podemos ver en Flórez (2015, 300), pero tal vez se refiere al carácter burlesco del texto ya que podríamos suponer que no conocía la relación con esta música que estamos estableciendo.¹⁹ Una transcripción esquemática de ese fragmento de *Para divertir a Filis* nos da idea de lo que cantarían cada personaje:

¹⁷ Sinónimo de lejanas, usual en el Siglo de Oro.

¹⁸ Biblioteca de Catalunya (BC), M 775/7. Transcripción completa en Anexo.

¹⁹ Nos resistimos a creer que Catalina Buezo, con el profundo conocimiento que atesora, desconociera esta implicación. Que utilice la palabra *tonadilla*, coincidente con T00, así nos lo indica.

Fig. 1. *Para divertir a Filis*. JERÓNIMO LATORRE. Transcripción. B. Sáez

Parece evidente que el texto y la música inducen a una interpretación jocosa y chocante, con los actores atropellándose en las entradas de una melodía compuesta a la manera de un rompecabezas para mantener el carácter dialógico. La segunda repetición del tema ya no es dialogada y el Tiple 1º entona la melodía sin fragmentar acompañado por el resto de las voces que utilizan las palabras «bueno, lindo» en una textura homofónica, como se puede apreciar en la transcripción completa que adjuntamos en el anexo documental. Siguiendo con nuestro paralelismo recordemos que esta circunstancia también se refleja en la *Mojiganga para Quinto elemento es amor* pues a la parte dialogada sigue la entonación conjunta de Los 4 (T03): «Los 4: Lantiruntira, lantiruntero, / tirirundararo, taratatero».

Recordando que el texto T04 decía: «a cuatro un tono flamenco», entendemos que la referencia a los «cuatro de empezar»²⁰ (siquiera indirecta) no se debe obviar a pesar de no estar situada, esta pieza musical, como principio de la representación. Tal vez *Para divertir a Filis* de Jerónimo Latorre era un *cuatro de empezar* en alguna desconocida obra escénica de la época para terminar siendo citado en la *Mojiganga* que nos ocupa ahora. Estos cruces entre música, poesía, teatro, etc. son habituales en el siglo XVII y nos hablan de una concepción performativa (escénica) de las artes en su conjunto que utiliza todas las posibilidades formales, todos los medios de expresión con libertad sorprendente —desde nuestros actuales ojos autocomplacientes— sobre todo en el teatro breve, donde pareciera que la ley humana y divina queda en suspenso. Así lo confirma Buezo (1991b) cuando dice: «Los textos se abren a lo cantado, lo bailado y lo musical y el género se configura como ‘el modelo general de la utopía’: junto a la libertad de espacio, de tiempo y de temática las piezas dan paso a la lectura crítica propiciada por el modelo utópico». No es el único fragmento cantado que incorpora la *Mojiganga para Quinto elemento es amor*, al menos contabilizamos cuatro pasajes diferentes en total; es el caso de los versos: «A buscar el amor he salido / que me han dicho que anda camino del Pardo» que aluden a la costumbre de las mozas casaderas de invocar a San Juan la víspera de su festividad con el dicho: «¿Señor San Juan, me casaré bien y presto?». Los ejemplos de esta situación son innumerables en el teatro de Lope de Vega: llenos de sutilezas en la comedia *La noche de San Juan* de 1635 y de oraciones y conjuros a la orilla del Manzanares en *La Dorotea* de 1632. Y es que la zona de El Pardo llevaba siglos siendo escenario de la fiesta y el esparcimiento de

²⁰ Según Pedrell (1922-III, 37) los «cuatro de empezar» son *introitos* de salutación dirigidos al público realizados por cuatro solistas con un arpa como acompañamiento instrumental. Núñez (2008) no los considera «cercanos al espíritu del flamenco» por ser números polifónicos, algo que en nuestro ejemplo no es tal.

los madrileños como cantaron también Cervantes y Calderón y como atestiguan otros menos conocidos testimonios en verso y en prosa.²¹ Pero la descripción más atinada de lo que allí sucedía la encontramos algún siglo después de la mano de Castellanos de Losada (1837) cuando describe las fiestas populares, origen de la verbena, romerías y vida mundana de las celebraciones que se daban en este lugar madrileño:

En el siglo XVII se ve repentinamente mudada la escena desde el oriente al occidente de Madrid, sin que podamos achacarlo á otra cosa que á haberse fundado la hermita del Angel de la Guarda el año de 1605 á la otra parte del rio, donde hoy está la puerta de la casa del Campo que llaman del Angel (2). Sin duda la amenidad que da a este sitio la proximidad del rio y la novedad de aquel santuario, inclinó al pueblo á mudar de sitio de reunión, estendiendo sus correrías hasta las alamedas del Soto, que llamamos de Migas Calientes, sotillo del Corregidor, fuente de la Teja y campos de la ribera **camino del Pardo**, por donde vemos, en todo este siglo, divertirse al pueblo madrileño. Millares de citas de nuestros dramáticos y aun de nuestros líricos conocidos podríamos traer en apoyo de la costumbre de ir á coger la verbena á los sotos de Manzanares de esta parte de Madrid, pero dejando éstas por ser muy conocidas sus obras hasta del vulgo, citaremos dos del satírico y mordaz Vargas, poeta de aquella época desconocido en el día, que describió las costumbres de su tiempo y que iremos dando á conocer, en las que manifiesta que no había en estas veladas la mejor compostura.

A las once de la noche se traslada el pueblo al Prado donde, desde la puerta de Atocha hasta la de Recoletos, pasa la noche en **alegres bailes donde se luce la sal española en alegres seguidillas, jotas y rondeñas, por el pueblo bajo, y en los bailes de sociedad por la clase media** que se anima también en tan alegre noche. Los amantes recorren esta noche las casas de sus queridas dándolas graciosas serenatas, residuo de las enramadas con que en tiempos más antiguos adornaban sus ventanas como diremos en otro artículo, y puede asegurarse que en estas verbenas es donde más se caracteriza el genio alegre y festivo, a la par que grave y compuesto, del pueblo español y en particular el de los hijos de Madrid.

(Castellanos, 1837b, 33)

Otra cita musical en esta *Mojiganga para Quinto elemento es amor* es la muy conocida *Zangarilleja* que comienza entonada de nuevo por «Los 4» con los versos: «A las doce va por vino / La Zangarilleja / para su marido cenar / Zarandillo andar», para continuar de forma dialogada con nuestros ya conocidos Alfeo, Hércules, Clisie y Eco. De este texto se ocupa González Palencia (1925 197) citando una *Tonadilla y Jácara de La Zangarilleja* de 1683 que estaba muy de moda en la corte («que oy está tan valida en la corte») y que cuenta con coincidencias en nuestra *Mojiganga para Quinto elemento es amor*, que el mismo autor trae de la mano de Cotarelo, llamando la atención sobre su evidente carácter popular. Contamos con una referencia musical coincidente con el texto en un tono a solo con acompañamiento instrumental titulado *Las tonadillas antiguas* de José Martínez de Arce (ca. 1662-1721):²²

²¹ *Colección de poesías*. Composiciones satíricas, históricas, políticas y de temas diversos, sin fecha, BNE, Mss/4052: «Y vamos andando camini, caminito del Pardo». | *Entremés del Caminito del Pardo*, parodia de «Ser fino y no parecerlo» de Antonio de Zamora. BNE, Mss/14771. | *Mojiganga del Camino al Pardo* para el «Auto de lo que va el hombre a Dios» de Calderón, 1640. CP 5128 (vid. www.manos.net) | *Letras que se cantaron en la fiesta de San Francisco que los mercaderes de seda desta Corte, celebraron en su Convento*, 1690. BNE, VE/128/63: «Caminito del Pardo / Por San Francisco / Voy alegre, y contenta, / A ver al Christo, / Garbillo y andar; / Azul es el cielo, / Y verde es el Mar: / Esta es la Tonadilla; / Digo, que, / De mi lugar».

²² Transcripción inédita de Carmelo Caballero citada en Lambea & Josa (2009).

A las do - ce va por a-gua la zan-ga-ri - lle-ja pa-ra su ma-ri - do ce - nar, za-ran - di-llo, y an - dar

Fig. 2. *Las tonadillas antiguas*, JOSÉ MARTÍNEZ DE ARCE.

Que el modelo musical estaba fijado da cuenta el hecho de que Santiago de Murcia (1673-1739) lo incorpore en el *Código Saldivar* (ca. 1732) con prácticamente la misma melodía:

Fig. 3. *Zangarilleja*, SANTIAGO DE MURCIA.

La cita de lo popular²³, en este caso de músicas populares, pero también de los escenarios de lo popular («camino del Pardo»), es un elemento constante en las Mojigangas y en el teatro breve en general tal y como estamos viendo y la «tonadilla escénica» del siglo XVIII mantendrá estos modos, en mayor o menor medida según los autores. Las músicas que se insertaban en estas obras eran de dos tipos: compuestas para la ocasión, aunque a veces no nos hayan llegado, o reutilizadas/citadas de tonadas conocidas. Múltiples testimonios abonan estas dos realidades como vemos en Flórez (2015, 354). Del segundo tipo estamos dando cumplida cuenta a lo largo de nuestra exposición estableciendo una relación entre músicas populares, como es el caso de la *Zangarilleja*, y reelaboraciones más o menos cultas o «popularizantes». Una referencia importante en la *Mojiganga para Quinto elemento es amor* es la que parte de los versos que recitan/cantan «*Los 4*» que ya habíamos citado anteriormente (*T03*): «Sol, cielo, luna, estrellas» que vienen a exponer sutilmente el tema calderoniano de los cuatro elementos; su presencia debía ser obligada en esta Mojiganga, que es deudora de la zarzuela del mismo nombre de Antonio de Zamora (1660-1728), en la que la cita se sustancia de manera parecida:

Celestes deidades, / sol, luna, luceros
 Christal, fieras, rocas, / pez, aire, flor, cielos
 oíd mis suspiros, / que me ardo, y me yelo.
 (Zamora, 1741, 124)

²³ Recogiendo su doble acepción: «Lo que toca o pertenece al pueblo» y «aceptación y aplauso común», Autoridades (1737).

El tema, recurrente en el Siglo de Oro, también queda reflejado en múltiples obras de este dramaturgo madrileño y otros, en comedias (algunas de ellas con música, aunque no se haya conservado) y autos sacramentales²⁴ y lo volveremos a encontrar más adelante en nuestro relato. Esta alusión autorreferencial, filosófica y erudita se utiliza en la Mojiganga como elemento de contrapunto antes de presentar el ya comentado pasaje de *Tatirira* otorgándole una mayor profundidad semántica. Buezo (2005) llama la atención sobre otro elemento de contraste:

Un sarao danzado,
por vida mía bien puesto;
birlimbón, que en estas fiestas
se huye de lo burlesco.
(Ayala, 1677, fol. 8)

que se trae a colación simplemente para hacer ver al espectador cuan alejado está, él y el espectáculo al que asiste, de lo cortesano y mesurado.²⁵ La relación de elementos característicos tomados de algunas frases anteriores, se aleja de lo serio y elegante: zarabanda, bulla, cantada, solfa, danzan, brava, trova, ecos, gaita, mariona, tatirira, birlimbón, guitarras, danzado, zangarilleja, cantado, copla, zarzuela... y en el centro está la tarabilla *tatirira* que es el eje común de muchos de los textos que estamos analizando. En la Tabla 1 resumimos los *incipit* que nos interesan, incluyendo alguno que aparecerá más tarde, ordenados de forma cronológica inversa:

Tabla 1

Obra	Año	Texto
<i>Jornada de los coches de Madrid [T00]</i>	1714	tatiri, ri, tatero ...
<i>Alejandro Magno [T001]</i>	1708	tatirira tatero tirirum dararo
<i>Mojiganga para Quinto elemento [T03]</i>	1677	tatirira tatero tirirundararo
<i>Tonos Nieto Madaleno [T04]</i>	c.1677	tatirara, tatero, tirirum dararo
<i>Para divertir a Filis – La Torre [T05]</i>	c.1677	tatirira, tatero, tirirum dararo
<i>La Tataratera [T02]</i>	1670	tatarata tatero ...
<i>La Novia Barbuda [T06]</i>	1671	tararira

Como vemos, ninguna de las fuentes coincide con exactitud salvo en la segunda parte *tatero*. Los más coincidentes los encontramos en *T04* y en *T05* que son también los que incluyen el sintagma *tono flamenco*. Que todas estas combinaciones de tarabillas, similares a *tararira*, tienen una fuente común en el acervo popular, como cita que atestigua la

²⁴ Algunos de Calderón de la Barca: *El laurel de Apolo*, *El Jardín de Falerina*, *El monstruo de los Jardines* (que contiene una cita bastante literal: “Cielo, Sol, Luna, y Estrellas”), *La exaltación de la Cruz*. Incluso aparece alguna referencia en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega.

²⁵ El *sarao* como danza aristocrática ha sido tratado por Hernández Araico (1998, 123).

pervivencia de algunas músicas de tradición oral, es algo que va quedando claro. Algo de esto se refleja en un episodio poco conocido de la historia de la música y del teatro que, pensamos, arroja luz y sirve de fundamento a lo que hemos enumerado hasta ahora.

4. La Novia Barbuda

En 1671 Calderón de la Barca recibe el encargo de escribir una obra para el emperador Leopoldo I de Austria, que se había de representar en Viena el 22 de diciembre para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana, su hermana mayor y madre de su esposa María Margarita. El emperador, en diversas cartas al embajador Pötting, correspondencia que se puede leer en la monumental colección de Pribram (1904), había solicitado música y comedias españolas y tras recibir unos villancicos había pedido que enviase a Viena «tonos humanos a solo, dos y tres». La obra que envía Calderón es *Fineza contra Fineza* a su vez acompañada por una Loa con personajes alegóricos y dos entremeses en música que tal vez no sean del propio Calderón, *Euridice y Orfeo* y *La Novia Barbuda*, siguiendo este esquema: Loa, Primera Jornada de *Fineza contra Fineza*, Entremés de *Euridice y Orfeo*, Segunda Jornada de *Fineza contra Fineza*, Entremés de *La Novia Barbuda*, Tercera Jornada de *Fineza contra Fineza*. La primera edición impresa de la obra se realiza en Viena en ese mismo año y al siguiente, en 1672, se publica en Madrid, junto a otras comedias de Calderón,²⁶ pero ya sin la Loa ni los entremeses que no volvieron a figurar en ninguna de las múltiples reimpresiones posteriores, señal de que se habían creado solo para esta ocasión.²⁷ La música de estos dos entremeses, unida al texto, se conserva todavía en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Austria y lo primero que llama la atención es que está firmada por el mismo emperador Leopoldo I (1671), gran aficionado a la música y promotor de espectáculos operísticos en Viena. La correspondencia con el embajador Pötting muestra que el propio emperador intervenía activamente en la elección del repertorio y otros aspectos musicales realizando apremiantes peticiones de música escénica española a instancias de la Emperatriz Margarita:

En el cumpleaños de la reina he hecho interpretar una ‘Comedi’ española, ha sido hecha recientemente por Calderón, pero he hecho añadir entremeses en música, y porque han tenido buen curso, he querido enviaros aquí algunos ‘exemplaria’.

(Pribram, 1904, 207)

Recordemos el contexto en el que todo esto se produce: la Infanta Margarita, la adorable infanta rubia de *Las Meninas* de Velázquez, es desposada con quince años y trasladada de Madrid a Viena, convertida en una ficha del ajedrez político europeo, y destinada a dar un heredero lo antes posible. La debilidad de su salud y los múltiples embarazos y partos hacen que muera de uno de ellos con solo 22 años. Es normal que hasta el fin de sus días sintiera una fuerte añoranza de su tierra española y reclamara con ansia todo lo que le sirviera para rememorar los buenos momentos vividos allí. Sin embargo, las preferencias del propio Emperador iban más por el camino de la música italiana²⁸ y prueba de ello es que, tras la muerte de la Emperatriz el 12 de marzo de 1673, las representaciones de música española terminaron.

²⁶ BNE, R/10638.

²⁷ Para profundizar en los aspectos del estreno de *Fineza contra Fineza* en Viena consultar: Neumeister (2000, 114-126).

²⁸ Recordemos que en julio de 1668 tiene lugar en Viena el estreno de *Il pomo d'oro* (*La manzana de oro*) de Antonio Cesti, considerado *il piú grande spettacolo del secolo*.

Ambos entremeses tienen un carácter popular entreverado de mitología chusca, pero *La Novia Barbuda* nos interesa especialmente, pues ya desde el principio encontramos estos versos con su música, que denominamos *T06*, donde podemos leer:

Tararira, tararira
 No tiene el cuerdo, ni el loco tal vida:
 Yo por bobo me gorjeo,
 yo me danzo, y me meneo,
 yo me bailo, y zapateo,
 yo me bullo y zarandeo,²⁹
 Y como Camueso³⁰ me llamo, y me veo,
 De todo me río, y en nada me empleo,
 y doy al pesar (aunque simple) dos higas.
 Tararira, tararira
 No tiene el cuerdo, ni el loco tal vida:
 Tararira. [*T06*]
 (Leopold I, 1671, 11v)

Lo primero que llama la atención son estos últimos versos pues en un Romancero de 1602 hay un romance con el incipit «*Galanes los que tenéis*» que contiene un estribillo similar: «*Tararira, no tiene el rey tal vida*».³¹ En efecto, de reyes y emperadores va la cosa en este preciso momento, pues si atendemos a la partitura (Leopold I, 1671) que se conserva de los dos entremeses *Euridice y Orfeo* (fig. 4) y *La Novia Barbuda* (fig. 7) vemos que están firmados como *May.^d Cesarea*, es decir, Majestad Cesárea, que es el tratamiento que se le daba al emperador del Sacro Imperio Romano Germánico; en definitiva, como decíamos, el autor de la música de estos entremeses es el mismo Leopoldo I esposo de la emperatriz, nuestra malograda infanta, o al menos eso quería hacer ver firmándolos.



Fig. 4. Primera página de los entremeses para *Finezza contra finezza*.

²⁹ Es necesario señalar el precedente quevedesco de algunos de estos versos en el texto satírico *Discurso de todos los diablos* publicado en 1628 que en un pasaje (p. 24v) utiliza la llegada del Poeta de los Pícaros, para contrastar dos formas de astucia literaria: la escritura íntegra de los poetas honrados contra la vulgaridad en las obras de los poetas mediocres que se ejemplifica en estos versos: «Zarabullí, ay bullí, bullí, de zarabullí. / Bullícuzcuz de la Veracruz; / Yo me bullo y me meneo, / me bailo, me zangoteo, / me refocilo y recreo / por medio maravedí: / Zarabullí». Este texto es contemporáneo del *Poema Heroico de Orlando* de Quevedo anteriormente citado que citaba la *Tararira*. Para un análisis más detallado consultar: López López (2016).

³⁰ Metafóricamente se llama así al hombre insensato, tousco, y simple, que no tiene gracia, ni es para nada. (Autoridades 1729).

³¹ Atribuido a Góngora, este verso hace su primera aparición en Valencia en 1602 en la colección *Quaderno de varios romances y letras*, también lo utilizará Gutiérrez de Padilla en el villancico *Pues el cielo se viene a la choza* de 1653 del que hablaremos más adelante. Correas (1627b, 31) recoge otras versiones como: «No tiene el Rey tal vida como el pícaro en la cocina» y «Aires Tararira, no tiene el Rey tal vida».

En *La Novia Barbuda* el protagonista, *Camueso*, se disfraza de mujer y cinco galanes grotescos le hacen la corte para que escoja al mejor; Melindre, Jaque, Perendengue, Guardainfante y Don Lindo son sus nombres y responden a evidentes tipologías derivadas de los mismos.³² Melindre presume de *adamado* y Jaque, galán zurdo, hace gala de valentía. Pero lo más llamativo es que Camueso escoge el nombre ficticio de Filis, como arquetipo pastoril de la amada ideal. Recordemos que tanto en *Fineza contra fineza* de Calderón como en los entremeses anónimos que le sirven de compañía la temática principal es el amor. Aquí creemos que se cierra el círculo que da una posible explicación a los versos del manuscrito *T04* que a continuación presentamos en paralelo con la versión *T05* que utiliza Jerónimo La Torre:

Para divertir a Filis,
un peregrino extranjero
dulce y alegre compuso,
a cuatro un tono flamenco.
[T04]

Para divertir a Filis,
un pastorcillo extranjero
trajo de lejas montañas,
gracioso un tono flamenco.
[T05]

pues pensamos que están narrando de forma sintética el proceso por el que el emperador, el peregrino extranjero, compone una música, un tono *flamenco*, para la emperatriz, Filis, a fin de demostrarle su amor. Sobre la figura del peregrino en Calderón se ha extendido Suárez Miramón (1999) abundando además en las implicaciones del adjetivo *extranjero* que le suele acompañar.³³ La primera y más importante es la que tiene con Cristo como peregrino extranjero por antonomasia, acentuando el carácter divino de la realeza. La segunda el papel, o la carga, que asume el peregrino en el camino de la renovación:

De forma intuitiva consigue establecer con el motivo del peregrino un doble espacio, y a su vez cada uno de ellos se extiende en otros, ofreciéndonos una multiplicidad muy propia de la tensión teatral de su arte. Un primer espacio, cerrado, corresponde a la intimidad agónica del protagonista que se muestra siempre en lucha entre opuestos. El otro, abierto, por el que transcurre su aventura exterior, puede coincidir con un ambiente urbano o natural.

(Suárez Miramón, 1999, 1246)

Que al emperador se le denominase *peregrino* puede derivar de su decidida política en contra del Imperio Otomano en defensa de los valores católicos, mientras que *peregrino extranjero* podría aludir a las complejidades de la sucesión monárquica en tiempos de Felipe IV, hasta que Carlos II fue proclamado rey en 1665, momento en el que se desbloqueó el matrimonio con el emperador que se había ido retrasando por conveniencia política y que finalmente se efectuó por poderes en 1666. La denominación *peregrino* en *T04* y *pastorcillo* en *T05* puede ser irónica para resaltar el hecho de que el emperador no acudiera en persona a su boda. Pero la lectura de la Loa que sirve de prólogo a *Fineza contra Fineza* nos saca de dudas, mostrando esa lucha entre opuestos que comentábamos. La disputa política entre las coronas de España y Alemania queda representada en la Loa, utilizando el *topos* de los cuatro elementos, por dos coros «que han de estar divididos» y a Cupido se le plantea

³² El tema del examen de pretendientes tiene muchos e interesantes precedentes: *Lo que son mujeres* (1645) de Rojas Zorrilla; *Los cuatro galanes* (1645) de Quiñones de Benavente, con un *Baile* final con lenguaje hampesco; *El examen de maridos* (1625) de Ruiz de Alarcón y finalmente, con el mismo título, *Entremés de El examen de maridos* (1643) de Quiñones de Benavente.

³³ Sobre la etimología de la palabra *peregrino* y su trascendencia consultar Agis Villaverde (2008).

resolverla.³⁴ En un momento álgido de la retórica disputa dice la deidad del amor: «estad atentas / A la voz de un peregrino; / pues no hay distancia, que pueda / Dividir los Corazones, / Aunque interponga la ausencia» (Calderón, 1671). La solución en definitiva tiene que venir de la mano del emperador y del triunfante amor.³⁵ Que a la emperatriz se le denominase Filis en *T04* y *T05* puede derivar directamente de que Camueso, el protagonista jocosos de *La Novia Barbuda*, asume ese sobrenombre, pero también del tradicional uso y hasta abuso que de él se hizo en toda la poesía amorosa aurisecular. Las descripciones laudatorias que ofrece el manuscrito *T04* en sus siguientes estrofas son coherentes con la idea de que se esté refiriendo a la emperatriz Margarita: «milagroso portento donde se junta lo hermoso unido con lo discreto» y se confirman también en un verso en *T05*: «supo dar alma a muchos afectos». Pero de nuevo la *Loa de Fineza contra Fineza* resuelve la incógnita cuando los coros utilicen los versos: «Los años floridos de aquella Divina Beldad; / Que de Imperios, y de almas es Reina» (Calderón, 1671) para referirse de forma alternada al emperador y a la emperatriz.

Pero sigamos con el verso *a cuatro un tono flamenco* que es el que nos ha traído hasta aquí y requiere por tanto una explicación más extensa. Anteriormente habíamos hecho referencia a los *cuatro de empezar*. En *La Novia Barbuda* no hay tal, toda la música es *a solo* y dialogada; el primero que canta es *Camueso* con su *tararira*, con el texto que ya hemos citado, al que siguen de forma alternada los cuatro primeros pretendientes; de una lectura del entremés pudo derivar el *a cuatro* de este verso, lectura apresurada, porque en realidad hay un quinto pretendiente, *Don Lindo*, que sale un poco más adelante. Una explicación más plausible es que el autor de los versos de *La Novia Barbuda* (*T06*) utilizara la idea genérica de composición a cuatro voces que luego refleja y confirma Jerónimo La Torre en su composición musical utilizando el texto *T05*; pero hay que hacer notar que aquí *a cuatro* se sustituye por *gracioso*, posiblemente para orillar esta autorreferencia pues cuatro son los personajes/vozes en ambos textos, el mismo número que cantan en la escena de *T05* que citábamos anteriormente. La estructura de la composición de La Torre (izq.) es muy similar a la que se utiliza al comienzo de *La Novia Barbuda* (der.):

El compás risueño sigue	<i>Papand.</i> Albricias Camueso,
Músico allí un arroyuelo,	Hijo mío, albricias
Por celebrar la tonada	Que mujer, y hermosa [divina.
Entre quiebros y entre quiebros.	Te han vuelto mis ruegos con Venus
Solo sus lucientes ojos	<i>Camues.</i> Ay, no me lo diga,
Quando amanecen risueños,	Que si soy tan linda,
Siendo ambición de los pardos	Más, que no de bella
Injuria son de los negros.	Mataré a quien me mire de presumida
Taririra Tatero	Tararira.
[<i>T05</i>]	[<i>T06</i>]

Y este último verso de *T06* es contestado con una referencia a Venus como «Diosa del Hampa» por su relación con Marte que asimismo era considerado el dios del hampa por sus atributos para la guerra o la confrontación. Vale la pena incidir en estos paralelismos

³⁴ Debemos recordar que este *topos* también aparece en *Quinto elemento es amor* como hemos comentado anteriormente en las voces de cuatro personajes que son los que entonan *tatirira*. No terminan aquí las coincidencias: también aparecen Cupido y Venus, que es representado por un hombre.

³⁵ No queremos dejar la ocasión de resaltar otra implicación de la voz *peregrino* en la que abundaremos en páginas posteriores: la atribución tópica de los gitanos como «peregrinos extranjeros» que, en *La Novia Barbuda*, por el ya descrito ambiente hampesco en el que se desenvuelve, están tácitamente representados.

que se están estableciendo entre la trama de *Fineza contra Fineza* de Calderón y la respuesta chusca que ofrece este entremés de *La Novia Barbuda* como confirmación de un proyecto estamental, en su manifestación más extrema,³⁶ pasando de lo divino a lo regio y de aquí a su trasunto en lo más bajo de la sociedad: Marte y Venus (el Emperador y su esposa) *vs* chulos y ramerías, rufianes y alcahuetas (Camueso y Papanduja, Jaque, etc.). El paralelismo jocoso debió resultar grato al público aristocrático que asistió a la representación y desde luego estos textos no tuvieron que pasar por el censor correspondiente. La corte estaba exenta del control moral y era libre de reírse de sí misma. Pero las similitudes no acaban en la letra, también en la música vamos a encontrarlas con secuencias idénticas (A1-A2) o similares (B1-B2) y con el mismo acompañamiento armónico (T-D-S) que se aprecian al comparar estos fragmentos de *La Novia Barbuda* (fig. 5) y *Para divertir a Filis* (fig. 6):

Pág. 12 Papanduja: A1

Voz

Al - bri - cías Ca - mue - so hi - jo mío al - bri - cías que mu - jer y her -

Bajo continuo

7 B1

V.

mo - sa se han - vuel - to mis rue - gos con Ve - nus di - vi - na.

B.C.

Fig. 5. *La Novia Barbuda* (fragmento). Transcripción: B. Sáez.

Tiple 1° A2 Tenor Tiple 2° B2 Tiple 3°

Ta - ti - ri - ra, ta - te - ro, Ti - ri - rum da - ra - ro Ta - ra - la - ta - te - ro

Fig. 6. *Para divertir a Filis* (fragmento). Transcripción: B. Sáez.

Madaleno (Goldberg, 1981) pudo conocer de primera mano los textos teatrales breves (y Jerónimo La Torre la música) asociados a *Fineza contra Fineza* y que así les sirvieran de base para componer *Para divertir a Filis*, sirviendo a su vez de base inspiradora para *Quinto elemento es Amor*.

Siguiendo con el análisis de T04 y T05 tenemos que referirnos al sintagma *tono flamenco*. Sobre la palabra *tono* y sus diferentes significados nos extenderemos en el siguiente apartado para tratar de entender cómo evoluciona para transformarse en *tonadilla* y las implicaciones que este hecho supone. En cuanto al adjetivo *flamenco* la primera idea que se nos viene a la cabeza es que se está utilizando para identificar la procedencia geográfica o el estilo de esta música. La primera opción hay que descartarla si damos por bueno que el poema y los desarrollos se refieren a este episodio artístico del emperador Leopoldo I, pues el gentilicio para las gentes del Sacro Imperio Romano Germánico sería alemanes o germanos,³⁷ teutones o tudescos, pero nunca flamencos. En cuanto a la segunda opción, que *flamenco* esté identificando un estilo de composición musical similar al de la música

³⁶ Sobre estos paralelismos consultar: Alonso Veloso (2006).

³⁷ Sobre las interpretaciones confusas de la palabra *germania* trataremos en el epígrafe 8.

franco-flamenca, aplicado a la composición de Leopoldo I (1671) o de Jerónimo La Torre, nada más lejos de la realidad. La *tararira* con la que da comienzo (fig. 7), en el estilo de la melodía acompañada y bajo continuo, es lo más ajeno a la (ya arcaica) música franco-flamenca que podríamos encontrar. Los verbos que *Camueso* utiliza a continuación: gorjeo, danzo, meneo, bailo, zapateo, bullo, zarandeo pertenecen al campo semántico de la *tararira*, que en algunos momentos se va a cruzar con el del hampa, definiendo una elección estética, en el sentido que le daban autores como, Quevedo en páginas anteriores, con el ánimo decidido de evocar la esencia española, cierto que la más extrema, para la alicaída emperatriz. Esta *tararira* incluso podría hacer alusión, siguiendo a Núñez (2008), a la llamada del clarín con que se avisaba en España de que la representación iba a comenzar.



Fig. 7. Comienzo de *La novia barbuda*.

La intervención más adelante de los pretendientes no hace sino confirmar, con sus nombres, lo que estamos diciendo. *Melindre*, galán manco y gordo, *Perendengue*, galán cojo, *Jaque*, galán zurdo y *Guardainfante*, galán viejo, son todos unos dechados de defectos y presentan su «candidatura» cantando una melodía (fig. 8) que recuerda a Marizápalos y la Zangarilleja:

Pág. 14 *Jaque:*

Voz

Al qui - tar u - na no - via la pe - dí a Ve - nus ple - gue a A - mor que no ha - lle de las que

Bajo continuo

10

V.

qui - tan po - nien - do a un tiem - po y que ya que me pon - ga no sea el som - bre - ro.

B.C.

Fig. 8. *La novia barbuda*. p. 14. *Jaque*: Al quitar una novia. Transcripción: B. Sáez.

Uno de ellos, *Jaque*, utiliza el sobrenombre de Rufo,³⁸ palabra que procede regresivamente de la palabra *rufián*: amigo de ramerías (Rosal, 1611, 518) y «el que trata y vive deshonestamente con mujeres» (Academia, 1737, 651). A instancias de *Camueso*, que le pide aclarar su nombre, contesta: «Siendo Rufo, es preciso/Llamarme *Jaque*» y así, puesto en su papel, explica su trabajo con comentarios de valentón:

Papand. Y el *Jaque*, de qué campa

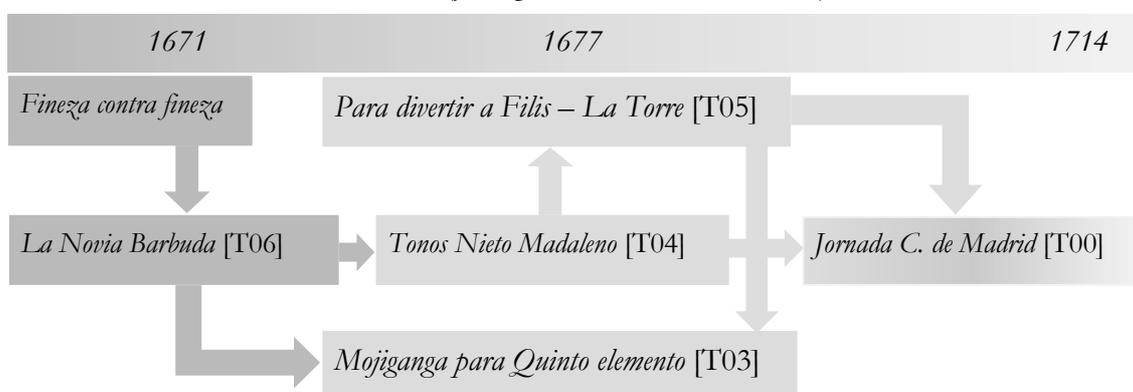
³⁸ La primera acepción de Rufo en *Autoridades* (1737, 652) es: «Lo que está rubio, rojo o bermejo». Volveremos sobre esta idea.

Con las beldades?
Jaque. De que, puesto a su lado,
 Seguras maten.³⁹ [...]

 Que se rinde, al mirarme, el más crudo,
 Si me pongo en frente.
 (Leopold I, 1671, 16)

Cuando finalmente sale el quinto pretendiente, D. Lindo que, pese a su nombre, está jorobado, Camueso/Filis ya no aguanta más y deshace el entuerto mostrando su verdadero aspecto como hombre, dedicándole estas irrespetuosas palabras a Venus: “Y yo a huir de esta Diosa borracha, / No me quiera en cueros”, haciendo culpable a la diosa de todos estos desmanes, recogiendo la antigua prevención respecto de que las mujeres beban vino, válida desde que la recogiera Juvenal en sus Sátiras (VI, 300-301) cuando se preguntaba: «¿Pues de qué una Venus ebria se preocupa? De su ingre y de su cabeza cuáles son las diferencias desconoce».

Pero ya ha llegado el momento de recapitular todo lo dicho en este apartado. Partíamos del hallazgo del texto *T00* que contiene la frase «y suena a la Tonadilla Flamenca: *Tatiri, ri, Tatero*». Esta última referencia a la *tararira* nos ha servido de base para localizar regresivamente una serie de posibles fuentes (*T04* y *T05*) que utilizan la denominación *Tono Flamenco* para referirse a similares *tarariras* que se enlazan mutuamente y que han culminado en *La Novia Barbuda* (*T06*) que también utiliza específicamente *tararira*. Todas estas fuentes y algunas más que resumíamos en la Tabla 1 contienen versiones textuales de esta tarabilla y en algunos casos también musicales. Otro elemento común es el ambiente popular, incluyendo los lugares comunes del submundo de la alteridad, en el que se desenvuelve la acción dramática en *T01*, *T02* y *T03*, con las formas habituales del teatro breve, en contraste con el lenguaje elevado y retórico, en alusión a la realeza, que utilizan *T04* y *T05*, con las formas habituales de la poesía culterana. Desde el inicio de este artículo, hemos estado explorando la posibilidad de que el campo semántico de la *tararira*, con su abundancia de expresiones propias del preflamenco, pueda explicar el temprano uso del término «tonadilla flamenca» que se le aplica en *T00* en el año 1714, anticipando el significado que la palabra *flamenco* adquiriría más adelante, en el siglo XIX. Como hemos ido viendo, nuestra hipótesis defiende que durante el siglo XVIII se fue dando un cambio semántico de la palabra *flamenco* merced al uso que se hizo de los caracteres populares en las representaciones teatrales, de forma concentrada en el teatro breve, utilizando elementos textuales, musicales y dancísticos. En este esquema pretendemos resumir gráficamente el nudo de referencias e influencias mutuas que lleva a que en 1704 se tome la tarabilla *Tatiriri, tatero* como una tonadilla flamenca (y no precisamente de Flandes):



³⁹ Este «maten» es metafórico y alude al «trabajo amoroso» de las prostitutas.

Pero todavía nos restan algunos últimos ejemplos que enlazan el elemento musical y textual de la *Tararira* con las temáticas ya descritas y otras que están por venir. Nos referimos al villancico *Pues el cielo se viene a la choza* de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664) contenido en el Cuaderno de Navidad de 1653 compuesto para la Catedral de Puebla (México) siguiendo la edición de Palacios (1998). La letra es un pequeño compendio de las temáticas que triunfaban en los «villancicos que se cantaron» en las catedrales peninsulares del siglo XVII y que cruzaron el atlántico tal cual instaurándose sobre las culturas autóctonas. En este particular villancico, a pesar de que va destinado al Oficio de Navidad, se utilizan los festejos del Corpus, con sus gigantones, danzas de gitanas, de espadas, tamboriles, castañuelas y sonajas que son invocados pues bien sirven para el festejo como dice una copla:

Cálcense plumas los pies / y toda danza se aliste,
 que aunque no es el Corpus Christe /el Christe del Corpus es.
 No es menos florido mes / este diciembre que el mayo,
 desnude el zagal el sayo / pues hoy el invierno expira,
tararira, tararira, no tiene el Rey tal vida.
 (Palacios, 1998, 65)

Para el remate Gutiérrez de Padilla utiliza los versos del romance ya citado que también se habían usado en la composición con que daba comienzo *La Novia Barbuda* (Leopold I, 1671), (fig. 7, transcripción fig. 9). Esta *tararira*, con su música específica (fig. 10) que se repite tras cada copla como vuelta, sirve para ejemplificar lo que la letra narra, no desde un punto de vista teológico o litúrgico sino como sublimación de lo popular. La identidad va más allá de la letra pues la *tararira* de estos autores utiliza algunas células melódicas iguales:

Pág. 1 Camueso

Voz

Ta - ra - ri - ra ta - ra - ri - ra Ta-ra-ri-ra ta - ra - ri - ra Que no tie-ne,el cuer-do ni,el lo-co tal vi - da.

Bajo continuo

Fig. 9. Tararira - Primer número de *La novia barbuda*. Transcripción: B. Sáez.

