

# ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO

MANUEL RIOS RUIZ

Es imprescindible adentrarnos en la historia musical y social de los lares andaluces, para acercarnos a los orígenes del flamenco. Ante esta situación, es bueno asimilar que toda música, que como bien se ha dicho se ha inventado para acompañar la soledad del hombre, procede de otras músicas y cuando se define ocasiona otras vertientes musicales. Es así en el campo de lo popular y en el de la música culta. El flamenco, nuestra música más peculiar, se ha conjugado asumiendo y destilando muchas influencias tonales e instrumentales, aunque haya finalmente alcanzado unos sonos y expresiones verdaderamente propias, algo que es la sorprendente clave de sus características tan definidas hoy y tan superiores en matices y densidad artística a las meramente folklóricas. En la búsqueda de la génesis geomusical del flamenco, además de dar por sentado que desde lo inmemorial en nuestra tierra debió existir un sedimento musical genuino e ingénito en determinadas personas, lo cual ha hecho posible que los andaluces hayan asumido las más variadas músicas a través de los siglos --lo mismo que otros aspectos y valores de distintas culturas--, sin perder jamás su concepción musical e imponiéndola continuamente, al igual que los ejemplos antes reseñados.

Esto siempre se ha tenido por seguro y de ahí las constantes referencias a las crónicas clásicas, a los escritos del poeta latino Décimo Junio Juvenal, el satirizador de Roma, que como se ha escrito y comentado largamente, no disimuló su admiración por las muchachas gaditanas (*puellae Gaditanae*) que bailaban unas danzas enervantes, vibrátiles, repiqueteando castañuelas de bronce, cantando, para divertir a los intelectuales contemporáneos de Tito y de Trajano, unas coplas graciosas llamadas por los entendidos “*cantica Gaditanae*”, es decir, cantes gaditanos, tan populares que la juventud romana los cantaba y los bailaba cuando quería divertirse, mientras admiraban a la mítica Telethussa, que así lo cuenta Domingo Manfredi en su “*Siluetas folklóricas de Andalucía*”.

Pero pese a esta clara convicción de que desde la época de Tartessos en la baja Andalucía existía un orden musical genuino, no se ha continuado considerando de una forma explícita, que el flamenco es una destilación de un compendio sonoro que partiendo de la “*cantica Gaditanae*” ha ido pasado por distintas escuelas y corrientes musicales cultas y populares. Y en realidad no nos explicamos por qué ha sido así y para fijar los orígenes del flamenco se procede a dar un salto muy ancho en el tiempo por la mayoría de los

investigadores, centrande generalmente sus hipótesis en la mezcla entre moriscos y gitanos, un hecho social más o menos importante que se denota pasado el año 1600. Así cuando en 1967, el flamencólogo cordobés Ricardo Molina afirmaba, en el primer párrafo de su libro ‘Misterios del Flamenco’, lo siguiente: “Sabemos que el cante flamenco apareció alrededor de 1780 entre los gitanos de la Baja Andalucía en una exigua región extendida entre Sevilla, Lucena y Cádiz. De lo que hubiera sido antes no sabemos nada cierto. Es asunto que cae de lleno dentro de la insondable esfera de las posibilidades”. Ricardo Molina, estaba convencido de que no se podía teorizar de otra manera acerca de la cuestión, quizás demasiado influido por su colaborador el cantaor Antonio Mairena, quien mantenía esa tesis de que el cante nace en el seno del pueblo gitano-andaluz en la fecha señalada. Pero lo más grave en aquellos días de los años cincuenta y sesenta, cuando se emprende la etapa de reivindicación y revalorización del arte flamenco, era que la mayoría de los escritores que se sintieron atraídos por su música y su mundo, por su vivencia y disfrute, mantenían la misma idea al respecto.

Mas desde entonces han pasado los años. Casi un cuarto de siglo, en el que la investigación acerca del flamenco ha avanzado un tanto, no todo lo que se quisiera, pero sí lo mínimamente suficiente como para que esa esfera insondable de las posibilidades, que el teórico Ricardo Molina aludía porque la notaba un tanto invulnerable, haya sido analizada con mayor detenimiento y reparando así en una serie de aspectos de diversa clase, sobre todo musicales y sociales, para llegar a la sospecha fundamentadísima de que el devenir del arte andaluz se nutre de toda la riqueza musical de una tierra, según han ido sucediendo los siglos, las civilizaciones y los aconteceres intrahistóricos.

