



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días

El grito del pueblo

Ritgerð til B.A.-prófs

Eva Ösp Ögmundsdóttir

Apríl 2010

Háskóli Íslands

Hugvísindasvið

Spænska

Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días

El grito del pueblo

Ritgerð til B.A.-prófs

Eva Ösp Ögmundsdóttir

Kt.: 130382-5259

Leiðbeinandi: Erla Erlendsdóttir

Apríl 2010

Þessi ritgerð fjallar um flamengó, sem er talið vera um það bil þriggja alda gamalt listform sem á uppruna sinn í Andalusíu á Spáni, og er tjáð í gegnum söng, dans og gítarleik. Fjallað er um uppruna flamengósins og þátt sígauna í sköpun þess ásamt því að stiklað er á stóru um sögu sígauna á Spáni og ferðalag þeirra þangað. Þá er einnig farið yfir sögu flamengósins og litið á þau tímabil sem hafa haft mikilvæg áhrif á þróun listgreinarinnar. Áður en fjallað er um sönginn, sem er upprunalegt form flamengósins, er farið yfir þau stílbrigði sem fyrirfinnast innan flamengósins og nokkur grundvallarhugtök útskýrð sem gerir lesanda kleift að skilja betur um hvað er að ræða þegar lengra er haldið. Þegar fjallað er um sönginn er farið yfir sögu hans allt frá því hvernig talið er að hann hafi fyrst orðið til og hvernig fyrstu hrópin hafa þróast í það sem í dag þekkest sem flamengó. Jafnframt er rætt um notkun orða úr fornu máli sígauna í flamengó lögum, ásamt því að skoða helstu umfjöllunarefni laganna og kynna til sögunnar eina frægustu persónu flamengósins fyrr og síðar, Camarón de La Isla. Síðan er farið yfir uppruna, sögu og þróun flamengó gítarsins og jafnframt er talað um önnur hljóðfæri sem tilheyra flamengói ekki upprunalega, en eru mikið notuð í flamengó tónlist nú til dags. Þá er komið inn á nýjustu stefnur innan flamengósins og hvað er að gerast í nútíma flamengó tónlist. Síðan er farið yfir sögu og þróun dansins og fjallað er um viðeigandi fatnað og skóbúnað og að lokum er allt efni ritgerðarinnar dregið saman í niðurstöðu og lokaorð.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Los gitanos y el origen del flamenco.....	2
2.1. El origen del pueblo gitano.....	3
2.2. Los gitanos en España.....	5
2.3. Leyes anti gitanas y la persecución del pueblo gitano.....	6
2.4. El origen del flamenco.....	7
3. La historia del flamenco.....	9
3.1. Las etapas de la historia del flamenco.....	9
3.2. Los Café cantantes.....	13
3.3. El concurso de Cante Jondo en Granada en 1922.....	15
3.4. La ópera flamenca.....	16
3.5. Los tablaos.....	17
3.6. Los peligros que amenazan al flamenco.....	19
4. Los estilos/ palos del flamencos.....	20
4.1. Lo jondo.....	20
4.2. El compás.....	22
4.3. Las tonás.....	23
4.4. Las seguiriyas.....	24
4.5. Las soleares.....	25
4.6. Las bulerías.....	27
4.7. Los tangos.....	27
4.8. Cantiñas.....	29
4.9. El fandango.....	30
4.10. Cantes de Levante.....	31
4.11. Otros estilos.....	33
5. El cante.....	34
5.1. El cante puro.....	36
5.2. Cómo surge el cante.....	37
5.3. La geografía del cante.....	38
5.3.1. Sevilla.....	40
5.3.2. Cádiz y Jerez.....	41
5.3.3. Andalucía y el Levante.....	42
5.3.4. Madrid y Barcelona.....	43
5.3.5. El mundo.....	44
5.4. El caló.....	45
5.5. Las letras y temas de los cantes.....	46
5.6. Camarón de La Isla (1950-1992).....	48
6. La guitarra y otros instrumentos.....	50
6.1. La historia y el desarrollo de la guitarra flamenca.....	50
6.2. El cajón.....	54
6.3. Las palmas y el jaleo.....	55
6.4. Otros instrumentos.....	57

6.5. El flamenco actual.....	57
6.5.1. Las nuevas tendencias, fusión, nuevo flamenco y flamenquito.....	58
7. El baile.....	59
7.1. La historia del baile flamenco.....	61
7.2. La diferencia entre baile de hombre y baile de mujer.....	62
7.3. El taconeo.....	64
7.4. Ropa y calzado.....	65
8. Conclusión.....	68
9. Bibliografía.....	71
10. Apéndice.....	74

1. Introducción

El flamenco es un arte bastante joven, a pesar de ello está rodeado de misterio puesto que no se sabe mucho con certeza sobre su origen. Entrar en el mundo del flamenco es entrar en un mundo caótico ya que es un mundo enorme donde existe una cantidad de teorías y opiniones distintas sobre su origen, su desarrollo y todo que tiene que ver con el flamenco en general, además de ser un género en constante evolución. Este ensayo tiene como objetivo dar una introducción general al flamenco; tanto a su origen como su historia, su desarrollo, los palos diferentes, el cante, el toque y el baile. Se pretende que el lector tenga una idea sobre lo que es el flamenco. Se intentará responder a las siguientes preguntas: ¿qué es flamenco? ¿De dónde viene? ¿Cómo ha evolucionado desde su aparición hasta nuestros días? ¿Los cambios son positivos o negativos? ¿Hay que mirar con pesimismo hacia el futuro del flamenco?