127 [Coro I]

[Tiple] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tal vi - da, no tie-ne.el Rey tal

[Alto] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tal vi - da, ta - ra - ri - ra, no tie-ne.el

[Tenor] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tal vi - da, no

[Alto] [Coro II] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tan

[Tenor] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tal vi -

[Bajo] Ta-ra - ri - ra, no tie-ne.el Rey tal

Fig. 10. Tararira - Estribillo del villancico *Pues el cielo se viene a la choza* (transcripción: Nelson Hurtado)

También encontramos motivos melódicos similares en *Tarará qui yo soy Antón*, un villancico de negros a dúo para Navidad del andaluz Antonio de Salazar (1650-1715) procedente de México⁴⁰ (fig. 11).

Tiple 1º Ta-ra-rá ta-ra - rá ta-ra-rá qui yo soy An-tón yo soy An - ton.

Tiple 2º Ta-ra - rá ta-ra-rá qui yo soy An-tón yo soy An - tón Ta-ra-

Bajo

Fig. 11. Tarará qui yo soy Antón. Transcripción: B. Sáez.

En este caso debemos descartar que el emperador Leopold I conociera la obra de estos autores, aunque es muy probable que Salazar, que fue maestro de capilla de la Catedral de Puebla de 1679 a 1688, sí conociera la obra de Gutiérrez de Padilla que lo había sido antes, de 1622 a 1664 y le sirviera de inspiración. Pero pensamos que la explicación de estas coincidencias deriva de una posible *protomelodía* de la *tararira* que fuese del común, que estuviese en boca de todos y que estos compositores utilizaron transformándola. Una forma fija que no nos ha llegado como tal pero que debía proceder de la península. En este sentido vemos que el texto de *Pues el cielo se viene a la choza* ya aparece recogido en unos «Villancicos da Capella Real de Lisboa» en 1654, solo un año después de los de Gutiérrez de Padilla. También en Portugal, concretamente en Braga, en el manuscrito musical M-471, datado entre 1692 y 1709, encontramos una muestra de teatro breve titulada *El baile de la Perçiosa* [sic] en el que este personaje, que ha perdido a su marido Antón, utiliza como

⁴⁰ Colección Sánchez Garza. CSG.262.

reclamo para buscarlo el «clarín de su vos» con la sucesión «Tararí, Tararó» como onomatopeya (fig. 12):

11 *Andar*
 1ª D. Pe-ro ha-ré con sus - pi - ros de un clarín el - son ta ta-ra -
 G.
 16
 1ª D. ri - ta - ra - ri ta ta - ra ri - ta - ra -
 G.

Fig. 12. *El baile de la Perçiosa*. Transcripción Gándara Eiroa.

Las estructuras textuales y musicales son similares a las ya descritas y se produce un fuerte paralelismo argumental entre esta *Preciosa* y el personaje de Camueso de *La novia barbuda*. Gándara Eiroa (2009), editor de este manuscrito, explica:

«Una de las características de este manuscrito es que no se circunscribe al ambiente cortesano. Mientras que la práctica totalidad de las fuentes hasta ahora conocidas con música teatral de los Siglos de Oro están relacionadas con el teatro palaciego, lo que en cierto modo genera unos puntos de vista fragmentarios, la existencia de piezas teatrales en archivos periféricos presenta necesariamente otros contextos diferentes. Frente al corpus relativamente grande que se conserva de música teatral relacionada con el ámbito de la corte, conviene prestar atención detallada al manuscrito M-471, pues supone el reflejo de una tradición teatral bien asentada y distinta de la práctica cortesana que, aunque mucho más conocida, en realidad resulta ser la excepción y no la regla».

(Gándara Eiroa, 2009, 2)

Años antes, en un pliego suelto de 1627 titulado *Casament de Nostra Senyora y la Nativitat del Senyor*, publicado en Barcelona, aparece la indicación «al to de la Tararena Tararó», texto que también forma parte de los versos, de forma parecida a lo ya visto, al utilizarse como estribillo:

La canya florida / de Josep ditzós
 Lo feu (qué ventura!) / de Maria espós.
 Tararena, / de Maria espós, / tararó.
 (Prat y Vila, 2023, 461-476).

En las lexicografías de la lengua catalana *Tararena* se identifica con *cançoneta* o *cantinel*a y *tararó* con nuestra *tararira* y encontramos algún ejemplo más donde se abunda en la consideración de forma fija, como en estos versos de 1627 que vuelven a utilizar la palabra *to* (*tono* en catalán) en el mismo sentido de tonada conocida, tanto que la cantaban los presos:

Passejantme vn dia / deuant la preso
 senti que los presos / ab un novell to,
 Cantaven alegres / aquesta canso,
 ques diu tararena, / ques diu tararo.
 (Giralt, 1627)

La consideración de la *tararira* como una forma musical reconocible la encontramos confirmada en la presencia de la indicación *Allegretto de Tararira* en todas las partes instrumentales de la tonadilla *¡Ay, Mosqueteros!* de 1781 de Esteve.⁴¹ También aparece integrada entre el fandango y la seguidilla sobre una armonía frigia en *La Maja Bailarina*⁴² de José Castel, tonadilla de 1780:

Fig. 13. *La Maja bailarina*, José Castel. Transcripción: B. Sáez.

En el siguiente capítulo nos extenderemos en algunas consideraciones para tratar de entender el significado de las palabras tono, tonada y tonadilla y sus múltiples variantes en los siglos XVI al XVIII. Pero ya sin que nos haya llegado la música, sí encontramos otros ejemplos de *tarariras* en las recurrentes *Letras de los villancicos que se cantaron* [...] en las Catedrales más importantes del orbe hispano, como este ejemplo de Sevilla en el que en 1671 cantaban: «Ay Tararira rira / ay como llora naciendo a la vida» mientras que la persistencia de estos elementos la comprobamos en el hecho de que el texto de *Pues el cielo se viene* de Gutiérrez de Padilla todavía se usaba (no sabemos si con la misma música) en Toledo en 1757 con la única modificación en el estribillo «Tararira, tararira,/No tiene un Abad tal vida». Por el camino, igual que la cantaban los fieles en la iglesia, en las danzas de gitanos o por los presos, la *tararira* seguirá estando asociada a elementos de la marginación o el hampa, como la llamada gente del bronce. Los gitanos son denominados gente del bronce por sus actividades relacionadas con la calderería y la herrería, pero también se refiere a la gente de mal vivir en general, aficionada a la fiesta y cercana a los ambientes de la prostitución. En el *Diario de Madrid* de 1789 se dice: «Vea Vm. en su hijo un majito: amigo de unas gentes de cuyo trato podrá aprender muy buenas cosas: un frecuentador de los bailes de *gente del bronce*: y casas de perdición» pero unos años antes Bernal (1786) ya había relacionado los dos conceptos: «Me hallaba deudor a los sabios e ignorantes: y porque arqueando las cejas hiciesen quatro pasmarotas los que se levantan el falso

⁴¹ Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), Mus 96-2.

⁴² BHM, Mus 104-13.

testimonio de entendidos y entendedores; no debía abandonar a la *gente del bronce*, que gusta de *tararira*». También en Lima (Perú), a mediados del siglo XVIII, se usaba esta expresión asociada a los mismos tipos: «Cuántas *gentes del bronce*, / cholos, mulatas y chinas / se embarcan con algarazara⁴³ / con sus amigos y amigas» según cuenta Castillo Andraca (1948). Y en Bogotá todavía en 1849 se utilizaba la expresión para reflejar el mundo que habrá de denominarse (o ya se denominaba) flamenco como indica Caicedo Rojas (1849): «aquí, y particularmente en la Nueva Granada, tenemos el tiple y la bandola, que son una degeneración de la vihuela española, importada en estas regiones por los conquistadores, entre los cuales no dejaría de haber algunos barberos, contrabandistas y demás *gente del bronce*, de aquella que en las calles de Málaga, Cádiz o Sevilla se solaza con su bandurria, sus castañuelas y panderos». En el apartado 6 abundaremos en los elementos que pudieron fundamentar el cambio semántico hacia el actual significado de la palabra *flamenco*, pero ahora vamos a hablar del otro que le acompaña: la transición de tono a tonadilla que nos ayudará a entender este proceso general de evolución del flamenco como palabra y como estilo musical que eclosionará en el siglo XIX.

5. Tono, tonada y tonadilla

La riqueza polisémica de la palabra *tono*, adquirida en el largo camino de la Antigüedad Clásica a la Edad Media, fundamenta sus evoluciones posteriores. La definición que da Covarrubias recoge implícitamente siglos de disquisiciones de los tratados musicales, pero también del mundo de la retórica y de la oratoria sagrada:

Tono. Lat. tonus, vale sonido o acento, cerca de los músicos; le dividen en ocho, por ser tantas las diferencias del clausurar, considerando lo que sube y lo que baja el canto llano, en el empear y terminar. De allí se dixo entonar, cantar a tono, y entonado que algunas veces se toma en mala parte, por el fantástico. Salir de tono, no continuar el modo y orden con que vno empieza, o a cantar, o a razonar.

(Covarrubias, 1611, fol. 189v)

Pero Covarrubias, como si entendiera que todavía falta un último matiz, inmediatamente nos da la definición de *tonada* como “el ayre del cantarcillo vulgar, quales son las tonadas que oy vsan los músicos de guitarra”.

De forma que nos encontramos un primer campo semántico⁴⁴ alrededor de la palabra *tono*, con elementos comunes al habla y al canto, cuya derivada principal es la ambigüedad cognitiva que todos percibimos. Tono, tonada y tonadilla han venido a tener diversos significados a lo largo de la historia. Cotarelo, que estudia ampliamente la tonadilla en el siglo XVII y primera mitad del XVIII, reproduciendo múltiples ejemplos literarios, hace este denso resumen:

El desvío del público y su aborrecimiento á esta literatura rufianesca y patibularia, acabó con las jácaras, que en lo que tenían de más artístico y bello, la música y el canto, renacieron o continuaron en la tonadilla que logró su mayor auge y perfección en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero como siempre ocurre que entre dos usos diferentes, en que el nuevo ha de reemplazar al antiguo, hay un

⁴³ La palabra *algarazara*, procedente del árabe hispano *alġazara* «locuacidad», y este del ár. clásico *ġazārah* «abundancia», viene a significar según Academia (1726) «ruido de muchas voces juntas; pero festivo y alegre».

⁴⁴ La idea de campo semántico aparecerá varias veces a lo largo del presente artículo siguiendo los enunciados de Ipsen en 1924. Para un resumen de esta y otras formulaciones consultar Martínez Hernández (2003).

momento en que, degenerado el uno y poco definido el otro, coexisten ambos, tal sucedió con jácaras y tonadillas á fines del siglo XVII. Los nombres de tono y tonada eran ya comunes en el siglo XVI a las piezas cortas de canto que se acompañaban de música. Con tal denominación pasaron al teatro para significar lo que se cantaba al comienzo de la función ó dentro de ella. Cervantes, en el entremés del Rufián viudo, decía por boca de uno de los músicos: *Que no haré sino colar seis tragos/y cantar dos tonadas y partirme*. [...] Tonadilla se llamó después á la música que servía para bailar en el teatro. [...] Y poco después significó ya la letra de lo cantado, por cualquier concepto, en medio o al final de los entremeses y bailes. [...] Y a la vez veremos cómo poco a poco va tomando cuerpo esta nueva forma de intermedio, alejándose cada vez más de su progenitora la *jácara*.

(Cotarelo, 1911, CCLXXXVII)

Pocos años después, en 1928, se publica *La Tonadilla Escénica*, el monumental estudio de José Subirá profundizando, ya desde el capítulo I, con gran erudición, en sus orígenes distinguiendo el periodo previo a 1751, año en el que sitúa el nacimiento de la Tonadilla Escénica como forma separada e independiente.⁴⁵ Nosotros nos centraremos en el análisis de la fuentes y escritos, en el periodo que va del siglo XVI a mediados del siglo XVIII, para tratar de entender qué significaba *tonadilla*, en su evolución desde *tono*, para Salazar y Castro en 1714 en la frase *Y suena a la tonadilla flamenca*.

Cotarelo no nombra a Salinas y su tratado *De Musica libri Septem* de 1577 y las disquisiciones sobre los significados de la palabra *tono* que Nassarre sí recogiera en 1723 en el libro *Escuela Música según la práctica moderna* haciendo un interesante resumen. Salinas defendía, con Glareanus y Zarlino, la distinción entre *modo* (la escala utilizada y la relación de ésta con la nota final) y *tono* (altura tonal en la que se escribe o interpreta una pieza) como explica García Pérez (2013, 42-92), pero en ningún caso considera al tono como susceptible de designar una melodía o composición, para los que emplea la palabra *cantionem*. En la explicación que Nassarre realiza, siglo y medio después, desliza algunos términos que, si bien no responden con demasiada fidelidad a las explicaciones de Salinas, denotan el sesgo que había tomado la palabra *tono*: «[...] pues Bermudo, Cerone, y otros muchos no dan más que tres significados a esta palabra, siendo el tercero las composiciones, de que usamos, en que dividimos la armonía, y melodía de la Música, las que generalmente son entendidas por tonos» (Nassarre, 1723, I, 300). Pero más adelante para aclarar estos conceptos va a utilizar la palabra *cantilena* como sinónimo de canción:

Y porque considero, que a muchos causará novedad el ver que llamo Cantilenas a semejantes composiciones, debo decir, que este es nombre propio que se les debe dar, pues todos los Antiguos las llamaron así: aunque en nuestro idioma las han llamado canciones, y pareciéndoles a los Músicos de estos tiempos, que era nombre sobradamente vulgar, las llamaban ordinariamente *Tonos*: pero es nombre improprio, porque es genérico, pues esta palabra *Tono*, tiene diversos significados en la música [...] Y así, por llamarlas con más propiedad, me ha parecido darles su nombre propio, que es el de Cantilenas.

(Nassarre, 1723, II, 302)

⁴⁵ «'Tonadillas' o 'tonadas' no eran a la sazón cosa nueva en nuestro país. Las había desde antiguo, pero con otra significación, ya por su finalidad, ya por su carácter, ya por su longitud; lo cual impone [...] que empleemos el adjetivo 'escénica' referido a la 'tonadilla', siempre que hablemos de esa típica manifestación teatral. Venía siendo tonadilla la canción suelta que se cantaba en cualquier lugar y ocasión. Había sido tonadilla la breve canción que recibía cuando más un estribillo y que remataba los sainetes y 'bailes' en la primera mitad del siglo XVIII, antes de que desprendiéndose de ellos, adquiriese gran longitud, personalidad propia y rasgos inconfundibles. Fue 'tonadilla' la colección de canciones constituida musicalmente por varios números heterogéneos, a los que presidían ciertas unidades de orden superior, formando 'villancicos' que se cantan en el templo, antes de que llegase a florecer la 'tonadilla escénica'. Subirá (1928: 14)

En efecto, Cotarelo cita múltiples y tempranos ejemplos⁴⁶ en los que la palabra *tono* ya funciona bajo el concepto de forma musical y añade, además:

Españoles y populares debían ser los aires que los maestros de poner tonos diesen a todo lo que se cantase en estas piezas, según se comprueba con los fragmentos que ya en época tardía y seguramente influidos por otros gustos se han conservado en algunos cancioneros musicales que unos existen manuscritos y otros, los menos, han impreso los autores de los arreglos de aquellos cantos nacionales.

(Cotarelo, 1911, CCXXVII)

Y también cita la *Farsa del juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz de 1554 que utiliza la *folía* como forma fija y la palabra *tono* como «forma melódica», una configuración específica con la que cantar otra letra:

Aquí *folían* y cantan con sus panderetas y su atambor los que están encubiertos en el coro, sin que nadie los vea, *la folía* siguiente al tono de: *¿Quién os puso en tal estado? La de lo verdugado:*

FOLÍA.

CORO. Queyn espera non despera,
Si esperanza e vera. (*Repíte.*)

(Cotarelo, 1911, CCXLV)

Estamos viendo por tanto una primera evolución de la palabra *tono* hacia el significado de pieza o composición musical, derivada de la ambigüedad *tono-modo*, fuente de discusión para todos los tratadistas, mediante la idea de una disposición particular de las relaciones tonales que queda fijada como modelo (relacionado con lo que hoy llamamos Modo) sobre el que se pueden aplicar otras letras o composiciones poéticas de similar métrica. Lambea (2000, 65) incide en esta posibilidad citando varios ejemplos a los que debemos añadir los que aparecen en el *Cancionero Sevillano de Nueva York* editado por Frenk (1996) donde, sobre un total de 668 composiciones poéticas de finales del siglo XVI, susceptibles de contar con música propia, encontramos 33 que indican «al tono de...». Cerone establece en *El Melopeo* en 1613 la idea de que las músicas particulares de cada región, con la vista puesta en el lejano precedente de los nombres de los tonos griegos, se deben denominar *tonos*, como sinónimo a su vez de *aria* y *tonada*:

Porque la Grecia (según Plinio) era dividida en tres partes o provincias; es a saber en la Doria, en la Eolia, y en la Ionia. Esto advierto y digo porque se sepa, que el nombre de los Tonos antiguos tomaba, su etimología y origen, no de la orden regulada y artificada, que nosotros hoy en día observamos, sino del nombre de los pueblos y provincias, que fueron inventores de aquella armonía; y en la cual mucho se ejercitaban. De la manera que nosotros también solemos a veces decir, hulano canta una muy linda y muy graciosa tonada en aria *Castillana, Portuguesa, Francesa, Inglesa, Lombarda, Siciliana, Napolitana*, etc. De modo que aquí, por esta palabra Tono, se entiende la tonada natural de una provincia, y el modo de cantar (que por eso se puso en proverbio, *Singula regio habet suos cantus*) y no el nuestro artificial Tono.

(Cerone, 1617, 257)

⁴⁶ *Entremés de Engañar con la verdad*. «en tono de jácara» // *Entremés de La noche de toros en Madrid*, “tono de Marizápalo, que llaman nuevo”. // Ricardo del Turia, en su *Apológico por las comedias españolas (Norte de la poesía española. Valencia, 1616)*, intermedio estimulante del gusto del público que pedía en las comedias el tono de la música, «no sólo alegre y joli (sic), pero corrido y bullicioso, y aun avivado con sainetes de bailes y danzas que mezclan en ellas».

En 1596, algunos años después de que Salinas publique su monumental tratado, aparece *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, castellana, y cathalana de cinco ordenes* de Joan Carles Amat⁴⁷ donde se constata el hecho de que ya en esta temprana fecha, la palabra *tonadilla* se refiere a una canción popular, conocida, exitosa..., tal como las Vacas, como así continuará siendo en los siglos venideros:

He querido traer estos doze modos de hazer un passeio, por ser comunes a tantos tonos casi infinitos; y también porque sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doze partes muchas **tonadillas** que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, etc.

(Amat, 1758, 28)

Y más adelante defiende la necesidad de adaptación de los instrumentos a las tesituras de los cantantes para lo cual es necesario conocer y utilizar los diversos “puntos” (como sinónimo de acorde) en relación con los *tonos*:

Respondo y digo, que por dos respectos conviene que sepan tañer por todos los puntos cualquier **tono**. El primero es: Ya saben que la voz no se puede acompañar a todos los puntos, porque a unos es muy alta, a otros muy baja, y si quieren cantar por el modo que saben, y aciertan, con una guitarra [...] cantarán según la voz que tienen, aunque la guitarra sea, o muy alta o muy baja.

(Amat, 1758, 29)

Así vemos que, en este contexto, *tono*, *tonada* y *tonadilla*, se muestran como sinónimos, pero a lo largo del siglo XVII se irán definiendo mejor como muestra Cervantes que en *El celoso extremeño* nombra *tonadica* y *tonadilla* en la temprana fecha de 1613:

-Digo -dijo Loaysa- que tal sea mi vida como eso me parece, porque la seca garganta ni gruñe ni canta.

-Andad con Dios -dijo el negro-; pero mirad que no dejéis de venir a cantar aquí las noches que tardáredes en traer lo que habéis de hacer para entrar acá dentro, que ya me comen los dedos por verlos puestos en la guitarra.

-Y ¡cómo si vendré! -replicó Loaysa-. Y aun con tonadicas nuevas.

-Eso pido -dijo Luis-; y ahora no me dejéis de cantar algo, porque me vaya a acostar con gusto; y, en lo de la paga, entienda el señor pobre que le he de pagar mejor que un rico.

-No reparo en eso -dijo Loaysa-; que, según yo os enseñaré, así me pagaréis, y por ahora escuchad esta *tonadilla*, que cuando esté dentro veréis milagros.

(Cervantes, 1613, fol.144)

Evidentemente, *tonadica* y *tonadilla*, todavía no se habían lexicalizado pues en esta época son diminutivos de *tonada* y aunque más adelante hablaremos del uso del diminutivo en relación con estos vocablos, sí queremos destacar una de las funciones que Amado Alonso destacaba en relación con el diminutivo: la de la fantasía; estos diminutivos «aparecen cuando ya no nos basta el pensamiento conceptual y queremos tener e imponer la representación imaginativa» (Amado Alonso, 1961, 180) que promueve la creatividad. Correas aporta un interesante fragmento referido a las seguidillas que acaba definiendo de paso la tonada en su contexto:

⁴⁷ No se conserva esta primera edición y las citas están tomadas de la de 1758. Sobre el tema del acompañamiento instrumental a la voz hay una temprana referencia en Campillo de Bayle (1689, 310): «Con regalados postres salió un page de Filomunda, ya que se había dado punto a su retrato, a dar punto por punto un plato de dulces contrapuntos, que fueron puntas al ayre en la regalada voz de su dulce canto; acompañándole por puntos, de un acorde instrumento».

Pues las Seguidillas nos dan tan buenos ejemplos de los Adónicos, i las Artes Poéticas se han olvidado dellas, como de las otras varias Coplillas sueltas, ó únicas, de Cantares i folias; será bien dar aquí entera razón dellas, pues tan bien Lo mereze su eleganzia i agudeza, qe son aparejadas i dispuestas para cualquier mote i dicho sentenzioso i agudo, de burla, o grave, aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco i picante, como tan acomodadas á la tonada i cantar alegre de bailes i danzas, i del pandero, i de la jente de la seguida i enamorada, rufianes i sus consortes, de qienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre á las seguidillas. I ellos se llaman de la seguida, i de la siga, de la vida seguida, i de la vida airada; porque siguen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i siguen i corren las casas públicas, i aun porque son seguidos i perseguidos de la Justizia.

(Correas, 1626, 272)

Al contenido de esta importante descripción habremos de volver, pero debemos destacar ahora la definición de un particular contexto social de marginación y transgresión del orden establecido concretado en la «gente de la seguida» que utiliza *tonadas* en reuniones festivas. El éxito que tenían en la calle hizo que dieran el salto a la escena, al principio como inserciones o citas para dinamizar la acción, aunque más tarde se empezaron a escribir de forma independiente por parte de compositores. En el entremés *La plazuela de Santa Cruz* de Calderón se utiliza una tonada como canción para dar conclusión a una trama centrada en el bullicioso ambiente de las calles y sus vendedores y comerciantes:

<i>Entremetida</i>	Escuche, porque va de arenga.	<i>Salen todos.</i>
<i>Fruitera</i>	Vaya, que todos ayudaremos. A bailar lo que tú cantas.	
<i>Entremetida</i>	Una tonada nueva, niña, te traigo, corriendo, volando por el aire. Ay que si caigo con ella, la descalabro. <i>Repiten:</i> Dale, dale, que dale, que dale, que si el ayre lo quiso, que, páguelo el aire, corriendo, volando por el aire. Si estas chanças os gustan, que vaya el baile; Corriendo, etc. Vaya, vaya, que vaya, venga, Picad bien muchachas las castañeras [sic], Corriendo, volando, etc.	

(Calderón, 1661, 184)

Y Baltasar Gracián cita la tonadilla en un contexto de intento de recato moral e identificación de la locura, pues según parece no es lo mismo oír que tocar o cantar, pero prestemos atención a todas las referencias que forman este particular contexto:

En medio de esta suspensión y silencio se le oyó silbar a uno, cosa que escandalizó mucho a todos los circunstantes, y más a los españoles. Y averiguada la desatención, hallaron había sido un francés, y le condenaron a nunca estar entre personas. Mas les ofendió un sonsonete como de guitarra, instrumento vedado so graves penas de la Cordura, y así refieren que dijo el Juicio en sintiendo las cuerdas:

—¿Qué locura es ésta? ¿Estamos entre hombres o entre barberos?

Hízose averiguación de quién la tañía, y hallaron era un portugués; y cuando creyeron todos le mandarían dar un trato de cuerda, oyeron que le rogaban (que a los tales se les ruega) tañese algún son moderno y lo acompañase con alguna **tonadilla**. Con harta dificultad lo recabaron, y con mayor después que cesase. Gustaron mucho, aun los más serios ministros de la reforma humana, y generalmente se les mandó a todos los que pasaban de mozos a hombres que de allí adelante ninguno tañese instrumento ni cantase, pero que bien podían oír tañer y cantar, que es más gusto y más decoro.

(Gracián, 1653, I, 20)

Enumeramos las que nos interesan: silencio, silbar, sonsonete, guitarra, cuerdas, barberos, tañir, son, tonadilla, cantar; todas forman parte del acervo cultural alternativo popular. Esta representación de la alteridad, concepto sobre el que volveremos, es la que también aparece en el baile *La Gaita Gallega* de Alonso de Olmedo (f. 1682) donde, en la autorizada boca de Manuela de Escamilla, se relacionan otros varios elementos habituales en este mundo:

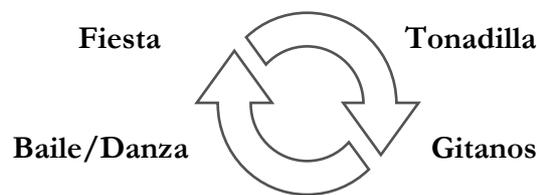
Manuel: Esta sí que es **tonadilla** / que incita a las castañetas
y no unas lamentaciones / colgadas de estar suspensas.
Con éstas me entierren siempre / y no viva con aquéllas
que lamentándose dicen, / como en fúnebres exequias...
[...]
Yo gusto de *zarabandas*, / *folías* y *paradetas*
cíngaras y, en fin, amiga, / de **tonadillas** traviesas
que, pellizcando el oído, / el alma me cosquillean
y en el cuerpo me introducen / alegría tan inquieta
que a su impulso pies y manos / y ojos se zarabandean.
(Olmedo, 1679, 117v-118)

En un primer nivel de análisis debemos comentar la contraposición que denotan las dos partes del texto entre lo serio/triste y lo festivo/alegre, trasunto de la tradicional dicotomía Tragedia/Comedia que atraviesa la historia del arte occidental desde tiempos clásicos. Zugasti (2015, 172) se hace eco de esta discusión en el teatro palatino del siglo de oro con múltiples ejemplos de los que destacamos la cita de Cascales (1617, 340): «*agora se me ha venido al pensamiento (no sé si es muy a propósito) cómo en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes y somos más inclinados a cosas alegres?*». Sobre esta idea giran las definiciones de Academia (1739) donde *tonada* aparece como «Composición métrica, a propósito para cantarse. Viene de la palabra Tono» mientras *tonadica* y *tonadilla*, juntas y en una entrada aparte, se definen con «Tonada alegre y festiva» que tiene un valor adicional por la cita que hace de las *Rimas* de Cristóbal de Mesa (1559-1633), donde en pocos versos dice:

Zarabandas de dulce estilo tierno,
comedias de apariencias quiere el vulgo,
y uno y otro romance a lo moderno
[...]

Solo tienen valor Plauto, y Terencio.⁴⁸
Reinan comedias, reinan tonadillas,
Y todo lo demás está en silencio.
(Mesa, 1612, 145v)

Otros elementos importantes en el texto de Alonso de Olmedo que podemos destacar son por un lado la asociación de la forma tonadilla con un contexto de alegría festiva que induce al baile merced a una serie de danzas bien conocidas por todos en la época, y por otro la adicional asociación con lo gitano (cíngaro) que adjetiva estas danzas inclinándolo del lado de lo plebeyo su natural ambivalencia culto/popular. La asimilación semántica de estos elementos de forma mutua, como ejemplificamos en el siguiente esquema, constituye uno de los pilares sobre los que se irá construyendo el alma de *lo flamenco* como veremos.



Un ejemplo de 1714 relacionado con esta idea se da en el entremés *La plaza mayor para Navidad* de José de Cañizares y Juan Salvo que termina así:

Gorróna. Después que una tonadilla cante el pandero.
Italiano. Pues vaya.
Gorróna. Todos vengan a bailar.
Todos. Vamos, que es noche de zambra.
(Cañizares, 1714, 7v)

La zambra en palabras de Autoridades (1739) es una «fiesta, que usan los Moriscos con bulla, regocijo y baile». En Rosal (1611) ya se decía que «en Árabe es Danza, o Sarao, del verbo Hebreo Zamár, que es cantar o tañer» y en la misma fecha dice Covarrubias: «dança morisca en rigor zambra, vale tanto como música de soplo o silvo, porque se dança al son de dulçaynas y flautas» y también alude a su origen hebreo. Pero la primera referencia literaria la hemos encontrado en 1553 en una Historia General de la Indias hablando de los bailes de México: «Todos los que han visto este bayle, dicen que es cosa mucho para ver. Y mejor que la Zambra de los Moros, que es la mejor danza que por acá sabemos» (López de Gómara, 1553). Dos siglos después seguíamos con ello pues Eximeno (1774, 1796) identifica tonada y seguidilla, por su engarce con el pueblo debido a su sencillez (relativa), en contraposición a las complejidades de las arias cultas de la ópera:

Un aria de teatro que embelesa y transporta a un ciudadano, causa fastidio a uno de nuestros aldeanos que solamente se deleyta con las tonadas y seguidillas: y tanto uno como otro se fastidiarán oyendo cantar los bárbaros del Canadá. [...] El aldeano por causa de la rusticidad de los sentidos, de la fantasía y del ánimo no puede sentir una pasión tan compuesta: su amor es sencillo, nacido de una primera y simple expresión: él pues pues no puede deleytarse sino con la seguidilla que expresa con

⁴⁸ La referencia a Plauto y Terencio alude a los grandes creadores de la comedia en la antigüedad.

sencillez el carácter de la pasión: y la seguidilla será de estilo sencillo, y en este estilo podrá ser de buen gusto.

(Eximeno, 1796, 35-36)

Todos estos ejemplos vienen a abonar la idea de que, hasta el establecimiento a mediados del siglo XVIII de lo que Subirá llama la «Tonadilla Escénica», la palabra *tonadilla* alude a una obra musical, instrumental o casi siempre cantada, popular, popularizada o popularizante, antigua o de moda en el momento, pero bien conocida por todos. Asistimos además a esta evolución: *tono* > *tonada* > *tonadica* > *tonadilla* y aunque se siguen utilizando simultáneamente la tendencia al uso del diminutivo en sus distintas variantes forma parte también de la evolución léxica. Latorre (1956) ha estudiado el uso del diminutivo en el siglo XVII haciendo ver de forma estadística la preeminencia del sufijo *-illo -illa* sobre las demás formas, seguido a gran distancia de *-ito*. Este uso relevante llega hasta nuestros días, por debajo de *-ito* como indica Moliner (1987), manteniendo las características ambiguas de condescendencia, afectuosidad, desafecto, desdén, insignificancia. A qué connotación aludía, desde el siglo XVII, el diminutivo aplicado a tonada para convertirse en tonadilla es difícil de discernir, pero de la lectura de los textos ya citados y de otros muchos pensamos que las funciones fundamentales son, siguiendo a Amado Alonso (1961, 163-181):

Tono > Tonada > Función: acción propia del tono.

Tonada > Tonad-ica > Función que denota familiaridad.

Tonada > Tonad-illa > Función apreciativa, denota actitud, no tamaño.

En general el diminutivo funciona en este léxico con una función de realce. La función peyorativa o disminuidora, cuando se da, está asociada a textos de crítica moral y reprobación y por tanto el realce desaparece. Así se podría considerar a la palabra *tonillo* como un caso aparte que se sitúa más en el ámbito del habla que del canto, ostentando el diminutivo en este caso una cierta función disminuidora o peyorativa que aparece en su relación con los pregones. Desde el siglo XVIII viene en nuestra ayuda el testimonio de Fray Martín Sarmiento (1695-1772), un erudito e ilustrado monje de prolífica obra literaria que gira alrededor de variados temas, pero muy centrada en los estudios lingüísticos, procedente de su manuscrito *Obra llamada de 660 pliegos que trata de historia natural y todo género de erudición*.⁴⁹ La discusión que nos interesa la introduce recordando a Salinas (1577) y el uso que hizo de algunas melodías populares para terminar haciendo una declaración de intenciones muy avanzada para su tiempo:

(§ 5659) Yo sé por experiencia que más necesito estudiar y discurrir para escribir de un objeto mínimo y que se mira como [488v] despreciable, que de un asunto pomposo y fecundo, del cual están atestados los libros. De las tonadillas de los pregones por las calles no he visto libro alguno.

(Sarmiento, 2008, 284)

Y pasando de *tonadilla* a *tonillo*, continua el autor con una interesante distinción entre los pregones entonados, a los que se les puede aplicar las formas de la música culta (cantado/recitado), y los declamados o voceados de los vendedores ambulantes, último recurso de los marginados a los que, como veremos, la uniformidad de sangre todavía no había llegado:

⁴⁹ BNE, Mss/3105 V.1 y Mss/3106 V.2. redactada en 1762-66. Hay una edición actual de Henrique Monteagudo que es la que utilizamos en las citas como Sarmiento (2008).

(§ 5660) Los que o las que venden por las calles de Madrid, y a pregón, este o el otro género, tienen un tono medio entre cantado y recitado. A veces es tono que se puede expresar en un teclado. No hablo de ese, pues se debe reducir a canto. Hay otros tonillos cuya mitad es canto y la otra mitad una sola inflexión de la voz, intonable en un instrumento. Y hay otros tonillos que solo son inflexiones de la voz. Estas son el objeto de mi asunto. El tonillo más estrambótico entre esos es el que hace más de treinta años voceaba uno por las calles, pregonando alcaparrones y aceitunas. Tengo un mediano oído, y a pocas veces que oigo un pregón de los que pasan por mi calle le imito con mi voz según su original entonación. Y aun de los más [489r] conjeturo con felicidad de qué nación es el que pregona, por razón del acento y tonillo que usa.

(§ 5661) Pero el desentonado tonillo del dicho que pregonaba alcaparrones y aceitunas era tan fuera de nuestro oído español que, aunque muchos salían a las ventanas solo por oírle, y que no pocos tentaron remedarle, ninguno lo pudo conseguir. Yo he sido uno de estos, aunque lo tenté repetidas veces. Viendo esta dificultad, que no hallaba en otros pregones (ni aún hoy hallo) dije sin saber por qué: “Aquel hombre es moro”. Oyolo uno que era su párroco, y me dijo que yo había acertado, pues el tal era moro converso.

(Sarmiento, 2008, 284)

Este componente multicultural reflejo de la alteridad (motor de algunos de los cambios que vamos narrando) se extiende a ciegos y pedigüeños varios ubicando finalmente la discusión en el ámbito resbaladizo de las voces naturales, mucho antes de que lo estudiara García de Diego (1968), y los sonidos de los animales:

(§ 5663) A imitación de los acentos y tonillos de los que en Madrid pregonan y venden o quieren comprar alguna cosa, [490r] hay otros acentos y tonillos lastimeros de los mendigos ostiarios que con repetidas plegarias piden limosna. Propongo todo lo dicho para que se sepa que, aunque no se ejecute, se podrá ejecutar; y que el curioso que se dedicare a ese ejercicio tiene mucho andado para remedar las inflexiones casi imperceptibles de las voces de las aves y de los animales.

(Sarmiento, 2008, 285)

Tonillo es una palabra que aparecerá tardíamente en las lexicografías (Academia, 1803) pero que tendrá cierta presencia en la literatura áurea asociada a la idea de canto popular. En *El postrer Duelo de España* de Calderón, publicada en 1688, asistimos a una comedia de honor y duelos entre dos caballeros en el marco de un tema más que relevante: los secretos que se hacen públicos y llegan al pueblo, pregonándose en boca de todos como canto burlesco.

Oyga el villano, y qual canta / al compás de su jumento.

[...]

Fulana, por un momento / escuches aquel tonillo

de un rudo villano de esos / que traen de Alquerías y Aldeas,

[...]

Y aun otra villana allí / viene cantando lo mesmo

como es el tonillo alegre, / avrase esparcido presto.

(Calderón, 1688, 34)

Por el camino, el otro extremo, el tono, como forma musical, quedará acotado al ámbito de lo culto denotando aquellas composiciones religiosas (tono a lo divino) o profanas (tono a lo humano) compuestas sobre poesías de mayor perfección formal

(aunque también podían tener origen popular) y llenas de las simbologías y lugares comunes de la retórica textual que el compositor podía utilizar dándoles reflejo, mediante múltiples tópicos, en la música. Como indica López Cano (2001, 12):

Un tono humano es un complejo intersemiótico que supone la confluencia de una serie de tópicos literarios y musicales con anclajes propios en diversos estratos culturales y prácticas estéticas diferenciadas. Se trata, pues, de dispositivos multimedia, que deben ser tratados como tales y de los cuales nos interesa estudiar exclusivamente las interacciones de los planos letra/música.

Resumiendo, a lo largo del siglo XVII las palabras *tono*, *tono humano* y *tonada* fueron usadas como sinónimas en un contexto de música profana, evolucionando hacia tonadilla en su progresiva utilización teatral que eclosiona en el siglo XVIII con la tonadilla escénica donde tendrá especial reflejo toda la *parafernalia* de la calle y las clases populares: oficios, pregones, tipos, bailes y modas del momento. Un interesante resumen nos lo ofrece Joaquín Díaz:

La palabra tonadilla proviene de tonada y ésta, a su vez, de ton o tono; durante más de dos siglos se aplicó a un tipo de canción -más bien a su aire o melodía- popular, religiosa o teatral pero corta y sin naturaleza dramática; en realidad a comienzos del siglo XVIII no se diferenciaba demasiado de la jácara (son de carácter popular muy apropiado para ser entonado a la guitarra) con la que convivió durante algún tiempo. Primero se denominaba tonadilla al número breve que se cantaba al inicio de una función teatral o dentro de ella; más tarde a la música que se utilizaba para bailar en el escenario y finalmente a la letra y música que se interpretaba al acabar los sainetes y entremeses o en el intermedio de las comedias. Poco a poco esas piecicillas cortas y populares fueron ampliando su duración y tratando asuntos distintos a los de las obras mayores entre las cuales se insertaban, con lo que comenzaron a tener un carácter propio y a ser atendidas con más interés por autores e intérpretes llegando a convertirse en un género de amplísima aceptación. Fueron compositores y actores quienes, efectivamente, consiguieron encumbrar la tonadilla al lugar preferente que ocupó en los gustos de las más variadas audiencias, desde la nobleza al pueblo llano, ayudando también a su difusión, sin duda, los copleros ambulantes -especialmente ciegos- que, dado el general aplauso de que gozaba el tema, comenzaron a publicarlo en pliegos, llegando a solicitar licencia para imprimir y difundir por provincias tales piezas a través del Correo de los ciegos, derecho que les fue denegado. La naturaleza popular y satírica que caracterizó a la tonadilla desde su irrupción como género, es considerada por algunos de sus estudiosos como un despertar nacionalista frente a la agobiante tiranía de formas y estilos foráneos; esa reacción, más del pueblo que de los autores, estimuló sin embargo el ingenio e interés de éstos dando origen a obras de cierta entidad con episodios hablados e intervención de la práctica totalidad de la compañía, llegando a durar en ocasiones casi treinta minutos.