El misterio, pues, del flamenco, y de su configuración y aparición considerada súbita por Ricardo Molina y todos los teóricos que han seguido su pauta, se empieza a desvelar poco a poco. Y lo que se ha tenido por insondable al respecto se ha convertido, por el momento, en una especie de maraña desmadejándose, en la que ya van apareciendo unos signos y detalles, unos datos musicales, que esperan ser contemplados y revisados, que nos vayan aportando datos aclaratorios de unos necesarios orígenes consecuentes y propiciadores de la particular modalidad que desde los finales del siglo XVIII conocemos como música flamenca.

Nos proponemos ir comentando esos datos y rasgos musicales que desde un tiempo a esta parte comienzan a ser apreciados como originarios en alguna medida de la música flamenca, pero antes se impone recordar la definición que últimamente se ha hecho del fenómeno musical andaluz. Es la que hallamos en el ‘Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco’. Dice así:

‘Se considera que el cante, baile y toque de guitarra flamencos constituyen en su conjunto un arte, porque sus estilos, creados sobre bases folklóricas, canciones y romances andaluces han sobrepasado sus valores populares, alcanzando una dimensión musical superior, cuya interpretación requiere facultades artísticas especiales en todos los órdenes. Y aunque el flamenco, cante, baile y toque, mantiene un sentido estético sumamente popular y propio del pueblo andaluz, sus manifestaciones han cuajado en auténticas expresiones artísticas, totalmente diferenciadas de la folklóricas originarias, a través de las composiciones anónimas y personales que lo han estructurado y evolucionado estilísticamente. Sin dejar de ser música y lírica de raigambre popular, puede decirse, según opinión generalizada de la mayoría de sus estudiosos, que el flamenco es un folklore elevado a arte, tanto por sus dificultades interpretativas como por su concepción y formas musicales’.

Otra cuestión que lógicamente debemos puntualizar con precisión, es el discernimiento de posibles influencias originarias, señalar lo que podríamos llamar marco geográfico del arte flamenco, su zona de germinación y efervescencia. Y ajustándonos a lo que el gran etnógrafo Van Gennep, según anotación de R. Molina, llamó regiones o áreas temáticas, que más que a razones étnicas o culturales responden a regiones meramente geográficas, geográfica y genéticamente considerada la música flamenca, el cante, el baile y el toque de guitarra, es un prodigio justamente andaluz. Una vinculación geográfica, además, la del flamenco con Andalucía, que debe ser valorada como hecho de primer orden, y así lo demuestra la circunstancia capital de su permanencia a lo largo y ancho de los siglos. Una razón que tampoco se pone en duda, como es natural, por cuantos conocen las características musicales del flamenco y las singularidades humanas y ambientales del sur español.

Y junto a la ubicación, la denominación, pues es otro aspecto, casi un requisito, que debemos glosar y dilucidar con respecto al flamenco y con anterioridad a revisar cuanto se pueda acercar a sus principios y trayectoria histórica, es su nombre más usado por cultivadores, tratadistas, aficionados, ecétera. Una denominación sumamente discutida en cuanto al sentido de su origen etimológica y popularmente hablando, como se puede comprobar leyendo a los más destacados autores de ensayos sobre el género. Y para evitar todo tipo de divagación en la ocasión presente, hay que remitirse sin dudarle un instante a la voz “Flamenco” del anteriormente citado Diccionario, obra enciclopédica en la que puede leerse lo siguiente: ‘Flamenco, ca. adjetivo. (Del neerlandés flaming, natural de Flandes). En España se aplicó a la persona de tez encarnada, por tomarse el flamenco como prototipo de los pueblos nórdicos --según el castellano del siglo XIII--. De ahí la aplicación a la palmípeda *Phoenicopterus roseus*, h. según dato de 1330 --flamenque-- por el color de las