Andalucía, el flamenco, el traje de gitana y el ¡olé! han formado gran parte de la imagen de España para muchos turistas durante años. Es cierto que el flamenco ha sido, y sigue siendo, una atracción turística, pero a pesar de ello hay mucha gente que no sabe lo que verdaderamente es el flamenco. Tienen ideas equivocadas, pues, piensan por ejemplo, que es un arte muy serio que transmite y expresa solamente dolor y sufrimiento, y que las bailaoras están siempre enfadadas cuando bailan, por la expresión de sus caras y como taconeán con rabia, pero no es así. Aunque el flamenco expresa angustia, dolor y sufrimiento, también es lleno de alegría. Todo depende del artista y lo que quiere expresar, y del palo; si es una seguiriya o bulerías, por ejemplo.

Hay gente a la que le gusta el flamenco y existen los llamados aficionados a los que les encanta este arte y saben mucho de todo lo que tiene que ver con el género, pero también hay gente que no lo aguanta, y debe mencionarse que ser español o gitano no significa que automáticamente le guste el flamenco por su nacionalidad, ni que sepa mucho del género. Se dice que hay que aprender a escuchar y apreciar el flamenco, y resulta hasta insoportable para una persona que no conoce el flamenco, escuchar al cante jondo, que algunos consideran la forma más pura del género, aunque lo jondo es un tema debatido que se discutirá más adelante. A algunos les resulta incómodo y hasta intolerable escuchar este grito fuerte, lleno de rabia y misterio que parece llegar del alma del cantaor y afecta a todos de una forma u otra.

Hoy día se puede decir que el flamenco es más accesible que antes, gracias al *flamenco nuevo* que mezcla el flamenco con otros tipos de música como pop, rock, reggae, funk, hip-hop, etc. y hace que sea más fácil escucharlo. Hay gente, especialmente jóvenes, que escuchan este tipo de música y empiezan a interesarse cada vez más por el flamenco y van buscando sus

formas más puras, y algunos acaban hasta con un gusto por el cante jondo. Pero hay polémica sobre si el flamenco nuevo es flamenco o no, porque es tan diferente de la forma original más pura o el cante jondo y también porque es música comercial y fácil de vender. También hay aficionados que consideran que ya que el flamenco es algo espontáneo, todo lo que está ensayado y preparado –todo lo que no surge en el momento– como por ejemplo espectáculos, ya no es flamenco, pero no todos están de acuerdo con esto.

Como se puede ver, hay muchas opiniones distintas dentro del mundo del flamenco, pero todos que se interesan por el flamenco pueden estar de acuerdo con que es arte magnífico que vale la pena conocer.

Como antes dicho, este ensayo trata de dar una introducción a lo que es el flamenco, basándose en varios libros, artículos, programa de la televisión, además de entrevistas con profesores y artistas que conoce la persona que escribe este ensayo después de haber pasado tiempo dentro del ámbito flamenco en España debido a su pasión por el flamenco. Ahora bien, en el ensayo se empezará a estudiar el origen del género. El primer capítulo trata de los gitanos, su historia y el origen del flamenco. El segundo capítulo trata de la historia del flamenco y de las distintas etapas que han sido importantes para el desarrollo del género. Se dedica el tercer capítulo a los palos, o estilos, diferentes que existen dentro del flamenco, y se hablará de conceptos fundamentales como el compás y lo jondo. El cuarto capítulo trata del cante y se verá cómo surgió el cante y de qué tratan las canciones, además de estudiar el uso del caló en las canciones y presentar a Camarón de la Isla, figura muy importante para el flamenco. En el quinto capítulo se va a dar un recorrido por la historia de la guitarra flamenca y su desarrollo e importancia dentro del flamenco, además de otros instrumentos, como el cajón, además de hablar del flamenco actual y las nuevas tendencias. En el sexto capítulo se hablará sobre el baile, su historia, la ropa y conceptos como taconeo y escobilla. Para terminar se hablará sobre el futuro del flamenco y la conclusión de todo lo discutido en este ensayo.

2. Los gitanos y el origen del flamenco

Como antes mencionado, el origen del flamenco no es muy claro y existen muchas teorías e hipótesis sobre su comienzo. Esta incertidumbre sobre su inicio es algo que contribuye al misterio del flamenco, puesto que no se sabe exactamente de dónde viene y cuándo aparece. Cuando se trata del flamenco, siempre hay que mencionar a los gitanos, porque desempeñaron un papel importante en su creación, aunque debe quedar claro que el flamenco no fue creación de los gitanos sino que fue algo que surgió entre los gitanos y la gente en Andalucía donde convivían pueblos distintos.

2.1. El origen del pueblo gitano

Existen distintas denominaciones para los gitanos, como, por ejemplo, rromé, calé y zíngaro. La palabra *gitano* procede de un malentendido: cuando los gitanos abandonaron su tierra de origen y emigraron a otros países, “los campesinos del imperio bizantino los llamaron Egipcios porque les recordaban una migración de Egipcios verdaderos que pasaron por su país más de siete siglos antes. Por este motivo, cuando llegaron a otros países europeos les llamaban Egipcianos, con el paso de tiempo este nombre originó el nombre de *Gitanos* en España y *Gypsies* en Inglaterra.”¹