(Díaz, 2001)

Desde el principio del presente artículo hemos ido comentando cómo determinadas palabras (*tararira*, *tono*, *flamenco*) relacionadas, directa o indirectamente, con el ambiente cultural y artístico de un amplio periodo de tiempo evolucionan y se transforman adquiriendo nuevos significados. El uso que hacen los hablantes de los recursos idiomáticos añade connotación a las palabras que, con el tiempo se va a trasladar a la denotación. De la connotación que afecta a la semántica de las palabras, se ocupa la pragmática, una rama de la lingüística que se ocupa del significado contextual y de cómo los elementos extralingüísticos y ese contexto pueden incidir directamente sobre la interpretación del significado. La connotación juega un papel fundamental en el cambio semántico de las palabras, ya que se refiere a las asociaciones o implicaciones secundarias que adquiere un término a lo largo del tiempo. Estas connotaciones pueden ser culturales, históricas o emocionales, y pueden variar dependiendo del contexto en el que se utiliza la palabra. Con el tiempo, ciertas palabras pueden adquirir nuevas connotaciones que se asocian con experiencias o conceptos que antes no estaban vinculados con ellas, lo que

puede llevar a una transformación gradual de su significado original. Es interesante traer a colación la clasificación de los tipos de significado que hace Leech (1981, 9):

1. Significado conceptual o sentido > Contenido lógico, cognoscitivo o denotativo.
2. Significado connotativo > Lo que se comunica en virtud de aquello a lo que se refiere el lenguaje.
3. Significado social > Lo que se comunica sobre las circunstancias sociales del uso del lenguaje.
4. Significado afectivo > Lo que se comunica sobre los sentimientos y actitudes del que habla o escribe.
5. Significado reflejo > Lo que se comunica merced a la asociación con otro sentido de la misma expresión.
6. Significado conlocativo > Lo que se comunica merced a la asociación con las palabras que suelen aparecer en el entorno de otra palabra.
7. Significado temático > Lo que se comunica por la forma en que el mensaje está organizado respecto del orden y del énfasis.

Los tipos 2, 3, 4, 5, y 6 los denomina Leech significados asociativos pues manifiestan un cambio derivado de la relación de la palabra con el entorno y con el emisor como ya estamos viendo. Son precisamente estos tipos los que deberemos tener en mente en lo sucesivo en los ejemplos que iremos presentando. Nos interesa averiguar cómo ciertas palabras, en virtud de las connotaciones y otras formas de relación, transformaron gradualmente su significado llegando a perder o reducir su sentido original al ser sustituido por otros de mayor fuerza semántica. Pero para cerrar este capítulo debemos hacer referencia al verbo *sonar* que integra el sintagma y *suenan a la tonadilla flamenca*. Puesto que nos estamos moviendo en el ámbito de lo sonoro ese *sonar* tiene tres posibles interpretaciones:

1. La que el texto utiliza como comparación: A suena *como* B (la tonadilla flamenca).
2. La otra interpretación alude al *sonar* de la tonadilla como forma musical, con todas las implicaciones ya esbozadas.
3. Y la tercera: una función evocativa que deriva de «la intertextualidad (eco, evocación o reminiscencia)» en palabras de Lamarti (2015). Un *sonar* que recuerda.

Estas interpretaciones no son incompatibles entre sí, más bien se complementan y se deben poder comprender simultáneamente para producir el efecto que el autor, creemos, pretendía. Pero, en definitiva, lo que suena es el *Tatiri, ri, Tatero*, motor argumental generador de muchas de las ideas que hemos ido desarrollando alrededor de la *tararira* que son a su vez compatibles con los amplios conceptos ya expuestos que recoge la tonadilla. Pero ¿qué pasa con el epíteto *flamenca* que se le aplica a la tonadilla? ¿Qué significados contiene *flamenca/flamenco* hasta el siglo XIX? ¿Qué es *lo flamenco* antes de que se convierta en *lo flamenco*?

6. Una bandada de flamencos

En el sur de Andalucía una bandada de flamencos inicia el vuelo sobre el espejo de las aguas someras. Las alas baten el aire mezclando su rojo rosado con el azul del cielo en una sinuosa coreografía. En el norte de Europa en una época pretérita una bandada de flamencos se levanta luchando una y otra vez en defensa de su atractiva tierra. Armas, dinero, pero también encanto y belleza se baten a la par dentro y fuera. Mientras, en las mentalidades y en las obras literarias, una bandada de flamencos con forma de palabras va a ocupar el territorio de las ideas: colores, formas, modos y maneras que proliferan y mutan transformándose en alas de la música.

Esta narración, meramente literaria, puede servir para introducir los contenidos de gran complejidad de este epígrafe que derivan a su vez de los múltiples factores que confluyen en una época y un espacio concreto pero que todavía siguen rigiendo nuestra realidad.

Son varias las teorías, algunas lógicas, otras exóticas o directamente descabelladas, referidas al origen de la palabra *Flamenco* cuya definición actual, esa en la que todos pensamos, recogida por el actual DRAE, es:

Dicho de una manifestación cultural, o de su intérprete: De carácter popular andaluz, y vinculado a menudo con el pueblo gitano. Cante, bailaor flamenco. Apl. a pers., u. t. c. s. *Un flamenco de voz desgarrada.*

Pero esta es la cuarta acepción pues todavía se mantiene como primera acepción: «Natural de Flandes, región histórica de Europa», y como segunda: «Perteneiente o relativo a Flandes o a los flamencos».

En el puesto onceavo aparece la acepción referida a la voz homónima que designa el «ave zancuda» lo que resulta curioso si lo comparamos con el primer Diccionario de la lengua Castellana de 1732 que únicamente contemplaba esta definición para la palabra Flamenco:

Ave que se cría en los lagos marítimos o en las riberas del mar, algo mayor que Cigüeña. Tiene el pico más corto que ella y encorvado, la parte superior mui gruesa, llena de unos bultillos, que le hacen áspero, y todo de color de sangre, como las piernas, que son más altas que las de la Cigüeña, los pies palmeados, las plumas por el lomo son blanquecínas y por el cuello, pecho, vientre, y alas purpúreas. Latín. *Phoenicopterus*. HUERT. Plin. lib. 10. cap. 48. Al Phenicoptero ... llaman los Franceses Flambat o Flamman, los Españoles Flamenco.

También es curioso que Covarrubias (1611, 814) algo más de un siglo antes le dedique una entrada separada al ornitónimo:

FLAMENCO, es cierta especie de ave que se cría cerca de las lagunas, que tiene el pecho, y los encuentros de las alas coloradas, y por ser encendidos, y flameos se llamaron Flamencos, o porque la casta dellos se traxo de Flandes: en Griego se llaman Phaenicopteros.

Y no así al etnónimo,⁵⁰ que incluye dentro de la entrada Flandes como «Flamencos, los naturales de aquel país, que ordinariamente son muy dispuestos, gentiles hombres,

⁵⁰ Escogemos la forma *etnónimo* antes que *gentilicio* debido a la heterogeneidad del espacio geográfico y político denominado Países Bajos Españoles que, entre el siglo XVI y el XVII, se trató de unificar bajo la denominación Flandes.

blancos, y rubios, y también las mujeres». Pasando revista a otros diccionarios históricos vemos que la acepción «natural de Flandes» sí aparece en todos al igual que la relativa al encarnado pájaro. En este cuadro-resumen podemos observar gráficamente lo que estamos contando:

Diccionario ⁵¹	Año	<i>Natural de Flandes</i>	<i>Pájaro</i>
Percival	1591	SI	SI
Covarrubias	1611	NO	SI
Minsheu	1617	SI	SI
Franciosini	1620	SI	SI
Sobrino	1705	SI	SI
Stevens	1706	SI	SI
Bluteau	1721	SI	SI
Autoridades	1732	NO	SI

Podemos aventurar *razones políticas* (¿ignorar a Flandes?) en el hecho de que Autoridades ocultara esta acepción que estaba en la calle, y más teniendo en cuenta que una entrada separada para *Flamenco* «como natural de Flandes» no es recogida por el DRAE hasta 1803, cuando ya llevaba decenios transformando su significado. La explicación se da en el prólogo: «y han quedado excluidas del Diccionario todas las voces y nombres propios de personas y lugares, que pertenecen a la Historia y a la Geografía».⁵²

Pero ha llegado el momento de traer a colación una curiosa y poco conocida fuente, nunca hasta ahora utilizada en estas disquisiciones. En la BNE hallamos un manuscrito titulado *Discurso del pájaro flamenco o fenicóptero* datado en 1757 del que es autor el ya citado Martín Sarmiento. Y esta autoría se nota en esta obra, que requeriría un análisis profundo que excede el presente estudio, cuando va desgranando argumentos, algunas veces peregrinos, otras adelantados a su tiempo, para describir a nuestro «pájaro flamenco».⁵³ Una de estas ideas interesantes que se relacionan con lo que vamos diciendo, es este argumento que resalta la importancia del conocimiento del carácter polisémico de las palabras:

(39) O! y quanto abundan los Libros de este género de errores, en todo género de facultades! El Origen viene de que los Escritores se contentan con saber un solo significado de una voz, la que a vezes, suele tener cinco, o seis muy distintos, y muchos de esos significados pertenecen muchas vezes a objetos de la Historia Natural...

(Sarmiento, 1757, 8)

Sin duda nos está preparando para el siguiente epígrafe en el que, al estilo de un diccionario etimológico, realiza esta definición:

⁵¹ RAE, Nuevo tesoro lexicográfico: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

⁵² Sobre la ideología que hay detrás de las definiciones consultar Hernando Cuadrado (1997).

⁵³ También se pueden leer otros comentarios suyos sobre el *pájaro flamenco* en Sarmiento (2008, §1736).

(40) La voz Castellana Flamenco, significa un Hombre de Flandes; el Phenicoptero; y una persona hermosa. Algunos dicen, que el Paxaro se llamó así, porque vino de Flandes. Otro diría, porque es hermoso como un Flamenco. Pero el origen de Flamma es más natural; y acaso el hombre Flamenco se diría así por su hermoso color blanco y rubio.

(Sarmiento, 1757, 8)

Aquí recoge *Flamma* como brillante y amarillo más que rojo y va bien encaminado ya que la palabra latina significa *llama* y por extensión «del color de la llama», más bien amarillo brillante, y por eso Sarmiento lo relaciona con el color blanco y rubio al igual que Covarrubias un siglo antes. Esta problemática lingüística ha sido estudiada ampliamente por Vangehuchten (2004) defendiendo que el ave zancuda y el nativo de Flandes constituyen un caso de homonimia. La autora concluye que «la etimología de ‘flamenco’ en sus varias acepciones difícilmente se puede basar en el color rojo de la tez del flamenco, tanto para el ave como para la música gitano-andaluza» en contestación a Corominas (1980, 906) que de forma extensa y a veces confusa así lo defiende negando implícitamente la idea de homonimia. También debemos citar los notables artículos de Carro y Bernis (1969) y Rinaldi (2010) sobre el ornitónimo (ambos con referencias muy relevantes al etnónimo), escritos con infinita erudición y que son de lectura obligada para tener una idea completa de la complejidad del tema lingüístico que nos ocupa y que han sido de gran ayuda para la definición de algunas ideas de este artículo. Nosotros pensamos que, aunque de las definiciones etimológicas que hemos procesado se puede deducir un camino paralelo -en cuanto a su evolución diacrónica, para el etnónimo y el ornitónimo- que explica su caracterización como palabras homónimas, debemos considerar, motivado por las múltiples referencias cruzadas y la confusión histórica constatada, que se trata de un caso de homonimia débil siguiendo a Lakoff y Johnson y tomando como base lo que llaman las similitudes:

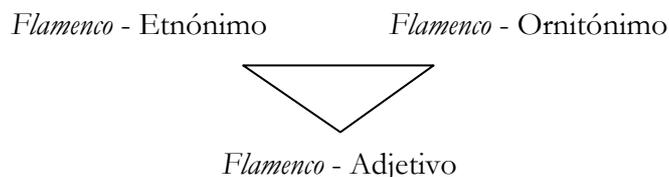
La homonimia débil es más adecuada que la fuerte precisamente porque permite la posibilidad de tales relaciones. En particular, sostiene que los diferentes conceptos expresados por una sola palabra en muchos casos pueden estar relacionados por similitudes entre ellos. La homonimia débil toma como algo dado estas similitudes y asume que son suficientes para dar cuenta de todos los fenómenos que hemos observado, aunque sin el uso de ninguna estructuración metafórica.

(Lakoff, 1986, 152)

Estos autores establecen una dicotomía entre la homonimia fuerte, en la que palabras iguales ostentan significados distintos y no relacionados, y la homonimia débil en la que se asume que, entre esas palabras, existen relaciones cruzadas. Lo que están resaltando es que obviar o descartar la relación metafórica, el que no usemos un concepto para entender el otro, deriva en una incompreensión de la realidad. Pero volviendo al siglo XVIII, Martín Sarmiento, al introducir una tercera acepción de *flamenco* relacionada con el aspecto físico como *persona hermosa*, que hasta el momento no había quedado recogida en las lexicografías (y tardará en aparecer...), cambia nuestra percepción. Hay que resaltarlo, lo que nos dice este autor es que en 1757 se estaba utilizando una construcción de este estilo: “Margarita es muy flamenca / Antonio es muy flamenco”, de forma metonímica, derivada del color blanco y rubio, con el significado de: “Margarita es muy hermosa / Antonio es muy bello”.

A la luz de estos escritos podemos sintetizar dos líneas etimológicas separadas (hasta cierto punto, como iremos viendo) para el etnónimo y para el ornitónimo, de las que

se puede derivar una tercera como adjetivo calificativo que, como enseguida veremos, ya venía de antes:



FLAMENCO - *ETNÓNIMO*: En lengua flamenca el territorio que llamamos Flandes se denomina *Vlaanderen* desde el S. VIII d. C. y al nativo de Flandes, *Vlaming*. En aplicación del sufijo germánico -enc, *Flaming* se convierte en *Flam-enc* > *Flam-enco* siguiendo el modelo de otras palabras de lenguas romances (Menéndez Pidal, 1936, 84, 2).

FLAMENCO - *ORNITÓNIMO*: Del griego, φοῖνιξ, rojo, dicho de la sangre y φοινός, púrpuro, tenemos en griego del S. V a. C. φοινικόπτερος, en latín Phoenicopterus. En un camino paralelo del latín *flamma*, del color de la llama, tendríamos el provenzal *flammant* (usado por Rabelais en 1534 en su Gargantúa), *flambant*, *flament*, *flamenc*, todos ellos referidos al ave. No obstante, por el camino del devenir histórico y del habla popular hay formas que inducen a confusión como *vlaammich* (llameante) que se cita en Waesberghe (1618), que podría situarse a caballo de ambas palabras, o los *flamenques* de D. Juan Manuel (1326) como ornitónimo conviviendo con los *flamenques* de «El Caballero del CisneLa gran conquista de Ultramar»⁵⁴ como etnónimo que pueden explicarse desde ambos orígenes y que son ejemplo junto a otras muchas formas de la dificultad de afrontar el tema como resumimos más adelante en el cuadro nº1. Son estas algunas de las referencias cruzadas que evidencian que estamos ante un caso de homonimia débil. Independientemente del camino etimológico y de la evolución histórica de los lexemas vemos que el elemento común es el color.

Pero continuemos desarrollando las ideas relativas a la tercera acepción que Martín Sarmiento citaba en sus escritos referida a la estética: persona hermosa. También Corominas (1980, 906) registra las tres (etnónimo, ornitónimo y epíteto) y nos pone en el camino de algunos escritos medievales donde aparece esa identidad flamenco/hermoso (y sus variantes); pero Corominas los trae a colación de su fijación en identificar el color rojo como origen etimológico del natural de Flandes. Tras rechazar él mismo la relación con el ave, pone sus ojos en la crónica de Bernat Desclot (2ª mitad del S. XIII-1280)⁵⁵ y enlaza rojo y flamenco (como epíteto) en su descripción de Jaume I.

Pero la descripción que hace Desclot del aspecto de Jaume I en su primera redacción del Ms. 152 (fol. 53v) y en el Ms. 647 (fol.40) dice «vermella i fresca» para cambiar a «vermella i flamenca» en posteriores redacciones como las que reflejan Ms. 1 (fol. 24r) y Ms. 241 (fol. 52r):

⁵⁴ Contenido en el manuscrito *La Gran conquista de Ultramar*, relato medieval castellano datado entre 1291-1295, BNE, Mss/2454.

⁵⁵ *Libre del Rey en Pere d'Aragó e dels seus antecessors passats*, redactado a partir de 1283 sobre hechos que ocurrieron entre 1137 y 1285. Se conserva en varios códices copiados entre 1301 y 1450: *Crónica de Pere III d'Aragó i dels seus antecessors*. BNE, Mss/647; *Crónica*, BC, Ms. 1; *Crónica*, BC, Ms. 152; *Crónica*, BC, Ms. 241. Para una idea más completa de este enrevesado asunto y las descripción de las copias restantes conviene leer a Cingolani (2006, 2010).

Aquest Rey en Jaume fo lo pus bell hom del mon; que el era major que null altre hom un palm, e era ben format a gran marevella, e complit de tots sos menbres; que ell avia molt gran cara e vermella e flamenca.

(BC, Ms. 1, fol. 24r)

La asociación de dos adjetivos seguidos debería excluir estilísticamente la redundancia lo que nos inclina a pensar que la cualidad de «cara flamenca» no tendría que relacionarse necesariamente con el color rojo; así lo indica Corominas (1980, 906) cuando afirma que fresco procede del germánico occidental FRĪSK ‘nuevo’, ‘joven’, ‘vivo’, ‘ágil’, ‘atrevido’ y no podemos evitar pensar en uno de los significados derivados de FLAMMA como flamante, nuevo.⁵⁶

En el *Roman de Flamenca*, poema occitano de hacia 1220-1243, se utiliza la misma expresión: «*Car tan es fresca sa color*» relacionando la belleza, la juventud y el color de la cara; señalemos que la descripción que normalmente se relaciona como posible fuente para la de Jaume I es la que se realiza del amante de Flamenca, Guillem de Nevers, pero nosotros pensamos que la sustitución de *fresca* por *flamenca* va más en la línea de la descripción recogida en el personaje femenino:

Seguramente no había una sola mujer que no deseara parecerse a Flamenca; nada como la belleza y esplendor del sol tiene igual, así brilla Flamenca entre ellos. Su color es tan fresco, sus ojos tan dulces y amorosos, sus gestos tan agradables y adecuados, que la mujer más bella, la más estimada, la más habitualmente alabada quedaría casi muda y paralizada. Su belleza era así reconocida: “En vano se preocupa cualquier mujer por estar bella allí donde se encuentra esta joven dama”. Los vivos colores de su rostro, que resplandecían entonces y cuya luminosidad no cesa de aumentar, empañan y eclipsan la belleza de las demás.

(Covarsi, 2010, 127)

Se pueden rastrear otros ejemplos que identifican *Flamenco* como algo bello en la literatura, por ejemplo, en el *Ramillete Poético de los discretas flores del delicado Nymen* escrito por José Tafalla y Negrete en 1706 leemos:

Loa su espíritu ardiente, / loa su donayre, y luego
passate a Don Vitorian, y mírale a lo Flamenco
blanco, y rubio tulipán, / todo hermoso, y todo fresco.

El encadenamiento de estos significantes forma en la mirada un prototipo de lo flamenco que vuelve a utilizar la idea de la belleza unida a *fresco*. Con anterioridad María de Zayas en sus *Novelas Ejemplares* de 1637 narra: «Era la hermosa doña Blanca hija de Español, y de Flamenca, y así tenía la belleza de la madre, y el entendimiento, y gallardía del padre». Gallardía sobre la que también escribe Fernando de Zárate en 1668 en *El primer conde de Flandes* añadiéndole *flamenca* con carga de adjetivo:

⁵⁶ Para completar la visión sobre este tema nos parece conveniente citar la teoría diacrónica del color de Pastoureau (2010, 22) que defiende la primacía del rojo en la antigüedad: «Esta primacía del rojo parece muy antigua, muy anterior en todo caso a la época romana. Constituye un dato antropológico primordial y explica, sin duda, por qué, en la mayoría de las sociedades indoeuropeas, el blanco tuvo durante mucho tiempo dos contrarios: el rojo y el negro, siendo estos tres colores tres “polos” en torno a los cuales, hasta muy entrada la Edad Media, se organizaron todos los códigos sociales y la mayor parte de los sistemas de representación contruidos sobre el color».

MARGARITA Talle, rostro y discreción tiene el flamenco, a fe mía.

MATILDE ¡Qué flamenca gallardía y animoso corazón! No he visto soldado igual.

Aquí *flamenca* funciona como epíteto de *gallardía* (sustantivo del adjetivo *gallardo*) pues esta cualidad (como *valentía*) se considera intrínseca, implícita de este pueblo desdibujando su valor como etnónimo.⁵⁷ Estas tempranas variantes semánticas de la palabra *Flamenca/Flamenco* como epíteto, en principio laudatorio, del aspecto físico, inaugura un camino que llega hasta nuestros días y que corre paralelo a las otras acepciones (natural de Flandes *vs* pájaro flamenco) con múltiples connotaciones. Su campo semántico es amplísimo: apuesto, chulo, majo, fresco, gallardo, insolente, soberbio, valiente, altanero, bizarro, radiante, gentil, hermoso, arrogante, agresivo, galante, valentón, galán...

Prestemos atención a este resumen de las asociaciones vistas hasta ahora de la mano de los conceptos de polisemia y ambigüedad, como manifestaciones de cambio semántico, que desde el siglo XVII, mediante la metáfora y la metonimia van a convertir la palabra *flamenco*, en manos de la calle, en un *culturema*⁵⁸ o *realia*⁵⁹ con un reflejo acusado en las artes y la literatura (sobre todo en el teatro como veremos más adelante), en un movimiento que llega hasta nuestros días sin que todavía haya cesado su potencial semasiológico. Pero vayamos al principio.

Y es que, desde la *Pragmática Sanción* de 1549 decretada por Carlos I hasta la pérdida por el *Tratado de Utrecht* en 1713, el Condado de Flandes -como parte de las Diecisiete Provincias⁶⁰- formó parte, aunque de forma siempre inestable, de los territorios de la monarquía hispánica influyendo, con todo lo que supuso de sublevaciones y guerras, en las mentalidades de los habitantes peninsulares. La palabra *Flamenco* da nombre genérico a los habitantes de los Países Bajos, pero se va a convertir con el tiempo en un amplio campo semántico donde tiene cabida el paradigma del enemigo, de la *alteridad*, de lo extremado, marginado, vulgar, profano, inmoral, jocoso, festivo, etc. Las asociaciones que se han producido a lo largo de la historia alrededor del vocablo *flamenco* construyen un conjunto de capas de significados, barnices superpuestos, que a veces se transparentan y afectan al conjunto restando claridad a una posible definición. Desde una perspectiva actual, cuando pensamos en la palabra *flamenco*, no todos coincidiremos en las imágenes que acuden a nuestra mente, para unos tendrá connotaciones positivas y para otros negativas; no es lo mismo la perspectiva que tiene el conocedor, el ejecutante, el público aficionado y los estudiosos (y todo ello además desde una visión interna), que lo disfrutan o incluso viven del flamenco, que la que pueden tener los que no lo conocen ni son público habitual de esa

⁵⁷ Sobre estos aspectos del epíteto y la estrecha relación entre el adjetivo y el sustantivo que estamos observando ha escrito en profundidad Penas Ibáñez (2003). Así lo constata cuando escribe: «De esta relación multilateral que el adjetivo establece con otras categorías, adquiere una mayor importancia la conexión entre adjetivo y sustantivo, puesto que considero que el epíteto participa de cierta naturaleza sustantiva [...]. A veces, la cualidad se resalta tanto por un proceso de antonomasia, que el adjetivo pasa a ser un sustantivo propio».

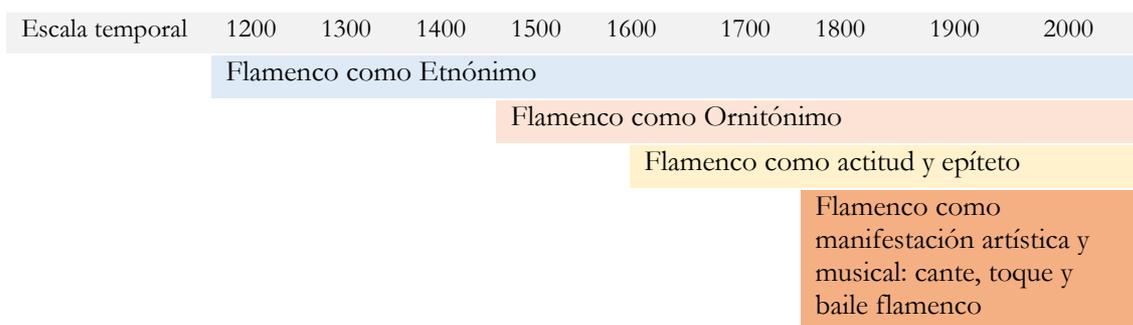
⁵⁸ «Fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura, y que comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, resulta ser percibido como específico de la cultura X». (Molina, 2006, 66, citando a Vermeer).

⁵⁹ «Palabras (y locuciones compuestas) de la lengua popular que representan denominaciones de objetos, conceptos, fenómenos típicos de un ambiente geográfico, de una cultura, de la vida material o de una peculiaridad histórico social de un pueblo, de una nación, de un país, de una tribu, y que por esto son portadoras de un colorido nacional, local o histórico; estas palabras no tienen correspondencia precisas en otras lenguas». (Vlahov y Florin, 1970). Consultar también (Molina, 2006, 63).

⁶⁰ Las diecisiete provincias estaban formadas por los actuales Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo, el Norte de Francia y una pequeña parte del oeste de Alemania. Para una visión esclarecedora de la farragosa relación de España con los Países Bajos se hace imprescindible leer a Barrassar, M. B. et al. *Historia Moderna*, ed. Akal.

música; incluso puede darse el caso de personas conectoras que lo rechacen por prejuicios sociales, raciales y/o económicos.

El desplazamiento del significado primigenio «natural de Flandes» hacia otros *semas*, inaugurando un nuevo y prometedor campo semántico, comienza pronto en el devenir social y, como no podía ser de otra manera, la literatura da fiel testimonio de ello. Cabría discutir hasta qué punto es la sociedad la que lleva a otros usos del vocablo o es la creatividad literaria la que produce el cambio. Como indica Carruters (1996, 19) «las obras literarias se convierten en instituciones porque tejen la unión de una sociedad proporcionándole una experiencia compartida y un cierto tipo de lengua, la lengua de historias que pueden experimentarse una y otra vez a lo largo del tiempo tal y como sugiera la ocasión. Se cree que su significado es implícito, oculto, polisémico y complejo y que requiere una interpretación y adaptación continuas». Y más adelante indica: «En el proceso de textualización, la obra original adquiere comentario y glosa; esta actividad no se considera algo distinto del texto, sino que es el marco de la textualización en sí. *Textus* también significa ‘textura’, las capas de significado que se superponen a medida que se va tejiendo el texto a través de la tela histórica e institucional de una sociedad. Esta ‘socialización’ de la literatura es la obra de la memoria, y es así tanto en una sociedad alfabetizada como oral. Tanto si pasan a través de las puertas sensoriales de los ojos como de los oídos, las palabras deben ser procesadas y transformadas en memoria: se convierten en nuestras». De modo que hasta que Zerolo (1895) aporte una tercera acepción de *Flamenco* como «achulado, gitanesco. Se dice principalmente de cierto género de canto y baile, andaluces», muchas cosas tuvieron que ocurrir en el uso que la calle hacía del término. Los académicos de la lengua tendrían sus dudas y hasta 1925 no aparece con este sentido en el DRAE. Las transformaciones necesarias para que finalmente se «oficialice» esta nueva semántica abarcan cuatro siglos (ocho si incluimos los primeros devaneos en el *Roman de Flamenca* citados anteriormente) y concluyen en el siglo XX cuando la primera acepción, «natural de Flandes», es ya un anacronismo galopante, al que poco tiempo le queda en las lexicografías del uso actual del español, quedando relegado a las históricas. Esta amplia franja temporal la resumimos en este gráfico:



Pero sigamos con otros sorprendentes ejemplos que confirman lo que estamos explicando. Un texto de 1615 da fe de estas primeras transformaciones al utilizar la palabra *Flamenco* con el significado de hombre primitivo:

y así, por el discurso de Raçon, al principio, y también por la experiencia, vieron serles necesario, hacer primero Cuevas, donde meterse, y ampararse del rigor del tiempo, e inclemencias Celestiales; y según dicen, ochocientos Años atrás, vivían los **Flamencos** en ellas: comían primero Yervas, y raíces, y frutas Montesés, después curaron de hacer Labranças, sembrar y coger Grano, que hallaron nacido por el Campo.

(Torquemada, 1615, 1, III, 264).

Aquí vemos la consideración de los habitantes de Flandes como primitivos o salvajes, llevada al extremo ¡hasta ochocientos años atrás!, para representar con una metonimia, la parte por el todo, al hombre primitivo que vivía en la América precolombina antes de la colonización. Aunque pueda parecer un desvarío de *cronicón*, diversos estudios (Baraibar, 2013) dan base a este enunciado al identificar Flandes, como territorio a conquistar (debido a los traumas ocasionados por las luchas persistentes), con cualquier otro territorio en ese mismo proceso.⁶¹ En esta idea permanece el recuerdo de los *Tafurs* (cuyo nombre deriva de *trutani*, vagabundo, mendigo) de la primera cruzada del siglo XI, de origen flamenco, acusados de canibalismo y salvajismo y que también comían raíces y hierbas (Markey) que son un precedente cuasi mítico de los piratas *Guenx* (mendigos en francés) germen de la rebelión de los Países Bajos en 1568. Covarrubias (1611, 407v) citaba a Estrabón para fundamentar el carácter belicoso de los belgas y en 1642 Gil González Dávila, cronista de Castilla, escribía unas palabras que siguen teniendo una actualidad persistente:

Señor mío: Cataluña –en el juicio de los muy prudentes– será el segundo Flandes de España, que acabe con lo poco que queda de sustancia y vida. Teníamos la gota en los pies (la guerra en Flandes) y no hemos podido apartarla de nosotros. Hémosla traído a la cabeza. ¿Cuándo sanaremos de ella?

(Blecuca, 1945, 351)

Flandes, el Nuevo Mundo, Cataluña constituían problemas territoriales que conllevaban guerra, muerte y destrucción, pero la raíz era económica. La expansión que se había iniciado con Carlos V y Felipe II llega a su culmen con Felipe III (1578-1621). Y el combustible que suministraba la energía necesaria para esa expansión era el oro y la plata de América que servía para pagar los intereses de los prestamistas portugueses, genoveses y también flamencos, en una estructura piramidal que llevó a España a varias bancarrotas ya que los gastos excedían con creces los ingresos. No es de extrañar la consideración que se tenía de los españoles en este texto de 1604 referido al reinado de Carlos V:

Estaban encarnizados los flamencos en el oro fino, y plata virgen que de las Indias venía, y los pobres españoles ciegos en darlo por sus pretensiones. Que era común proverbio llamar el flamenco al español, mi Indio. Y decían la verdad, porque los Indios no daban tanto oro a los Españoles, como los Españoles a los Flamencos.

(Sandoval, 1604, 114)

Si en el ejemplo de 1615 se llamaba *flamencos* a los Indios por su primitivismo, aquí, metáfora por metáfora, los flamencos denominan *indios* a los españoles por su avaricia de riqueza y poder. La expansión territorial y la lucha por el control de regiones ricas y estratégicas, como los Países Bajos y el sur de Italia, generaron conflictos con otros países y poderes regionales que llevaron a España a estar en constante guerra. Además, el hecho de tener un imperio tan vasto y diverso requería una gran cantidad de recursos para mantenerlo unido y protegido. Esto significaba que los monarcas hispanos necesitaban invertir en la construcción de fortificaciones, la creación de ejércitos y flotas, y la financiación de guerras como la que tenía lugar en Flandes donde sus habitantes adquirieron fama de guerreros formidables. Un soneto de Lope de Vega de 1634 sigue en esta misma línea significativa ampliándola:

⁶¹ Sobre el tema de la Flandes Indiana y la elevada presencia de flamencos en América consultar Valembois (2004, n.38).

Bien fuera justo del *Flamenco Marte*
Cantar las iras, pero yo pretendo
Templar tristezas, despreciando el arte.
(Lope de Vega, 1634, 2v)

Romero (1998, 86) llama la atención sobre la «polisemia del sintagma *Flamenco Marte*» como fundamento de la función burlesca del mito (en la que también incide Blecua a lo largo de sus escritos) debido a las múltiples alusiones a las guerras de Flandes. Esa función burlesca del mito es la que veíamos en páginas precedentes al analizar *La novia Barbuda* que acaba con una Venus borracha. Algunos años antes, el gran Velázquez, en la pintura *El dios Marte* de ca.1636 (Museo del Prado), había querido representar a un soldado mundano en actitud displicente que bien pudo tomar como modelo a un pendenciero guerrero de los tercios de Flandes. Un análisis iconográfico del cuadro fundamenta esta interpretación: el gran mostacho, los colores rojo y azul de los paños, presentes en las banderas de los Tercios, como se ve en *La rendición de Breda* ca.1635 (Museo del Prado) del mismo Velázquez; la mirada irónica, los atributos de la lucha, espada, escudo, yelmo, dejados caer de mala manera a los pies de la escena muestran «un Marte desarmado, que ha alcanzado la serenidad: ha perdido todos los jugos vitales, todas las pasiones, tanto las guerreras como las eróticas» (Warnke, 2007, 119) y apenas empuña un palo de madera como arma, maza, bengala o bastón de mando. *Lo flamenco* está representado iconográficamente (en elipsis) y este significado únicamente se forma de manera cognitiva en la mente del espectador.

Pero si hay un *Marte Flamenco* también encontramos un *Marte Francés* con el que Cornelio Jansenio, el creador de la corriente jansenista, en un texto de 1635, arroja luz, bien es cierto que fingida, sobre la consideración que, del pueblo flamenco, en el contexto de las guerras de religión, tenían sus coetáneos:

Pues estos monstruos, no de hombres, sino de maldades, dicen que siendo Dios servido, ellos han de librar los estados de Flandes de la tiranía de España, siendo ellos de crueldad tan impía, y de impiedad tan cruel, que en ambas cosas se la ganan a cualesquier Barbaros.

(Jansenio, 1637, 164v).

Todo lo anteriormente enunciado, también encuentra sólido fundamento en el poema «Romance primero al dios Marte», publicado en 1609 por Juan Hidalgo, donde se establece una relación primigenia entre el Marte mitológico (lo culto) con la vida marginal de la germanía (lo popular):

Tú, a quien dedica / mi Musa aqueste trabajo,
Pues eres de la braveza / El Dios que invocan los Bravos,
Defiende aquestos Romances, / Que van puestos a tu cargo,
en que se ve el fin horrible /de los que siguen tus pasos:
para que tengan ejemplo, / viendo los vicios y daños
que resultan de la vida / que ellos llaman Trato ayrado.
(Hidalgo, 1609, vv. 41-52).

El concepto que establece el nexo entre ambos mundos, el culto y el popular, el espiritual y el terrenal, el integrado y el marginal, es el de valentía (braveza, bravos) que, con una perspectiva booleana, si la representásemos en diagramas de Venn, se situaría en la

intersección de los conjuntos que constituyen sus campos semasiológicos con Flandes como paradigma. También Cervantes recogerá en sus obras muchos elementos del lenguaje del hampa y los marginados. En la comedia *Pedro de Urdemalas* de 1615 se describe una escena de danza popular ensalzando la supuesta habilidad para el baile del gozque, en diminutivo gozquejo, un tipo de perro pequeño, al que se le añade el epíteto de *flamenco*, lo que ha dado lugar a alguna imaginativa interpretación. Nosotros pensamos que no alude tanto a la nacionalidad como al carácter. Veamos:

Aquel que no es nada renco, / se llama Diego Mostrenco;
el otro, Gil el Perayle; / cada qual diestro en el bayle
como gozquejo flamenco. / Tocandoles Pingarron,
mostrarán bien su destreza / a compas de qualquievr son,
y alabaran la agudeza / de nuestra nueva inuencion.
Las danzas de las espadas / hoy quedarán arrimadas,
a despecho de hortelanos, / envidiosos los gitanos,
las doncellas afrentadas. / ¿No le pareció, señor,
muy bien el talle y el brío / de uno y otro danzador?
(Cervantes, 1615, 206v.)