misma: de ahí probablemente también la aplicación a las mujeres de tez sonrosada, de donde luego devino “gallardo, de buena presencia”, y después “aspecto provocante de aire agitanado”. Finalmente, en 1870, fue aplicado a un conjunto de formas de expresión especialmente arraigado en Andalucía y en concreto a un “género de composiciones musicales de especiales características”. El origen de esta última aplicación de la palabra flamenco es incierto aunque las teorías más consistentes apuntan a una continuación lógica de las significaciones que fue adquiriendo el vocablo desde su primera derivación; es decir, de alguna de las circunstancias relacionada con Flandes. Así, se llamó flamenco, en sentido elogioso, al cantaor que destacaba, por los excelentes cantores procedentes de los Países Bajos que actuaron en el siglo XVI en las capillas catedralicias españolas y luego por asociación, al propio canto; también se le llamó flamenco al morisco que habiéndose alistado, cuando la expulsión, a los tercios de Flandes regresaba a España con todos los honores y cuyas destacadas canciones eran conocidas como “cantos de los flamencos”; igualmente se le llamó flamenco al gitano, a quien se suponía equivocadamente procedente de Alemania y el vulgo calificaba por igual a los que procedían de este país o de Flandes, o por el contraste, dentro de las características festivas y picarescas de la raza andaluza, con la tez blanca y rubia de los naturales de Flandes; y se le llamó flamencos a la gente del hampa que usaba determinado cuchillo o faca de grandes dimensiones, procedente de Flandes y de ahí a la gente del cante, entroncada entonces con el mismo estamento social andaluz; y asimismo se le llamó flamenco a cierta categoría de cantos sinagogaes que podían ser cantados por los marranos y los judaizantes que habían emigrado a Flandes y no por los que permanecieron en España, donde tales cantos estaban prohibidos. Otras teorías que proponen derivaciones distintas de la anterior no han prosperado hasta la fecha por carecer de soporte documental sólido: tal es la que hace proceder flamenco de voces árabes, como felehmengu, o la que identifica cante flamenco con el animal del mismo nombre, según una correspondencia simbólica existente en la India medieval por la que diferentes sonidos se simbolizan por animales determinados, o la que hace derivar flamenco de la voz bable *falar*, musulmanizada luego por adición de la terminación despectiva *nco*”.

La definición etimológica que hemos dado de cuantas acepciones tiene la palabra flamenco, se basa en cuanto según sus autores se halla en libros y crónicas a partir del siglo XIII. Y a continuación de tan detallada explicación etimológica del término flamenco, en la misma obra se inserta la descripción siguiente de su actual aplicación al arte flamenco: ‘Aplicase al conjunto y a cada una de las formas de expresión de una cultura española, genuina y arraigada en Andalucía, que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, a la que se le reconoce entidad de

arte específico; y por extensión a la música influenciada por sus valores estéticos y sus aires singulares, al ballet, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, incluso al talante humano de los mismos y de las personas que gustan de su manifestación, así como a la vestimenta tradicional usada por sus ejecutantes’.

Aclarada la etimología de la palabra flamenco y su curioso devenir aplicativo, es el momento de comenzar a comentar los posibles atisbos del arte flamenco. Y quizás lo primero que hay que declarar de una manera muy abierta y hasta con énfasis, para iniciar un estudio de sus posibles orígenes, es que el flamenco es la música mediterránea más expresiva que se conoce. Y además la culminación de unos giros y sonos legendarios, porque se pierden en el túnel del tiempo, por un lado y, por otro, tienen en nuestros días una intensidad y una riqueza verdaderamente asombrosa.