Antes, la gente creía que los gitanos procedían de Egipto, pero hoy se ha estudiado mejor el origen de los gitanos y queda claro que no es así. La mayoría de las teorías sobre el origen de los gitanos se pone de acuerdo con que procedían originalmente de la India, precisamente, de la parte norte.² Hay varias teorías que quieren indicar la zona exacta de su origen y según una los gitanos procedían de la zona entre la actual Pakistán, la desembocadura del Indo y el norte de la India en la zona de las cordilleras del Himalaya y del Hindu-Kosh³, y según otra, procedían de la ciudad de Kannauj en Uttar Pradesh.⁴ Lo que queda claro es que proceden originalmente del norte de la India y que por algunos motivos dejaron su tierra y se desparramaron por muchos países distintos y llegaron a España entre los años 1417 y 1422.⁵ No se sabe mucho con certeza sobre su origen, debido a que no existen muchos documentos que hablan sobre el tema, ya que se trata de una cultura ágrafa, como eran todas las culturas de la India. La gente de allí no solía escribir, sino guardaba todo en su memoria y lo transmitía oralmente. Sin embargo existen por lo menos tres documentos de los siglos XV y XVI que indican el origen indio de los gitanos.⁶

Ahora se puede preguntar ¿por qué sería que los gitanos decidieron abandonar su tierra y emigrar a otros países? ¿Fue por necesidad, o por curiosidad de conocer a países nuevos? Como en los casos anteriores, existen varias teorías que pretenden responder a estas preguntas, y aunque no se sabe nada con certeza, parece que tenían que abandonar su tierra obligados, y no por su propia voluntad. Existe una crónica, recientemente descubierta, llamada el Kitab al-Yamin, escrita por Abu Nasr Al-Utbi, en el siglo XI, que dice que la emigración de los gitanos fue debida a una gran invasión por parte de un emperador que

¹ Plantón García, J. A., *Los gitanos: Su cultura y su lengua*, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2003, p. 19.

² Thiel-Cramér, B., *Flamenco: su historia y evolución hasta nuestros días*, Remark AB, Suecia, 1991, p. 26.

³ Santos Rivas, J. J., *Historia del pueblo gitano: sus orígenes*, Imprenta Bretones, Almería, 1990, p. 143.

⁴ Plantón García, op.cit., p. 17.

⁵ Santos Rivas, op.cit., p.143.

⁶ Plantón García, op.cit., p. 17.

pretendía conquistar la región donde vivían los gitanos, junto con otras regiones de la India. Fue la razón por qué el pueblo gitano decidió abandonar su tierra y evitar así una gran matanza.⁷ Según otra teoría, los gitanos pertenecían a las castas más bajas y fueron perseguidos y hostilizados por los arios, que pertenecían a la casta social principal de la India, y esto causó el estilo de vida nómada y desarraigada de los gitanos.⁸ Aunque la primera teoría parece ser más probable, las dos coinciden en que los gitanos se vieron obligados a abandonar su tierra y emigrar a otros países.

Se considera que los gitanos empezaron su peregrinaje largo y dificultoso en el siglo XI.⁹ El testimonio documental más antiguo sobre los gitanos en España data del año 1425, y es un salvoconducto expedido por el rey Alfonso V que autoriza la entrada de un grupo de gitanos al país.¹⁰

Según una teoría probable sobre la ruta que siguieron los gitanos desde la India hacia los demás países, salieron “de lo que ahora es Pakistán y atravesar Afganistán, Persia, Armenia, bordear el Mar Negro, Turquía y toda la franja sur de Europa con incursiones hacia el centro para terminar con derivaciones hacia los países nórdicos, Gran Bretaña y España.”¹¹ (Ver imagen 1).



Imagen 1¹²

La ruta de los gitanos.

⁷ Plantón García, op.cit., p. 17.

⁸ Thiel- Cramér, op.cit., p. 26.

⁹ Plantón García, op.cit., p. 18.

¹⁰ López Ruiz, L., *Guía del flamenco*, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.12.

¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

¹² Mapa sacada de: Lermo, J.; Román, J.; Marrodán, M. D.; MESA, M. S., *Modelos de distribución de apellidos en la población gitana española*, Universidad Complutense de Madrid, 2006 <www.didac.ehu.es/antropo>, [última visita: 1 de abril de 2010].

2.2. Los gitanos en España

A llegar a España, los gitanos fueron bien recibidos al principio, pero luego, cuando se asentaron en el país, comenzaron a surgir problemas entre los gitanos y la gente de España.¹³ Llegaron a ser tan graves los problemas, así como las diferencias entre las dos culturas, que se pusieron leyes anti gitanas que luego llevaron a las persecuciones de los gitanos. Se estima que unos 180.000 gitanos entraron en España a través de los Pirineos, y la mayoría de ellos llegaron hasta Andalucía donde se asentaron.¹⁴ Quizás una de las razones por qué los gitanos se quedaron en Andalucía, fue que los andaluces y los gitanos tenían varias características comunes como, por ejemplo, el miedo, el orgullo, la vivacidad, la resignación y la arrogancia.¹⁵

Al llegar a España, los gitanos fueron bien recibidos y bien tratados, como se puede ver, por ejemplo, del salvoconducto antes mencionado, del rey Alfonso V, del año 1425. La carta permite a un gitano y su gente pasar libres por Cataluña y Aragón y ser bien recibidos allí, y todos los que no lo obedecían serían “objeto de la cólera e indignación del Rey.”¹⁶ No fue solamente por la generosidad del rey, sino también gracias a la buena voluntad de la cristiandad de Europa en la Edad Media que hizo que se recibía bien a los peregrinos que iban a lugares santos como, por ejemplo, Santiago de Compostela.¹⁷ Así los gitanos podían pasar libremente por el país, aprovechándose de las buenas intenciones del rey y de los demás. La actitud positiva hacia los gitanos duró gran parte del siglo XV, pero luego empezaron a surgir diferencias de cultura e identidad entre los gitanos y los españoles, puesto que las diferencias entre las culturas eran demasiado grandes.¹⁸ La población española empezaba a desconfiar de los gitanos, ya que entre sus talentos era el que eran muy hábiles en el engaño y el robo, que al fin resultó en que los gitanos se volvían más hostiles y arrogantes y la justicia al mismo tiempo, más intransigente. Todo terminó con que los españoles acabaron hasta odiando a los gitanos y éstos despertaron desconfianza y racismo.¹⁹

¹³ Santos Rivas, op.cit., p. 143.