La habilidad para el baile de los gozques había quedado recogida por Covarrubias en su artículo sobre los Alanos⁶² y de ahí lo pudo tomar Cervantes. Hay una referencia más temprana: en Troiano (1569, 87) se narra la boda de Guillermo de Baviera y Renata de Lorena describiendo distintos desfiles del séquito de los invitados resultando que en el correspondiente al Duque de Virtemberg (Wurtemberg, estado al sudoeste de Alemania) aparecen unos gozques con «atambores y pifaros». Bien, una vez vista la cierta relación de estos perros con el baile y la música (confirmando una vez más que Cervantes escribía con fundamento y altas dosis de intertextualidad) podemos hablar del epíteto *flamenco* que se les aplicaba. También Covarrubias (1611, 890) y Rosal (1611, 330) sitúa el origen de estos perros en Goscia, «región de Europa, que confina con Dania, y Noruega, dicha en lengua Alemana Gott, de donde salieron los Godos que vinieron a estas partes», definición que se mantiene en Autoridades (1734) como *canis gothicus*. La primera idea que nos viene a la cabeza parte de ese viejo concepto por el que todos los pueblos del norte terminaban confusamente intercambiando sus nombres, hecho que pudiera haber llevado a Cervantes a usar *flamenco* en vez de alemán o gótico, que en definitiva es lo que llevará a Borrow en el siglo XIX a las conclusiones que detallaremos al final de este artículo. Además, *flamenco* rima con Mostrenco, pero como ya hemos resaltado, los niveles de intertextualidad de Cervantes no se agotan fácilmente y en este caso debemos mirar a otras características del gozque: «importunos a los vezinos, molestos a los galanes, odiados de los ladrones duermen todo el día, y con ello velan, y ladran toda la noche» (Covarrubias, 1611, 445v) y «que solo sirve de ladrar a los que passan, o a los que quieren entrar en alguna casa» (Academia, 1737). De ello queremos interpretar que estas características casaban más con la idea que se había construido alrededor de la palabra flamenco comunes a la gente airada del hampa y la braveza. Así se explica el verso «envidiosos los gitanos» pues los descritos son

⁶² ALANO, un río de la Scithia, de donde tomaron nombre los pueblos Alanos: de los cuales habla Plinio lib. 4 cap. 12. [...] Quieren decir, que los perros que en España llamamos alanos, truxeron de allá el nombre, como los sabuesos de Saboya: [...] los gozques de la Gocia: y estos son los que traen los extranjeros que los hacen bailar al son de la cinfonia [zanfona]; y saltar por el Rey de Francia [hacer acrobacias]. Covarrubias (1611, 20).

sus propios modos y que llegasen otros danzarines en competencia no había de gustarles mucho y esto es lo que trata de reflejar nuestro señero autor.

Más adelante prestaremos atención en profundidad a muchos ejemplos teatrales que dan fundamento a estas ideas, como la mojiganga para el Corpus *Alejandro Magno* de José de Cañizares, donde el mundo mitológico es tratado de forma irónica y chusca recreando este contraste. Pero ahora, siguiendo el mismo itinerario de transformación, debemos traer a escena la Mojiganga de 1663 *El Titeretier*, también para el Corpus, de Francisco de Avellaneda:

MANUELA Desde Génova traíré
en aqueste cubilete,
pues que de Medusa fue
salserilla de culebras...

ESCAMILLA ¿Son buenas para la tez?

MANUELA... a la gigante Flamenca.

ESCAMILLA ¿Y la gigante es mujer?

MANUELA Soplad.

ESCAMILLA Pues soplo de almíbar
en conserva del Virrey.

MORALES *de Flamenca gigante. Cantando.*

MORALES «Yo soy la Flamenquilla
que luego que nací
mi mamá darne el pecho
no pudo sin chapín. Lantirlín, lantirlín».
(Avellaneda, 1663, 5)

La referencia a la *Giganta Flamenca* puede resultar enigmática *a priori*, pero está bien fundamentada en la afición que había en las provincias del Norte, Flandes y Bélgica, a los desfiles de gigantes que según Paula Mellado (1851, 399) «consisten en una armadura de mimbres de 25 o 30 pies de altura, terminada por una cabeza de madera y cubiertos por un traje que cambia con el tiempo, siguiendo la costumbre de las edades sucesivas». En España eran muy populares en los desfiles del Corpus desde el siglo XVI formando parte del cortejo de la Tarasca, «enorme dragón o sierpe con alas, vientre lleno de escamas, cola anchísima y uñas ganchudas, que se agitaba, movía la cabeza y abría la boca, asustando a los niños y arrancando el sombrero de los incautos para regocijo general» sobre el que iba una mujer que representaba a la meretriz de Babilonia, y que en el siglo XVII era el escaparate de modistas y peluqueros de señoras que desde ella imponían el dictado de la moda. Así lo confirma Pedro de Vargas, poeta de la primera mitad del siglo XVII, cuando indica:

Como tomaste Aldonza / de la «Tarasca» modelo,
por eso llevas el pelo / con trenzas de jerigonza.⁶³
[...]
Si vas a los Madriles / el día del Señor,
tráeme de la «Tarasca» / la moda mejor.
(Castellanos, 1837a, 27)

⁶³ La jerigonza alude a un habla jergal, incomprensible (casi siempre asociada a los gitanos) y en este contexto a un peinado raro y enrevesado. Volveremos sobre ello.

Y así lo vemos en la imagen de la Tarasca del Corpus de Madrid de 1657 (fig. 16) que aparece como gigantea independiente⁶⁴ aunque debería ir sobre una sierpe como sí ocurre en la que representa la que desfiló en 1701 (fig. 17). La Tarasca según Covarrubias (1611) es «una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo», definición que sigue Autoridades (1739) recogiendo la asignación al Corpus: «Figura de sierpe, que sacan delante de la Procesión del Corpus, que representa místicamente el vencimiento glorioso de nuestro señor Jesu-Christo por su sagrada muerte, y pasión del monstruoso Leviatán». La Tarasca, que en principio designaba solo a la serpiente, terminó nombrando el conjunto formado por la serpiente junto con los personajes que en ella iban subidos, uno de los cuales era de forma repetida una mujer vestida a la última moda. Como este era el elemento característico y más llamativo, por la expectación que suscitaba cada año, termino denominándose tarasca a esta mujer en un nuevo desplazamiento metonímico, en concreto una sinécdoque, al tomar una parte accesoria por el todo. Así lo confirma de nuevo Autoridades (1739) en la siguiente acepción cuando dice: «Tarasca. Por alusión se llama la mujer fea, sacudida, desenvuelta y de mal natural». Y no queda aquí la cosa pues añade otra derivada interesante: «Tarascada. Metafóricamente vale respuesta áspera, o airada, o dicho desatento, o injurioso contra el que blandamente propone, o cortesantemente pretende alguna cosa». La asociación de la serpiente al pecado original era evidente para el espectador de la época y por tanto la asociación que se establecía con la mujer, con los poco piadosos atributos de la danza y los vanidosos ropajes, en estas representaciones, no era casual ni inocente.



Fig. 16. Mateo de Barahona, Tarasca para la procesión del Corpus de 1657, BHM-2-197-16

A destacar, volviendo a la Tarasca de 1657, la gran «guitarra farandulera» (Bernáldez, 1983) que porta con sonajas y cascabeles en su parte superior y los *arlequinillos*

⁶⁴ En el dibujo aparece este texto: “Esta es vna mujer muy redicula con sus arliquines en la cabeça con sus banderas y sus sonajas, que anda al rededor el medio cuerpo, tocando la guitarra y los arliquines de abajo tocando ynstrumentos y dançar con un pie.”

que la acompañan tañendo tamboril y ginebra.⁶⁵ En la citada Mojiganga *El Titeretier* todo gira alrededor de este festejo y nos lleva a pensar que, en el contexto formal de la mojiganga, la imagen cargada de significación de la *Giganta Flamenca* junto con sus arlequinillos, asociada a lo profano y carnavalesco, pero también a lo mitológico (Buezo, 2005, 110), se usa simplemente por un valor evocativo (¿vestida a la moda de Flandes o vestida de gitana?) generando el consiguiente contraste con la forma diminutiva *flamenquilla* siguiendo el proceso: *giganta Flamenca* > *Flamenca gigante* > *flamenquilla*. Recordemos que en estos desfiles existe el contrapunto de la gigantilla (y la *tarasquilla*) para completar la familia.

Como vimos con anterioridad al hablar del diminutivo en relación con la tonadilla en §5, el carácter de los sufijos -illo -illa contribuye al realce del objeto y lo confirma como representación de la fantasía imponiendo la presentación imaginativa que es la que determina que la flamenquilla cante (Amado Alonso, 1961, 180). El carácter minorativo del diminutivo tiene un posible valor eufemístico que puede tratar de ocultar la connotación negativa adquirida con el tiempo. Y de diminutivos va el tema: tonadilla, gigantilla, tarasquilla, flamenquilla, arlequinillos y muy pronto hablaremos de gitanillas... Pero lo que nos interesa de este fragmento es cómo la connotación semántica del sintagma *giganta Flamenca*, (conocida seguramente por los que asistían a la representación en la fiesta del Corpus de 1657) en relación al área geográfica de Flandes se ve enredada en el marasmo de expresiones del festejo carnavalesco español que atesora el texto completo: zarzuela, chischás de las castañetillas, tañidito del cascabel, danzantes, saltando, baile, mojiganga, zambra, sonajas, etc. y que culminan en *El Titeretier* de Avellaneda (1663, 5v) con la tonada: «Que ton, ton, ton, háganles grande, y crecido el son».⁶⁶

Postula Goldberg (1970, 69) que se daría comienzo a este baile «mediante el canto del romance al compás de una música conocida y que luego se efectuaría una transición al canto y baile nuevos. Con este cambio coincidiría una derivación hacia un argumento que se aparta bastante del tema primitivo». Así ocurre en *El Titeretier*: el primer verso, «¡El alcalde de Aravaca!», parte de Calderón, culmina en la tonada “Que ton, ton, ton” y se cierra con la canción «¡Ay, que ya soy / que titeretier / del rey, mi señor!», que recuerda a la exitosa “Ay, que soy tamborilero/ de gala y primor” que se utiliza en un *Fin de Fiesta* también de Calderón (1669, 121). La idea de cambio subyace continuamente en estos textos y la palabra *flamenquilla* adquiere polisemia por contagio (Bréal, citado por Muñoz Núñez, 1999, 48) al relacionarse con los elementos de la representación más extremados. Al mismo tiempo el uso del diminutivo en *flamenquilla*⁶⁷ denota un carácter de familiaridad que se acerca a las formas populares de la fiesta en la calle ya expuestas, los relacionados con los bailes de gitanos con sus instrumentos (cascabel, sonajas...) y sus tarabillas (lantirlín, quirilín, nintirintín, dan, din, ton). y que, en pocos versos, se aleja del significado inicial como etnónimo de Flandes.

⁶⁵ Instrumento de percusión formado por una ristra de huesos que se hacían sonar arrastrando un palo.

⁶⁶ Esta copla recuerda mucho a otra atribuida a Luis Quiñones de Benavente (1581-1651) en el *Baile del Pastoral* (BNE, Mss/15403, 67v) que dice: «Dan, dan, dan, din, din, din, / ton, ton, estítese en mucho / que es gran socarrón». Y todavía encontramos una tardía pervivencia en el sainete de 1775 *Los Músicos y Danzantes* (BNE, Mss/14521/20) de Ramón de la Cruz (1731-1794) imitando explícitamente campanillas con «don, don, don, [...] dan, dan, dan, [...] din, din, din».

⁶⁷ La palabra *Flamenquilla* tiene más lexicalizaciones no carentes de relación: «Plato mediano mayor que el trincherero y menor que la fuente o plato real, que se usa en las mesas para servir alguna fruta o manjar delicado: como azeitunas, huevos moles, etc. Pudo llamarse así por venir de Flandes la invención». (Autoridades, 1732). También como nombre alternativo de la Caléndula y otras especies florales. (Jiménez, 1826).



Fig. 17. Tarasca para la procesión del Corpus de 1701, BHM-2-200-11

El éxito de estas gigantes madrileñas llegó a los confines peninsulares y ya a finales del siglo XVI en Valencia, tenemos el testimonio de 1588, citado por Carboneres (1873, 61), de que «pera millor solemnizar la festa del Corpus, nos ha paregut fer gigants com se acostumen aquí en Madrid, Toledo y altres parts de castella, y están fetes les testes, y se han de fer los vestits y ornatos de aquells». Otro testimonios posteriores confirman que ya se habían implantado; así se recoge en la abundante documentación que generó la entrada de Felipe III y Margarita de Austria en Valencia el 20 de febrero de 1599 para ratificar la boda que se había celebrado por poderes el 15 de noviembre del año anterior en Ferrara. En Valencia la ceremonia tuvo lugar el 18 de abril y al día siguiente se hizo una procesión utilizando los mismos gigantes del Corpus. Gauna relata pormenorizadamente todos los detalles y así describe el «gigantazo», la «giganta española» y tras ellos otro gigante:

el cual venía vestido al traje de la nación gitana, como lo era, con un sayo vaquero largo de damasco amarillo [...] y cubierto con una capa en capilla larga y grande, de terciopelo encarnado de labores, cortada la capa al modo y trassa de lo gitanesco [...] y en su cabeza traía puesto un sombrero grande de tafetán pardo hecho a la valona [...]. A su lado llevaba a su buena compañera, que era una giganta de la misma altaria y grandeza [...] la cual salió vestida al propio traje de gitana, con una saya larga de damasco encarnado [...] y de los brazos le colgaba unas mangas de camisa de holanda blancas [...] y de su disforme cabeza le precedían por las espaldas una hermosa y larga cabellera de muy rubios cabellos, que le pasaban de la cintura, y encima de la cabeza en lugar de toca traía puesto como un turbante redondo y grande que suelen traer las gitanas [...] y puestos estos dos gigantes de frente de SS. MM. Y AA. con la buena música que traían, bailaron a la gitanesca maravillosamente bien, con sus meneos y mudanzas diferentes que los demás.

(Gauna, 1926, 555-559)

La traza de ropajes y adornos quiere representar a lo gitanesco, pero utiliza lo flamenco de Flandes en las referencias a la *bolanda* y la *balona* y, además, para completar el pastiche, les ponen cabellos rubios seguramente por ser la iconografía preferida de la época. Ya en *La Gitanilla* de Cervantes se describe a Preciosa así: «¡Este sí que se puede decir cabello de oro! ¡Éstos sí que son ojos de esmeralda!». Pero de la misma forma que habíamos comentado antes la asociación «giganta flamenca» en este caso debemos resaltar

la asociación «giganta gitana» que se integra perfectamente en la tradición de incorporar carros y danzas de gitanas en todas las celebraciones en la calle, tanto profanas como religiosas, y en el Corpus eran esenciales hasta que la influencia ilustrada determinó en 1780 su prohibición.⁶⁸

La asociación del Corpus Christi con la danza ya es explícita desde 1264 en la bula de Urbano IV que establece la festividad: «cante la fe, dé saltos de placer la esperanza, regocíjese el santo amor». En todas las ciudades españolas se hallan testimonios de la importancia que se le daba a la procesión buscando toda clase de elementos que, para realzar la celebración, aportasen sorpresa, enfocados en la alteridad: negros, labradores, músicos de todo tipo y por supuesto, presencia de mujeres danzantes, específicamente gitanas, que aportaban brillo y vistosidad.



Figs. 18, 19 y 20.

En la custodia procesional que realizó Enrique de Arfe (de origen germánico) en 1517 para Córdoba aparecen bailarinas con guitarras, panderetas y castañuelas que, junto al vestuario, tocados y cintas, son la propia representación de un baile de gitanas (fig. 18). Similar traza tienen las representadas en las vistas de Granada y Sevilla contenidas en el libro *Civitates Orbis Terrarum* de 1577 (figs. 19 y 20).

Esta iconografía es la que habíamos visto en la tarasca de 1701 (fig. 17) que lleva en las manos las castañuelas, que también reflejaba *El Titeretier*, y vestuario más populachero

⁶⁸ Carlos III, en virtud de la Real Orden de 10 de julio de 1780 y Real Pragmática de 21 de julio de 1780, dispuso la prohibición de las danzas y la tarasca en la procesión del Corpus: «En ninguna Iglesia de estos Reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya en adelante danza ni gigantones; y cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conforme a la gravedad y decoro que en ellas se requiere. Por Real resolución a consulta del Consejo de 10 de abril de 1770, se mandó cesar en Madrid los gigantones, gigantillas y tarasca, porque lejos de autorizar semejantes figurones la procesión y culto al Santísimo Sacramento, causaban no pocas incidencias, y servían solo para aumentar el desorden, y distraer o resfriar la devoción de la Magestad Divina». (*Novísima Recopilación de las Leyes de España*, 1805, I, I, 12).

(con las cintas en el pelo) que la de 1657 (fig. 16). Y así la palabra *flamenquilla* parece situarse en la intersección de los campos semánticos {flamenca de Flandes} y {formas autóctonas semánticas y artísticas de la alteridad}.

Podríamos ubicar en los primeros años del siglo XVII una preliminar transformación semántica que partiendo del etnónimo *flamenco* evoluciona diacrónicamente, por exposición a otros ámbitos, que podemos llamar escenarios de la transgresión, como las sociedades del hampa, la venta ambulante, mendigos y ciegos, el teatro breve y titiriteros varios, que van sumando otros *semas* hasta diluir y hacer olvidar el primigenio. Un ejemplo de Lope de Vega nos permite unir varios elementos ya expuestos. En *El ingrato arrepentido*, comedia de enredos fechada entre 1598 y 1603, se ponen en juego equívocos con peregrinos por medio, disfraces y travestismo ambientado en Florencia. Dos personajes, Florela, vestida de hombre y su hermano Feliciano, se hacen pasar por peregrinos procedentes de Roma y romanos de nación lo que da lugar a algunas mofas. Cuando Fineo, un criado, los ve, describe:

Porque el uno de los dos	La esclavina a media espalda,
Era un flamenquillo bello	de un bruñido cordobán,
Que desde la planta al cuello	y un sombrero galán
Era un milagro de Dios.	vuelta la copa a la falda.

La gerga que se vestía	Rizo el pelo de la frente,
cubría de perlas y oro	cuello grande a lo romano,
la hermosura y el decoro	bordón y rosario en mano,
que de su rostro salía.	voz baja y tono excelente.

Viene de largos caminos,
Y dize que a España passa.

(Lope de Vega, 1621, 262)

Es sorprendente el uso de la palabra *flamenquillo*, aunque no tanto por el hecho de ir acompañado por el epíteto *bello*, tras lo expuesto anteriormente, pues no hay nada en esta comedia relacionado con Flandes; por tanto, nos reafirma en la idea de que el etnónimo habría sufrido un cambio semántico dando paso a otros significados. La palabra *gerga* nos da alguna pista más. Su significado, utilizando la grafía *xerga* desde las primeras lexicografías (Nebrija, 1495), se refiere a ropajes y telas más bien bastas propias de peregrinos, como la citada esclavina; Covarrubias (1611) incorpora la acepción «estar una cosa en xerga, es haberse emepeçado y no perficionado, como se dize de los paños antes de estar acabados de labrar». Un siglo después Academia (1735) recogerá de forma separada que «se toma también por lo mismo que Xerigonza: y así se dice habla en xerga» estableciendo la homonimia.⁶⁹

⁶⁹ La palabra *gerga*, en sus distintas grafías *xerga* y *jerga*, tiene, para cada uno de estos significados, orígenes etimológicos distintos. La primera acepción, referida a tejidos toscos, asociada al luto, las peregrinaciones y la austera vida de las órdenes monacales, procede, siguiendo a Corominas, del «bajo latín *sarica*, S. VI que designa telas más o menos bastas» que puede explicar la segunda acepción y a su vez tener cierta relación con el tercer significado de *jerga* como sinónimo de *jerigonza* que habitualmente se hace proceder del francés *jargón* o *gergon* como onomatopeya del gorgo de los pájaros de donde saldría «habla incomprensible». Algunos testimonios indican que esta evolución no está tan clara y se podrían explicar desde una alternativa. Moralejo Laso (1978) apunta a «Ihericuntina lengua» o lengua de Jericó. En el entremés *Las Civilidades* de Quiñones de

Lope de Vega, gran conocedor del idioma, debía tener en mente estas complejidades significantes y las utiliza, como tantas veces, para hacer un guiño al público que va más allá de las necesidades de la trama: de la belleza del *flamenquillo* a la *jerga* como ropa pobre (y como *jerigonza*), en contradicción con la descripción de las riquezas de sus adornos, impropia del peregrino, que recuerda las chocantes descripciones de los grupos de gitanos a su llegada a las ciudades de siglos pasados, también bajo la excusa y salvoconductos del peregrinar, como ha quedado fundamentado en los estudios de Plötz (2015), Sánchez Ortega (1994) y Olivares Marín (2009), desde lejanas tierras camino de Santiago que se resume en los últimos versos: «Viene de largos caminos / Y dice que a España passa». Pero no es la única referencia a la palabra *flamenco* en esta comedia. A Albano, otro peregrino disfrazado, le dicen:

Que no eres manifiestas
ni español ni florentino
en el viaje que aprestas;
más flamenco y peregrino,
que traen los hijos a cuestras.
(Lope de Vega, 1621, 262, 274v)

Las mitografías de los gitanos los presentaban como peregrinos, pero también como nómadas que tenían hijos sin control de la paternidad ni de la maternidad, hijos de la tribu en movimiento. Puesto que los personajes de esta comedia española actúan como florentinos usar *flamenco* con el significado recto de «natural de Flandes», despojado de ironía, suena absurdo pues en cierta forma su significado original ha desaparecido, ha quedado *designificado*, siguiendo las ideas de Laplanche (1987, 53, 1991). Y no decimos que los personajes descritos bajo el disfraz de peregrinos en esta comedia sean gitanos, sino que está utilizando ese manido tópico para añadir exotismo subliminal a la descripción.

El mundo del teatro en el siglo XVII no era ajeno a pendencias y altercados como indica Buezo (2005, 363); el Hampa, los bajos fondos estaba tan representado en el escenario como entre el público que asistía, sin olvidar la posibilidad de interacción. La fiesta pública en la calle y la mojiganga en el tablado son experiencias en las que las fronteras entre actuantes y público quedan difuminadas cuando no borradas en un ejercicio de metateatro; el teatro breve del siglo XVII fue escenario de muchas transformaciones lingüísticas a caballo de la libertad de que gozaban estas representaciones por la narrativa del absurdo que les era consustancial. Hay elementos que se utilizan como catalizador para poder llevar estas ideas al escenario y convertirlo en un espacio de la fantasía. Uno de ellos que tuvo bastante éxito en el XVII es el tema del *mundinovi*, una atracción de feria, especie de caleidoscopio con figuras móviles que se veían a través de una lente «que aumenta los objetos y van pasando varias perspectivas de Palacios, jardines y otras cosas» (Autoridades, 1734) que normalmente eran portados por italianos. Plata (2009) contabiliza «al menos nueve piezas dramáticas y poéticas de estos años en los que el artefacto es protagonista».

Benavente, escrito hacia 1629, se ridiculizan las muletillas y frases hechas usadas en los bajos fondos que inundan nuestra lengua, que aquí se resumen en *civilidades*, palabra que tiene dos significaciones contrarias; la que nos interesa aquí es la que Academia (1729) recoge como «miseria, mezquindad, ruindad» procedente de *cevil* que Covarrubias (1621) identifica con vileza. Esta obra teatral se remata con un *Baile* con los versos: «Que de rondón se han entrado / en la Castellana lengua / todas las civilidades, / que estaban antes en xerga». Nuestra interpretación es que *xerga* ya aludía en fecha tan temprana a una forma particular de hablar de difícil comprensión para los no iniciados, próxima a la jerigonza. En el libro ya citado *Jornada de los Coches* de Madrid también se utiliza en este sentido: «Bueno, dijo Teresa, y con su poco de Jerga anagramada, y Hiperbaton».

Algunas de estas escenas se trasladaron a modo de inserciones en otras obras del siglo XVIII como *El asombro de Xerez, y terror de Andalucía* de Gabriel Suárez publicada en 1732, basada en hechos reales que se narran en Iglesias Rodríguez (2017); la comedia describe las sangrientas aventuras de Agustín Florencio, un bandolero valentón jerezano en el contexto de la Guerra de Sucesión (1701-1714). Sus incansables peripecias le llevan a la cárcel donde tratará de rescatarle su compañera Isabel disfrazándose «con un pañuelo en la cabeza, y un sombrero muy viejo, y su bata, y un palo en la mano, y un *almarico* pequeño a cuestras, con un correón, y un parche en el ojo» que nosotros equipararíamos a la representación arquetípica de una mendiga gitana pero que los personajes de la escena identifican como una *Flamenca* pedigüeña. Uno de los personajes, Tortuga, la describe: «Es una Flamenca tuerta, y fea más que el diablo; y viene como un borrigo, (su algarabía formando) con *totilimundi* a cuestras». El *almarico*⁷⁰ es un *mundinovi, totilimundi* en la denominación italiana. Isabel para completar el engaño utiliza una mezcla de italiano y latín macarrónico. Lo que llama la atención es cómo Isabel, que en la representación principal ya sabemos que es una hampona, pasa a representar un segundo papel (teatro dentro del teatro, metateatro) escogiendo un personaje que en realidad sigue perteneciendo al mismo campo semántico. Que la que llaman *Flamenca* se pueda identificar con una gitana cabría deducirlo de la descripción ya citada: es una imagen que acude al lector actual y seguro que al espectador y lector contemporáneo de la obra teatral. Es coincidente con la iconografía que nos ha llegado a través de grabados y pinturas (pocos) y la más abundante que encontramos en diversos escritos. Torrión (1995) ha estudiado la indumentaria de los gitanos citando algunos textos significativos de los libros de cuentas de autos sacramentales celebrados en Madrid en el siglo XVII tomados de Shergold (1961). En 1651 se describe el atuendo de gitanos y gitanas que participan con sus danzas: «calçones, jubones y bandas con la misma guarnición, sombreros negros con plumas azules y blancas [...] jubones y calçones marineros y bandas y monteras de picos, o sombreros con pañizuelos en la caveza». Este uso de pañuelos en la cabeza rematados con un sombrero era bastante habitual y lo siguió siendo durante el siglo XVIII y el XIX, como vemos en la fig. 21 en los grabados de Carrafa (1825):



Fig. 21. Trajes de España, grabados de Juan Carrafa, 1825

También se cita «Vna danza de 6 jitanas vestidas de rasillo de Flandes de colores» que podemos anotar en la nómina de las asociaciones indirectas que dejan poso. En cualquier caso, sí conviene señalar que muchos de estos elementos eran coincidentes con los que vestían pedigüeños, comediantes, titiriteros, etc. que suelen estar en el mismo saco.

⁷⁰ «Lo mismo que armario, que es como comúnmente se dice». (Autoridades, 1770).

La asociación de los gitanos con brujerías y magias era habitual y así aparece representada en algunas obras teatrales como vemos en el sainete del siglo XVIII *El mágico por vengarse* de Ayala donde «una gitana se presenta como ‘del gran Merlín criada’ y le da de su parte un sombrero mágico, advirtiéndole de sus virtudes» (Domenech Rico, 2007, 326). El recelo ante los charlatanes, volatines, titiriteros y engañadores venía de lejos. En 1615 Suárez de Figueroa advierte sobre ellos:

En suma quanto se puede decir destos, para, en que es gente perdida, ociosa, vagabunda, de vida desconcertada, de mal exemplo, engaña bobos, habladores de ventaja, q esto suena Charlatanes, y por remate merecedores todos de vna galera. Ponen por mil caminos assechanças a las bolsas de sus embeuecidos circunstantes, que de continuo dan crédito a sus dislates y fruslerías [...] sería muy justo limpiar las ciudades de los más destos, pues no siruen sino de ocupar, y distraer a los que atenderían a sus negocios, sino los tuuiesen delante. Fuera de que por la mayor parte los que se ocupan de semejantes niñerías dexan de gastar el tiempo más loablemente, pues andan toda la vida valdios, y como Gitanos de vna tierra en otra.

(Suárez de Figueroa, 1615, 325r-326r)

La prevención contra la vida nómada de todos los oficios descritos queda finalmente ejemplificada en los gitanos como explica Charnon-Deutsch (2019): «La confusión de los gitanos con los vagabundos era reflejo de una tendencia general por toda Europa de asimilación de ambos, sobre todo en la *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster de 1552, quien sería la autoridad más influyente sobre la identidad gitana a lo largo de Europa hasta bien entrado el siglo XVIII». En la escena narrada de *El asombro de Xerez*, la distorsión semántica se produce porque la denominación *Flamenca* sirve de nuevo como contenedor que recoge la carga negativa de lo extranjero indeterminado⁷¹ que habla algarabía⁷², más la del aspecto físico, más la de charlatana ambulante, que se añaden a las que ya tenía Isabel como representante de la vida airada, tema sobre el que profundizaremos más adelante. *Flamenca*, pues, es un falso etnónimo (como el *flamenquillo* de anteriores ejemplos) que busca representar de forma metafórica una cohorte de significados de los que carece *a priori*. En realidad, es un doble falso etnónimo pues Isabel ni es flamenca ni es italiana: ambos caracteres son fingidos. Recordemos que la representación teatral es una forma de arte que implica una interpretación en vivo de una historia o situación ante un público. En este contexto, hay dos niveles importantes que se deben considerar: lo que los personajes entienden sobre el escenario y lo que entienden los espectadores.

El primer nivel se refiere a lo que sucede en la historia que se está representando. Los personajes interpretan sus roles y tienen una idea clara de lo que está sucediendo en el escenario. Sin embargo, este nivel no siempre coincide con lo que los espectadores ven o entienden. A veces, los personajes pueden estar actuando de cierta manera en el escenario, pero el público puede interpretar la situación de manera diferente.

El segundo nivel se refiere a la percepción del público y a cómo interpreta lo que está sucediendo en el escenario. El público puede estar influenciado por muchos factores, como su propia experiencia personal, sus valores y creencias, y la forma en que se presenta

⁷¹ A los portadores de *mundinonos* se le asignaban múltiples nacionalidades: griegos, franceses, portugueses, etc. aunque tópicamente utilizaran una jerga italiana.

⁷² Autoridades (1726) dice: «Es propiamente la lengua de los Alárabes o Algárabes [...]. Esta voz comúnmente se entiende por cualquiera cosa hablada, o escrita de modo que no se entiende». En algunos escritos del siglo XVIII (Huerta y Vega, F. J. (1733). *Anales del reyno de Galicia*, Volumen 1, Santiago) a la lengua de los gitanos se la designaba como *algarabía*; también *jerigonza* como recoge Autoridades (1734): «El dialecto o modo de hablar que usan los Gitanos, ladrones y rufianes, para no ser entendidos, adaptando las voces comunes a sus conceptos particulares, e introduciendo muchas voluntarias. [...] Llámase también Germanía».

la historia. Además, los espectadores pueden estar observando detalles que los personajes no perciben, lo que los llevará a una comprensión diferente de la situación en el escenario. Es importante tener en cuenta que estos dos niveles no siempre coinciden. A veces, los personajes pueden estar actuando de una manera que el público no entiende, o el público puede estar interpretando algo que los personajes no tienen en cuenta. Este desacuerdo entre los dos niveles puede ser intencional por parte del director de la representación o el escritor de la obra, ya que ayuda a crear un sentido de tensión o incertidumbre en la audiencia, tema complejo sobre el que han tratado estudiosos como Cantalapiedra Erostarbe (1995) y Bustos Tovar (1998, 421-444).

En el primer nivel, Isabel, es motejada de *Flamenca* de forma preliminar simplemente por su aspecto y por ser portadora de un *tutilimundi* que, en principio, debería haber remitido a otro idioma, el italiano, que es el que tópicamente usaban sus portadores a pesar de que muchos de ellos no tenían ese origen. Pero cuando utiliza de forma fingida el idioma italiano los personajes no modifican su prejuicio y siguen denominándola *Flamenca*. Este hecho confirma que, sobre el escenario, la denominación *Flamenca* no está aludiendo a la nacionalidad, sino que deriva de su aspecto físico y de la compleja connotación de la actividad, entre charlatanes y titiriteros, que realizaban.

En el segundo nivel, los espectadores de la representación sí saben que es una bandolera española que se ha disfrazado para representar un engaño, un teatro dentro del teatro; la denominación *flamenca* es recogida por los espectadores con toda la amplitud de su carga semántica y metafórica: saben que no es italiana, saben que no es flamenca de nación, saben que es una delincuente que quiere engañar a la autoridad utilizando las artes de los charlatanes; implícitamente entienden de forma simultánea las connotaciones y, al sumar estos *semas*, están comprendiendo algo que va más allá del significado primigenio denotativo; están experimentando, cognoscitivamente, el cambio semántico de la palabra *flamenco*. Pero hay más ejemplos. En otras obras teatrales la aparición del *mundinovi* permite traer a escena, como una llave que abre un mundo de fantasía, bailes de lejanas culturas creando asociaciones inusitadas. Así ocurre en la mojiganga de *El mundi nuevo* de Vicente Suárez de Deza representada en 1662 donde se da pie a la chocante aparición de danzas de portugueses, de indias, valencianos y negros:

¡Y gun, gun, gu!
¡Y guan, gua, gual!
Cambariamo Flansica.
Tome Cambaría.
Aqueste niño glacioso
que ha nacido plodigioso
y za plefeto y el mozo
turo vamo a festeja.
¡Y gun, gu, gual!
(Suárez de Deza, 1663, 27)

Aquí además se remeda el villancico de negros que era habitual en las recurrentes «Letras que se cantaron» en los festejos de Navidad de iglesias y catedrales. Tanto es así que a veces esos mismos textos hacen chanza de esta insistente reiteración. Así ocurre en 1725 en la Catedral de Cádiz produciendo de paso otra sugerente asociación utilizando de nuevo la figura del falso etnónimo:

No siempre a esta Catedral
han de entrar con media lengua
a cantar su villancico
los Flamencos de Guinea.
Razón será que descansen,
pues con sus once de Oveja
vienen de rondón los Moros,
con su champurro⁷³ y su tema.
(Medina y Corpas, 1725, 11).

Debo esta pista a Jesús Cosano, citado a su vez por Suárez Ávila (2016). En este villancico son los moros los que sustituyen, en el trabajo de azuzar la fiesta, a los negros y en «lengua morisca» traen bulla, alboroto y zambra con *guitarrilla* y *gastanieta* entre otros instrumentos. Negros que todavía en 1849 seguirían apareciendo en la ópera cómica *El Tío Caniyitas*⁷⁴ donde, de forma tardía, continua la asociación de los gitanos con el *mundinovo* en el personaje de Joaquín, un gitano engañador que busca sacarle su dinero a un viajero inglés, uno de esos viajeros que tan importante papel jugaron en la difusión en Europa de una cierta idealización de este mundo, como veíamos en páginas anteriores de la mano de Lavaur. Un detalle colateral que demuestra el importante poso cultural que dejará el tema de estos *mundinovi* y *tutilimundi* lo encontramos en la transformación de esta última palabra en *titirimundi* a lo largo del siglo XIX y que llega hasta nuestros días en esta conocidísima estrofa flamenca por alegrías:

Que a los titirimundis, que yo te pago la entrá,
que si tu mare no quiere, que qué dirá que dirá.
Y que qué dirá que dirá, que tendrá que decir,
que, y a los titirimundis, que yo me muerdo por ti.

Este ejemplo, aunque en principio pueda parecer insignificante, confirma lo que venimos narrando: muchos de los elementos que aparecen en las letras y músicas del flamenco del siglo XIX y XX (los ladrillos con los que se construye) tienen una procedencia cultural anterior, alejada en el tiempo y alejada también de los modelos que tradicionalmente se le habían atribuido en las mitografías que todavía atesoran el favor del aficionado y de algunos, cada vez menos, estudiosos. La labor investigadora de autores como Steingress (2005), poniendo el foco en la sociología, y de otros como Núñez (2008) o Castro Buendía (2010) que han revisado nuestro patrimonio cultural desde una perspectiva científica no apriorística han traído a la palestra muchos elementos con los que no se había contado (las razones en proporción variable: no se sabía, no se podía saber o no se quería saber) brindando una nueva perspectiva enriquecedora y al mismo tiempo desmitificadora. Nos puede sorprender hallar determinados giros y fraseología que aparecen tempranamente cuando la música que denominamos *flamenca* todavía no había surgido y no tienen todavía el sentido que esperamos o directamente carecen de sentido. Para los artistas que ahora, en el siglo XXI, interpretan la copla de los *titirimundis* y el público que lo escucha, ha perdido su significado primigenio y ha quedado en mera tarabilla. Como este, otros muchos elementos estaban ahí preparados para mezclarse en otra proporción y

⁷³ Mezcla de cosas inconexas.

⁷⁴ *El tío Caniyitas o El Mundo nuevo de Cádiz*: ópera cómica española, en dos actos / poesía de José Sanz Pérez; música de Mariano Soriano Fuertes.

procesarse de manera distinta en manos de los artistas hasta llegar a lo que conocemos por flamenco, pero eso todavía no era flamenco. Las partes contribuyen al todo, pero no son el todo.

Es muy citado *El Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750* del Bachiller Revoltoso con una gitana que baila acompañada «con guitarra y tamboril» y el Cartel de 1781 que anuncia un *Bayle de jitanos* con «Mojiganga de El Caracol, Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres» con un lenguaje que nos resulta familiar pues más que una fiesta flamenca pareciera una procesión de gitanas del Corpus como las ya descritas. Pero recordemos que en el siglo XVIII estamos en transición y lo que aquí ocurre mira más al pasado que al futuro. Pero hay ejemplos anteriores. En el entremés *La hija del doctor*, atribuido a Francisco de Avellaneda según el índice de la antología *Rasgos del ocio* de 1664 (su primera impresión conocida),⁷⁵ se dan cita temas tan importantes para la época como el matrimonio provechoso, la búsqueda de título nobiliario, el juego, etc. en un contexto de burla y sátira; y aquí encontramos este texto:

Dentro cantan esta copla a lo gitano.

Mus. Dentr. Gitanillas, gitanas,

tocar, y bailar,

ay, que sí, garabí, garabí

y, que sí,

que la buena ventura

nos echa el compás!

(Avellaneda, 1664, 121)

Cantar, tocar y bailar a lo gitano (y todo a compás) es posible que no tuviera en el siglo XVII el mismo significado que el que ostentará en el siglo XIX, pero no es una mera coincidencia; este y otros fragmentos ya citados contribuyen a constatar que, aunque gitanos, negros y moros son discriminados y expulsados, al mismo tiempo resultan atrayentes y hasta son utilizados para la fiesta. Se les odia y ama por igual, de forma alternativa y a veces simultánea. Nuestra hipótesis es que el campo semántico asociado a los grupos enumerados se cruza con el de los flamencos de Flandes que, como hemos ido desgranando, generan parecidos sentimientos ambivalentes y así junto a negros, judíos, moriscos, gitanos, comediantes, nómadas, ciegos, pedigüños y vendedores ambulantes (con sus pregones, verdadero germen musical preflamenco) dan forma a *lo flamenco* como nuevo contenedor de la alteridad; son el «otro» en contraposición al «yo», nosotros *vs* ellos. Es de esta manera como se pueden llegar a explicar denominaciones extemporáneas como «Flamencos de Guinea» y otras citadas en páginas anteriores.