Como se ha teorizado, la honda y fuerte estela musical mediterránea, una tradición que no por antigua deja de tener una viveza enorme, es un alambicado y destilado trasvase de otra entidad estética mucho más vieja y rica de matices, la que llegó a nuestro continente y entorno desde el mundo asiático. A este respecto, el musicólogo Sabas de Hoces, que sitúa el fenómeno musical del flamenco entre Oriente y Occidente, ha desarrollado este comentario o teoría:”Grecia -los modos griegos- no fue sino una sistematización eticocientífica, el ethos, de los que le llegaba o tomó del Oriente antiguo, y a partir de la civilización grecorromana, los tretacordos helenos -escalas tipo de cuatro notas descendentes-calaron culturalmente tanto en todas las orillas del Mediterráneo que la primera Iglesia acabó apropiándose de ellos, convirtiéndolos para su liturgia en los ocho modos eclesiásticos, si bien trastocando sus nombres griegos por un error de inversión escalística, hacia el siglo IX. Durante los primeros seis o siete siglos de nuestra era -prosigue S. de Hoces-, no fue la iglesia la que liturgomusicalizó los territorios mediterráneos, como nos han hecho creer la musicología hegioeclesiástica, cuyas falsificaciones culturales están aún por desmontarse, sino que fue aquel profundo sedimento mediterráneo heleno oriental el que musicalizará primero al paganismo y después a la iglesia a través de los elementos musicales de la himmica -contrapuestos a la salmodia-, como queda meridianamente claro ya en las Etimologías de Isidoro, inteligente Obispo sevillano...”

Tal vez la teorías que recogemos del citado musicólogo, no sean compartidas por otros estudiosos de las músicas tradicionales mediterráneas y de su proceso histórico de expansión, pero nos han parecido muy interesantes, pues se extienden a considerar que fue en el siglo VIII cuando la iglesia romana decidió, contra toda la riquísima variedad litúrgica europea, imponer su rito

romano, “aconteciendo -escribe- la llamada unificación litúrgica eclesiástica, pretendida desde Gregorio I, y originando uno de los mayores genocidios culturales de la historia europea, silenciada por los musicléricos”. Y asegura: “Es precisamente en esta estratificación musical explicada de los griego - bizantino en el Mediterráneo y lo visigótico-mozárabe en España donde está el verdadero substrato de la cultura musical de nuestro pueblo para buscarle al flamenco sus más lejanos, pero ciertos, antepasados por parte de madre, es decir, española, y que es imprescindible tener presente para conocer y resolver el viejo problema del origen del flamenco...”

Más si así se quiere descubrir la llamada por él maternidad española del flamenco, desde esa creencia de integridad musical mediterránea, la paternidad se le aplica conjuntamente a árabes y gitanos, por aquello de que aquí lo engendraron sobre la simbiosis materna bizantina y goda. La teoría, en gran medida, es compartida actualmente por otros estudiosos, y da pie a considerar una génesis geomusical del flamenco mucho más lejana de los que hasta ella se venía contemplando. Y posiblemente por esa larga afluencia de tradiciones musicales variadísimas, pero todas crecidas en un mismo ámbito geográfico, el flamenco tiene la riqueza de estilo que luce y la variedad de matices en cada uno de ellos. Es por lo tanto un género musical múltiple, con el significado de que algunas de sus vertientes están continuamente en plena evolución.

Hay que tener presente por añadidura, que casi todos los estudiosos del flamenco, pese a que la historia puntualmente conocida de este arte solamente date del siglo XVIII de una manera documental, se remontan a mil años antes de la era cristiana, para apuntar las características esenciales del trasfondo cultural andaluz, y se cita siempre una serie de referencias históricas de suma importancia indudablemente, como son las leyes tartesas metro-cantables, según los escritos latinos de Estrabón, y también la llamada cántica gaditana, glosada por Estacio, por Marcial, por Plinio y por Juvenal, y coincidente en el tiempo con la colonización fenicia y la colonización griega de Andalucía.

Tampoco debería olvidarse, en relación con ese trasfondo de musicalidad andaluza, el cántico hispano pagano-latino, considerado el canto profano más antiguo de Europa y contemporáneo de la salmodia judía y de las himnmodias griega, siriolibanesa y bizantina. Y, naturalmente, no se puede dejar de reseñar los siguientes movimientos y fenómenos musicales hispanos, si queremos llegar algún día a dilucidar de una vez por todas esa génesis geomusical del flamenco, en la que tanto estamos empeñados determinados amantes del cante, el baile y la guitarra andaluza. Para ello, hasta la fecha lo más valioso que se nos ha ofrecido es el cuadro cronológico sobre el particular realizado por Sabas

de Hoces. Habrá pues, que servirse de él para que los futuros musicólogos interesados en el flamenco, que esperamos sean numerosos, profundicen con sus estudios y clarifiquen ese devenir de una música popular que se ha convertido en la más representativa, por genuina y admirable, de España.