¹⁴ Thiel- Cramér, op.cit., p. 26.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 28-29.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 29.

2.3. Leyes anti gitanas y la persecución del pueblo gitano

La primera ley anti gitana, impuesta por los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, en el año 1499, fue solamente la primera de muchas que durante los próximos siglos iba a hacer la vida casi imposible para los gitanos en España. Según esta primera ley anti gitana, los gitanos fueron obligados a asentarse y servir a señores y no vagar por los reinos. Los que no cumplían con la ley tenían que sufrir cien azotes, se les cortaban las orejas y los desterraban.²⁰ Aunque las consecuencias al no obedecer esta ley eran hasta inhumanas, las consecuencias de no obedecer las leyes que seguirían, iban a ser peores, es decir, pena de muerte y torturas. En 1619, Felipe III expulsó a los gitanos de la península, y los que volvieran estaban amenazados de pena de muerte.²¹ En 1633, Felipe IV promulgó una ley que prohibió a los gitanos hablar su propia lengua y casarse entre sí, y Carlos II, en 1692, prohibió también que los gitanos se vistieran de traje de gitano y se les prohibió que fueran a las ferias.²² Como se puede ver, las autoridades intentaban perjudicar a los gitanos, su idioma, su cultura y su forma de ser, por lo cual sufrían mucho durante esta época. Prohibirles usar sus vestidos tradicionales, su nombre e idioma, fue un golpe duro para su identidad. Los gitanos fueron acusados de toda clase de crímenes, incluso de canibalismo.²³ No fue hasta 1783 cuando Carlos III puso una ley que reconocía a los gitanos como ciudadanos; sus palabras fueron las siguientes: “Declaro, que los que llaman y se dicen gitanos, no lo son por origen ni por naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna.”²⁴ A pesar de esto, seguían en vigor las leyes que prohibían a los gitanos hablar su idioma, usar sus trajes y practicar sus costumbres.²⁵ Pero la situación se fue mejorando para los gitanos, y en 1812, con la aprobación de la Constitución en Cádiz, los gitanos fueron reconocidos como ciudadanos españoles, por haber nacido en el país.²⁶

Había un período largo cuando no aparecieron leyes anti gitanas, pero en el siglo XX, el pueblo gitano se vio forzado de nuevo a confrontar leyes nuevas y duras. Durante el franquismo, los gitanos pasaron por uno de los periodos más duros de su historia; estaban obligados a hablar el castellano y se les prohibió hablar el rromanó porque fue considerado una jerga de delincuentes. Los gitanos no podían salir sin sus documentos y dondequiera que fueran, siempre estaban vigilados, tanto por sus trajes, sus movimientos, sus ocupaciones, sus viajes y el motivo para el viaje, etc. Todo esto se hizo porque fue considerado que los gitanos

²⁰ Plantón García, op.cit., p. 21.

²¹ Ibíd.

²² Ibíd., p. 22.

²³ Thiel-Cramér, op.cit., p.30.

²⁴ Plantón García, op.cit., p. 22.

²⁵ Ibíd.

²⁶ Ibíd.

no tenían residencia fija y se trasladaron frecuentemente de un sitio a otro para ser desconocidos y esconderse, ya que solían robar de otros.²⁷

No fue hasta el comienzo del período democrático, a partir del 1977, que se produjo un cambio para los gitanos, y había más tolerancia hacia ellos que en las épocas anteriores. En 1978 aparece la Constitución Española, en la que supone que los gitanos son ciudadanos de pleno derecho ante la ley, según el artículo catorce: “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.”²⁸ Aunque la actitud hacia los gitanos ha cambiado, el pueblo gitano ha seguido viviendo al margen de la sociedad y se ha aislado, y todavía hoy en día se ve muchos ejemplos de eso. No ha sido por falta de oportunidades por mano de las autoridades, pues han hecho varios intentos para integrar a los gitanos en la sociedad, sino ellos mismos han preferido aislarse y vivir según sus tradiciones y valores. A pesar de todo lo que ha sufrido el pueblo gitano, sigue manteniendo sus costumbres, cultura y valores, y están orgullosos de ello.²⁹

2.4. El origen del flamenco

Después de haber pasado rápidamente por la historia de los gitanos, ahora se puede concentrar en el origen del flamenco y cómo se produjo este fenómeno. Para empezar hay que recordar que el flamenco nació en Andalucía, precisamente en la zona entre Sevilla, Cádiz y Jerez³⁰ cuando los gitanos, los andaluces y varios pueblos más convivían en aquel territorio. Aunque los gitanos habían emigrado a otros países más, Andalucía fue el único sitio donde nació el flamenco, lo que indica que esta mezcla de culturas distintas fue necesaria para la creación del fenómeno.³¹

La mayor población de gitanos se encontraba en Sevilla, Jerez, Córdoba, Granada, Málaga, Huelva, Jaén y Almería, debido a razones como por ejemplo el clima y sobre todo porque fueron bien recibidos y aceptados por la gente que allí vivía.³² Andalucía había sufrido varias invasiones en siglos anteriores, por ejemplo las de los tartesios, los fenicios, los griegos, los cartaginenses, los romanos y los árabes, por lo que se había convertido en un crisol de culturas. Se dice que el espíritu abierto de los andaluces acogió al pueblo gitano y se

²⁷ Plantón García, op.cit., p. 22.