7. La palabra *flamenco* como contenedor de la alteridad

En el capítulo inicial dedicado a la *tararira* habíamos indagado sobre la creación de un estilo nacional en contraposición a la influencia extranjerizante. En la frase «y suena a la Tonadilla Flamenca» que aludía a la *tararira* se juntaban todas las palabras del tópico que resultará vencedor para construir la identidad española. Acosta Sánchez (1979, 66) dice que «España se representa a través de lo andaluz y la cultura andaluza se enajena del pueblo andaluz al

⁷⁵ Hay una primera parte de 1661 que contiene *El entremés de las carnestolendas* de Calderón de 1645 con los siguientes versos: «Mariquita, tararira: / Rufinica, çarabanda».

españolizarse» aludiendo a que la oligarquía andaluza ocupó el poder central madrileño gradualmente e impuso su estética y su «ética»: la de la dominación y la explotación. Este es el fundamento de la lucha contra los ilustrados que amenazaban con socavar los cimientos del Antiguo Régimen.

El que aparezcan tantos tópicos de lo andaluz en la tonadilla escénica a lo largo del siglo XVIII es una señal de que los públicos que pagaban recibían con agrado y demandaban esos temas y las músicas asociadas. Los autores de tonadillas procesaron lo que estaba en la calle, la presión para ofrecer algo nuevo (autorreferenciada en algunas de esas mismas obras) llevó a la experimentación, la repetición insistente de este proceso llevó a la sublimación de lo popular. Se produce así un apropiacionismo de los tópicos de lo gitano y lo andaluz para construir lo español. Lo diverso se fagocita, lo distinto se procesa, se digiere y se expelle ya inofensivo.

Esta clase dirigente andaluza va a inducir la utilización de muchos elementos de música popular con los que estaban familiarizados, procedentes de las clases bajas y del lumpen, en sainetes y tonadillas que se representaban en Madrid y en otras capitales principales entre los siglos XVII y XVIII y que se dirigían a los públicos procedentes de la burguesía y de esa misma clase alta, aquellos que podían pagar la entrada, pues sí, los artistas cobraban, en una primera profesionalización que venía desde la Edad Media que culminará en el siglo XIX con una segunda profesionalización de forma independiente como cante flamenco pero ya en otros escenarios urbanos: la taberna o el sarao privado. Y decimos urbanos siendo plenamente conscientes de que existieron otros escenarios autóctonos similares o equivalentes en el ámbito rural, fiestas populares, ventas, cortijos, y casas particulares, pero aquí estamos tratando de explicar la evolución que lleva a la popularización (hoy diríamos difusión mainstream) de un género artístico que terminó llamándose flamenco. Los agentes de esta difusión son los que podían pagar a los que desarrollaron el flamenco: aquellos que querían (necesitaban) recibir ese pago. El hambre como motor siguiendo a Cruces (2003, 72). Vale la pena traer en este momento las palabras de Larrea (1961, 31): «Los flamencos no hubieran podido existir sin una sociedad dispuesta a pagarles el precio pedido por escucharlos; este fundamento económico de la fiesta es importantísimo socialmente y trasciende al terreno cultural».

Pero ¿es ese centralismo madrileño al que aludíamos incompatible con el mítico origen bajoandaluz del flamenco? En una primera clasificación las provincias de Cádiz, Córdoba, Huelva y Sevilla forman la Andalucía Occidental o Baja Andalucía y las provincias de Almería, Granada, Jaén y Málaga (¿podemos añadir Murcia?) forman la Andalucía Oriental, Alta Andalucía o Región histórica del reino de Granada. Una explicación básica de esta distinción deriva del carácter más atlántico de la baja Andalucía orientada a la relación con lo colonial y urbano, el comercio, la relación con el Caribe y su crisol de culturas, mientras que la alta Andalucía se relaciona con el mediterráneo y una cultura musical más unida al folclore. Pero Andalucía era importante en conjunto: en el Censo de Floridablanca de 1787 las tres primeras ciudades en población eran Madrid, Valencia y Barcelona por ese orden, pero seis de las siete siguientes eran andaluzas: Sevilla, Cádiz, Granada, Málaga, Jerez de la Frontera, Córdoba. Es obvio señalar que uno de los flujos comerciales más importantes hacia Madrid, desde la Edad Media (con la Mesta) hasta la Edad Moderna (minería, agricultura, manufacturas, etc.) es el procedente de Andalucía y Extremadura.⁷⁶

Todo este proceso se inscribe en uno más amplio de aliento político y sociológico como reacción al avance de las ideas ilustradas, asumidas como extranjeras, representadas por lo francés y lo italiano, tema sobre el que ya nos extendimos anteriormente y habremos

⁷⁶ Se pueden consultar en los mapas históricos del Atlas Nacional de España del IGN.

de continuar hablando. El majismo y el andalucismo son fases sucesivas de este mismo desarrollo. Caro Baroja (1975) y más recientemente Berlanga (2021) se han ocupado de explicarlo y darle relevancia integrándolo como uno de los elementos relevantes que lleva al flamenco. Otra tautología necesaria sería decir que lo andaluz llegó a Madrid de la mano de los andaluces, y en concreto de los gaditanos, si hacemos caso al registro de compañías y artistas de Cotarelo (1899) que ha sido recontado por Núñez (2008): «*vino de Cádiz*, se repite hasta cincuenta veces en las más de 80 temporadas que van de 1757 a 1794». La buena o mala fama de lo andaluz venía de antes y hasta el mismo Góngora, junto a otros muchos autores como Campo Tejedor (2020), se dejó llevar reflejándola en un soneto de 1603 dirigido «A las damas de la corte, pidiéndoles favor para los galanes andaluces»:

Hermosas damas, si la pasión ciega
No os arma de desdén, no os arma de ira,
¿Quién con piedad al andaluz no mira,
Y quién al andaluz su favor niega?

En el terrero, ¿quién humilde ruega,
Fiel adora, idólatra suspira?
¿Quién en la plaza los bohordos tira,
Mata los toros, y las cañas juega?

En los saraos, ¿quién lleva las más veces
Los dulcísimos ojos de la sala,
Sino galanes del Andalucía?

A ellos les dan siempre los jueces,
En la sortija, el premio de la gala,
En el torneo, de la valentía.

(Góngora, 1627, 11)

El majismo madrileño se nutre de estas *ideas fuerza* del andalucismo y del gitanismo (seducción y valentía) hasta llegar a identificarse ambos uniéndose al *aplebeyamiento* del que hablaba Ortega y Gasset (1982, 49). Este señala que la norma habitual de todos los pueblos había sido que «las clases inferiores contemplaban con admiración las formas de vida creadas por las aristocracias y procuraban imitarlas»; aquí en España ocurrirá al revés y «las clases superiores solo se sentían felices cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban de plebeyismo» en tres dimensiones principales: «los trajes y aderezos del pueblo madrileño y de algunas capitales andaluzas», los toros y el teatro de la 2ª mitad del XVIII. De los primeros nos hemos ocupado en páginas pasadas, el tema taurino no lo trataremos para no extendernos y del teatro bastante hemos dicho (y algo más que añadiremos), pero debemos resaltar que este giro en la dirección de la imitación de modelos no es nuevo teniendo una larga tradición en toda Europa (Bajtin, 1974) y por supuesto en España encontrando especial acomodo en el teatro breve donde el mundo al revés y la consecuente inversión de los valores era su principal argumento.

Contra esta deriva transita la crítica que hace Samaniego en 1786 en *El Censor*, un semanal madrileño que difundía las ideas ilustradas, legándonos de paso una inestimable descripción:

Las majas, los truhanes, los tunos, héroes dignos de nuestros dramas populares, salen a la escena con toda la pompa de su carácter y se pintan con toda la energía del descaro y la insolencia picaresca. Sus costumbres se aplauden, sus vicios se canonizan o se disculpan, y sus insultos se celebran, y se encaraman a las nubes. Vuestra merced los ve representar siempre encumbrados, siempre provocativos, siempre irreverentes con la justicia, siempre insolentes con la nobleza. [...] ¿Y quién

duda que a estos modelos se debe también aquel resabio de majismo, que afecta hasta las personas más ilustres de la corte?

Compare vuestra merced, pues, la preferencia que se inspira a este traje y **modales truhanescos** con el escarnio que se hace de nuestros trajes y estilos.

[...] Vuelve con la Pascua el teatro, y nosotros volveremos de refresco a la carga empezando con los intermedios de música, conocidos por el nombre de tonadillas. En ellas verá vuestra merced compendiados todos los vicios de nuestros sainetes, amén de otros muchos que les son peculiares. Éste sí que es el imperio donde dominan las majas y los majos. Las naranjeras, rabaneras, vendedoras de frutas, flores y pescados, dieron origen a estos pequeños melodramas; entraron después en ellos los cortejos, los abates, los militares y las alcahuetas, pero los majos faltan rarísima vez de estas composiciones. Por fin, cansados de inventar, los poetas han puesto su doctrina en boca de los mismos cómicos, y para asegurar la ilusión, Garrido, Tadeo y la Polonia nos cantan sus amores, sus deseos, sus cuidados, y sus extravagancias; y alguna vez, usurpándole a vuestra merced su oficio, definen las costumbres públicas, y se desenfrenan contra los vicios. Pero ¡cuán suaves y templadas son sus sátiras! Allí verá vuestra merced tratadas a las usías de locas, a los mayorazgos de burros, a los abates de alcahuetes, a las mujeres de zorras, y a los maridos de cabrones. Analice vuestra merced como quiera nuestras tonadillas y hallará que no son otra cosa.

(Samaniego, 1786, 437-440)

En este texto llama poderosamente la atención que un autor de finales del XVIII considere el tema de los pregones, esos modos de vocear de la calle en manos de las vendedoras, como origen de una forma de hacer teatro que rechaza, por ser totalmente ajena al pensamiento ilustrado y su forma de entender el «arte», pero que tienen que tolerar porque se ha puesto de moda. Esos pregones serán esenciales para entender la evolución hacia el flamenco con sus temas, letras y rimas, y elementos de la salmodía musical recitada a imitación o chanza de la eclesial.⁷⁷ Es esa imitación sarcástica de las personas de orden lo que Samaniego considera intolerable pues va en el camino contrario al progreso moral de la sociedad que aspiraban a construir.⁷⁸ Anteriormente habíamos hablado de cierta función peyorativa o disminuidora en la palabra *tonillo* aplicada a los pregones. De este carácter disfemístico, que vuelve a aparecer aquí, trataremos en el apartado siguiente. Es relevante también la referencia a los «modales truhanescos» pues es la idea en la que incide la audiencia de Granada cuando en 1783 relaciona este contagio con los gitanos utilizando la misma expresión:

Han inventado la multitud de truhanerías y bufonadas, aires, modales y gracejos, que son notorios. Estos malos resabios han contagiado a estas Andalucías más de lo que debería esperarse del carácter serio y circunspecto de nuestra nación; pues vemos cada día los efectos más lamentables en las gentes más distinguidas, no desdeñándose muchas de estas en imitarles en su traje y modales, y de vivir en su compañía. Los llamados gitanos son los que han inventado muchas cantinelas, que son muy generales en este país; y aún han llegado a cantarse en los teatros públicos, como la más picante diversión.

(Gómez Alfaro, 2010, 557-558).

Estos testimonios constatan el fracaso del ideal ilustrado entre la clase dirigente que no fue capaz de (y seguramente tampoco quiso) crear una tercera vía y asumió sin más el casticismo que se vivía en la calle como una forma de derrotar a los modelos que venían de fuera, siendo víctimas de su propio tradicionalismo al no querer asumir una modernidad para la que no estaban preparados. Pero lo verdaderamente importante de este documento

⁷⁷ Para profundizar en este tema: Cáceres Feria (2020). Una buena aproximación al tema de los pregones en la música popular: Manzano (1986).

⁷⁸ No deja de ser contradictorio que los estamentos que defiende son los que representan a las instituciones del Antiguo Régimen: nobleza y clero.

es que señala a los gitanos como creadores de cantinelas, en el significado de tonadas o cantares populares, que son las que recogen las tonadillas escénicas de las que tanto hemos hablado. Un testimonio adicional relevante es el de Jean-François de Bourgoing (1748-1811), diplomático francés que en su libro de viajes por España publicado en 1789 comenta:

Los más indulgentes lamentarán, sin embargo, que los Majos y Majas sean así recibidos en el teatro y mantengan su atracción incluso en los círculos de buena compañía. En otros lugares, las clases bajas se enorgullecen de imitar a quienes están por encima de ellas: en España ocurre lo contrario en algunos aspectos. Hay gente de rango distinguido en ambos sexos que buscan sus modelos entre estos héroes del populacho, que imitan su atavío, sus ademanes, su acento, y se halagan cuando se dice de ellos: *tiene buen aire de Majo; uno la tomaría por una Maja*. Es renunciar muy gratuitamente a la nobleza que pertenece a uno de los dos sexos y a la decencia que constituye el principal encanto del otro.

Los *Gitanos y Gitanas*,⁷⁹ aún más peligrosos que los *Majos y Majas*, podrían ser objeto de las mismas reflexiones. Fuera del teatro son especies de Bohemios que vagan por el campo, llevan una vida escandalosa, adivinan la buenaventura, ejercen todas las profesiones sospechosas, tienen entre sí un lenguaje y signos particulares, y con los otros esta destreza de bribones hábiles, que busca engañarlos. Esta clase de ciudadanos, de los que la sociedad debería ser purgada, ha sido, sin embargo, tolerada allí hasta el día de hoy; y les dan en el teatro papeles picantes por su originalidad, entrañables por su parecido con los modelos de los que son copias; pero cuyo efecto es hacer familiar el vicio, adornando su fealdad con las flores de la alegría. Estos son, por así decirlo, los pastores de la escena española, ciertamente menos insípidos, pero también menos inocentes que los nuestros. Sus estafas, sus conspiraciones, sus intrigas amorosas, dignas de su moral, son tema de varios Sainetes y varias Tonadillas, y probablemente fervientes lecciones para más de un espectador.

Me parece que hemos perdido de vista en España, aún más que en otros lugares, la influencia que el teatro puede tener en la moral de una Nación, al limitar las funciones de Thalía al sentido de su lema, incompleto a mi juicio, *Castigat ridendo mores*, que se reduce a corregir alguna ridiculez, divertir e interesar a la porción elegida de una Nación. La comedia podría, me parece, tener un destino mucho más útil, mucho más extenso; y a pesar de los ejemplos de nuestras obras maestras que son ley, a pesar de los anatemas arrojados por nuestras austeras críticas, a ello tiende entre nosotros. Si queremos absolutamente que tenga un fin moral, ¿por qué no nos presentará más a menudo modelos de virtudes, más cercanos a nosotros, más fáciles de imitar que los de nuestras tragedias?

(Bourgoing, 1789, 347-350).

En este texto hay varias cosas importantes. Por un lado, la equiparación de los majos con los gitanos, y por otro, la presencia de ambos tipos representando sus *topoi* en la escena. De nuevo vemos la oposición del ideal ilustrado y sus valores morales ante la representación en escena de lo nacional, considerado como poco edificante. Pero el texto también confirma (y eso es lo que más llama la atención a este autor francés) que esos modos estaban triunfando precisamente entre la clase alta. En este artículo ya habíamos observado que esta presencia de lo gitano y lo andaluz llegaba incluso a la realeza y venía de antes: el caso de la emperatriz Margarita reclamando música española que narrábamos en páginas pasadas es sintomático. Recordemos que alrededor de este episodio parecía girar la denominación «tonadilla flamenca» de 1714 (y «tono flamenco» de ca. 1677) que constituyen la primera mención localizada hasta ahora de la palabra *flamenco*, relacionada con el ámbito musical, fuera de su uso como etnónimo. Recordemos también el uso de *flamenca gigante* de 1663, *flamenca* como pedigueña/engañadora con tutilimundi de 1732 y los «Flamencos de Guinea» de 1725. Y finalmente en 1757 la metonimia, que lleva a designar a alguien bello como *flamenco*, recogida por el lexicógrafo Martín Sarmiento, pero tempranamente usada por Lope de Vega en 1634. Se puede argüir que son muy pocos testimonios (aunque alguno más queda por aparecer en este texto) y que son excepcionales,

⁷⁹ Resulta curioso leer estos desdoblamientos, habituales en estos siglos y tan discutidos hoy.

pero es evidente que, para fundamentar nuestros argumentos, solo podemos usar la lengua literaria y los documentos escritos: no podemos retroceder en el tiempo para bajar a una calle dieciochesca a preguntar. Como hemos ido viendo, la clase ilustrada (la mayoritaria entre los escritores) era contraria a dar pábulo a estas ideas. Poco más podemos esperar salvo menciones indirectas y las lexicografías siempre operan con retraso. Cruzar estos elementos enumerados con los de raíz etimológica, que resumimos en el cuadro 01, facilita enunciar una idea con visión diacrónica que ayuda a estructurar esta discusión.

			Homomimia (débil)		
	ETNÓNIMO			ORNITÓNIMO	
				Griego	φοινός <i>dicho de la sangre</i> ROJO
				Griego	φοῖνιξ PURPÚREO
S. V a.C.				Griego	φοινικόπτερος
	Lengua flamenca			Latín	Phoenicopterus
				Latín	<i>Flamma</i> <i>del color de la llama</i>
S. VIII	Flandes	Vlaanderen	↓		
	Nat. de Flandes	Vlaming			
	Latín medieval				
S. IX	Flandes	Flandria			
S. XIV				D. J. Manuel	<i>flamenques</i>
1534				Rabelais	<i>Flammant</i>
	Lengua flamenca				
1618	Llameante	vflammich			
	Sufijo germánico				
	-ing > -enc	Flaming > Flamenc		Provenzal	<i>flamenc</i>
		Flamenco		Flamenco	

Polisemia				
	Autor/Obra	Texto	Categoría 1	Categoría 2
S. XIII	Desclot	<i>Cara vermella i flamenca</i>	Adjetivo	Adjetivo
S. XIII	Roman de Flamenca	Flamenca	Nombre propio	Adjetivo
1595	Lewknor	Flamenco	Insulto	Disfemismo
1603	Lope de Vega	Flamenquillo bello	Falso etnónimo	Adjetivo
1615	Monarquía indiana	Flamenco = <i>hombre primitivo</i>	Falso etnónimo	Disfemismo Metonimia
1634	Lope de Vega	<i>Marte</i> Flamenco	Adjetivo	Metonimia
1663	El titeretier	<i>Giganta</i> Flamenca <i>giganta</i> Flamenquilla	Etnónimo Sustantivo	Adjetivo Id.
1664	La hija del doctor	Aflamencado	Adjetivo	Pº de aflamencar
1668	F. de Zárate	Flamenca <i>gallardía</i>	Etnónimo	Epíteto
1705	El antojo de la gallega	Flamenco	Falso etnónimo	Disfemismo
1706	Ramillete poético	<i>a lo Flamenco (al modo estético)</i>	Adjetivo	
1714	Jornada de los coches	<i>...y suena a la Tonadilla</i> Flamenca	Adjetivo	
1725	Villancicos que se...	Flamencos de Guinea	Falso etnónimo	Metáf./Euf.
1732	Asombro de Xerez	Flamenca <i>tuerta</i>	Falso etnónimo doble	Eufemismo
1734	Crisol Crítico	Flamenca <i>borracha</i>	Etnónimo contaminado	Disfemismo
1757	Martín Sarmiento	Flamenco = <i>persona hermosa</i>	Metonimia (color)	Eufemismo

Cuadro 01

8. Interdicción y alteridad

Para continuar con nuestra argumentación relativa al cambio semántico operado en la palabra *flamenco* es necesario recordar algunos conceptos lingüísticos tales como interdicción, tabú, eufemismo y disfemismo.

La interdicción se refiere a la prohibición o restricción impuesta por la sociedad o una autoridad sobre ciertas prácticas, palabras o comportamientos respaldada por normas culturales, religiosas o legales. La interdicción se utiliza para establecer límites y regular la conducta de las personas dentro de una comunidad. En lingüística se usa «en el sentido general de presión externa, psicológica o social que motiva la existencia de realidades proscritas conceptualizadas por los hablantes con la consiguiente, por lo general, no utilización de ciertas formas o expresiones existentes en la lengua, originando el proceso eufemístico» siguiendo a Casas Gómez (2005, 281).

Esta realidad proscrita se genera muchas veces alrededor de un tabú, concepto que se relaciona con la interdicción, pero que se refiere específicamente a aquellas cosas o temas que son considerados sagrados, prohibidos o impuros dentro de una sociedad. Los tabúes pueden variar ampliamente de una cultura a otra y abarcan temas como la muerte, el incesto, la violencia o ciertas prácticas religiosas. La respuesta de la sociedad a estas restricciones es la creación de eufemismos y disfemismos como formas de lenguaje utilizados para suavizar o exagerar el significado de ciertas palabras o expresiones. Un eufemismo es una palabra o frase más suave o políticamente correcta que se utiliza en lugar de un término más directo o crudo, con el objetivo de evitar ofender o causar malestar. Por ejemplo, en lugar de decir «falleció», podríamos utilizar el eufemismo «se nos fue». Los eufemismos también se emplean para atenuar temas tabú o sensibles, como hablar de «un descanso final» en lugar de «la muerte». El eufemismo, como forma de interdicción, se define como el «procedimiento lingüístico motivado por la alteridad, mediante el cual una palabra, que se encuentra bajo interdicción lingüística por culpa de un tabú implícito del tipo de los tabúes místico-religiosos o sexual-fisiológicos (tabúes tradicionales y estables), se sustituye por una estructura neutra desde el punto de vista afectivo-estilístico» en palabras de Seiciuc (2010, 31).

Por otro lado, el disfemismo es lo opuesto al eufemismo, ya que se utiliza para expresar algo de manera más cruda, ofensiva o despectiva. En lugar de suavizar o evitar el tema, el disfemismo busca enfatizar o exagerar ciertos aspectos negativos o impactantes. Por ejemplo, en lugar de decir “persona con discapacidad”, se puede utilizar el disfemismo “minusálido”. Casas Gómez (2005, 284) los define así:

Entendemos el *eufemismo* o el *disfemismo* como el proceso cognitivo de conceptualización de una realidad interdicta, que, manifestado discursivamente a través de la actualización de un conjunto de mecanismos lingüísticos de sustitución léxica, alteración fonética, modificación, composición o inversión morfológica, agrupación o combinatoria sintagmática, modulación verbal o paralingüística o descripción textual, permite al hablante en un cierto «contexto» y en una concreta situación pragmática, atenuar o, por el contrario, reforzar comunicativamente un determinado concepto o realidad interdicta.

También Casas Gómez (2012, 61) explica que:

El eufemismo supone un proceso cognitivo de conceptualización, de efecto contravalente al disfemismo (misma base y recursos pero distinta finalidad y objetivos), de una determinada realidad interdicta.

En resumen, la interdicción es la prohibición o restricción social sobre ciertos temas o comportamientos, mientras que el tabú se refiere específicamente a lo que es considerado sagrado, prohibido o impuro en una sociedad. Los eufemismos y los disfemismos son estrategias lingüísticas utilizadas para suavizar o exagerar el significado de

las palabras o expresiones, siendo los eufemismos más suaves y los disfemismos más crudos o despectivos.

La palabra *flamenco* en origen solo estaba marcada con los valores básicos del color y, de resultas, de la belleza. El carácter denotativo, como mero habitante de Flandes, se irá modificando en virtud de los conflictos políticos y los bélicos consiguientes, entrando en interdicción y adquiriendo un carácter disfemístico calificativo que solo en el contexto histórico se puede descifrar. El sema *flamenco* como etnónimo se convierte en tabú y en vez de ser sustituido se le añaden otros significados asociados que lo desdibujan. *Flamenco* ya no es solo el natural de Flandes, sino el valentón, jácaro y rufo. Así adquiere un carácter como disfemismo de sí mismo mediante el cambio semántico que precede a otras lexicalizaciones. De resultas del contacto con esas realidades significantes (piratas, vagabundos, herejía, guerra, extranjeros y otras más que detallaremos) creció una connotación negativa que, a pesar de la resolución del conflicto, se mantuvo en el inconsciente colectivo de forma cognitiva. Otros elementos de la alteridad, con los que entró en intersección semántica (hampa, gitanos, negros, moriscos), acrecentaron la percepción del concepto *flamenco* (de Flandes) como disfemismo. Desde el siglo XVII y sobre todo durante los últimos 50 años del XVIII estos modos de la alteridad se utilizaron en la calle, quedando reflejados en los escenarios de la tonadilla y del teatro, como ha quedado fundamentado en páginas anteriores, mediante textos y músicas populares (y popularizadas) interpretadas por artistas profesionales individuales, con un estilo de canto bien formado (vid. Morales Villar, 2008) con fuertes personalidades, creadas por compositores que utilizan de forma plenamente consciente, interesada podríamos decir, la fuerza expresiva de esos mismos tipos populares, con sus oficios, cantinelas y pregones (las naranjeras, etc. que citaba Samaniego). Recordemos que la transición hacia el artista individual explica muchas cuestiones del romanticismo del XIX en el que siempre existirá una tensión generada por el dualismo individuo/colectivo en la búsqueda de una identidad cultural compartida. Pero hay otros escenarios intermedios entre la calle y el teatro: la taberna y las fiestas privadas. ¿Pudieron los modos de la escena, la voz engolada, el culto al artista creativo con personalidad arrolladora, trasladarse por imitación a los modos de la taberna, buscando una supuesta excelencia en la interpretación, el valor añadido por el que se puede cobrar más? ¿Pudiera ser que la imitación chusca para hacer gracia hubiese sido el camino al utilizar modos de la escena seria en la tonadilla y ser trasladados más tarde a otras situaciones performativas? Esos elementos culturales, los *topoi* que denunciaba Bourgoing, ajenos a la cultura oficial, que se englobaban, como hemos visto, inicialmente en la *tararira*, son los que entraron en interdicción, en la disputa ilustrada/contrailustrada, forzando una nueva transformación de la palabra *flamenco* que pasó de disfemismo a eufemismo (y no será la última vez que cambie).

El eufemismo y el disfemismo forman una dualidad complementaria, siendo a veces intercambiables, pues surgen de la misma realidad cognitiva interdicta funcionando como atenuantes de palabras que no se quiere, no se puede o no conviene decir. No sustituye a *gitano* o *majo* sino a la realidad interdicta en su conjunto. El eufemismo *flamenco* no sustituye a ninguna palabra determinada pues lo interdicto es el conjunto de los elementos transgresores que no tenían una palabra que los englobara. El disfemismo *flamenco* se sustituye a sí mismo al existir un cambio semántico del mero etnónimo (carente de connotaciones negativas en origen) al *negativizarse* a lo largo de varios siglos. Recordemos ejemplos ya citados: *flamenco* como hombre primitivo y *flamenca* como delincuente que subrayan su uso como disfemismo. En este contexto la serie de prohibiciones que habían sufrido las diferentes minorías y en concreto los gitanos no hizo sino abonar el camino a la interdicción lingüística y la consiguiente transformación semántica de determinadas palabras que adquirieron nuevos significados de matiz peyorativo como en el caso de *judío* o *moro*. Igual pudo ocurrir con la palabra *gitano*, cuyo matiz peyorativo se acrecentó,

sustituyéndola por otra como *flamenco* que ya tenía ese sesgo, aunque en principio procediera de otro ámbito. Es decir, el engarce de *flamenco* para representar a los gitanos funcionando como eufemismo procede de que *flamenco* se había utilizado como disfemismo:

Flamenco (etnónimo) → flamenco (disfemismo) → flamenco (eufemismo)



Mientras el problema judío se «solucionó» con la expulsión de 1492, los moriscos fueron expulsados en 1609, aunque este proceso se dilató hasta 1613 cuando salieron los últimos del Valle de Ricote de Murcia; no obstante, las últimas investigaciones demuestran que muchos de ellos permanecieron (Soria Mesa, 2012, 205). En este momento solo quedaban aparentemente los gitanos y hacia ellos orientaron sus ojos determinados dirigentes. Pero había una diferencia fundamental que iba a dificultar su expulsión. Tanto judíos como moriscos eran sedentarios y trataban de fijar su residencia en un territorio integrándose con un determinado oficio. Los gitanos con su nomadismo dificultaban el control. Los hitos de esta política son la orden de expulsión dictada por los Reyes Católicos en 1499, que fue renovada por Felipe II en 1537 y por Felipe III en 1619, expulsión del Reino de Navarra, dictada en 1628 y la del Marqués de la Ensenada en 1749, conocida como la Gran Redada, «verdadero genocidio» en palabras de Domínguez Ortiz (1976, 293).

Mención aparte merecen otras normativas, como la promovida por Carlos III, detallada en la Pragmática Sanción de 1783, que termina asumiendo que a los gitanos hay que integrarlos para desactivarlos, estableciendo la dicotomía práctica «dentro de la ley/fuera de la ley» debido al fracaso de anteriores ordenanzas que abogaban por el exterminio como la ya citada de 1749. En el fondo los conceptos de 1783 son una reedición de los que se utilizaron en el Consejo del 3 de marzo de 1633:

Y habiéndose discurrido largamente en los medios, no a parecido conveniente el [acuerdo] que debió de serlo en los tiempos pasados de mandar salir del Reyno a los gitanos porque la despoblación en que se allan estos reynos después que se expelieron los moriscos, y la que causa las necesidades presentes, no puede [permitir] sufrir ninguna evacuación por ligera que sea, principalmente desta gente que no son gitanos por naturaleza ni origen sino por artificio y bellaquería y [en]mendados se reducirán a las costumbres y forma de vida que los demás [...] Para este fin ha parecido conveniente medio el prohibirles el traje, la lengua y la forma de vida, trato y ocupación con que se han diferenciado de los demás vecinos; que salgan dentro de un breve término de los barrios que ocupan con nombre de gitanos, y se mezclen con los demás, porque divididos no tenga caveça a quien seguir, ni se correspondan y casen los unos con los otros, ni [se] comuniquen en torpezas y abominaciones tan detestables.

(Domínguez Ortiz, 1978, 322)

Que serían recogidos por Felipe IV en la Pragmática del 8 de mayo de 1633 que decía:

Los llamados gitanos, ni otros hombres y mujeres vistan ni anden con traje de gitanos, ni usen la lengua, ni se ocupen en los oficios que les están prohibidos, ni anden en ferias. Que hablen y vistan como los demás vecinos del Reino y se ocupen en los mismos oficios y ministerios, de modo que no haya diferencias entre unos y otros. Que no vivan en barrios con dichos nombres ni hagan juntas ni en público ni en secreto. Que se dividan y mezclen con los otros vecinos. Pena de doscientos azotes

y seis años de galeras a los que infrinjan estas leyes; y a las mujeres, en lugar de galeras, seis años de destierro. [...] **Para extirpar del todo el nombre de gitanos, nadie los llame así y se tenga y castigue por injuria grave. Y no se permita en danzas ni otro acto, acción o representación el traje y nombre de gitano so pena de dos años de destierro y 50.000 maravedís.** [...] Ninguno de ellos se atreva a salir del pueblo en que viva; el que fuere aprehendido por los caminos quede esclavo del que lo haya prendido; y si se hallase con un arma de fuego sea conducido a galeras donde servirá ocho años.

(Reguera Valdelomar, 1805, 359)

Expulsar a más gente era antieconómico y se resaltaba el ejemplo de los males que había traído la expulsión de los moriscos. Pero en 1783 seguía existiendo la misma conciencia general entre la clase dirigente acerca del problema de despoblación que aquejaba a muchas zonas y por tanto el cambio de rumbo no buscaba defender los derechos de los gitanos sino ponerlos a producir. Lo primero que llama la atención leyendo la Pragmática Sanción del Rey Carlos III (1783) es que hay un intento de desfigurar la realidad distintiva de lo gitano de varias maneras:

- 1) El primer artículo dice literalmente: «Declaro que **los que llaman, y se dicen Gitanos**, no lo son por origen, ni por naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna» y así se está desvirtuando su misma existencia, indirectamente: los gitanos no existen, no existe un hecho diferencial que explique un trato diferencial ni para bien ni para mal, dando base al mandato de que «no usen de la lengua, traje, y método de vida vagante de que hayan usado hasta de presente, bajo las penas abajo contenidas» según reza el artículo segundo.
- 2) El tercer y cuarto artículos equiparan la voz *gitano* a un insulto y prohíbe su utilización penándolo como delito de injurias para inducir el olvido del término. Al considerarlo así se le quiere quitar el contenido mítico y laudatorio que había adquirido con el tiempo. La identificación de castellano nuevo con gitano que se prohíbe en el artículo tercero, antes que desaparecer, tendrá largo recorrido y quedará más bien confirmada.
- 3) Se alude de diversas maneras a que lo gitano no es consustancial a una raza sino más bien un modo de vida contra el que se quiere actuar: método de vida vagante, en el artículo VII se les equipara con los *Vagamundos*, los llamados Gitanos. Se persigue el modo de vida y no la raza pues en realidad “el problema” era más grande y profundo que lo que representaba la realidad gitana.
- 4) Tratar a los gitanos como iguales no es una realización de las ideas ilustradas que llevan a la igualdad revolucionaria francesa, sino de las ideas del despotismo ilustrado. Se buscaba eliminar sus características distintivas separando dos grupos: los que se integraran a los que se le aplicaría la ley habitual y los que rechazaran la integración y sean aprehendidos se las «mandará inmediatamente sin figura de juicio sellar en las espaldas con un hierro candente». La represión de las costumbres tenía pues dos vías.

En la Pragmática de 1783 como en la anterior de 1633 destaca la fijación en el tema del lenguaje y sobre la representación de cierta mitomanía contra la que se quería luchar. Belloso Garrido (2015) defiende que la prohibición del uso de la palabra *gitano* pudo llevar a la sustitución por *flamenco*. Pero ya hemos ido viendo en este artículo que esa sustitución ya llevaba tiempo en la calle. Y bien pudo ocurrir porque el término homónimo *flamenco*, que como etnónimo había alcanzado una popularidad máxima, había ido debilitando, con el tiempo y los avatares históricos, su semántica original y podía pasar a designar otras

realidades con las que coincidía polisémicamente derivadas del uso que en la calle se hacía de ellas. La carga semántica negativa adquirida pudo facilitar la transición. Si gitano y todo lo que ello conllevaba se consideraba insulto en el camino que va de la Pragmática de 1633 a la de 1783 y se prohibía su uso, se hacía necesario, en el discurrir pragmático de la lengua, encontrar un sinónimo práctico o un eufemismo tal vez. La nueva palabra debería representar bien ese contenido y considerarla un insulto sería un valor añadido. Una palabra como *tararira*, unida a otras como charlatán, titiritero y bolero, ya vimos que sí se consideraba un insulto. Los caracteres disfemísticos de la palabra *flamenco* en su relación con las guerras de Flandes y de rebote la relación con lo extremado y a su vez con los gitanos eran innegables y ambos recibían copiosos insultos por ello, pero llamar *flamenco* a alguien ¿se había utilizado estrictamente, expresamente como insulto?

Un temprano texto atestigua el uso de *flamenco* como insulto. Lewes (c.1560–1627), un cortesano y diplomático bajo el mandato de Jaime I de Inglaterra, publica anónimamente en 1595 *A Discourse of the Usage of the English Fugitives, by the Spanish*, presentando un vívido relato de sus experiencias como mercenario en los Países Bajos que bien se puede integrar en la controvertida «leyenda negra» pues la independencia de esos territorios y el protestantismo fueron sus ejes fundamentales, y la narración de las maldades de los españoles su combustible:

Tampoco es mejor la condición del pobre ciudadano, que se ve obligado en lugares de guarnición a alojar a los soldados en sus casas, disponiendo los mejores alojamientos y comodidades, sin escuchar de ellos otra palabra, especialmente si no satisfacen sus desorbitadas demandas, que **Perro, Flamenco, Luterano, Borachio**,⁸⁰ etc.

(Lewkenor, 1595, 50)

Lo primero que llama la atención es que los epítetos o insultos están transcritos en español pues la traducción habría causado pérdida expresiva. Analizar en profundidad las implicaciones de este texto y de estos insultos excede nuestro cometido, pero si tenemos que señalar que los tres primeros perro-flamenco-luterano constituyen una agrupación del significado de hereje alrededor del insulto propiamente dicho que es *Perro*. Martínez Ezquerro (2020, 132-137) ha detallado los orígenes peyorativos de la palabra *perro* asociada a lo vil desde el siglo XVI: «Así se establecen en la España de la época dos polos diferenciados: el can representaba lo positivo (cristiano y noble, de sangre limpia y estirpe clara), frente al perro que se asociaba a lo negativo de las creencias religiosas del convulso momento histórico (se refería al moro, judío o hereje)». El tabú de tipo religioso alrededor de la reforma protestante había quedado grabado a fuego en las conciencias del mundo católico. Tanto si el texto de Lewkenor constituye el testimonio de un hecho real o es algo inventado la idea es la misma: desacreditar a los españoles a ojos de sus lectores ingleses; pero involuntariamente nos ha transmitido la idea de que *flamenco* se utilizaba como insulto en esta escalada verbal que culmina en borracho. Este tópico del flamenco como borracho no era excepcional. En la comedia de Shakespeare *The Merry Wives of Windsor* de 1602 se utiliza esta fama de los flamencos como borrachos:

¿Qué liviana conducta ha descubierto en mi conversación este Flamenco borracho — ¡en el nombre del diablo! — que se atreve a probarme de esta manera?

En algunas ediciones inglesas de esta obra se alude a la proverbial afición a beber y comer en exceso de los habitantes de los Países Bajos y como ese hábito se lo transmitieron

⁸⁰ La negrita es nuestra. Estos términos figuran en español en el original.

a los ingleses (Vienne-Guerrin, 2016). Pero volviendo a nuestro territorio hay más ejemplos: en Lope de Vega (1622, 114) un personaje español llama «diablo, borracho [...], luterano» a un soldado flamenco y todavía en 1734, como vemos en el siguiente texto, se mantenía el estereotipo del flamenco borracho utilizado como insulto. El poso había sido importante y se mezcla con otras atribuciones que acrecientan el carácter disfemístico:

Llegó una Flamenca a comprar fruta a la plaza, y sobre la calidad, o el precio montó en colera la frutera y la dijo era una borracha, con una larga letanía de desvergüenzas. Oyóla la Flamenca con mucha paz, y reparando que entre tantas injurias no la había llamado ramera, determinó en pocas palabras recompensarla, y aun excederla; y así le dijo: *Esso qui tu mi dicis, esse mesme te digue yo y putimas*. Mañer, (1734, 452). [Cursivas en el original].