El aludido esquema empareja, entre los años quinientos y setecientos, desde la invasión bizantina a la árabe, el canto visigótico de la España cristiana con la poesía árabe preislámica y añade seguidamente la aparición en la España musulmana de la primera lírica de lo que podría señalarse como protoflamenco, mientras que coetáneamente surge en Arabia-Siria el Libro de las Canciones y en la India -Persia denominadas escuelas premodernas indoiraníes. A renglón seguido aparecen las escuelas poético musicales de Medina-Bagdad-Mosul, a la que pertenecen el legendario Abulhasan Alí Ben Nafi, o sea, el gran músico conocido como Ziryab, que enseñó música en Córdoba, en la época de Abderramán II, en un período comprendido entre los años 822 y 852. Sí, en el emirato cordobés, la expansión musical árabe tuvo su máximo esplendor, a la par que por otra parte la iglesia difundía el canto gregoriano. Es este el ciclo histórico en el que Sabas de Hoces sitúa la existencia de la línea melódica árabe indoiraní y de los primeros melos protoflamencos y, así mismo, lo que llama estribillo modulante del fandango. Después, durante el Califato de Córdoba, mientras que en la España cristiana escribe sus Cántigas el Rey Alfonso y se registran los más antiguos villancicos, allá en el siglo XIII todo ello, se crean las composiciones autóctonas mozárabes: moxaja, jarchya y zéjel. Y posteriormente, a partir del año 1000, cuando históricamente se producen en España hechos tan trascendentales como la Reconquista, las invasiones almorávide y almohade, la prohibición de cantores árabes y judíos en las iglesias, etcétera, musicalmente se van gestando giros como el Cancionero de Palacio, con la influencia de los villancicos cristianos y los zejeles mozárabes, se revela el Cancionero de Avencuzman y las danzas arabigoandaluzas, culminado toda la época con los cantares de gestas, romanceros y lo que se empieza a distinguir como música clásica andaluza desde una concepción arábica. Y es tras la rendición de Granada, cuando en la música popular andaluza se denotan unos segundos melos que se asocian a los árabes, son los melos gitanos, dado que ya la inmigración gitana se encuentra en Andalucía, coincidiendo también con el auge del romancero español, que se puede considerar segunda lírica del preflamenco, en la apreciación de Sabas de Hoces, dado lugar al romancero morisco y al gitano.

Luego, hacia el 1600, cuando la expulsión de los moriscos, se estructura una lírica y unos melos que quizás fueran definitivos de las entonaciones gitanoandaluzas. También predomina ya en el folklore la cuarteta romanceada y al unísono de la pragmática de Carlos III, en 1783 -hace poco más de dos siglos-,

se empieza a registrar la estructura melódica y estilística de los que conocemos actualmente por arte flamenco.

En torno al último cuarto del siglo XVIII, cuando ya se conocen determinados estilos del flamenco, incluso los nombres de algunos de sus más afamados intérpretes de entonces, Andalucía, en medio del declive español de la época y tras la expulsión de los moriscos y de los judíos y la emigración americana, aumentó no obstante su población al igual que el resto de España, llegándose a alcanzar la cifra de doce millones de habitantes en 1778. Y algunas capitales andaluzas sobrepasaban los cuarenta mil. La ciudad más populosa era Sevilla, con unos cien mil pobladores, seguida de Granada y Cádiz. Según V. Palacio Atar, en su ensayo “Los españoles de la Ilustración”, la población andaluza se había duplicado a lo largo del mismo siglo. Y Ricardo Molina, en su libro “Misterios del Flamenco”, comenta lo siguiente sobre aquella etapa andaluza en relación con su población: “Constituíanla los más diversos elementos, que formaban un grupo heterogéneo estratificado en castas determinadas principalmente por la riqueza: nobleza, clero, burgueses, artesanos, jornaleros, gitanos extranjeros y el detritus social calificado por los historiadores y reformistas ilustrados con el nombre genérico de “mal asimilados”, esto es, de judíos, mendigos y vagabundos. Los movimientos demográficos peninsulares repercutieron notablemente en Andalucía originando una continua corriente migratoria del pueblo y de la aldea a la ciudad, y recibiendo una oleada de gentes del norte de España: gallegos, asturianos, santanderinos, sorianos, levantinos, catalanes”.