²⁸ Ibíd., p. 23.

²⁹ Ibíd.

³⁰ Santos Rivas, op.cit., p. 133.

³¹ López Ruiz, op.cit., p. 14.

³² Santos Rivas, op.cit., p. 133.

produjo una profunda simbiosis.³³ Los gitanos no solamente convivían con los andaluces, sino que vivían en una especie de comunidad con el campesinado pobre de Andalucía por un lado y, por otro, con los moriscos que se habían quedado después de la expulsión en el siglo XV.³⁴ Estos tres grupos se entendían entre sí porque tenían muchas cosas en común, por ejemplo, su baja posición social, su extrema pobreza, su hambre constante además de la música: la música popular andaluza, las melodías y los ritmos de los gitanos y las *melismas* norafricanas y orientales de los moros. La *melisma* se encuentra principalmente en los cantos gregorianos en los países occidentales y en la música popular de los países donde la cultura árabe ha tenido una influencia importante, además de ser una característica del arte musical de la India. Con el tiempo estas formas musicales se fueron mezclando y se llamaron cante gitano-andaluz.³⁵

Aunque los gitanos siempre han sido conocidos por la música, no son los creadores, sino que adaptan la música que encuentran y que ya existe en cada país y a ella añaden sus propias características.³⁶ En cuanto a esto dice López Ruiz que: “Los gitanos no se distinguen por su espíritu creativo precisamente; imaginativo, sí. El gitano no crea: asimila, se integra y, al mismo tiempo, deja sentir su influencia.”³⁷

Por motivos religiosos, políticos y económicos, en Andalucía convivían diversos pueblos como los judíos, los moriscos, los gitanos y los andaluces, y fue en el ambiente creado por estos pueblos que nació el flamenco. En ambientes familiares reducidos, estos grupos “aportarían a la música el eco de sus sufrimientos. Con innegables influencias judías y moriscas, y sobre todo, basándose en la mutua asimilación de andaluces y gitanos, nacerían los primeros gritos, preludio de lo que luego fue el cante. Por eso se ha dicho a veces que el flamenco nació por necesidad.”³⁸

Aunque existen varias teorías sobre cómo nació el flamenco, está claro que originalmente nace como una queja, como una forma de expresar los sentimientos que la persona lleva adentro y tiene que soltar. Thiel- Cramér explica el *porqué* del flamenco así: “el proletario andaluz y el perseguido gitano tenían que entenderse perfectamente a través de algo vagamente parecido a una instintiva y común conciencia de clase. Desde el punto de vista antropológico, como hecho fundamentalmente humano y en calidad de expresión artística de una colectividad, el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado.”³⁹ Y sigue: “Nos referimos a sus

³³ López Ruiz, op.cit., p. 12.

³⁴ Thiel- Cramér, op.cit., p. 32.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Larrea Palacín, A., *Flamenco en su raíz*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2001, p. 27.

³⁷ López Ruiz, op.cit., p. 13.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 34.

formas axiales: toná, siguiiya y soleá. En vano buscaremos nada semejante en el folklore europeo. El flamenco es el grito elemental –en sus formas primitivas– de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia, para quien sólo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos instintivos.”⁴⁰ Y termina: “Ahí es donde hemos de buscar la motivación social y psicológica de las coplas que no son sino desesperación, abatimiento, lamento, renuncia, expansión biográfica, superstición, imprecación, magia, alma herida, confesión oscura de una raza doliente e irredenta.”⁴¹

Está claro que la participación de los gitanos en la creación del flamenco fue necesaria, aunque el género no fue creado por ellos solamente, sino que surgió de esta mezcla de culturas diferentes que convivían en Andalucía, y a pesar de sus diferencias, tenían varias cosas en común. Pertenecían a las clases bajas, sufrían pobreza y hambre, y la miseria que vivían fue expresada en gritos que con el tiempo se ha ido convirtiendo en el género que hoy se conoce como flamenco.

3. La historia del flamenco

Ahora, sabiendo cuál es el origen del flamenco, conviene ver su historia desde el principio hasta nuestros días, y cómo ha cambiado e ido evolucionando con el tiempo. Se considera que el flamenco, más o menos como lo conocemos hoy, apareció en el último tercio del siglo XVIII, así que sólo tiene un poco más de dos siglos de existencia, pero se sabe muy poco de los primeros cuarenta o cincuenta años.⁴²

3.1. Las etapas de la historia del flamenco

Simplificando mucho, se podría hablar de dos fases del flamenco: la prehistoria y la historia. La prehistoria entiende todo el período desde sus orígenes hasta la aparición de las primeras grabaciones. El cante flamenco de este período no se conoce muy bien hoy día, puesto que no se sabe cómo sonaron los cantes, aunque existen referencias a ellos y a los cantaores⁴³ grandes de aquella época, tal como dice López Ruiz: “La *seguiriya* de El Planeta o la *cabal* de El Fillo, ¿cómo eran realmente? Nadie puede saberlo. La muerte sepultó en silencio las voces de aquellos *cantaores* legendarios.”⁴⁴ Por otro lado, la historia del flamenco comienza con la aparición del disco en el mundo del flamenco en el año 1901, y a partir de esta fecha se sabe cómo era el cante, o citando a

⁴⁰ Thiel-Cramér, op.cit., p. 34.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² López Ruiz, op.cit., p. 16.

⁴³ Cantaor es una persona que canta flamenco.

⁴⁴ López Ruiz, op.cit., p. 16.