Todo esto culmina en un interesante fenómeno de cruce de significados que se produce en la palabra *Bamboche*. Autoridades (1726) la define como «*Término de Pintura. Espécie de país⁸¹ en que se pintan borrachéras, ò banquetes Flamencos. Es voz tomada del Toscano*». El máximo representante de este tipo de pintura es el pintor holandés Pieter van Laer (1599-1642) de cuyo apodo «*Il Bamboccio*» [El fantoche] deriva el adjetivo *Bambochante* dado a esos pintores. A Roma llegó con 26 años y allí desarrolló la mayor parte de su carrera pictórica influenciando a muchos artistas de su entorno. La designación como banquetes flamencos alude a la nacionalidad holandesa del pintor, aunque las escenas retratadas no sean de Flandes precisamente pues denotan un realismo bastante influido por el estilo español. En una Historia de Málaga de 1851 se nos da una explicación de *bambochada* más completa: «representa borracheras o banquetes ridículos y groseros, orgías de gente violenta, etc.» (Marzo, 1851, 154) y Demetrio de los Ríos termina escribiendo en 1882:

Con prodigalidad copiosa, con fecundidad incansable se reproducían industrialmente aluviones de cuadros, en los que borrachos, ladrones y prostitutas hacían el gasto, presentándonos en escena camorras morrocotudas de navaja en mano y mondongos fuera del bandullo, vomitonas a lo vivo, [...] bailes no poco incitativos y obscenos y otras zarandajas del estilo *flamenco*, no el de los bamboches de David Theniers, sino el de las tascas de la tierra de María Santísima.

(Ríos, 1882, 232).

Recordemos finalmente que anteriormente habíamos hecho referencia a la caracterización de la diosa Venus como borracha en un contexto de lenguaje hampesco, ese que al parecer le hacía gracia a la emperatriz Margarita. Y algo después, al hablar de la seguidilla y la tonadilla, citábamos un largo fragmento de Correas (1626, 272) donde aparecen relacionados otros muchos vocablos: «burlesco y picante [...] tonada y cantar alegre de bailes i danzas, y del pandero [...] gente de la seguida y enamorada, rufianes y sus consortes [...] se llaman de la seguida, y de la siga, de la vida seguida, de la vida airada; porque siguen su gusto y placer y vida libre sin ley, y su furia, y siguen y corren las casas públicas, y aun porque son seguidos y perseguidos de la Justicia». Todos ellos, puestos en retahíla, vienen a confirmar ese cruce de significados que se está produciendo desde el siglo XVI entre los ámbitos de la vida de la delincuencia, con sus tipos asociados, y el de la vida artística, aportando una base robusta para sustentar el camino de la interdicción y de paso el «desplazamiento asociativo desde lo dicho a lo implicado o deducido de lo dicho» (Elvira, 2009, 176) que se da en los eufemismos y disfemismos, funcionando como metáforas (González, 2016), que encontramos en las transformaciones semánticas de las que venimos hablando:

⁸¹ En el significado de paisaje.

La metonimia –tomando en consideración la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1995 [1986])– constituye un caso típico de desplazamiento asociativo desde lo dicho a lo implicado o deducido de lo dicho (Elvira, 2009, 173-177). Según su sucesión en el tiempo, en el proceso de gramaticalización, hay metáforas inmediatas (v. gr., he trabajado un montón) y metáforas resultado de una adquisición de sucesivos valores de la metonimia-inferencia-contextual, sumados a una convencionalización de estos, que lleva a no percibirlos como significados inferenciales (v. gr., estoy hecho un hércules).

Esta concepción de la interacción metáfora-metonimia se inserta en lo que Traugott y Dasher (2002, 35) han denominado “teoría de las inferencias suscitadas por el discurso”, según la cual la metáfora surge en primer lugar en un escritor o hablante de manera espontánea como estrategia retórico-comunicativa. Luego, puede extenderse a otros usos del mismo emisor e incluso a otros miembros de la comunidad lingüística.

Si, luego de este proceso, la metáfora adquiere valor social y aumenta su saliencia, puede extender su uso a variados contextos y convertirse en lo que los autores denominan “inferencias generalizadas” (Traugott y Dasher, 2002, 35), caracterizadas por ser usadas de modo convencional por los hablantes, que no piensan en su significado original o lo hacen como un rastro que quedó en la palabra. En ese caso, se habla de que un nuevo significado de la palabra ha surgido; por lo tanto, ha aumentado su polisemia.

(González, 2021, 137)

Una de las teorías complementarias que se han propuesto para explicar la génesis de la denominación *flamenco* utiliza la idea de unir dos mundos *a priori* separados: el de la delincuencia autóctona representada arquetípicamente por los gitanos y el de los flamencos de Flandes. En efecto, Norma González (1982, 15) y Leblon (1991, 118) utilizan el mecanismo de las atribuciones cruzadas por el que los migrantes cuando vuelven a sus puntos de origen después de una estancia en otro país son designados con el gentilicio de ese país. Los españoles que en los años 60 trabajaron en Alemania o Francia eran motejados en sus pueblos de alemanes y franceses ya que seguramente habían cambiado sus hábitos y hasta su forma de ser y a lo distinto hay que darle nombre. Un episodio de la Guerra de la Independencia recogido en la *Gazeta de Madrid* de 1810 confirma esta práctica:

Yo, la verdad, creí al principio que la irrupción de los franceses era peor que la de los vándalos y la de los sarracenos. En esa creencia me mantuve algún tiempo, pidiendo a Dios que acabase con los franceses. Un día dio la casualidad que un pobre francés, que ni era soldado, ni había pensado serlo, pasó por el pueblo en que yo estaba, y éteme [*sí*] toda la gente, que empiezan a decir que es menester matarlo. Yo, llevado de mi buen corazón, a pesar de las ideas que entonces tenía, traté de sosegar a la gente, haciéndoles presente los males a que exponían a todo el lugar si las tropas francesas llegaban a saberlo; diciéndoles además que aquel era un pobre hombre, que no se metía con nadie, y que ellos no eran soldados, y que aun cuando lo fuesen, era una cobardía matar a traición entre tantos a un pobre hombre indefenso. En fin tuve el consuelo de salvarlo; pero desde entonces ¡si vmds. vieran cómo hablaban de mí! Unos me llamaban francés, otros traidor, otros espía, y todos me amenazaban que en viniendo los nuestros me habían de arrastrar.

(*Gazeta de Madrid*, 1810, 17, p. 72)

Los gitanos también integraron los Tercios de Flandes, a la fuerza o de grado, en este caso como una forma de salida, vital y laboral, a las leyes represivas; tenían buen manejo de los caballos y también tenían experiencia como músicos de pífanos y tambores en batallones españoles. Al regresar obtuvieron diversos privilegios que les permitían eludir las leyes antigitanas y también serían denominados *flamencos* constatando la ambivalencia de los términos *gitano* y *flamenco* que generan odio y atracción al mismo tiempo. De la misma forma que se estaba en guerra con los flamencos, pero coexistían en la sociedad española y

ocupaban el espacio económico⁸² también con los gitanos se daba la misma dicotomía ya comentada: se les quería expulsar, pero eran imprescindibles en las fiestas y saraos de la nobleza, se les discriminaba, pero participaron con sus danzas en la procesión del corpus hasta la fecha tardía de 1780 en que fueron prohibidas por Carlos III. Pero siguiendo por el camino de la interdicción de lo gitano y del mundo de la alteridad, encontramos una advertencia a los predicadores, cercana en el tiempo a la relación citada de Correas, de León y Moya (1629): «téngase recato que no se usen jamás vocablos apicarados [...] cosas todas más de la **seguida** que del lenguaje del cristiano», idea que copia de otro predicador como Terrones:

mucho menos se han de decir en el púlpito vocablos apicarados, como dijo un predicador, que «acabando de beber Noé, se quedó hecho X, uñas arriba». Y otro dijo de San Andrés, que «poniéndose en su aspa, quedó hecho X, del vino del amor». Por decir cuchillada, dicen «descendimiento de manos»; dicen: «No lo conocerá Galván»; dicen: «A lo de vive Cristo», y otras maneras de hablar que, por hablar agora en ellas mismas, las quiero llamar más de la **seguida**, que lenguaje cuerdo, cuánto más cristiano, grave y religioso, cual ha de ser el del púlpito.

(Terrones, 1616, 52)

En las lexicografías de Minsheu (1617, 157) y Franciosini (1620, 673) se identifican «mujeres de seguida» como meretrices, hecho que se mantiene en la traducción de Stevens (1706): «common Whores that run after Men», pero un testimonio más temprano de esta identificación lo encontramos en Dueñas (1589): «Tu frente es hecha como frente de mujer de seguida, mundanaria y no quisiste haber vergüenza», aunque todavía antes, en 1580 encontramos el refrán: «la mujer que corre, seguida quiere ser» hablando de «la poca *pudicitia* [impudicia] de algunas mujeres» (Espinosa, 1580). Nuestro Diccionario de Autoridades, tan pacato en ocasiones, no quiso recoger estas acepciones. De lo mismo se queja Correas, en relación con la seguidilla, cuando dice:

Son la Seguidillas poesía mui antigua, i tan manual i fázil, qe las compone la jente vulgar, i las canta, conqe me admiro de qe las olvidasen las Artes Poéticas; qizá como tan triviales, i qe no pasan de una copla, no repararon, ó no hizieron caso dellas, por donde en mi opinión cayeron en mui gran culpa, i así parece qe qedaban olvidadas. Mas desde el año de 1600 á esta parte han revivido, i han sido tan usadas, i se han hecho con tanta eleganzia i primor, qe eszeden á los epigramas i dísticos en zeñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una mui graciosa i aguda sentenzia; i se les ha dado tanta perfezion, siguiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva.

(Correas, 1626, 273)

Lo que está indicando Correas es que esa relación de la seguidilla con lo más bajo de la sociedad, que enumeraba profusamente en su primera descripción, pudo afectar a su valoración y hasta que no comenzó a ser utilizada por parte de renombrados poetas, este metro no creció en consideración. Esta misma idea la recoge Cervantes en *El celoso extremeño* mostrando los orígenes humildes de la seguidilla, nombrada como seguida:

Cantó asimismo Loaysa coplillas de la seguida, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico. El negro les dijo que era un pobre mendigante: el más galán y gentil hombre que había en toda la pobrería de Sevilla.

(Cervantes, 1613, fol. 146v.)

⁸² Hasta tiempos recientes en las guerras se respetaban las relaciones comerciales, base de la economía de los estados que, en definitiva, era la que pagaba esas guerras. Sobre el tema de los comerciantes de Flandes hay una abundante bibliografía: Abadía Flores (2007), Jiménez Montes, G. (2016), Fernández Chaves (2009, 571).

Que el nombre de seguidillas proceda de que se hacían seguidas o de que las interpretaban las gentes de la seguida, pues eran bastante seguidas y seguramente perseguidas, es un hecho diferencial que no es demasiado importante: más que contradictorio se nos hace redundante pues opera a través del mismo verbo y ya estamos viendo cómo opera la semántica, la sinonimia y sobre todo la homonimia en esta época. Pero sí debemos destacar que uno de los palos señeros del flamenco en el siglo XIX, con el nombre de *seguriya*, tiene sus cimientos en la seguidilla y su relación (desde el mismo nombre) con las capas más bajas de la sociedad: «lumpen, marginación y jerigonza», tomando las palabras del título de una obra de Alfonso Sastre (1980). Pero la conexión del Hampa con lo flamenco de Flandes y otros territorios del norte estaba establecida de alguna manera ya desde tiempos de Cervantes que en su novela *Rinconete y Cortadillo* de 1613 cita estos versos, de nuevo de seguidilla:

Por un sevillano Rufo a lo valón
Tengo socarrado Todo el corazón.
(Cervantes, 1613, fol. 82r)

La caracterización de *lo valón* sigue un proceso paralelo a *lo flamenco*, aunque de menor calado. El pueblo valón es un grupo étnico y lingüístico que habita en una región del centro y sur de Bélgica, conocida como Valonia, abarca la mitad sur del territorio belga y limita con Francia, Luxemburgo y los Países Bajos. El territorio de los valones quedaría al sur de la frontera que separa el dialecto flamenco de los dialectos románicos. La historia del pueblo valón se remonta a la Edad Media, cuando la región era parte del Ducado de Borgoña. Durante este período, la región prosperó económicamente gracias a la industria textil y minera, convirtiéndose en uno de los principales centros productores de lana y hierro de Europa. Con el tiempo, la región se desarrolló como un importante centro industrial y comercial, con importantes ciudades como Lieja, Namur, Charleroi y Mons. El pueblo valón se caracteriza por su lengua, el valón, que es una lengua romance derivada del latín y con influencias del francés y del germánico. A lo largo de la historia, los valones han mantenido una fuerte identidad cultural y lingüística, y han luchado por preservar su lengua y su patrimonio. Su apoyo al catolicismo, frente al norte protestante, los llevó a luchar en no pocas ocasiones junto a las tropas españolas entre los siglos XVI y XVII. Esa defensa de la lengua francesa y de la religión católica explica en parte la traducción que se hace al francés de los versos de Cervantes en una gramática bilingüe de la época al convertir un etnónimo en un epíteto, elogioso en este caso, proceso que ocurrirá tantas veces con *flamenco*, palabra que aquí no se nombra pero que en cierta forma sobrevuela de forma elíptica:

Pour un ruffien de Seville fort vaillant,
Pay transpercé mon coeur en feu bruslant.⁸³
(Salazar, 1627)

Si en efecto *valón* se convierte en *valiente* (vaillant), no debemos dejar pasar el papel de la palabra *Rufo*, traducida correctamente como rufián, pero que en el camino pierde un matiz importante. Ya nos habíamos referido con anterioridad a la acepción de *Rufo* que ofrece Autoridades (1737, 652) como «lo que está rubio, rojo o bermejo». Pero este *sema* y el correspondiente a *rufián*, conectado con muchos elementos del campo semántico del

⁸³ Traducción literal: «Por un rufián de Sevilla muy valiente, he atravesado mi corazón de fuego ardiente».

hampa y la seguida en el que estamos varados en estas páginas, ya estaba en el léxico al menos desde 1601 que es cuando Francisco del Rosal recibe la Cédula de Felipe III autorizándole a imprimir su manuscrito, que así recoge:

Rufián, o Rufo, Amigo de Ramera, y Rufa la tal Amiga. De estos vocablos usaron los latinos muchas veces. Y porque Rufo es lo mismo que rojo o bermejo, dice Servio Gramatico, que los llamaron Rojos, porque las Rameras entre los Pastores de Roma vestían pieles de cabra roja, o de zorra. Digo yo, que debió ser insignia de la Ramera, como Hieroglífico que fue de la Lujuria, de donde quizás quedó llamarlas Pellejas [...] porque los de este pelo son salaces o libidinosos, parece ser, porque el pelo rojo fue tenido por gala y hermosura [...] y la hermosura suele ser aparejo, y causa de tales yerros. [...] Sino es de un verbo Hebreo Ruph, que significa hacer temblar, o rendir a otro, y parece así, pues los Rufianes son Guardas y vengadores de las ruines mujeres, y siempre nos los pintan bravos y matones.

(Rosal, 1601-1611).

Volviendo a Cervantes hay que destacar que «Rufo a lo valón», así dicho, está formando un pleonasma con propósito expresivo y de gran fuerza, en representación del elemento cognitivo, contagiando de paso a sevillano, el otro gentilicio y confirmando que el elemento del color y el de la belleza y hermosura eran determinantes en la definición de *flamenco* como etnónimo. Añadamos que en el original cervantino no hay que descartar el uso de cierta paronimia en las palabras *valón/valor/valentón*, ejecutada por el lector de nuevo en el ámbito cognitivo, que se hace realidad tangible en el *valiente* de la traducción francesa. El epíteto funciona de forma ambivalente como dos caras de la misma moneda mostrando diferentes significados en función del contexto, pero, en general, las características negativas de *lo flamenco* se van a ir solapando sobre las positivas hasta casi ocultarlas. Cuando las causas de la hostilidad desaparezcan, con la Paz de Münster en 1648, la carga semántica de la palabra *flamenco* no desaparecerá, antes, al contrario, se trasladará a representar otras necesidades expresivas significativas. Un impulso a este hecho, aunque no será el único, vendrá de la mano de la desconsideración hacia las minorías étnicas que no disminuyó a pesar de las «soluciones finales» ya enumeradas.

Por el camino ocurrieron otros hechos con los que la palabra *flamenco* afianzó su destino cambiante. Ciertos episodios de colonización vividos en Andalucía pudieron fundamentar una mayor relación, si cabe por lo ya enumerado, entre los flamencos de Flandes y lo gitano aumentando la carga disfemística. En efecto, en 1767 Johann Kaspar Thürriegel, un buscavidas alemán de Baviera, se presenta ante Carlos III con un plan de colonización para el sur de España que fue aceptado dándose la paradójica coincidencia de que este es el mismo año de la expulsión de los jesuitas. De resultas se dedicó a reclutar en distintos territorios de Alemania y Flandes miles de colonos que acabaron fundando distintas ciudades en virtud de un estatus especial tales como La Carolina, La Luisiana, El Campillo, La Carlota o Aldeaquemada. Estos alemanes y flamencos, en número de unos 8.000, parece que no cumplieron en calidad y en cantidad con las exigencias de sus contratos y en número indeterminado desaparecieron (¿desertaron?) de los registros de población efectiva de esas poblaciones, uniéndose a otros marginales, y ocasionando problemas a los naturales.

Lo cierto es que otros muchos flamencos de nación se integraron perfectamente. Su oficio habitual era el comercio, importaciones de elaboraciones textiles y exportación de alimentos y lana, llegando a ser propietarios de haciendas olivareñas, pero también había rentistas, artesanos, funcionarios y artistas, entre otras ocupaciones. El que desarrollaran su actividad con normalidad e incluso prosperaran no les quitaría posibilidades de ser despreciados por la ambivalencia ya señalada del tabú: se le ama y se le odia, es atractivo y produce rechazo. En el entremés de 1664, *La hija del doctor*, ya citado, Jusepe, Olmedo y

equívoco de las palabras sinónimas hay un ejemplo teatral que une en pocos versos tres elementos: la visión múltiple de la palabra *flamenco* con los textiles de Flandes y con los usos del hampa. Se trata del Baile *La Escuela del Pido*, atribuido a Calderón y a Moreto en la misma colección manuscrita que lo contiene, entre otras obras de teatro breve, donde se canta:

mr.1^a.c^{ta}. Yo, a un Sacristán, y a un Flamenco
 los quiero, por lo estremado,
 al flamenco, por las puntas,
 y al sacristán por los cabos.

Flam^{co}. Que un Flamenco en España
 los zelos sufra,
 que mucho, si anda siempre
 lleno de puntas.

(BNE, Mss/16292, 204)

Aquí se establece, en boca de la mujer que canta, una oposición entre el Sacristán (la santidad) y el Flamenco (el pecado) utilizando la palabra clave «lo extremado» que se representa en el caso del primero por los cabos, en alusión a los adornos de los vestuarios eclesiales, mientras para el segundo son las puntas que usa el doble significado de las puntas como arma⁸⁴ y de los encajes que se asociaban a Flandes por su calidad. La contestación del Flamenco, quejándose de los celos que sufre, recuerda a aquella composición de Mateo Romero «¡Ay, que me muero de zelos / de aquel andaluz!» en la que aparece un inglés fingido engañador. Para que estos equívocos funcionen tienen que permanecer en el inconsciente colectivo muchos de los elementos arquetípicos que hemos ido narrando a lo largo de este trabajo.

Un penúltimo ejemplo de 1705, en el *Antojo de la Gallega* de Francisco de Castro (1672-1713) continúa en el camino de la confusión deliberada al utilizar el etnónimo *Flamenco* aplicado a alguien que no lo es con el siguiente diálogo:

ITALIANO Señores, tengan chillencho.
 Estes son tres pelotillos,
 Las cuales pongo aquí en medio.
 Tómate la una.

Va la gallega a tomarla y le da con la vara en los dedos.

GALLEGA ¡Ay mi mano, mal diablo te ahogue!

ITALIANO Es juego;
 La varita es de virtud,
 Non pille fastidio en eso.

TODOS Calla simple que esto es chanza.

ITALIANO Toma tú estotra.

GOLILLA Flamenco, mira que no gasto chanzas⁸⁵

Va a tomarla el golilla y le da.

⁸⁴ Autoridades (1737): «El extremo agudo de algún instrumento, con que se puede herir: como la espada, la aguja, etc». Procede del lat. tardío *puncta* 'estocada, herida de arma punzante', y este f. del lat. *punctus*, part. pas. de *pungere* 'punzar'.

⁸⁵ Corregido encima con la palabra *Burlas*.

GALLEGA Toma buñuelos.
(Castro, 1705, fol. 7r)

El argumento es desternillante y recoge en palabras de Buezo (2004, 59) «varias mojigangas parateatrales»: una gallega embarazada amenaza con malparir si no se cumple su antojo de ver un «mundi novo»; un estudiante y mago se ofrece a prestarle ayuda con la ayuda de Golilla, encargado de las fiestas del Corpus. En la anterior escena «sale uno de italiano y por detrás de dueña» y se ha abierto una mesa «por en medio y encima en cada esquina estará con dos *abujeros* por donde dos niños sacan la cabeza, uno de gallego y otro de asturiana». La primera idea que tenemos que afirmar es que aquí no hay nada ni nadie «flamenco de nación» que explique un uso ortodoxo del etnónimo. Por tanto, podemos pensar que Golilla se refiere al italiano como *Flamenco* para reforzar de cara al público la alteridad e irracionalidad de todo lo que allí ocurre en lance de brujería en una nueva manifestación de lo que hemos denominado falso etnónimo. Caro Baroja (1979, 268) indica que la brujería es «un tema/personaje aparentemente inocuo y al servicio de la burla del entremés, pero plenamente significativo, en cuanto signo de una crisis de irracionalismo colectivo y representante de una fuerza anarquizante habitualmente reprimida por la sociedad establecida». Que la brujería bordea la herejía está en la mente de estos espectadores, recordemos que la Inquisición no se abolió hasta 1834, y esto es lo que resulta atractivo de la escena, la ambivalencia de lo prohibido que surge del tabú religioso y genera el disfemismo *flamenco* para denominar al personaje que lo ejecuta. No desdeñamos la asociación con la burla/chanza que está en la base de toda la escena y de la mojiganga como género, pero *Flamenco* se ha utilizado aquí como epíteto, casi como insulto, como si hubiese dicho *vándalo* o *polaco* (como actualmente a los catalanes) utilizando toda la carga disfemística adquirida con el tiempo (vid. Seiciuc, 2010).

De la misma forma que Sarmiento en 1757 afirmaba que *flamenco* se utilizaba como calificativo de «persona bella», recogiendo un uso fundamentado desde la Edad Media, estos últimos aportes podrían haber llevado a que alguien dijera: *mira que eres flamenco*, o alardee diciendo: *estoy hecho un flamenco*, idea sobre la que se extenderá Schuchardt (1881) y de la que hablaremos más adelante. Esta ambivalencia relacionada con el aspecto estético queda clara en una *parola*⁸⁶ de la tonadilla *La discordia* de Pablo del Moral de 1792:

Romero, Ben acá Labapiesera ¿dónde has estado?
Ella, a empeñar mi Basquiña.
Él, ¿para qué?
Ella, y a ti que te importa;
Él, saberlo.
Ella, pues yo no quiero decirlo;
Él, ¿fijo? cabal, me meneo.
Ella, es con el ayre como tan flamenco estás.
(Moral, 1792, 11)

Aquí evidentemente el recuerdo de la palabra *flamenco* como etnónimo ha desaparecido quedando solo los caracteres que se le habían asociado con el tiempo: los del aspecto físico y los del temperamento insolente. Recordemos, para acotar esta idea, la asociación de este *ayre* con los *aires tararira* citados al principio de este trabajo. Más allá de su significado habitual, como mezcla gaseosa que necesitamos para respirar, se observan

⁸⁶ Partes declamadas no cantadas de la tonadilla.

muy tempranamente en las lexicografías otras acepciones relacionadas con el aspecto físico o con el carácter. Autoridades (1770, 411) utiliza la grafía *ayre* y además de identificarlo como «uno de los cuatro elementos» (1) nos lleva a «primor, gracia o perfección» (2) y también a «garbo, brío, gallardía y gentileza (3) como en el andar, danzar y otros ejercicios», acepciones que ya venían de antes: Covarrubias (1611), Franciosini (1620) y Nebrija (1516), generando otras múltiples frases hechas. En Autoridades (1729, 142) se había utilizado la grafía *aire*, con *i* latina, y los significados (2) y (3) se habían asociado al vestuario y la música, aunque no estaban tan bien clarificados como en 1770. Pero mucho antes, en 1406 en el *Cancionero de Baena*, se decía: Vuestros ojos amorossos,/señora, me dat por lança./[...]Vuestro ayre delicado/quiero levar por escudo. Mientrás que Espinel (1618, 177v) dirá: «Lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, ayre y gallardía para ejecutarlo». Por tanto, esta asociación *ayre flamenco*, como *aires tararira*, había ido acotando su ámbito con claridad, desviándose del uso recto como etnónimo, hacia una descripción del aspecto físico en un entorno artístico alternativo al oficial.⁸⁷ Pero el aire también puede mostrarse airado, como llevado por la ira. En páginas anteriores habían aparecido referencias a la vida airada relacionándola con la delincuencia y la prostitución, sin duda derivándolo del carácter iracundo de estos tipos. Recordemos de nuevo el ejemplo que relacionaba a una Flamenca (¿de Flandes todavía?) con la ira, la embriaguez y la prostitución. Autoridades (1726) dice sobre la *vida airada*: «Frase que se usa, y dice por aquellos que viven disoluta, libre y licenciosamente: y así decir este hombre, o mujer es de la vida airada, es lo mismo que decir, libre disoluto y licenciosos. Y también se entiende de los que se precian de guapos y valentones». Pero la vida airada, como el *aire flamenco* y el *aires tararira*, seguía teniendo relación directa en las fuentes con la música y la danza. Así lo vemos en un sainete de Antonio de Solís (1692) donde aparece esta seguidilla: «Suenen los sonecillos/de sus guitarras/para ver, si les dura/la vida airada».

Airados, pero de ira, estarían los flamencos de Flandes que lidiaron con la corona española en el conflicto que les tuvo entretenidos durante ochenta años. Airados, como nuestro Marte flamenco, pero pacificados a partir de 1648 aunque su fama o mala fama permaneció, como hemos visto en el episodio colonizador de Thürriegel. Airados estarían también estos colonos si las condiciones, como parece, no fueron las adecuadas y quedaron a su suerte buscándose la vida como podían.

Tomando esta realidad, un autor como Penna (1991) deduce que el origen de la palabra *flamenco*, tal y como la conocemos actualmente, está en el hecho de que «este binomio germano-flamenco, establecido solemnemente por la cédula regia, pudo ir asumiendo rápidamente un valor polémico y despreciativo; y mezclándose y confundiéndose -como de hecho se mezclarían y confundirían las personas que constituían el objeto- con el antiguo término de gitano que tuvo siempre una cierta carga despreciativa [sic]». Como vemos, es la misma idea que venimos recogiendo: el papel de la interdicción y el disfemismo. El problema de esta exposición es que el autor concentra en este hecho puntual, la colonización de 1767, el origen de la identificación de los flamencos con los gitanos⁸⁸ cuando, como hemos visto, venía de mucho antes y los casos son innumerables; es relevante, sí, pero es uno más. La hipótesis citada, siendo fundamentalmente correcta, adolece del problema de otras muchas: son reduccionistas y excluyentes. Son reduccionistas pues tienden a buscar (y encontrar) la solución en mecanismos y documentos (si los llegan a usar) convenientemente acotados; y son excluyentes al funcionar a la contra de otras posibles explicaciones transmitiendo la idea de que la suya y solo la suya es la que resuelve el problema planteado.

⁸⁷ Un recuento exhaustivo de los múltiples usos de la palabra *aire* lo encontramos en: www.rae.es/tdhle/aire

⁸⁸ Tomados como paradigma de la alteridad englobando bajo esa denominación a otras muchas tipologías de la marginalidad.

Otro problema adicional que presentan es que queriendo resolver la totalidad del problema de *lo flamenco*, de una forma falsamente holística, no atienden a las partes si no confirman y responden a su idea preconcebida. Debemos constatar que *lo flamenco*, desde el punto de vista de la palabra y de las ideas, sigue una línea independiente (y muy anterior) a *lo flamenco* musical; ambas líneas se cruzan y continúan su camino en paralelo en algún momento de principios del siglo XIX. A lo largo del presente escrito hemos aportado ejemplos documentales que muestran la profundidad y amplitud (un concepto de tres dimensiones) del campo semántico de *lo flamenco* que contribuyeron al proceso de desplazamiento significativo del original etnónimo hasta pasar a denominar así al arte musical que eclosiona en el siglo XIX. Hay manifestaciones musicales relacionadas con *lo flamenco* que existen muy previamente a que se denominen así, obviarlas por este hecho sería un error. Y al revés, hay usos de la palabra *flamenco* que a priori no están relacionados (aunque lo prefiguren) con lo que será el flamenco en el siglo XIX, y que existen muy previamente a esa época; obviarlos por este hecho de nuevo sería un error.

La propuesta de Penna es una más de las muchas que han tratado de dar solución al complejo problema del origen de la palabra *flamenco* y por ende del estilo artístico así denominado. Muchas de estas hipótesis⁸⁹ recogen enunciados bien documentados o al menos intuitivamente acertados con muchos elementos en común que funcionan de forma complementaria casi siempre, aunque puedan ser discutibles. Las denominaremos *hipótesis lógicas*. Otras por el contrario carecen de base documental sólida situándose más cerca de la invención literaria extravagante. Las denominaremos *hipótesis exóticas*. Pasemos a enumerarlas de forma breve.

a) Hipótesis lógicas:

a1. Alrededor del etnónimo flamenco.

A mediados del siglo XIX abre el fuego Borrow (1841, 37) que en su libro *Los Zincali* indica, ya desde el principio, que a los gitanos se les conoce, entre otros nombres, como flamencos:

Gitanos o egipcios, es el nombre con que, por lo común, se ha conocido en España, así en épocas pasadas como en la presente, a los que en inglés llamamos «gipsies», pero también se les ha dado otros varios nombres, por ejemplo, Castellanos Nuevos, Germanos y Flamencos; el primero de estos apelativos nació, probablemente, cuando empezó a considerarse el nombre de gitano como un improperio o una expresión infamante. Pueden haberse dado a sí propios ese nombre por resistirse a proferir hablando de su casta, la aborrecida expresión de gitano, vocablo que rara vez sale de su boca o puede que se lo hayan dado primero los españoles, en sus mutuos tratos y comunicación, como término menos ocasionado a lastimar sus sentimientos y a excitar su enemiga que el otro: pero, venga de donde viniere, Castellano Nuevo llegó a ser con el tiempo un término poco menos infamante que el de gitano, pues una ley de Felipe IV prohíbe, bajo severas penas, que se les aplique ninguna de los dos.

Que fuesen llamados Germanos, puede explicarse, o por la suposición de que su nombre genérico de *Rommany* fue mal entendido y mal pronunciado por los españoles entre quienes se hallaron, o por el hecho de haber pasado a través de Alemania en su camino hacia el Sur y llevar pasaportes y salvoconductos de varios estados germánicos. El apelativo de flamencos con que al presente se les conoce en varias partes de España no se les habría dado nunca probablemente a no ser por la circunstancia de llamárseles o de creérseles germanos ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes.

⁸⁹ De nuevo recordamos el resumen de Ropero (2004, 6-31).

Borrow se equivoca al referirse a la Pragmática de Felipe IV de 1633, que solo prohíbe el uso de la palabra *gitano*, al confundirla con la de Carlos III de 1783 que también prohíbe *castellano nuevo*. En cualquier caso, acierta al referirse a la interdicción y carácter eufemístico de ambas palabras, *reproach and infamy* en el original, que son las que inducen el cambio semántico como hemos venido proponiendo. Y aunque yerra en el engarce gitanos-germanos-flamencos, que atribuye a etimología popular, se le tiene que reconocer el mérito de haber sido el primero que afrontase esta problemática desde los conceptos de la sinonimia. Esta misma idea la recoge Demófilo que aporta además la utilización de la antítesis chusca y la ironía que podríamos ejemplificar en el refrán «al revés te lo digo para que me entiendas», pues ya desde el prólogo dice:

Los jitanos [sic] llaman gachós a los andaluces, y estos 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 estos 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. El pueblo, o mejor dicho los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer el origen de la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los jitanos; pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los jitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes.

(Machado Álvarez, 1881, VII)

Y por este camino continua también Schuchardt, añadiendo el uso de la metáfora, aunque de forma algo confusa:

Por de pronto en España se les denominó *germanos* y a consecuencia de la identificación de los alemanes con los flamencos, *flamencos* [aquí hay una nota en la que remite a Borrow]. Luego se llamaron germanos a todo tipo de bribones profesionales, de donde deriva *germania* («Rothwälsch»). No se puede decir, si atendemos a los romances de Hidalgo y Quevedo, que el lenguaje gitano nada tenga que ver con esta germanía, ya que por el contrario, éste hizo uso no solo de ella sino también de la *jerigonza*. Díez se aferra a la identificación de *germano* (bribón, gitano) y *germanus* (hermano) diciendo: “Es una equivocación derivar germanía del topónimo *germanus*, ya que el lenguaje de los gitanos incluye una gran cantidad de palabras góticas”; independientemente de esta argumentación creo que está equivocado. Según esto, *flamenco* y *gitano* serían sinónimos; no obstante, se ha establecido una cierta diferencia. *Gitano* es de uso más amplio, frecuentemente tiene un sentido metafórico (zalamero, astuto), además se aplica a los *cantes* (sobre todo a las *seguidillas gitanas*, de las cuales nunca he encontrado el término *seguidillas flamencas*). *Flamenco* caracteriza preferentemente lo semejante a gitano, lo gitanesco; en este sentido, de una muchacha que en su traje, su apariencia y su carácter expresa la lozanía de las gitanas, se dice: «es muy flamenco».

(Schuchardt, 1881, 4)

Corominas (1980, 906) seguirá por este camino fértil, como comentábamos en páginas anteriores, pero abundando en las características estéticas del color, la gallardía y la belleza que enlazan con *aire agitanado*, más en el sentido genérico de grupos marginados y sus actividades y costumbres, que de la asignación étnica. Otro estudioso de la tradición oral como García Matos (1950) se afirma en este proceso al situar flamenco como palabra jergal del siglo XVIII con el significado de farruco, pretencioso, fanfarrón:

Es sumamente posible, y yo me inclino a creerlo cierto, que el nombre «flamenco» sea una palabra jergal. Lo abonan varias razones de fuerza: 1.ª, los instantes de su aparición que, a más de convencernos de la imposible relación del vocablo con nada que a Flandes o Arabia que, coincide

precisamente con la época en que los gitanos llegan a establecer su mayor y más íntimo contacto con la hampa, hecho que se produce por el efecto que sobre el gitanismo ejercen, según es sabido, ordenanzas dadas por Carlos III favoreciendo a la exótica raza como ningún real edicto lo hizo antes. Grupos numerosos de gitanos comienzan a abandonar la vida trashumante y a tomar asiento en las ciudades por lo cual, y dadas sus aficiones y malas mañas, empezaron a mezclarse más a diario con la truhanesca, ayudándola o sirviéndola en sus «negocios» turbios de rapacería y contrabando y regocijándose a su lado, codo a codo, en las francachelas de tabernas, tahurerías y burdeles.

(García Matos, 1950, 109).

El entorno tabernario donde se juntan gentes de diversos lugares, verdadero crisol de culturas y sentimientos, ya lo había tempranamente puesto en valor un autor como Rafael Salillas (1854-1923), en sus estudios sobre la delincuencia, recogiendo sintéticamente muchas de las ideas hasta aquí expuestas:

Hoy se llama a cierta sociedad, sociedad *flamenca*, á ciertos gustos y modos de vestir, *flamencos*, lo mismo que a ciertas actitudes y andares, y también á ciertos cantos y bailes. Lo *flamenco*, incorporado y confundido con lo gitano, debió tomarse seguramente por el sentido popular de una personificación entrañada en el soldado de Flandes, que era, á la vez que valeroso, presumido, derrochador, bullanguero y, como hoy se dice, *juelguista*. Podrá decirse que esta denominación no es coetánea del período glorioso, sino del período decadente del soldado de Flandes, porque en el primero las glorias encubrían los vicios, y en el segundo, los vicios suplantaban las glorias. Es un fenómeno exactamente igual al señalado antes con relación á las parodias épicas en ciertas literaturas, degeneradas del sano y vigoroso espíritu nacional. El flamenco, como trasunto de cualidades y tendencias, es la parodia de un tipo que de valeroso degeneró en valentón, y cuyos enemigos y conquistas se trasladaron al reducido escenario picaresco.

(Salillas, 1898, 53).

Y es precisamente en el ámbito de lo reservado donde surgen estos modos que generan nuevas formas de comunicación encriptada plena de simbolismos y metáforas al servicio del disimulo:

El disimulo es, en mi concepto, el verdadero inspirador de la jerga, y este disimulo obedece al modo y a los fines de la asociación que se sirve de tal lenguaje. Por eso hay nombres genéricos de la jerga que califican ese disimulo y que califican la asociación. La jerga alemana se denomina por los ladrones del país *kokamloschen*, es decir, *lengua astuta* (de las palabras hebreas *hanam*, cuerdo, astuto, y *laschon*, lengua) y en sardo se la denomina *cobertanza*. La jerga española se llama *germanía* (del latín *germanus*, hermano), es decir, hermandad.

(Salillas, 1896, 22)

También Caballero Bonald (1926-2021), poeta y ensayista, se va a situar en esta línea cuando afirma:

La opinión más coherente [...] es la que sustenta que “flamenco” es una palabra jergal de la germanía, derivada de *flamancia* (flama=llama) que se usaba como sinónimo de fogosidad o presunción y que solía aplicarse a los gitanos de acuerdo con esos supuestos rasgos de su temperamento [...].

Es cosa sabida, por otra parte, que los gitanos tienden con singular frecuencia a inventar palabras que, independientemente del concreto lenguaje caló, puedan servirles para comunicarse entre sí sin que los demás los entiendan. Es muy probable, pues, que el vocablo “flamenco” no sea más que una directa consecuencia de esa costumbre tomada del hampa, en cuyas fluctuantes sociedades se integrarían –por no pocos motivos– muy abundantes grupos de gitanos. Tiempo después, y por un simple contagio nominal, se empezó a llamar a los cantes y bailes gitanos con el sobrenombre de quienes más notablemente los pusieron en circulación.