La situación del pueblo andaluz, sin embargo, respondía a unas circunstancias concretas, víctima del caciquismo y sumido en la pobreza, como ha quedado testimoniado en abundantes textos de escritores españoles y extranjeros. Y es en este ambiente cuando el flamenco cobra definitiva relevancia, e incluso se empieza a interpretar como espectáculo público y se inicia también la profesionalización de sus cultivadores, a pesar de que algunos autores sostengan que hasta 1860 el flamenco no salió del hogar gitano. Como ha afirmado José Blas Vega: “Hoy en día sabemos que hay cientos y cientos de datos, que nos permiten conocer con detalle cómo fue el presumible flamenco desde 1760 a 1860, y ahí están las fuentes documentales: el movimiento teatral desde los sainetes y tonadillas, los cancioneros y los pliegos poéticos populares, los relatos y descripciones de viajeros y costumbristas, los estudios técnicos de bailes y toques, las partituras musicales, los periódicos, y la documentación gráfica de los cuadros, dibujos y grabados, y ello sin ruptura alguna, con continuidad y evolución de unas mismas líneas para el ritmo músicas, la métrica y la ambientación. Todo dentro de las características sociales, políticas y económicas que suscita cada época y con



unas medidas antropológicas, lingüísticas, fisiológicas y psicológicas concretas, que contribuyen a formar un género artísticos, coreográfico y musical, llamado hoy flamenco”.

El mismo investigador respalda sus afirmaciones con reseñas puntualísimas de escritos y hasta de programas, en uno de los cuales se lee: “El Demonio duerme en el cuerpo de los gitanos y se despierta con la Zarabanda. Aviso. En la Venta del Caparrós a media legua de Lebrija a 9 días de julio de 1781= Danzas de la Aurora. Andrea la del Pescado=Mojiganga del Caracol= Zarabanda= Cuatro parejas de hombres y mujeres”. Y qué decir de los siguientes párrafos de Richard Ford, el viajero romántico, fechados en 1832: “Sevilla es hoy en esto lo que en la antigüedad fue Gades; nunca falta allí alguna venerable bruja gitana que prepare una función, como se llama a estos bonitos espectáculos... Estas fiestas de pago... la escena del baile es generalmente el barrio de Triana, que viene a ser el Trastevere de la ciudad y cueva de los toreros, contrabandistas, pilletes y gitanos, cuyas mujeres son las premièeres danseuses en estas ocasiones...” Y está comprobado que a lo largo del siglo XVIII el flamenco de aquellos años estaba bien presente en las ventas y los mesones de los caminos andaluces, pues existen testimonios escritos, de los que da cuenta José Blas Vega en su trabajo “Ventas, tabernas, academias, salones y cafés cantantes en la capital de Andalucía”, imprescindible para conocer la trayectoria primera del flamenco como diversión y espectáculo público entre 1760 y los finales del siglo XIX. Epoca en la que ya las escenas flamencas empiezan a aparecer en las artes plásticas.

Y lo más importante: en la época que venimos comentando, el flamenco ya contaba con la gama estilística fundamental que hoy lo conforma, gracias a la afloración de siete ritmos genéricos. A saber: siguiriya (cinco tiempos), soleá (doce tiempos), tangos( ocho o cuatro tiempos), fandangos (tres tiempos y melos orientales), cantes libres (sin tiempos), cantiñas (tres tiempos y melos españoles) y bulerías (peculiar de doce tiempos), según la exposición que hace el musicólogo Sabas de Hoces, quien también considera que todos los demás estilos o palos entran en alguno de los siete ritmos reseñados.