López Ruiz: “El disco representa el testimonio de una voz grabada para siempre. Y así se escribe la Historia del flamenco.”⁴⁵

Como antes mencionado, hablar de estas dos fases de la historia del flamenco es una simplificación. López Ruiz, en su libro, divide la historia en nueve etapas más cortas que da mejor información sobre la historia del flamenco y de lo que estaba ocurriendo en cada época en el mundo del flamenco. La primera etapa, la llamada *Etapla inicial*, abarca la época desde el último tercio del siglo XVIII hasta los comienzos del siglo XIX. En aquella etapa aparecen los primeros nombres conocidos, entre ellos el de Tío Luis el de la Juliana, que fue el primer cantaor conocido.⁴⁶

La segunda etapa se conoce como la Edad de Oro del flamenco (1840-1860) y es cuando aparece El Planeta, que fue el primer cantaor verdaderamente conocido, además aparece otro cantaor que se hizo muy conocido también, llamado El Fillo.⁴⁷ El Planeta nació en Cádiz a fines del siglo XVIII y algunos investigadores dicen que le pusieron el nombre El Planeta “porque sus cantos aludían a las estrellas.”⁴⁸ El Fillo era más joven, venía de Puerto Real, que está cerca de Cádiz, y se supone que era alumno de El Planeta. El Fillo ha dado nombre a un tipo especial de voz dentro del cante flamenco: voz *afillá* que es abreviatura andaluza de la palabra *afillada*. “La voz del Fillo era bronca y áspera y desde su época imitada frecuentemente por los que cantan los primeros cantes primitivos.”⁴⁹

La tercera etapa se caracteriza por los *café cantantes* (1860-1920) y es cuando el cante se profesionaliza y el cantaor se dignifica, además los *café cantantes* difunden el flamenco al máximo. Aparecen “varias figuras excepcionales e irrepetibles como Silverio, El Nitri, Enrique el Mellizo, Manuel Torre o Chacón.”⁵⁰ El siguiente fragmento describe bien lo que estaba ocurriendo dentro del mundo flamenco durante la etapa de los *café cantantes*: “El *Café*— cantante constituye una etapa esencial de la profesionalización del flamenco. En ella el cantaor aprende a construir un recital, la bailaora se habitúa a medirse con otras y el guitarrista aprende igualmente a darle consistencia a su estilo gracias a la obligación melódica—armónica de acompañar el cante y la obligación rítmica de acompañar el baile.”⁵¹ Como la etapa de los *café cantantes* era muy importante para el flamenco y sucedieron muchas cosas que hay que mencionar, se dedicará el capítulo 3.2. a ellos.

La cuarta etapa se caracteriza por el flamenco en el teatro (1920- 1940). Se considera a Juan Brea como una de las primeras personas para llevar el flamenco al teatro, pero además de él lo

⁴⁵ López Ruiz, op.cit., p. 16.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ Thiel-Cramér, op.cit., p. 37.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ López Ruiz, op.cit., p. 17.

⁵¹ *Ibíd.*

hicieron personas como Marchena, La Niña de los Peines y Caracol.⁵² En la primera etapa del flamenco en el teatro, la calidad se conserva, pero en general se considera que el flamenco pierde su calidad al llevarlo a la escena: “Los puristas seguirán rasgándose las vestiduras presintiendo sin duda la degradación que terminaría en el operismo flamenco. Efectivamente la masificación no puede beneficiar al flamenco. Ríos Ruiz llega a decir que «nada ha dañado tanto al cante como la escena».”⁵³

La quinta etapa fue la celebración del *Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada* en 1922, que marcó un hito histórico.⁵⁴ Manuel de Falla y un grupo de artistas e intelectuales organizaron el Concurso que pretendió “reivindicar la pureza de un arte que agonizaba.”⁵⁵ El Tenazas y Manolo Caracol, con sólo 12 años de edad, ganaron el primer premio, pero el concurso no consiguió influir positivamente en el flamenco ni mejorar el cante, sino que sirvió solamente para dar publicidad al arte, además de colaborar a fomentar todavía más su deterioro.⁵⁶ (Ver capítulo 3.3. que trata del Concurso).

La sexta etapa es la llamada Ópera Flamenca (1929-1936)⁵⁷ que según algunos dañó aún más al género que el teatro. Según López Ruiz “El cante puro se desprecia y el fandango se hace rey del cante acaparándolo todo.”⁵⁸ Se considera que “Se pierde el gusto por el cante auténtico y, en su lugar, se supervalora el cante superficial.”⁵⁹ De eso resulta la tragedia, que es que “algunos *cantaos* de calidad tienen que refugiarse en esta mixtificación falsa y aparente para poder seguir viviendo. El gorgorismo y la filigrana imperan por completo y el cante, tan triste de por sí por su intrínseco dramatismo, se hace ahora ridículamente triste por su tergiversación.”⁶⁰ En la etapa de la ópera flamenca aparecen espectáculos teatrales aflamencados que en su tiempo encantaron a cierto público, conforme con la situación política del momento, pero este pseudoflamenco pasó pronto de moda.⁶¹ Eran funciones que muchas veces se celebraban en las plazas de toros de muchas ciudades y participaron artistas muy famosos como La Niña de los Peines, Manuel Torre, Antonio Mairena y Manolo Caracol, entre otros.⁶² Lo que pasó fue que el programa no tenía muy buena calidad, ya que

⁵² López Ruiz, op.cit., p. 18.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁵⁷ Thiel-Cramér, op.cit., p. 93.

⁵⁸ López Ruiz, op.cit., p. 19.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² Thiel-Cramér, op.cit., p. 93.

el público quería canciones populares y los artistas tenían que rebajar considerablemente su nivel artístico.⁶³ (Capítulo 3.4. trata de la ópera flamenca).