[...] interesa precisar que la vaga designación de «flamenco» se usó siempre –cuando empieza a difundirse en el primer tercio del XIX– en relación con algún pueblo perseguido y errabundo, especialmente con gitanos y moriscos. Nunca fue empleado, a no ser impropriamente, para referirse a ninguna concreta parcela musical de la tradición genuinamente andaluza.

(Caballero Bonald, 2006, 16)

A lo largo de estas páginas hemos comprobado con diversos ejemplos que esta última afirmación constituye una simplificación que toma una parte por el todo cuando la realidad es que hay otras muchas «partes por el todo» que van a ayudar a generar el cambio semántico, como veremos a continuación, pero resaltemos ahora que haber situado la palabra *flamenco* en el ámbito jergal significa asumir los conceptos ya explicados de la interdicción que determina primero su disfemismo y luego el tránsito al eufemismo.

a2. Flamencos en la Capilla flamenca. Parte 1.

La primera asociación musical con la palabra *flamenco* es disfemística, y se produce antes del conflicto con los Países Bajos, debido a la polémica por la orientación centroeuropea de los primeros años del reinado de Carlos V; los problemas de aceptación del nuevo monarca, rechazo de la nobleza que llevó a la revuelta de los Comuneros en Castilla, son más graves que el hecho de que viniera con su capilla borgoñona, pero esta sí pudo servir de chivo expiatorio como tantas otras cosas menores. Pero los músicos de Flandes ya llevaban tiempo trabajando y extendiendo su influencia en España tal y como demuestra Thomas (2000, 42) citando para el siglo XV el caso de Fernando el Católico y Felipe el Hermoso. Carlos V, que se tenía por músico, mantendrá la capilla española para la música instrumental y la capilla flamenca para las grandes misas cantadas; los vihuelistas recogerán algunas de las canciones preferidas del emperador, en sus versiones instrumentales y para voz, como ocurrió con *Mille regretz* de Josquin en manos de Narváez. La calidad vocal de los cantores flamencos era arquetípica en el siglo XVI y esta asociación se mantendrá bastante tiempo. La idea de que se produjera una identidad entre cantor y flamenco que luego se pudiera trasladar a los cantores populares y de ahí al «cante flamenco» de forma metafórica, puede ser plausible y, aunque no hay ningún documento que fundamente esta última transición, la recogemos porque los elementos expuestos contribuyen cualitativamente a la fama del etnónimo. Así vemos que se da una dualidad en esta realidad: comienza siendo negativa y termina designando algo positivo. Sobre la interpretación reduccionista que efectúa Carlos Almendros de este tema trataremos más adelante junto con las demás hipótesis *exóticas*.

a3. Identificación de los gitanos con los flamencos (de Flandes).

Los Tercios, en palabras de María de Zayas, eran «refugio de delincuentes y seguro de desdichados» y generaron un flujo de ida y vuelta de población que buscaba rehabilitarse. Hubo abundante soldadesca gitana enrolada en los Tercios que volvió ostentando derechos, concesión de vecindades y exención de prohibiciones (Martínez, 1998) que eran contradictorios con los del resto de su etnia. Anteriormente habíamos comentado el mecanismo de las atribuciones cruzadas por el que los migrantes acaban recibiendo el gentilicio del país donde han pasado una temporada, *flamencos* en este caso. Este hecho sirve a Norma González (1982, 15-18) y Leblon (1987, 1991) para proponer que al volver a España quedara establecida, o incluso quisieran mantener, una denominación, *flamenco* por gitano, que resultaba comparativamente positiva, eufemística, en definitiva. Por otro lado, también existió colonización por centroeuropeos varios (hipótesis de Penna) y flujo de inversores flamencos independientes. Desde un punto de vista general, la entrada de

soldadesca licenciada, colonos organizados o personas emprendedoras procedente de Flandes es generadora de tensiones sociales y consecuentemente añaden disfemismo a la palabra *flamenco* que se une a la que aportan otras fuentes. Si a los procedentes de Flandes les va bien se interpretan como competidores (agravio comparativo) y generan envidias: *flamenco bueno* → *malo*; si les va mal su presencia se percibe como negativa y perturbadora: *flamenco malo* → *malo*. Los elementos negativos que se atribuían a los flamencos de Flandes (iracundo, valentón, achulado, matón, bravucón, borracho, fanfarrón, insolente, camorrista, hereje, pagano, arrogante, presumido, procaz, pendenciero, alborotador, belicoso, agresivo, rebelde, indisciplinado, etc.) son comunes a otros grupos representantes de la alteridad como los gitanos y de ahí que la palabra *flamenco* pueda ser semánticamente adecuada para dar el salto y representarlos a todos. En este caso vuelve a funcionar la dualidad eufemismo-disfemismo como motor del cambio semántico.

a4. El cuchillo flamenco.

Suárez Ávila (2008) defiende que «la voz «flamenco» aplicada al cante de los gitanos andaluces procede del nombre que se aplicaba a los célebres cuchillos y dagas procedentes de la ciudad de Malinas, conocidos como «cuchillos flamencos» o simplemente «flamencos» al que se llega por metonimia. El autor hace un acertado recorrido por muchas de las manifestaciones literarias de la braveza y del Hampa en relación con el uso del cuchillo flamenco. Es cierto que decir *flamenco* en vez de *cuchillo flamenco* es una metonimia, pero de ahí a que el *cuchillo flamenco* dé nombre por sí mismo a todo un movimiento artístico va un trecho. Y más cuando, como hemos visto en las páginas anteriores, hay otros muchos testimonios que diluyen la relevancia de esta hipótesis. No decimos que esté errada, decimos que es una más de las manifestaciones que se suman a la carga semántica de la palabra *flamenco*. El argumento es cierto, el reduccionismo no tanto y siendo la metonimia uno de los motores del cambio semántico nos encontramos que muchas de estas explicaciones se convierten en sinécdoques (un tipo de metonimia) pues siendo una parte del todo explicativo aspiran por sí solas a resolver el problema excluyendo a las demás. Tan es así que, en este caso, ni siquiera hay un comportamiento unívoco exclusivo de *cuchillo flamenco* → *flamenco* pues también existe *cuchillo flamenco* → *tararira*. En efecto, la palabra *tararira*, con su carga semántica paralela y muy relacionada con *lo flamenco* incipiente, también dio nombre al *cuchillo flamenco* y así permanece en el habla gaucha y en el lunfardo argentino donde también se denomina *facón*, *asador flamenco* o *flamenco* a secas (Bayo, 1910). La referencia escrita más antigua que hemos encontrado es de 1883 en un poema de Lussich (1883, 140): «Y al oír retruque tan fiero/sin más espera templó, /y asigún recelo yo/no le agradó el entrevero, /tal vez este raja cuero/lo vido de refilón, /y habrá dicho con razón; /quien carga tal tararira, /si me descuido, me estira/sin la menor compasión». El origen criollo de los gauchos y su caracterización como vagabundos y buenos jinetes, que rechazan la normatividad del orden y la autoridad, utilizando además una jerga particular, nos muestra un camino muy sugestivo de investigación coincidente con la de *lo flamenco* que excede con mucho los límites de este trabajo.

a5. Lo oriental: árabes, judíos, moriscos y gitanos. Parte 1.

La relación del flamenco como arte musical con las raíces árabes ya fue advertida por Gevaert (1850) y más tarde por Manuel de Falla (1922) a los que siguió Schneider (1946) que tras estudiarla la descarta:

Así reducidos los elementos españoles a sus paralelas musicotécnicas, todo el influjo propiamente árabe se limita a un caso dudoso al de la saeta. Las otras semejanzas entre música árabe y española

son elementos mediterráneos comunes que nunca son explicables por la aportación árabe, ya que estos en la Edad Media representaban, musicalmente, la parte más retrasada y especializada de la raza mediterránea. Ahora bien, cuanto más especializada es una cultura musical, tanto menor es su poderío de expansión. Los elementos comunes entre música española, árabe, persa e india tienen que remontarse a una época mucho más anterior a la invasión musulmana.

(Schneider, 1946, 60)

En la misma línea se situará Arcadio Larrea (1957, 1961); se necesitaría un estudio profundo sobre este tema que está por hacer. Una buena síntesis del conocimiento actual la encontramos en Cruces (2002). Dentro de lo orientalizante surge la hipótesis bizantina en primer lugar de la mano de Pedrell que establecía una relación entre el influjo oriental que recibió el canto llano «inspirador directo de muchos cantos populares» (1891, 57), a la que se uniría Falla (1922), más tarde Hipólito Rossy (1966) y recientemente Steingress (2006) de forma sugestiva y clarificadora; no obstante, como estos autores se ocupan solo del origen del flamenco en sus raíces culturales, sin mezclarlo con conjeturas sobre la denominación, no incidiremos más en ellos.

b) Hipótesis exóticas:

b1. Lo oriental: árabes, judíos, moriscos y gitanos. Parte 2.

El que sí trató de conectar ambos frentes fue Blas Infante que entre 1929 y 1933 había escrito una serie de anotaciones, a veces inconexas, que fueron recopiladas y publicadas por primera vez en 1980 de la mano de Manuel Barrios⁹⁰, en las que expone las distintas explicaciones sobre el origen del flamenco, y de la misma palabra *flamenco* con que se le denomina, llegando a la conclusión de que todas están erradas y proponiendo sin mayor apoyo documental, como veremos, la suya propia:

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 (moriscos), 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?

Comienza entonces *la elaboración de lo flamenco* por los andaluces desterrados o huidos en los montes 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.

(Infante, 1980, 166)

¿Blas Infante se saca de la manga la denominación *Fellah mengu* partiendo de la nada y sin apoyo documental? Sería extraño que una persona de su talla intelectual lanzara esta idea sin una base. Pero recordemos que el libro no se publicó en vida de Infante y de

⁹⁰ Soler (2021) relata de forma bastante crítica la intrahistoria del libro de Infante concluyendo: «Pues parece que la influencia moruna es más bien escasa y difícil de concretar, si es que queremos evitar la vaguedad de la retahíla ‘dejaron su huella moros, judíos y cristianos’».

haberlo hecho así posiblemente no habría sido tal y como lo conocemos. Por otro lado, vemos que otro estudioso del mundo árabe, Patrocinio García Barriuso, publica en 1941 un texto que parece deudor de los escritos de Infante al citar de forma somera las otras hipótesis sobre el origen del flamenco llegando a similar explicación:

Referente a la etimología del vocablo «flamenco» aplicado al canto, reina una completa desorientación entre los autores. Por unos ha sido interpretada como sinónimo de ignorante, y con esta significación aplicada a esos tipos larguitudos y secañizos con los cuales se ha visto semejanza en el pájaro llamado flamenco. Otros dicen que fue adoptada para designar despectivamente a los gitanos que suponen vinieron de Flandes en tiempo de Carlos V. (Hay ya noticias de gitanos en España por el año 1447.) Mi modesto parecer es que la palabra flamenco proviene de las dos palabras arábigas *fel-lah* y *mangu*. FEL-LAH significa labrador, campesino; MANGU es voz derivada del verbo gorjear y por extensión, cantar. De suerte que la expresión unificada flamenco, significaría el canto de los campesinos, de las gentes del pueblo, canto popular. Sería de sumo interés que romanistas y musicólogos aportasen más autorizados y abundantes datos a este respecto.

(García Barriuso, 1941, 58)

Una posibilidad es que ambos estudiosos hubiesen tenido contacto e intercambio de ideas sobre esta temática, en la que tan próximos estaban, pero todavía no hemos hallado ninguna prueba que lo confirme⁹¹. Resulta curioso que en el último párrafo se apele a alguna autoridad externa lo que viene a indicar que García Barriuso sabía que estaba pisando sobre arenas movedizas. En efecto, autores de gran peso intelectual como Corominas, Fanjul y Cansinos Assens, entre otros, se han manifestado en contra de estas propuestas, este último de forma muy explícita:

Otro tanto ocurre con la etimología árabe que el docto investigador de temas andaluces D. Blas Infante da de la palabra flamenco, derivándola de «fella mengu» (campesinos proscritos) que no sé si algún arabista podría tomar en serio. La sola intuición tiene aquí más fuerza probante que todas las argumentaciones; la intuición, única luz posible en las densas tinieblas. Por lo demás, la relación de la copla flamenca con el canto oriental podría estar sencillamente en su carácter de canto llano, lo que la enlazaría con las músicas litúrgicas de los hebreos, madres de las salmodias cristianas.

(Cansinos Assens, 1933, 7)

Empecemos por la etimología que asigna a «cante jondo», y que me parece tan poco consistente como la que D. Blas Infante atribuye al epíteto de «flamenco».

(Cansinos Assens, 1934a, 7)

Quizá entonces alguien concibió la sospecha, que se ha expresado después en libros, de si los gitanos que surgían en el siglo XV al teatro histórico de Europa no serían comparsas de un baile de trajes moriscos y hasta hebreos disfrazados, que de ese modo evitaban la cárcel y la hoguera y volvían a introducirse en la Europa cristiana. (De ahí la etimología de Blas Infante: «fella mengu», campesinos proscritos). En ese caso habrían salido de España por la puerta del Sur para volver a ese mismo Sur después de hacer su parada circular por todo el Mediterráneo, y entrando luego por el Norte como quien ha perdido la memoria. Hipótesis seductora y que muchas cosas explicarían; pero que, por desgracia, no puede sostenerse más que como una fantasía brillante.

(Cansinos Assens, 1934b, 8)

Aunque algunos años después Corominas, a pesar de la elegancia expositiva que le suele caracterizar, mete el dedo en la llaga:

⁹¹ El sacerdote Patrocinio G. Barriuso comienza a publicar en 1934 una serie de artículos sobre la música marroquí en la revista MAURITANIA de Tánger a cargo de la orden Franciscana a la que pertenecía.

Creo que son Isidoro de las Cajigas y Fermín Requena, cronista de Antequera, quienes han difundido la idea de que el nombre del cante flamenco vendría del de unos inmigrantes árabes, campesinos expulsados del Magreb en el 740 por un levantamiento africano, que habrían llevado el nombre de *fellah* mencus “campesino exiliado”. Que *fallāb* significara ‘campesino’ puede aceptarse, aunque en árabe clásico y occidental más bien es ‘cultivador’; pero no está claro lo que sea este *mencus* (‘desterrado’ es *manfi*; *mankūs* ‘enfermo’ que ha recaído’, *manqūs* ha podido significar ‘disminuido’, pero ni el uno ni el otro son ‘desterrado’). Por lo demás la idea es absolutamente inverosímil desde el punto de vista de la historia del vocablo y de la historia del cante flamenco, y presenta todavía otras graves dificultades fonéticas y semánticas.

(Corominas, 1980, 907)

Finalmente, el arabista español y catedrático de Literatura Árabe de la Universidad Autónoma de Madrid Serafín Fanjul escribe sobre el origen de la palabra flamenco poniendo un poco más las cosas en su sitio desde una perspectiva desmitificadora:

Tampoco faltan las explicaciones árabes: desde el «fellah manqud» (el campesino criticado) que algunos especialistas incluso aceptan sin pestañear ni reír, hasta la invención de Isidoro de las Cajigas y Fermín Requena, cronista de Antequera, del «fellah mencus» (campesino exiliado): mencus es inexplicable porque no existe en ar. («Exiliado» = manfi; mankus, «enfermo que ha recaído»; manqus, «disminuido»).

(Fanjul, 2000, 180).

Si las críticas a Blas Infante no han arreciado e incluso se han suavizado suponemos que es por el respeto generalizado, como «padre de la patria andaluza» y su trágica muerte, fusilado en 1936. Es más, sus teorías, envejecidas prematuramente por la falta de soporte documental posterior, se han mantenido solo en reductos del flamenquismo imaginario al servicio de intereses meramente nacionalistas y comerciales. Ese nacionalismo, que por definición se opone al resto de nacionalismos, también en el caso del andalucista, no podía admitir que «su flamenco» procediera, ni tan siquiera en el nombre, de gentes extranjeras y encima norteñas. Y Blas Infante, buscando el mito fundacional de Andalucía, va al encuentro de Al-Ándalus. Así lo explica Soler atinadamente:

El andaluz Blas Infante, más joven que los citados y en la misma línea herderiana de búsqueda de las identidades patrias en la Edad Media, fija su mirada en Al-Ándalus. Ahí están nuestras esencias, nuestro hecho diferencial, por eso «los andaluces queremos volver a ser lo que fuimos». A todo esto, no hay que perder de vista que Andalucía no coincide en absoluto con Al-Ándalus, que llegó a ocupar casi toda la península. Son cuatro, pues, los vértices entre los que se enmarca el contexto de la etimología formulada por Blas Infante para el género flamenco:

1. El surgimiento de una nueva música andaluza que nace como reacción romántica al academicismo de influencias francesa e italiana (en este aspecto es plenamente vigente el libro de Luis Lavour, *Teoría romántica del cante flamenco*, Editora Nacional, 1976)

2. El romanticismo decimonónico, con la idea de Herder (¡ay, el idealismo alemán!) de que los pueblos están imbuidos de un Volksgeist o Espíritu nacional, que es una de las causas que provoca 3. El nacimiento de los nacionalismos identitarios, totalmente refractarios al moderno concepto de ciudadanía (¡ay, de nuevo, el idealismo alemán!), y 4. El colonialismo español en África, sobre todo en el Magreb.

A todo esto conviene poner claramente de manifiesto que no hay que confundir las «conjeturas científicas» de Infante con las corrientes artísticas que buscan inspiración en el pasado andalusí y en el sur de nuestras costas, caso de la arquitectura neomudéjar o la pintura africanista, que han producido notables obras, o el reciente rock andaluz, subgénero musical que ha contado con grupos cuyos nombres son bien ilustrativos: Medina Azahara, Zaguán, Mezquita, Guadalquivir o los extraordinarios Imán Califato Independiente.

(Soler, 2021)

Finalmente, como han señalado estos y otros autores, no existe ningún testimonio literario ni documento que dé fundamento a esta conjetura, que es el nivel al que la rebaja Soler.

b2. El pájaro flamenco.

Sobre la relación de homonimia (débil) del etnónimo y del ornitónimo ya nos extendimos en páginas precedentes. Pero un autor como Francisco Rodríguez Marín va a llevar esta relación al extremo en un párrafo que no nos resistimos a traer a colación tras haber recibido más mofas que críticas fundadas:

A estas tertulias tabernarias concurrían, ya al amor del puro arte gitano, ya al sabor del buen vinillo o ya en fin, al olor de alguna gitanilla *bailaora* o *cantaora*, gente de coleta, siempre enamoradiza y rumbosa, y algunos señoritos *marchosos* y jaques: unos y otros pagaban la *rueas* o *combidás*, durante la sesión artístico-vinosa, y a tales toreros y señoritos, y aún a los mismos gitanos, comenzaron a llamar *flamencos*; no porque conocieran de Flandes más que el queso y la manteca, sino porque, vestidos con chaquetilla corta, altos y quebrados de cintura, pierniceñidos y nalguisacados, eran propia y pintiparadamente la vera efigie del ave palmípeda de ese nombre.

(Rodríguez Marín, 1929, 12)

El mayor defecto de esta descripción literaria, aparte de ser imaginaria, es que la invención se refiere a un ambiente flamenco proyectado en un pasado indeterminado y no hace ningún esfuerzo por construir con perspectiva histórica basada en documentos que den fundamento a esa controvertida parte del supuesto vestuario flamenco. La inspiración parece clara, describiendo las conocidas imágenes que nos han llegado del baile bolero, como las que refleja Marcos Téllez en sus grabados de ca. 1790 y otros (*Paso de la Cachucha*, *Corraleras de Sevilla*, *Embotadas de las seguidillas*) que se termina de confirmar en la frase «quebrados de cintura».

Pero el hecho cierto es que, salvo la descripción intuitiva de Rodríguez Marín, de momento no hemos encontrado ninguna referencia literaria o documental, que relacione expresamente a los majos, y otros tipos humanos que así pudieran vestir, con el encarnado pájaro, aunque sí merece el mérito de ser la única que aludiera al aspecto físico y a la indumentaria.

En este mismo ámbito de relación con el ornitónimo debemos señalar la propuesta, algo más fundamentada, aunque moviéndose en el inestable terreno de la especulación mística, que ofrece Marius Schneider en una obra dedicada al simbolismo de los animales, en un nuevo intento de unificar forzosamente el origen de la palabra y el del arte musical flamenco:

El tipo musical con intervalos melódicos pequeños parece simbolizar el rápido movimiento ascendente de una mano que eleva un cazo vacío cogiendo el agua en un lago de la montaña para verterla paulatinamente sobre la tierra. La posición mística de este tipo melismático debe ser la casa 24, una casa del sonido de mi, frente a la montaña, una zona de contacto de los elementos agua y tierra, y el lugar místico de la garza real y del flamenco (ejemplo musical 15)⁹². Nos inclinamos a pensar que hemos dado con la solución del problema tan discutido sobre el nombre y el origen del canto flamenco mediante la definición de la posición mística de este cantar melismático ejecutado con voz de cabeza [...] y en el modo de *mi*, donde también se hallan los flamencos [el pájaro].

(Schneider, 1998, 265)

⁹² Los ejemplos musicales que ofrece están sacados de Ocón (1874, 89) y Falla (1922, 28).

b3. ¡Flamencos en la Capilla flamenca! Parte 2.

Felipe Pedrell ya se había ocupado de la posible relación del flamenco con los flamencos de Flandes en un confuso artículo en el que, como tantos otros, mezcla la manifestación artística con la palabra que la nombra:

O esas canciones fueron traídas a España por flamencos o descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los gitanos o *tziganos*, o las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempos de Carlos V.

(Pedrell, 1894, 180)

La idea la retoma Carlos Almendros al mostrar sorpresa sobre el hecho de que en la Capilla flamenca que trajo el emperador Carlos V hubiera músicos flamencos ¡y hasta que se les refiriera con ese nombre! cuando dice:

En los libros del Coro de la Casa de Medinaceli aparece consignada la palabra *flamenco* y *flamenco primero* al principio del pentagrama, y precisamente en el lugar destinado a las voces o cantores. Queda así patentizado que el término *flamenco* llegó a tomar tal carta de naturaleza como sinónimo de cantor, que se empleaba en las partituras musicales [sic]. Y fácil [sic] fue ya el paso o aplicación de la denominación de flamenco a todos los cantaores populares por arte de las gentes.

(Almendros, 1973, 29)

Pero del hecho a su interpretación, basada en el conocimiento de la materia, hay un trecho y en este caso el documento ni siquiera se refería a los cantores sino al tono, como explica Sergi Zauner:

Especialmente interesante es una anotación escrita al inicio de las distintas voces del tercer fabordón: en el caso del Cantus leemos “primero flamenco”, en el resto, simplemente “flamenco”. Si “primero” indica sin lugar a duda el tono de la melodía empleada como *cantus firmus*, “flamenco” se refiere probablemente al origen de la misma. En tal caso, el responsable de la anotación creyó conveniente especificar que no se correspondía con el tono salmódico de la tradición española, sino que pertenecía a la tradición vigente en Flandes, esto es, la romana.

(Zauner, 2013, 383)

En a.2 ya habíamos expuesto que nos parece plausible que quedara un cierto poso en el inconsciente colectivo popular identificando al «cantor flamenco» como cantor por antonomasia debido a la fama internacional que ostentaban desde el siglo XV que, unido a otros muchos elementos, como los ya enumerados, pudieron forzar un cambio semántico. Lo exótico en el caso de Almendros es considerarlo explicación única en base a un documento mal interpretado y dejar al albur del «arte de las gentes» la explicación de la compleja transición.

b4. Judíos en Flandes.

El representante de la corriente «inventiva» que defendía el origen judío del flamenco es Medina Azara (1930), seudónimo de Máximo José Kahn que también fuerza la relación de la manifestación artística con la denominación:

que los judaizantes y marranos españoles designaron como *cante flamenco* aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagoga

tranquilos y sin miedo a la Inquisición», y que *cante jondo* «es una corrupción de la voz hebraica *cante yomtov*, que significa cante de días festivos». «*Día de fiesta* -dice-es en hebreo *Jom tov*, literalmente «Buen día» -voz que bajo la presión del desgaste vulgar de pronunciación sonaría como «jon do», de lo cual nació la expresión «jondo» palabra que desde luego nada tiene que ver con «hondo»-. Lo que hoy día se llama «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festivo.

(Medina Azara, citado por García Matos, 1950, 119)

Esta idea fue rápidamente tildada de errónea por Cansinos Assens (1933) y más tarde por García Matos (1950) e Hipólito Rossy (1968) pero no deja de ser curioso que buscando el origen del flamenco en el mundo oriental necesitase volver a Flandes para cerrar el círculo de la denominación *flamenco*.

Pero vayamos recapitulando. De la revisión de las hipótesis relativas al nombre *flamenco* se deduce con claridad que las mejor documentadas y relevantes giran alrededor del etnónimo y sus derivados; la denominación más obvia es la que más documentada está. La *navaja de Ockham*, la explicación más simple es la más probable, disfrazada de cuchillo flamenco (a.4) como metonimia, es válida, pero en realidad es solo la afilada punta de un gran iceberg compuesto de otras muchas metonimias y metáforas que han contribuido al cambio semántico desde *flamenco* como natural de Flandes, a *flamenco* como manifestación artística. Para el caso del ornitónimo ya dejamos establecido que tuvo cierta relación con el etnónimo en la Edad Media manifestando así un caso de homonimia débil, pero permaneciendo cognitivamente en el pensamiento de todos, lo que ha llevado a redacciones chocantes (b.2) y erróneas simplificaciones (b.3). Establecíamos una relación de homonimia débil entre el etnónimo y el ornitónimo pues, aun teniendo distinto significado, el origen etimológico revela coincidencias o similitudes. Esta misma relación de homonimia débil se puede establecer entre flamenco como etnónimo y flamenco como arte (cante, toque, baile) por efecto del cambio semántico operado entre los siglos XVII al XVIII. Debemos añadir además que ambas son palabras polisémicas que tienen el mismo origen etimológico, o más bien la segunda procede de la primera por cambio semántico.

Planteamos una proposición: el nombre *flamenco* con el que se denomina la manifestación artística que eclosiona a mediados del siglo XIX procede del etnónimo *flamenco* derivado de un proceso de cambio semántico. La evidencia científica documentada actual así lo prueba. Muchos son los elementos que indujeron esa transición en pequeñas o grandes dosis (Carlos V y su capilla flamenca, las guerras, las migraciones de ida y vuelta, el papel de los cuchillos y su relación directa con el hampa, etc.) pero pueden quedar resumidos en el concepto de *alteridad*, que sirve así de motor para hacer evolucionar aquel {*flamenco* de Flandes} hacia otro (*alter*) significado nuevo de la palabra *flamenco*:

Flandes → flamenco de Flandes → elementos de transición → Flamenco (otro significado)

Por otro lado, las propuestas que han buscado derivar el origen de la manifestación artística en una fuente común que generase también el nombre (b.1 y b.4) han quedado bastante desacreditadas con el tiempo, fundamentalmente por carecer de soporte documental y por tanto no deberían seguir apareciendo en obras de síntesis o pedagógicas pues inducen a confusión. La equidistancia con lo inconsistente lleva a que todo parezca inconsistente. Observamos que los elementos del tópico del crisol (árabes, gitanos, moriscos, judíos, Bizancio) que verdaderamente, en dosis variables, inspiran y llevan, sí, junto con otros muchos, al arte flamenco no son capaces de explicar esa denominación. La mayoría de los investigadores no lo pretenden, pero los intentos por aunar ambos mundos (el origen del arte y la denominación) han fracasado por falta de pruebas documentales. El

ejemplo de Antonio Manuel (2018) representa el penúltimo intento de confundir el nombre de una cosa con la cosa misma tratando de que nombre y cosa sean lo mismo a pesar de que la realidad documental te desmienta con insistencia. Parodiando una de sus frases: no ha nada más peligroso que la mentira cuando a nadie interesa desenmascararla. No, el flamenco no procede de Flandes, en absoluto, de forma taxativa, pero eso no es óbice para admitir que le da nombre una palabra que en sus enunciados a priori no contiene nada flamenco (o sí: el carácter, el aspecto, como hemos visto en este texto). Antonio Manuel vuelve a sacar a pasear el *Falab* y el *Mankub*, en el forzado papel de supuestas palabras matrices del flamenco, sin aportar prueba documental alguna (siguiendo la tónica del resto del texto). Ante la dificultad manifiesta, también encontramos el rechazo de muchos a hablar de la palabra. Es significativo que en una tesis reciente sobre filosofía del flamenco (Ruiz Fernández, 2019) no se entre ni de soslayo en el origen de la palabra, cuando es la palabra, el logos, la esencia de la filosofía.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de ampliar nuestra visión sobre determinadas palabras y las ideas que en ellas subyacen más allá de lo que nos dicen las lexicografías. Hemos reflejado lo denotativo (lo que objetivamente significan las palabras) pero hemos prestado más atención a lo connotativo (lo subjetivo, figurado y simbólico) situando la discusión en ámbitos a veces inexplorados. Antes de ir finalizando y pasando a detallar las conclusiones, queremos recordar dos conceptos:

1. Teoría: conjunto de hipótesis que crea un modelo para explicar la realidad y lo observado.
2. Hipótesis científica: una proposición aceptable que ha sido formulada a través de la recolección de información y datos que, aunque no esté confirmada, sirve para responder de forma alternativa y con base científica a un problema.

9. Conclusiones

A continuación, enumeramos algunas conclusiones importantes:

1. Es necesaria una teoría unificada sobre el origen de la denominación *flamenco* que recoja muchas de las hipótesis complementarias que han sido expuestas y que, en contra de lo que se suele decir, no son excluyentes.
2. El flamenco no procede de Flandes. Es necesario constatar esta obviedad para contrarrestar la tendencia a explicar los fenómenos culturales de forma inversa buscando identificar el origen de las palabras con el origen de los hechos a los que dan nombre en cada época. Defender que la palabra *flamenco*, en el significado que adquirirá para representar al hecho artístico (cante, toque y baile) que eclosiona a mediados del siglo XIX, procede de un conjunto de significados relacionados con Flandes, algunos muy difusos, otros evidentes, como hemos enumerado a lo largo de este artículo, no acerca un ápice ese mismo arte a prácticamente nada relacionado con Flandes. El arte flamenco casi no necesita a Flandes para explicarse, el nombre sí y mucho. Pero, aun así, debemos resaltar que lo trascendente son los contenidos de la palabra *flamenco* (cante, toque y baile) y no el signo lingüístico –que los terminó representando– en sí mismo. Como dice Shakespeare en boca de Julieta: *What's in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet*; que viene a indicar que la cuestión no está en el nombre sino en lo que este representa. Con una evolución léxica diferente el resultado habría sido el mismo, un signo que simboliza, siempre que los contenidos se hubiesen mantenido tal y como los estamos analizando (si esto hubiera sido posible) lo

que nos lleva a la vieja discusión sobre qué es primero si la idea o la palabra. En la Hipótesis de Sapir-Whorf⁹³ renovada, las palabras construyen el mundo, pero en realidad son los significados, la semántica de las palabras, lo que construye nuestra idea del mundo. En nuestro caso, el *flamenco*, la palabra precede a la cosa, pero en la palabra ya estaban implícitos algunos de los ingredientes fundacionales de la cosa y por eso la discusión es tan pertinente y reincidente (Rojo, 1986).

3. La denominación *flamenco* se empieza a utilizar tempranamente aplicada a un conjunto de tipos marginales o extremados que se sitúan en la esfera sociológica de la alteridad en la que se incluyen a los gitanos, pero no solo a los gitanos. De hecho, la palabra *gitano* constituye una denominación también genérica de la alteridad. Por diversas circunstancias los gitanos se convierten en los representantes arquetípicos de la alteridad y por tanto parecería que la palabra *flamenco* se aplica solo a ellos, pero no es así.
4. Los diversos ejemplos enumerados en este trabajo nos ofrecen una idea aproximada de lo que sucedió a lo largo del siglo XVII y el XVIII: la palabra *flamenco* referida a los naturales de Flandes fue de uso frecuente desde el siglo XVI, de moda, o *cool* que diríamos hoy, de forma que aparecía en todos los ámbitos de la vida incluyendo por supuesto el literario. La asociación con la idea de fieros, salvajes, pendencieros, merced a los tercios de Flandes y a su carácter mercenario, añade un elemento adicional signifiante. La calle y su reflejo en los espectáculos teatrales, entremeses, mojigangas, tonadillas, etc. recogen, codifican y amplifican esta asociación y adquieren carta de naturaleza al asociarse a su vez con la gente de la vida airada, los gitanos, los delincuentes del hampa, y con los tipos musicales asociados a estas formas dramáticas. Se produce así una metonimia en la que se relacionan «dos dominios, dando lugar a un juego entre el dominio matriz y el dominio meta» (Vivanco Cervero, 2003, 118) que, en un proceso de desplazamiento, reflejo del inconsciente colectivo, crea complejidad semasiológica.
5. Siguiendo con lo expresado en el punto 1, podemos afirmar que la palabra *tararira* podría haber sido una alternativa a *flamenco*, pues en sus primeros momentos significantes, explorados al principio del artículo, tenía muchos puntos de coincidencia con los elementos artísticos del preflamenco incipiente, pero la segunda tenía una mayor profundidad signifiante y mayor anchura sociológica, entendida como popularidad del vocablo, como hemos visto. Un ultimísimo ejemplo de 1763 en la voz de Beatriz Cienfuegos así lo corrobora:

Verdaderamente, Señor Público, que es V.m. de una condición particular, y de un genio extraño, pues nada le gusta más que los sonecitos alegres, y los asuntos de tararira: sí Señor, el jueves que la pensadora escribe fandangos y diserta seguidillas, ¡gran cosa! Andan las alabanzas de sobra y la risa a todo trapo.

(Cienfuegos, 1763, 259)

Tras todo lo dicho resulta sugestivo finalizar, a modo de resumen, con Eugenio Coseriu, evocando a Șăineanu, cuando explica:

⁹³ La hipótesis de Sapir-Whorf, también conocida como hipótesis de la relatividad lingüística, sugiere que el lenguaje que una persona habla puede influir en su forma de pensar y percibir el mundo. En otras palabras, la estructura y las palabras de un idioma pueden moldear la manera en que una persona conceptualiza y experimenta la realidad mientras que diferentes lenguajes llevan a perspectivas culturales y cognitivas distintas. Para más información: Konrad Koerner (1992).

El objetivo de la semasiología es, según Șăineanu, el de «seguir la marcha del espíritu humano en el desarrollo de las varias significaciones de las raíces y las palabras de una lengua, a partir de una significación etimológica de base»; marcha que, para él no es ni casual ni caprichosa, sino que obedece a ciertas 'leyes' [=normas] generales que la semasiología debería 'descubrir y destacar'. Hay, por cierto, muchos cambios relacionados con «factores [externos] religiosos, culturales o sociales que pueden provocar muchos fenómenos semasiológicos o, al menos, influir sobre ellos». De aquí que también tales cambios pertenezcan al objeto de la semasiología de una lengua; pero las 'leyes' no conciernen a la motivación histórica particular de esos cambios, sino a las operaciones generales del espíritu. Las 'leyes' básicas son para Șăineanu la asociación de ideas y el olvido. La asociación de ideas produce *metáforas*; el olvido tiene por efecto la *restricción* o la *ampliación* de sentido, cambios 'cuantitativos' que, desde el punto de vista cualitativo, pueden ser *decadencia* (envilecimiento, degeneración) o al contrario, *elevación* (ennoblecimiento) del sentido. (Coseriu, 2000, 29-30)

Aunque en este texto hemos utilizado muchas ideas musicales, y el flamenco es un arte musical, hemos querido esquivar la discusión sobre la transición del preflamenco al flamenco propiamente dicho para centrarnos en el mundo de las ideas. Quien quiera tener una idea más amplia de la transición musical que se fue dando en estos mismos siglos debe consultar los amplios trabajos de Castro Buendía (2014, 2021) y Torres (2017, 2021) entre otros.

Alguien podría argumentar que si lo importante es el flamenco (cante, toque y baile) ¿por qué perder tanto tiempo en investigaciones y discusiones sobre la palabra? Nuestra respuesta es que esto también es raíz del flamenco y como tal así debería figurar, junto a otros miles de raíces y micorrizas, tierra y piedras, en la base del tradicional árbol que se ramifica hacia los distintos palos. Pero, como todos los aficionados al flamenco comprobarán, ese árbol se suele representar sin mostrar sus raíces y esta sí puede ser una buena metáfora.

Bibliografía

- Abadía Flores, C. (2007). *Los flamencos en Sevilla en los siglos XVI–XVII*. Gante.
- Agis Villaverde, M. (2008). «Aspectos filosóficos y antropológicos del Camino de Santiago. Fenomenología de la peregrinación a Compostela». *Galicia y Japón: del sol naciente al sol poniente*. Coord. por Marcelino Agis Villaverde, Carlos Balañas Fernández, Jesús Ríos Vicente, 2008, ISBN 978-84-9749-308-6, pp. 301-324. Universidade da Coruña.
- Almendros, C. (1973). *Todo lo básico sobre el flamenco*. Barcelona: Mundilibro.
- Alonso García, A. (1961). «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos». *Estudios lingüísticos*. 161-189. Madrid: Ed. Gredos.
- Alonso Veloso, M. J. (2006) «Discurso rufanesco y retórica del hampa: la “compositio” de las jácaras y los bailes de Quevedo». *Revista de filología española*, Tomo 86, Fasc. 1, 2006, pp. 31-63. Madrid.
- Amat, J.C. (1758). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, Castellana, y Valenciana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado [...]*. Valencia.
- Antonio Manuel (2018). *Arqueología de lo jondo*. Madrid: Ed. Almuzara.
- Artola, Miguel (1976). *Los afrancesados*. Madrid: Turner.
- Avellaneda, F. (1663). *El Titeretier*. Manuscrito, BNE, Mss/15164.