Porque de las ventas y las tabernas, el flamenco pasó a los tablaos de los cafés cantantes a partir de 1842, con las funciones ofrecidas en el sevillano café Lombardo- sin olvidar la importancia que tuvieron para la difusión y conocimiento del flamenco las academias de baile-, y como está escrito: “En el local cerrado o en el cuarto de colmao, con vino o aguardiente, mujeres y madrugada, parece que el cante flamenco adquirió pasión y esplendor. Pasión por los partidarios que se atrajo y esplendor por la cantidad de cantaores que surgieron. Y el cantaor, al practicar el canto con la continuidad, fue

adquiriendo y labrándose un oficio y un desarrollo de facultades, un interés superior de cara a la competencia, con deseos de erigirse en figura, ya que cobraba más el que mejor cantaba. El dinero, pues, entró abiertamente en funciones; se cotizaban los buenos cantes, y de ahí que todo cantador buscara en sus adentros y se quebrara la cabeza para sacar a flote con la voz su más raciales sonidos. Pero a pesar del señalado afán de individualismo, de superación, se crearon escuelas, se limitó el cante, se impusieron ecos que todavía no han sido superados. Hasta ahora, la época de los cafés cantantes es el tiempo de oro del cante: durante él se creó algo así como un reglamento, y todo lo que después ha surgido está fuera de él, no se considera puro”. De estos cafés cantantes hay un amplio testimonio en la pintura de su tiempo.

Y del café cantante el flamenco pasó al teatro con distintas concepciones de representación y a las plazas de toros en un simple desfile de intérpretes. Son dos modalidades de manifestación pública flamenca que todavía están en alza, con los espectáculos teatrales de hoy -entre los que destacan los ballets flamencos- y los festivales al aire libre, como también siguen vigentes las formas de representación flamenca de los cafés cantantes en los tablaos actuales y la reunión de cabales de las ventas, las tabernas y los colmaos, en las veladas que ahora tienen lugar en las peñas flamencas.

Todo ello demuestra con claridad meridiana, que el flamenco, una música, un arte forjado a lo largo y ancho de nuestra historia conocida, en el que han inferido influencias musicales de distinta índole sobre los basamentos melódicos andaluces primitivos, se configuró de manera definitiva posiblemente para siempre en los siglos XVIII y XIX, debido a unas circunstancias sociales y a unas vivencias determinadas por la época, pero también por los dones musicales de unos cultivadores que al profesionalizarse se convirtieron y se convierten en artífices.

Y al cambiar los tiempos y al mejorar los estatutos sociales de los ámbitos donde el flamenco surgió y creció, al variar totalmente el panorama donde se configuró, se impone la idea de que para su mantenimiento y su presencia futura, la música flamenca, como la clásica, precisa la recreación del ambiente y la atención del público culto, como se viene demostrando desde los años cincuenta, desde que los intelectuales interesados se alzaron en sus estudiosos, defensores y exaltadores en torno a la Cátedra de Flamencología de Jerez. Por eso en la actualidad es la música autóctona más admirada universalmente.

Todas las características de los orígenes y de la evolución de la música flamenca, que hemos enumerado, tiene su fiel reflejo en las artes plásticas españolas, muy especialmente en la pintura, a partir del siglo XIX.

## Notas

---

- (1) José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Ed. Cinterco. Madrid, 1988.
- (2) Domingo Manfredi cano: Silueta Folklórica de Andalucía. Publicaciones Españolas. Madrid, 1961.
- (3) Ricardo Molina: Misterios del Flamenco. Ed. Sagitario. Barcelona, 1967.
- (4) José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: Obra citada.
- (5) Ricardo Molina: Obra citada.
- (6) José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: Obra citada.
- (7) Idén.
- (8) Ricardo Molina; Obra citada.
- (9) José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz: Obra citada.
- (10) Sabas de Hoces: Flamenco. Anuario de El País. Madrid, 1990.
- (11) Domingo Manfredi Cano: Geografía del Cante Jondo. Ed. El Grifón. Madrid, 1955.
- (12) Sabas de Hoces: Obra citada.
- (13) Ricardo Molina: Obra citada.
- (14) José Blas Vega: Temas Flamencos. Libros Dante. Madrid, 1973.
- (15) Varios Autores: Dos siglos de Flamenco. Fundación Andaluza de Flamenco. Jerez de la Frontera, 1988.
- (16) Richard Ford: Cosas de España. Ed. M.R. Barcelona, 1955.
- (17) Varios Autores: Silverio Franconetti. Ayuntamiento de Sevilla, 1989.
- (18) Sabas de Hoces: Obra citada.
- (19) Manuel Ríos Ruiz: Introducción al Cante Flamenco. Ed. Istmo. Madrid, 1972.
- (20) Idén.