La séptima etapa es la década de los cincuenta, cuando renace la esperanza dentro del flamenco, empezando con la publicación del libro *Flamencología*, escrita por Anselmo González Climent, y luego siguen varios acontecimientos que van a influir en la actualidad del flamenco, ya que el género tiene ahora unas estructuras para apoyarse, que es algo que no tenía antes, y es algo que va a mantener al flamenco vivo para siempre.⁶⁴

La octava etapa abarca la época de los años sesenta hasta nuestros días, y hay dos fenómenos importantes durante esta etapa: el tablao y el disco.⁶⁵ El tablao es “una modernización actualizada del antiguo café cantante”⁶⁶ pero la diferencia entre los dos es que mientras que se solía *escuchar* flamenco en los café cantantes, puede haber de todo en los tablaos. Thiel– Cramér describe así a los tablaos: “clubs nocturnos con representaciones de flamenco.”⁶⁷ Se hablará más detenidamente sobre los tablaos en el capítulo 3.5. Otro elemento importante para la difusión del flamenco durante los últimos cuarenta o cincuenta años ha sido el disco, ya que hace posible “contar con todo el caudal de voces flamencas desde Chacón o Manuel Torre hasta nuestros días.”⁶⁸ A pesar de la importancia del disco, no todos están de acuerdo con su bien, por ejemplo los llamados puristas, como Fernando Quiñones que decía: “El disco no es más que un acercamiento, jamás la realidad del cante, de su mundo emocional.”⁶⁹ Y según Pohren: “El flamenco verdaderamente grande sólo puede ser experimentado en la intimidad de las pequeñas *juergas*.”⁷⁰ A pesar de las opiniones distintas sobre el tema, queda claro que no se puede negar la importancia del disco, ni tampoco la importancia de las juergas, pero hay que recordar que no todo el mundo puede asistir en las juergas, pero todo el mundo sí puede escuchar un disco y disfrutar del flamenco de esta manera.⁷¹

Por último es la etapa del Nuevo Teatro y los festivales que están subvencionados por la Consejería de Cultura del Gobierno Autonómico y se celebran en verano en muchas ciudades de Andalucía.⁷²

⁶³ Thiel-Cramér, op.cit., p. 93.

⁶⁴ López Ruiz, op.cit., pp. 19-20.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 20.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Thiel-Cramér, op.cit., p. 90.

⁶⁸ López Ruiz, op.cit., p. 20.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Ibíd.*, p. 22.

3.2. Los Café cantantes

Los café cantantes fueron muy importantes para la formación del flamenco, pero al principio estos cafés no tenían nada que ver con el flamenco, como explica Steingress: “Fueron un tipo de establecimiento cultural de la burguesía urbana, lugar de charla y tertulia del mundo elegante y aristocrático.”⁷³ La aparición de los café cantantes surgió por “una moda que recorrió Europa en esta época: el café concierto, café musical o café de variedades. Al ser la música flamenca la más popular en España entonces, los cafés cantantes se convierten aquí en cafés de cante y baile flamenco”⁷⁴ explica Vergillos Gómez. Al principio, el flamenco fue relacionado con las clases bajas, las prostitutas y gente de mala vida, pero con los café cantantes y la popularidad que ganaron, esta imagen del flamenco fue cambiando. El público de los café cantantes fue muy heterogéneo: “desde estudiantes a golfos; de borrachines a señoritos.”⁷⁵ Los café cantantes fueron muy importantes en cuanto a la formación del flamenco, y durante esta época, aparecieron elementos que todavía hoy en día forman parte del flamenco. El toque del acompañamiento se desarrolló en los café cantantes, la guitarra fue cobrando más importancia, así como los guitarristas, además apareció la bata de cola como los palmeros y jaleos, entre más cosas. Puesto que se solía relacionar el flamenco con la mala vida, la gente tenía varias opiniones sobre los artistas, pero solían ser considerados muy bravos, dado que fue una época de impedimentos morales y a pesar de eso, ellos salían a actuar y ser fieles a su arte: “Diosas para unos; mujeres de mal vivir para otros, pero fieles a su arte al fin, y seguro que inconscientes de la importancia que su creatividad tendría en nuestros días.”⁷⁶

Hay que mencionar que la mayoría de los flamencólogos insisten en que el flamenco llegó a los teatros después de los café cantantes, pero hay otros que dicen que el flamenco llegó a los café cantantes después de haber pasado por las academias y los teatros.⁷⁷ Queda claro que, como antes mencionado, los café cantantes fueron importantes en cuanto a la profesionalización del flamenco, especialmente del cante. Antes de la aparición de los café cantantes, el cante sólo se podía oír en pequeñas tabernas o en privado, y estaba entendido que el cantaor, o la cantaora, solamente cantaba cuando tenía ganas de hacerlo, pero con los café cantantes esto cambió.⁷⁸ Silverio Franconetti abrió su propio café en Sevilla en 1880 con la intención de hacer conocidas las canciones flamencas, “que

⁷³ Steingress, G., *Sociología del cante flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2005, p. 381.

⁷⁴ Vergillos Gómez, J., *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002, p. 86.

⁷⁵ Diego Martín, J., *Jondo*, Ediciones Barataria, Barcelona, 2006, pp. 43-44.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 44.

⁷⁷ Steingress, op.cit., p. 382.