- Avellaneda, F. (1664). «La hija del doctor». *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses, y loas de diversos autores: segunda parte*. Madrid: Domingo García Morras.
- Ayala, A. de (1677). *Mojiganga para la Zarzuela de quinto elemento es amor*. Manuscrito, BNE, Mss/15587, fol. 5v.
- Bajtin, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Barral.
- Baraibar, Álvaro. (2013). «Chile como un “Flandes indiano” en las crónicas de los siglos XVI y XVII». *Revista Chilena De Literatura*, (85). Recuperado a partir de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/30187>
- Bayo, C. (1910). *Vocabulario criollo*. Madrid.
- Belloso Garrido, J. (2015) *En torno a los orígenes del Cante Flamenco*. Zafra (Badajoz).
- Bennassar, M. B. et al. (1980). *Historia Moderna*. Madrid: ed. Akal.
- Berlanga Fernández, M. A. (2021). «El baile flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890». *El flamenco. Baile, música y lírica*. Granada: editorial Universidad de Sevilla.
- Bernal, A. de (1786). *Segunda carta del sacristán de Berlinches al organista de Móstoles*. BNE, VE/380/13.
- Bernaldez, J.M. (1983). *Las Tarascas de Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Blecuá, J.M. [M.T.A.] (1945). «Noticiario del siglo XVII». *Archivo de Filología Aragonesa*, 1, serie B, IFC, 347-375. Zaragoza.
- Borrego Gutiérrez, E. (2001). «Canciones populares en el Teatro cómico breve del Siglo XVII». *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998 /coord. por Carlos Alvar Ezquerro, 2001, pp. 179-188. Alcalá de Henares.
- Bourgoing, J.F. (1789). *Nouveau voyage en Espagne: ou tableau de l'état actuel de cette monarchie*. Tome second. Paris: Chez Régnault.
- Bueno, Gustavo. (2015). «Sobre las querellas, en general, y las querellas barrocas, en particular». *El Catoblepas*, número 164, octubre, p. 2. Nódulo materialista: www.nodulo.org/ec/2015/n164p02.htm.
- Buezo, C. (1991a) *La mojiganga dramática: Historia y teoría*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Buezo, C. (1991b) «Los gitanos en la mojiganga dramática del siglo XVII: comicidad, erotismo y propósito laudatorio». *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións.
- Buezo, C. (1993). «El empleo paródico de refranes y frases proverbiales en la mojiganga dramática». *Paremia*, 2: 1993. Madrid.
- Buezo, C. (2004) *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger.
- Buezo, C. (2005). *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. II*. Estudio. Kassel: Reichenberger.
- Bustos Tovar, José Jesús de (1998). «Lengua viva y lenguaje teatral en el siglo XVI: de los pasos de Lope de Rueda a los entremeses de Cervantes», en *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII*, ed. Wulf Oesterreicher, Eva Stoll y Andreas Wesch, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 421-444.
- Caballero Bonald, J.M. (2006). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.
- Cáceres Feria, R. (2020). *Pregones y flamenco*. Sevilla: Athenaica.

- Cacho Palomar, M.T. (1976). «Manuscritos poéticos de los siglos de oro conservados en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, La Sirena Métrica (Ms. 348). *Cuadernos de investigación filológica*, n°2, pp. 97-136. Universidad de La Rioja.
- Caicedo Rojas, J. (1849). «El tiple». *Museo de artículos de costumbres*, 3, 1º mayo. Bogotá.
- Calderón de la Barca, P. (1661). «La plazuela de Santa Cruz». *Rasgos del ocio, en diferentes bayles, entremeses y loas*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía.
- Calderón de la Barca, P. (1669). *Fieras afemina Amor*. Manuscrito. BNE, Mss/17031.
- Calderón de la Barca, P. (1671). *Fineza conta fineza*. Viena de Austria: Imp. Matheo Cosmerovio.
- Calderón de la Barca, P. (1688). *Quarta parte de comedias*. Madrid. BNE, R/11348.
- Campillo de Bayle, G. (1689). *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Valencia.
- Campo Tejedor, A. (2020). *La infame fama del andaluz*. Madrid: Almuzara.
- Cansinos Assens, R. (1933). *La copla andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, [1985].
- Cansinos Assens, R. (1933). *La copla andaluza*. La Libertad n° 4302, p.7. Madrid.
- Cansinos Assens, R. (1934a). *Los orígenes de la copla andaluza*. La Libertad n° 4320, p.7. Madrid.
- Cansinos Assens, R. (1934b). *El origen de la copla andaluza*. La Libertad n° 4332, p.8. Madrid.
- Cantalapiedra Erostarbe, F. (1995). *Semiótica teatral del siglo de oro*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Cañizares, J. (1708). *Alejandro Magno*. Manuscrito copia de Barbieri. BNE, Mss/14090, (H.20R.-31R.).
- Cañizares, J. (1708). *La plaza mayor para Navidad*. Manuscrito, BNE, Mss/14516/36.
- Carboneres, M. (1873). *Relación y explicación [sic] histórica de la solemne procesión del Corpus: que anualmente celebra la ciudad de Valencia*. València. Imp. Domenech.
- Carlos III, Rey de España (1783). *Pragmática-Sanción de fuerza de ley en que se dan nuevas reglas, para contener y castigar la vagancia de los que hasta aquí se han conocido con el nombre de Gitanos, o Castellanos nuevos, con lo demás que se expresa*. Madrid: Imp. De Pedro Marín.
- Caro Baroja, J. (1975). «Los majos». *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. 299, 1-69. Madrid.
- Caro Baroja, J. (1979). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrillo, J. (1750). *La Sinrazón impugnada y beata de Lavapiés*. Madrid.
- Carriscondo Esquivel, F.M. (2010). *La épica del diccionario. Hitos lexicográficos del XVIII*, Madrid: ed. Calambur
- Carro, C. y Bernis, F. (1969). «Sobre los nombres de los flamencos (Phoenicopterus Spp.)». *Revista Ardeola*, vol. 14, pp. 183-208. Madrid.
- Carruters, M. J. (1996). «The book of memory». *Historia, antropología y fuentes orales*, Barcelona.
- Casas Gómez, M. (1986). *La Interdicción Lingüística: Mecanismos del eufemismo y del disfemismo*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Casas Gómez, M. (1994). «Hacia una caracterización semántica de la terminología lingüística». *ELUA*, 10, 1994-1995, pp. 45-65. Universidad de Alicante.
- Casas Gómez, M. (2005). «Precisiones conceptuales en el ámbito de la interdicción lingüística». *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*. Universidad de Salamanca.

- Casas Gómez, M. (2012). «El realce expresivo como función eufemística: a propósito de la corrección política de ciertos usos lingüísticos». *Political Correctness*. pp 61-79. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Cáscales, F. (1617). *Tablas poéticas*. Murcia: Luis Beros.
- Castellanos de Losada, B.S. (1837a). «De la antigua procesión del Corpus en Madrid, de la Tarasca y las galanterías en esta sociedad». *Observatorio pintoresco*, V.1, N° 1, pp. 25-27.
- Castellanos de Losada, B.S. (1837b). «De las verbenas de S. Antonio S. Juan y S. Pedro en Madrid». *Observatorio pintoresco*, V.1, N° 1, pp. 33-35. Madrid.
- Castillo Andraca, Fray Francisco del (1948) *Obras*. Lima: Edit. Studium.
- Castillo Pascual, M.J. (2008). «La antigüedad clásica de los poetas cesáreos premetastasianos». *Congreso Internacional Imagines*, pp. 119-144. Universidad de La Rioja, Logroño.
- Castro, F. (1705). *El Antojo de la Gallega: mojiganga nueva escrita para el auto El tesoro escondido*. Manuscrito. BNE, Mss/14804.
- Castro Buendía, G. (2012). «De Playeras y Seguidillas. La Seguiriya y su legendario nacimiento». *Revista nº 22 de Sinfonía Virtual*, enero de 2012.
- Castro Buendía, G. (2014). *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con duende.
- Castro Buendía, G. (2021). «Origen y naturaleza musical de la música flamenca. El Cante». *El flamenco. Baile, música y lírica*. Granada: editorial Universidad de Sevilla.
- Cernadas y Castro, D. A. (1779). *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime*, Volumen 4. Madrid: Imp. Ibarra.
- Cerone, P. (1613). *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*. Nápoles.
- Cervantes, M. (1613). *Novelas ejemplares*. Madrid.
- Cervantes, M. (1615). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid.
- Cienfuegos, B. (1763). *La pensadora gaditana*, T.2. Cádiz: En la Imprenta Real de Marina de Don Manuel Espinosa de los Monteros.
- Cingolani, S. M. (2006). *Historiografía, propaganda y comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica*, Institut d'Estudis Catalans. Barcelona.
- Cingolani, S.M. (2010). *Bernat Desclot. Llibre del rei en pere*. Barcelona: Ed. Barcino.
- Correas, G. (1626). *Arte grande de la lengua española castellana*. Ed. Conde de la Viñaza, Madrid, 1903. BNE, Mss/18969.
- Correas, G. (1627). *Vocabulario de refranes*. Ed. Louis Combet, Burdeos, 1967. BNE, Mss/4450.
- Corriente, F. (1999). *Diccionario de arabismos y voces afines de iberorromance*. Madrid: Gredos.
- Coseriu, E. (2000). «Bréal, su lingüística y su semántica». *Actas Cien años de investigación semántica*, I, pp. 21-43. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Cotarelo y Mori, E. (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid.
- Cotarelo y Mori, E. (1911). *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, Madrid: ed. Bailly/Bailliere.
- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. En Madrid: por Luis Sanchez.
- Covarsi Carbonero, J. (2010). *El Roman de Flamenca*. Versión en prosa. Murcia: Editum.
- Crosby, J. O. (1967). *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia.

- Cruces Roldán, C. (2003). *Antropología y flamenco: más allá de la música (II): identidad, Género y trabajo*. Sevilla: Signatura ediciones.
- Cruces Roldán, C. (2012). *El Flamenco*. Universidad de Sevilla. Departamento de Antropología Social. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/73372>
- Cruces Roldán, C. (2005). «El Flamenco, un arte contemporáneo», en *Andalucía en la historia*, nº 7, Sevilla, Centra, 2005, pp. 54-61.
- Cruces Roldán, C. (2002). *El flamenco y la música andalusí*. Barcelona: Edit. Carena.
- Cruz, R. de la (1771). *El maestro de música*. Manuscrito. BNE, Mss/14520/15/2.
- Charnon-Deutsch, L. (2019). «¿Quiénes son los gitanos? Los orígenes del proceso de estereotipización de los romaníes en España». *Historia social*, (Ejemplar Monográfico: Creando subalternos: imágenes sobre el pueblo gitano), pp. 7-32.
- Díaz, J. (2001). *Para el diccionario de etnología del CSIC. Sobre la tonadilla*. Artículo en la web: [Joaquín Díaz, obra completa • Artículos escritos \(funjdiaz.net\)](http://www.funjdiaz.net)
- Domenech Rico, F. (2007). *La Compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*. Universidad Complutense. Madrid.
- Domínguez Ortiz, A. (1976). *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel.
- Domínguez Ortiz, A. (1978). «Documentos sobre los gitanos españoles en el siglo XVII», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, pp. 319-326. Madrid: CIS.
- Domínguez, R. J. (1852). *Compendio del Diccionario de la Lengua Española*, Madrid.
- Dueñas, J de. (1589). *Espejo de Consolación de tristes*. Toledo.
- Espinosa, J. de (1580). *Diálogo en laude de las mujeres*. Milán.
- Esquivel Navarro, J. (1642). *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla. BNE, R/34899.
- Espinel, V (1618). *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Estébanez Calderón, S. (1847). «El Bolero». *Escenas andaluzas, III*. Madrid.
- Eximeno, A. (1774). *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*. Opera di D. Antonio Eximeno dedicata all'augusta Real Principessa Maria Antonia Valburga di Baviera eletrice vedova di Sassonia. Avviso a'letterati, ed a gli amatori della musica. Roma: Michel'Angelo Barbiellini.
- Eximeno, A. (1796). *Del Origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez, Madrid: Imprenta Real.
- Eximeno, A. (1797) *Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico del Contrapunto del M. R.P.M. fr. Juan Bta. Martini*. Madrid.
- Falla, M. de (1922). *Siete canciones populares españolas*. Paris: Max Eschig.
- Fanjul, S. (2000). *Al-Andalus contra España*. Siglo XXI, Madrid.
- Feijoo, B. J. (1726). «Música en los templos», Discurso XIV. *Theatro Crítico Universal*. Madrid.
- Fernández Chaves, M. (2009). *Flamencos en la Sevilla del siglo XVIII. IX Reunión Científica de la FEHM-UMA*, Málaga.
- Filippo, L. de (1964). «La sátira del “Bel Canto” en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz: El italiano fingido». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, Núm. 10. Barcelona.
- Flórez Asensio, M. A. (2015) *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Kassel: Ed. Reichenberger.

- Ford, R. (1846). *Gatherings from Spain / by the author of the Handbook of Spain*. London: John Murray.
- Frenk, Labrador y DiFranco (1996). *Cancionero Sevillano de Nueva York*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Franciosini, L. (1620). *Vocabolario español-italiano. Segunda parte*. Roma.
- Frenk, M. (2003). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. 2 vol. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica.
- Gándara Eiroa, X. C. (2009). *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga*. Tesis doctoral. Universidade da Coruña.
- García Barriuso, P. (1941). *La Música Hispano-Musulmana en Marruecos*. Larache.
- García de Diego, V. (1968). *Diccionario de voces naturales*. Madrid: Ed. Aguilar.
- García Matos, M. (1950). «Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes». *Anuario Musical*. Vol. V. Barcelona: IEM, CSIC.
- García Pérez, A. (2013). «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista». En *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas, editado por Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gauna, F. de (1926). *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Carreres Zacarés (ed.). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana.
- Giralt, Luis (1627). *Relacio verdadera dels grans profíts y utilitats que han causat axi en la anima com en lo cos, la bona deslliberacio y conclusio del real consell de llevar lo vici de menjar y beure per les tavernes y cafes de jochs de Barcelona, y lo vi que anave per ciutat ab Garroffons*. Barcelona: Esteve Liberós.
- Goldberg, R. (1970). «Un modo de subsistencia del romancero nuevo: Romances de Góngora y de Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro». *Bulletin Hispanique*, tomo 72, n°1-2, 1970. pp. 56-95; doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1970.4006>
- Goldberg, R. (1981). *Tonos a lo divino y a lo humano*. London: Tamesis Book Limited.
- Góngora, L. (1627). *Obras en verso del Homero español*. Madrid: Vda. de L. Sánchez.
- González, N. (1982). «De los gitanos de Flandes a los gitanos flamencos. Aportaciones documentales a la Historia de los Gitanos o hipótesis sobre el apelativo de flamenco». *Revista Candil*. N°24, noviembre-diciembre, pp. 15-18. Jaén.
- González, D. S. (2016). «Algunos aspectos de los eufemismos y disfemismos considerados como clases de metáforas». Universidad Nacional Autónoma de México; *Anuario de Letras Lingüística y Filología*; 4; 1; 9-2016; 197-212. México.
- González, D. S. (2021). *Recategorización, metáfora y metonimia*. Buenos Aires: Teseopress. www.teseopress.com/recategorizacion
- González Alcantud, J. A. y Lorente Rivas, M. (2004). «Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva». *TRANS: Revista Transcultural de Música*, n° 8. Barcelona.
- Gostián, L. A. (2011). *El arte coreográfico en la historia de las relaciones internacionales europeas*, Tesis doctoral, Universidad Europea de Madrid. Madrid.
- Gracián, B. (1653). *El Criticón, Segunda parte*. Huesca: Juan Nogués.
- Harris, Marvin (1989). *Teorías Sobre La Cultura En La Era Posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- Hernández Araico, S. (1998). «El sarao en el Castillo de Lindabridis: imagen visual y eslabón dramático». *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, St. Andrews, Escocia, pp. 123-131. Stuttgart: Steiner.

- Hidalgo, J. (1609). *Romances de Germanía de varios autores*, Ed. Comellas, Barcelona.
- Iglesias Jiménez, E. (2019). *Flamenco por derecho. Producción social de bordes y fronteras*. Tesis doctoral. <https://eprints.ucm.es/50862/1/T40796.pdf>
- Iglesias Rodríguez, J.J. (2017). «Don Agustín Florencio Hinojosa: el terror de Andalucía». *Revista Andalucía en la Historia* nº 56. 34-38. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla.
- Jiménez Montes, G. (2016). «Sevilla, puerto y puerta de Europa: La actividad de una compañía comercial flamenca en la segunda mitad del siglo XVI». *Stud. his., H.ª mod.*, 38, n. 2, pp. 353-386. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Iriarte, I. (2012). «Barroco contemporáneo». *Orbis Tertius*, vol. 17, no.18. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.
- Isla, J.F. de (1758). *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Madrid: Imp. Gabriel Ramírez.
- Jansenio, C. (1637). *Marte Francés o de la Justicia de las Armas y Confederaciones del Rey de Francia*. Madrid.
- Jiménez, M. (1826). *Nomenclatura farmacéutica y sinonimia general de farmacia y materia médica*. Madrid.
- Jiménez Ruiz, J. L. (1996). «La problemática del cambio semántico en la lengua como sistema de valores: aproximación epistemológica». *ELUA*, 11, 1996-97, pp. 177-97. Universidad de Alicante.
- Juan Manuel, Infante de Castilla (1326a). *Libro del caballero et del escudero, Cap. XLI*, BNE, Mss/6376.
- Juan Manuel, Infante de Castilla (1326b). *Libro de la caça, Cap. XII*. BNE Mss/6376,
- Kleinertz, R. (ed.) (1996). Teatro y Música en España (Siglo XVIII), *Actas del Simposio Internacional*, Salamanca 1994. Kassel: Edition Reichenberger.
- Konrad Koerner, E. F. (1992). «The Sapir-Whorf Hypothesis: A Preliminary History and a Bibliographical Essay». *Linguistic Anthropology*, Volume 2, 173-198. Cambridge University Press.
- Kroll, S. (2018). «La Evolución de la comicidad de Lope a Calderón». *Revista Hipogrifo*, 6.1 2018, pp. 321-335. Pamplona.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ed. Catedra.
- Lamarti, R. (2015). *El mundo que traducen las palabras. La metáfora en la lexicogénesis de las lenguas española y china*. Tesis. Universidad de Barcelona.
- Lambea, M. (2000). *La música y la poesía en Cancioneros polifónicos del siglo XVII, I LIBRO DE TONOS HUMANOS (1655-1656)*. Vol. I, CSIC, Institución «Mila i Fontanals». Departamento de musicología, Barcelona, 2000.
- Lambea, M. & Josa, L. (2009) *Jácara con variedad de tonos*. Grup de Recerca Consolidat, SGR 973: «Aula Música Poética», Generalitat de Catalunya.
- Lanini, P. de (1670) «La Tataratera». *Migaxas del ingenio y apacible entretenimiento: en varios entremeses, bayles y loas; escogidos de los mejores ingenios de España*. Zaragoza: Diego Dormer. BNE, R/1464, 72v.
- Laplanche, J. (1987) *Nuevos fundamentos para el psicoanálisis. La seducción originaria*. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Laplanche, J. (1991). «L'interprétation entre déterminisme et herméneutique: une nouvelle position de la question». *Revue française de psychanalyse*, 55(5): 1293-1317. Presses universitaires de France.

- Larrea Palacín, A. (1957). *La música hispano-árabe*. Madrid.
- Larrea Palacín, A. (1961). *La canción andaluza. Ensayo de etnología musical*. Jerez de la Frontera.
- Latorre, F. (1956). «Diminutivos, despectivos y aumentativos en el siglo XVII». *Archivo de Filología Aragonesa VIII-XIX*, pp. 105-120. Zaragoza.
- Lavaur, L. (1976)., *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Leblon, B. (1991). *El cante gitano entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. Madrid: Cinterco.
- Leblon, B (1987). *Los gitanos de España*. Barcelona: Gedisa.
- Leech, G. (1981). *Semantics: The Study of Meaning*. Second Edition. London: Penguin Books.
- León y Moya, D. (1629). *Aforismos y reglas para más bien exercer el alto oficio de la predicación*. Antequera.
- Leopold I (1671). *Entremeses en música, representados en la comedia intitulada: Fineza contra fineza*. Österreichische Nationalbibliothek, MUS.Hs.18800.
- Lera García, M. (2017). *Ana Caro de Mallén. Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. (1637): Estudio preliminar*. Madrid. Universidad Complutense.
- Lewkenor, L. (1595). *A discourse of the usage of the English fugitives by the Spaniard*. London: Thomas Scarlett.
- Lobato, M. L. (1999). *Bibliografía descriptiva del teatro breve español*. Madrid: Edit. Iberoamericana/Vervuert.
- López Cano, Rubén. (2001). «Los tonos humanos como semióticas sincréticas». *Campos interdisciplinarios de la musicología*; Lolo, Begoña (ed.); Vol. II; Madrid: SEDEM; pp. 1167-1185.
- López de Gómara, F. (1553). *Historia general de las Indias con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaescido dende que se ganaron hasta en ano de 1551. Con la conquista de México y de la Nueva España*. Medina del Campo.
- López López, C.M. (2016). «La visión infernal de Quevedo sobre la España barroca: discurso de todos los diablos, o infierno enmendado». *Revista de Estudios filológicos*. N°31, junio 2016. Murcia: Tonos digital, Editum.
- Lussich, A.D. (1883). *Los tres gauchos orientales*. Montevideo.
- Machado Álvarez, A. (1881). *Colección de Cantos flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Sevilla.
- Manzano, M. (1986) «Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional». *Revista de Musicología de la SEDEM*, vol. IX, n°2. Madrid.
- MAÑER, S. J. (1734). *Crisol Crítico Theológico, Parte segunda*. Madrid.
- Markey, J. (s/a). *The Tafurs in the Chanson d'Antioche and Estoire d'Antioche*.
https://www.academia.edu/33674703/The_Tafurs_in_the_Chanson_d_Antioche_and_Estoire_d_Antioche
- Martínez Hernández, M. (2003). «Definiciones del concepto campo en semántica: antes y después de la lexemática de E. Coseriu». *Odisea*, no 3, 2003, ISSN 1578-3820, pp. 101-130. Universidad de Almería.
- Martínez Martínez, M. (1998). *La minoría gitana de la Provincia de Almería durante la crisis del Antiguo Régimen*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Martínez Rodríguez, R. (2015). *El teatro breve de Francisco de Castro*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense.

- Medina y Corpas, M. (1725). *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cádiz, en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo, [...] puestos en música por Don Miguel Medina y Corpas, Maestro de Capilla de dicha Iglesia*. BNE, VE/1302/34.
- Medina y Corpas, M. (1747). *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Cathedral de Cádiz, en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor y Redemptor Jesu Christo, [...] puestos en música por Don Miguel Medina y Corpas, Maestro de Capilla en dicha Santa Iglesia*. Cádiz: Miguel Gómez. BNE, VE/1302/64.
- Marzo, I. (1851). *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga.
- Medina Azara (1930). «Cante jondo y cantares sinagogaes». *Revista de Occidente*. N° LXXXVIII, octubre. Madrid.
- Menéndez Pidal, R. (1936). *Manual de Gramática Histórica*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Mesa, C. de (1612). *El patrón de España. Rimas*. Madrid: Alonso Martín.
- Miguel Magro, T de. (2016). «La mojiganga dramática en el contexto de la fiesta barroca». *Bulletin of the Comediantes*, Volume 68, number 1, pp. 179-195, PROJECT MUSE, West Virginia University.
- Minsheu, J. (1617). *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum*. Londres.
- Molina, L. (2010), *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana. Universitat Jaume I.
- Moliner, M. (1987) *Diccionario de uso del español*, t. II, Madrid: Gredos.
- Moralejo Laso, A. (1978). «Para la etimología de la palabra Jerigonza», *Revista de Filología Española*, vol. LX n° 1/4 (1978-80). Madrid.
- Moral, Pablo del (1792). *La discordia. Tonadilla a Duo*. BHM, Mus 108-8.
- Morales Villar M. del C. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX*. Tesis. Universidad de Granada.
- Muñoz Núñez, M.D. (1999). *La polisemia léxica*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Nassarre, P. (1723). *Escuela Música según la práctica moderna*. 2 vol. Zaragoza: herederos de Diego de Larumbe. BNE, M/1105 (V.1), M/1106 (V.2).
- Nietzsche F. (1872). *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*. Leipzig.
- Nebot Calpe, N. (1981). «Las voces naturales y la etimología popular en la toponimia y el habla del Alto Mijares y del Alto Palancia (Castellón)». *Archivo de filología aragonesa*. Vol. 28-29, pp. 57-82. Zaragoza.
- Neumeister, S. (2000). *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona: Ed. Carena.
- Ocón, E. (1874). *Cantos españoles*. Málaga: (Leipzig: Breitkof & Hártel).
- Olivares Marín, C. (2009). «El gitano imaginario y la cristalización del mito». *Gazeta de Antropología*. 25(2), artículo 37. Universidad de Granada.
- Olmedo, A. de (1679). «Bayle de la gaita gallega». *Bailes diferentes*. Manuscrito. BNE, Mss/14856, 117-120.
- Olmedo Bernal, F. J. (2013). *El teatro breve de Alonso de Olmedo: estudio y edición*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- Pacheco, A. (2003). *La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca Primero y Segundo Isaac*. Kassel: Edition Reichenberger.

- Pagés Larraya, A. (1977). «Bailes y mojigangas sobre el Nuevo Mundo en el teatro español del siglo XVII». *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 326-327, pp. 246-263. Madrid.
- Palacios, M. (1998). *Tres Cuadernos de Navidad de Juan Gutiérrez de Padilla*. Fundación Vicente Emilio Sojo. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas, Venezuela.
- Pastoureau, M. (2010). *Azul, historia de un color*. Barcelona: Paidós.
- Paula Mellado, F. (1851). «Kermesses». *Enciclopedia Moderna*, T. III, Madrid.
- Pedrell, F. (1891). *Por nuestra música*. Barcelona.
- Pedrell, F. (1894). *Diccionario técnico de la música escrito con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países, enriquecido con más de 11,500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas e inglesas más usuales, frases abreviaciones, modismos, paremias, etc., y todos los términos que tienen relación con la música bajo sus aspectos teóricos y práctico y organográfico [...]*, Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós.
- Pedrell, F. (1922). *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau.
- Plaza Carrero, N. (2018). *La loa entremesada del siglo XVII: aproximación bibliográfica y crítica*. Tesis doctoral. Madrid. Universidad Complutense.
- Plötz, R. (2015). «De peregrinos gitanos del siglo XV en el Camino a Santiago de Compostela. Jojanó Baró o la gran fanfarronada». *Ad Limina*. Volumen 6. N° 6. Santiago de Compostela.
- Porqueras Mayo, A. et al. (1967). «Función del “vulgo” en la preceptiva dramática del siglo de Oro», *Revista de Filología Española*, vol. L n° ¼. Madrid.
- Porrás de Machuca (1781). *Carta crítica a los RR. PP. Mobedanos sobre la historia literaria que publican*. Madrid.
- Prat, E. y Vila, P. (2023). «Casament de Nostra Senyora i la Nativitat del Senyor (1627), de Rafel Ribella». Edició i estudi d'un plec solt poètic mai reimprès. *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 21. ISSN: 2340-4841· doi:/SCRIPTA.21.26841. Valencia..
- Pribram, A.F. y Landwehr von Pragenau, M. (1904). *Fontes rerum Austriacarum*, tomo LVII. Wien.
- Quevedo, F. de (1670). *Las tres últimas musas castellanas*. Madrid: Imprenta Real.
- Quevedo, F. de (1650). *La fortuna con seso y la hora de todos*. Zaragoza: P. Lanaja.
- Reguera Valdelomar, J. (1805). *Novísima recopilación*, T. 5, Libro XII. Madrid: Julián Viana.
- Ríos, D. (1882). «El arte bufo». *Revista de España*, Volumen 84. Madrid.
- Rinaldi, D. (2010). «Phoenicopterus: juego etimológico en Marcial y problemas de traducción», *NOVA TELLUS*, 28-1, 2010, 19-49. México.
- Rodríguez de Tembleque, E. (2016). *Ecdótica y estudio lingüístico de los Villancicos del Siglo XVIII del Archivo de la Catedral de Málaga*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga.
- Rodríguez, E. & Tordera, A. (1983). *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres: Tamesis Books Limited.
- Rodríguez Marín, F. (1882). *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*. Sevilla: Francisco Álvarez y Ca, 1882-1883.
- Rodríguez Marín, F. (1929). *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. BNE, 4/20687.
- Rojo, R. (1986). «Palabra y cosa (De Magistro)». *Revista de Filosofía y Teoría Política*, n° 26-27, p. 175-179. Universidad de La Plata. Argentina.

- Romero, R. (1998). *Lope de Vega y el mito clásico*. Universidad de Málaga.
- Ropero Núñez, M. (1991). *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Universidad de Sevilla.
- Ropero Núñez, M. (2004). «Aproximación a la historia del flamenco. El problema histórico, cultural y etimológico». *Revista Litoral nº238, La poesía del flamenco*. Málaga.
- Rosal, F. del (1601-1611). *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita de el Dr. Francisco de el Rosal, médico natual de Córdoba, copiada y puesta en claro puntualmente del mismo manuscrito original, que está casi ilegible, e ilustrada con alguna[s] notas y varias adiciones por el P. Fr. Miguel Zorita de Jesús María, religioso augustino recoleto*. BNM, Ms. 6929.
- Rossy, H. (1968). *Teoría del Cante Jondo*. Barcelona: Credsá.
- Ruiz Fernández, M. (2019). *Filosofía del flamenco: el flamenco como objeto de la Filosofía; la Filosofía como sujet o del flamenco*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Salazar, A. de (1627). *Espejo general de la gramática en diálogos*. Rouen.
- Salazar, A. (1953). *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa-Calpe
- Salazar y Castro, L. (1714). *Jornada de los coches de Madrid a Alcalá, o satisfacion al Palacio de Momo, y a las apuntaciones a la carta del Maestro de Niños*. Zaragoza.
- Salillas, R. (1896). *El delincuente español. El lenguaje*. Madrid: Librería V. Suárez.
- Salillas, R. (1898). *El delincuente español. Hampa (antropología picaresca)*. Madrid: Librería V. Suárez.
- Samaniego, F. M. (1786). «[Carta sobre el teatro] Discurso XCII». *El Censor*. Tomo V, pp. 425-456. Madrid.
- Sánchez Ortega, M. H. (1994). «Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península». *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, H.^a Moderna, t. 7, pp. 319-354. UNED.
- Sandoval, P. (1604) *Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos V*. Valladolid.
- Sarmiento, M. (2008). *Obra de 660 pliegos*. Tomo IV. Edición de Henrique Monteagudo. CSIC. Madrid. <http://consellodacultura.gal/area2.php?arq=4023>
- Sarmiento, M. (1757). *Discurso del pájaro flamenco o fenicóptero*. Manuscrito. BNE, Mss/6779.
- Schneider, M. (1946). «A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval». *Anuario Musical*, N^o1, pp. 31-142. Barcelona.
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Schuchardt, H. (1881). *Die cantes flamencos*. Halle: Ed. Karras. Traducción española: Fundación Machado. 1990.
- Seiciuc, L. (2010). *Tabú lingüístico y eufemismo*. Editura Universităţii” Ştefan cel Mare.
- Shergold, N. & Varey, J. (1961). *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637 - 1681; estudio y documentos*. Madrid.
- Sobrino, F. (1705). *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens.
- Soler, R. (2021). «De flamencos y felahmengus: ¿hay moros en la costa? Capítulo 1: las bases». <https://www.expoflamenco.com/opinion-archivo/de-flamencos-y-felahmengus-hay-moros-en-la-costa-1-las-bases/>. Sevilla.

- Solís y Rivadeneyra, A. (1692). *Fiestas Bacanales. Saynete. Varias poesías sagradas y profanas*. Madrid: Antonio Román.
- Soria Mesa, E. (2012). Los moriscos que se quedaron. La permanencia de la población de origen islámico en la España Moderna (Reino de Granada, siglos XVII-XVIII). ISSN 2254-6901 - *Vínculos de Historia*, núm. 1, pp. 205-230. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Edit. Signatura.
- Steingress, G. (2006). «El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental». *Trans: Transcultural Music Review, Revista Transcultural de Música*, ISSN-e 1697-0101, N.º. 10. Barcelona.
- Stevens, J. (1706). *A new Spanish and English Dictionary*. Londres: George Sawbridge.
- Suárez Ávila, L. (2008). «Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante». *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7 (julio-diciembre 2008). Universidad de Alcalá.
- Suárez Ávila, L. (2016). «El nombre de flamenco, que ocho letras tiene». *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, N.º 44, pp. 51-83. Sevilla.
- Suárez de Deza, V. (1663). «Mojiganga del Mundi Nuevo». *Parte Primera de los Donaires de Tersicore*. Madrid: Melchor Sánchez.
- Suárez de Figueroa, C. (1615). *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Discurso XCII. Madrid.
- Suárez de Toledo (1783). *Defensa de la Historia literaria de España, y de los RR. PP. Mobedanos, contra las injustas acusaciones del bachiller Gil Porras Machuca*. Madrid.
- Suárez Miramón, A. (1999). «Peregrinos y picaros en los autos de Calderón». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999 / coord. por Christoph Strosetzki, 2001, ISBN 84-8489-019-8, pp. 1243-1253*.
- Subirá, J. (1928). *La Tonadilla Escénica*, Madrid.
- Sullivan, H. (2009). *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge University Press.
- Tarazona, P.A. (1763). *Caxón de Sastre Cathalán N.º 3*. Barcelona: en la Imprenta de la Gaceta.
- Terrones y Aguilar del Caño, F. (1616). *Arte o instrucción, y breve tratado, que dizę las partes que à de tener el predicador evangélico, como à de componer el sermón, que cosas à de tratar en él, y en que manera las à de decir*. Granada.
- Thomas, W. (2000). Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispanoflámencos a inicios de la Edad Moderna. Leuven University Press.
- Torquemada, J. (1615). *Los veinte yvn libros rituales i Monarchia Indiana, con el origen y guerras de los Indios Occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra, mejor conocida con su título abreviado de Monarquía Indiana*, Sevilla.
- Torres, Norberto (2017). Antecedentes de la guitarra flamenca: el siglo XVI, *Revista de investigación sobre flamenco La Madrugá* N.º14, diciembre 2017, ISSN 1989-6042. Murcia.
- Torres, N. (2021). «El toque flamenco. Antecedentes y primer desarrollo. 1780-1890». *EL FLAMENCO. BAILE, MÚSICA Y LÍRICA*. Granada: editorial Universidad de Sevilla.
- Torrione, M. (1995). «El traje antiguo de los gitanos: alteridad y castigo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N.º 536, 1995, pp. 19-42. Madrid.

- Troiano, M. (1569). *Dialoghi di Massimo Troiano*. Venecia. [Edición bilingüe].
- Valembois, V. (2004). «Quién es quién entre flamencos en el área “circuncaribe” colonial». *VII Congreso Centroamericano de Historia*, Honduras.
- Vangehuchten, L. (2004). «¿Qué canta y baila, corta y vuela, y viene del norte a la vez? El flamenco: un complejo problema de homonimia/polisemia». *RDTP*, LIX, 2 (2004): 127-143, Madrid: CSIC.
- Vega, Lope de (1621). *El ingrato arrepentido. Décima quinta parte de las comedias*. Madrid: Fernando Correa.
- Vega, Lope de (1622). *La nueva victoria de D. Gonzalo de Córdoba*. Manuscrito en BNE, Res/84.
- Vega, Lope de (1634). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*. Madrid.
- Vivanco Cervero, V. (2003). *Homonimia y polisemia*. Buenos Aires: Ediciones del Sur.
- Vienne-Guerrin, N. (2016). *Shakespeare's Insults. A Pragmatic Dictionary*. Londres: Bloomsbury.
- Vlahov, S. y Florin, S. (1970). «Neperovodimoe v perevode. Reali» in *Masterstvo perevoda*, n. 6, p. 432-456. Moscú.
- Waesberghe, J. (1618). *Dictionaire Flamen-Francois*. Rotterdam.
- Warnke, W. (2007). *Velaquez: forma y reforma*, CEEH. Madrid.
- Zamora, A. de (1741). «Quinto elemento es amor». *Obras cómicas*. Manuscrito, BNE, Mss/14771.
- Zapata, L. (1557). *Carlo Famoso*. Valencia: en casa de Ioan Mey.
- Zauner Espinosa, S. (2013). «Salmodia romana en España antes del Concilio de Trento». *A musicological gift: Libro homenaje for Jane Morlet Hardie*. The Institute of Mediaeval Music. Canadá.
- Zugasti, M. (2015) «Comedia Palatina cómica y Comedia Palatina seria en el siglo de oro». *La Comedia Palatina, Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 65-102. Madrid.

Anexo documental

PARA DIVERTIR A FILIS

Jerónimo La TORRE

Tono a 4 humano

Transcripción: B. Sáez

Introducción

Pa - ra di - ver - tir a Fi - lis un pas - tor - ci - llo, ex - tran - je - ro

Pa - ra di - ver - tir a Fi - lis un pas - tor - ci - llo, ex - tran - je - ro

Pa - ra di - ver - tir a Fi - lis un pas - tor - ci - llo, ex - tran - je - ro

Pa - ra di - ver - tir a Fi - lis un pas - tor - ci - llo, ex - tran - je - ro

Acomp.

5

tra - jo de le - jasmon - ta ñas gra - cio - so, un to - no fla - men - co. un to - no fla -

tra - jo de le - jasmon - ta - ñas gra - cio - so, un to - no fla - men - co, fla -

tra - jo de le - jasmon - ta - ñas gra - cio - so, un to - no fla -

tra - jo de le - jasmon - ta - ñas gra - cio - so, un to - no fla - men - co, fla - men - co un to - no fla -

10 Estribillo %

- men - co. Ta - ti - ri - ra

- men - co. Ti - ri - run da - ra - ro

- men - co. Ta - ra - la - ta - te - ro

- men - co. Ta - te - ro

15

lan - ti-run-ti - ri-ra lan - ti-run-te - ro ti - ri-run da - ra-ro ta-ra-la-ta - te - ro lan - ti-run-ti - ri-ra
 bue - no lin - do lin - do bue - no lan - ti-run-ti - ri-ra
 bue - no lin - do lin - do bue - no lan - ti-run-ti - ri-ra
 bue - no lin - do lin - do bue - no lan - ti-run-ti - ri-ra

20

lan - ti-run-te - ro ti - ri-run da - ra-ro ta-ra-la-ta - te - ro ta-ra-la-ta - te - ro. FIN
 lan - ti-run-te - ro ti - ri-run da - ra-ro ta-ra-la-ta - te - ro ta-ra-la-ta - te - ro.
 lan - ti-run te - ro ti - ri-run da - ra-ro ta-ra-la-ta - te - ro ta-ra-la-ta - te - ro.
 lan - ti-run-te - ro ti - ri-run da - ra-ro ta-ra-la-ta - te - ro ta-ra-la-ta - te - ro.

25

So lo la di - vi - na Fi - lis es mi-la - gro-so por-tem - to don - dese-en
 Coplas Solo

30

cuen - tra lo her - mo - so u - ni - do con lo dis - cre - to. Ta - ti - ri-ra
 D.S. al Fine