⁷⁸ Thiel-Cramér, op.cit., p. 79.

hasta entonces habían tenido una vida casi secreta, con un público escaso pero entusiasta.”⁷⁹ Lo que hizo Silverio era contratar a ciertos cantaores para su café y fijó las horas de trabajo y vigiló que cumplieran con su obligación, sin embargo no resultó ser fácil para los gitanos puesto que eran acostumbrados a cantar cuando tenían ganas de hacerlo, pero ahora lo hacían por trabajo y tenían un ingreso seguro.⁸⁰ Casi todos los cantaores que trabajaban en el café de Silverio eran gitanos, pero Silverio era payo,⁸¹ aunque su madre tenía sangre gitana.⁸² A pesar de ser payo, Silverio era cantaor y a veces actuó en su café y su fama como cantaor creció, lo que resultó ser casi increíble para los gitanos y les costó aceptar el hecho de que un payo cantaba tonás y seguiriyas.⁸³

La gente solía ir a los café cantantes y comprarse un café o vino y ver el espectáculo por lo menos una vez, pero algunos adinerados, después de haber bebido y haber visto el espectáculo, elegían artistas y se fueron a una zona privada llamada “reservao” donde seguían bebiendo y festejando: Thiel-Cramér explica que en muchos cafés “se daban cuatro sesiones por día y era normal que tras ellas los artistas entrasen a seguir su trabajo a los “reservaos” para cantarle y bailarle a los adinerados. El reservado fue elemento fundamental en toda la etapa de esplendor de los cafés cantantes. Allí era donde los dueños hacían un segundo negocio y donde los artistas podían incrementar sus ingresos.”⁸⁴ Los café cantantes “no siempre fueron lugar de aglutinamiento de diversas clases sociales. Menos aún en un lugar como Andalucía y en un tiempo en que muchos se empeñaron en hacer insalvables las distancias entre ricos y pobres.”⁸⁵ Así que durante una etapa, los cafés fueron considerados como un pasatiempo para los ricos, puesto que ellos tenían el dinero para organizar fiestas flamencas y pagar a los artistas, pero desgraciadamente aunque los ricos tenían mucho dinero, eran muchas veces pobres en afición.⁸⁶

En general los café cantantes tenían un aspecto sencillo y una atmósfera de lujo artificial, pero el café de Silverio era diferente ya que “estaba instalado a manera de un patio sevillano, con un pozo en el centro, columnas de estilo morisco; todo decorado con azulejo.”⁸⁷ Al principio fue sobre todo el cante lo que se escuchaba en los café cantantes, pero tras una época de decadencia, apareció el baile en escena en estos lugares, lo que era algo más fácil de comprender para el público corriente, y con el tiempo, el baile creció en importancia y alcanzó el mismo prestigio que el

⁷⁹ Thiel-Cramér, op.cit., pp. 82-83.

⁸⁰ Ibíd., p. 83.

⁸¹ Persona que no es gitana.

⁸² Thiel-Cramér, op.cit., pp. 82-83.

⁸³ Ibíd., pp. 83-84.

⁸⁴ Ibíd., p. 86.

⁸⁵ Diego Martín, op.cit., p. 44.

⁸⁶ Ibíd.

⁸⁷ Thiel-Cramér, op.cit., pp. 86-87.

cante.⁸⁸ El flamenco era muy parecido al de hoy día en los tablaos: el grupo consistía de uno o dos guitarristas, bailaores y bailaoras, cantaores para baile y cantaores que cantaban solos acompañados por la guitarra. El sueldo que ganaron los artistas fue según su popularidad, pero el sueldo no pasaba de diez pesetas al día, que apenas bastaba para vivir.⁸⁹ Es evidente que era una vida dura la que esperaba a los artistas que trabajaban en los café cantantes, ya que ganaron poco dinero y tenían que salir a actuar varias veces al día o por la noche, pero en cambio podían comer cada día. Lo más difícil de todo era que “para el cantaor gitano era destructivo tener que actuar a horas y programas fijos.”⁹⁰ De todo eso resultó que la calidad de la función empeoraba, así que se puede decir que los cafés cantantes eran favorables para la difusión del cante, pero también para su decadencia.⁹¹

3.3. El concurso de Cante Jondo en Granada en 1922

Durante la etapa de los café cantantes surgió una nueva forma de entender el flamenco, y fue durante aquella época cuando los cantes se estructuraron y se enriquecieron musicalmente. Pero estos cambios causaron confusiones para mucha gente, y un grupo de intelectuales, encabezado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, decidió organizar un concurso de cante para tratar de recuperar elementos que creían esenciales del cante, y se trata del Concurso de Cante Jondo de Granada, celebrado en junio el año 1922.⁹² La idea del concurso era “rescatar el canto jondo tanto estética como conceptualmente.”⁹³ Para los intelectuales que organizaron el concurso, se trató de “una búsqueda de una manifestación de arte en su mayor pureza.”⁹⁴ Para poder participar en el concurso, había que conocer una serie de estilos que nadie hacía ya y los participantes no podían ser profesionales, y estas exigencias fueron muy criticadas, puesto que solo los profesionales conocían estilos que se oían raramente.⁹⁵ El concurso sólo fue celebrado una vez, pero marca un significativo punto de inflexión en muchos niveles en la historia del flamenco:

Para empezar se trata del verdadero despegue del reconocimiento del flamenco como música única en Europa. Los intelectuales, reacios durante mucho tiempo a acercarse al flamenco, quedaron seducidos por su fuerza, por la honda sensibilidad de sus letras y por el intenso

⁸⁸Thiel-Cramér, op.cit., p. 89.

⁸⁹Ibíd., p. 87.

⁹⁰Ibíd.

⁹¹Ibíd.

⁹²Diego Martín, op.cit., pp. 47-48.

⁹³Ibíd., p., 48.

⁹⁴Molina Fajardo, E., *Manuel de Falla y el «Cante Jondo»*, Universidad de Granada, Granada, 1998, p.

11.

⁹⁵Diego Martín, op.cit., p. 48.

dramatismo que encierra. La poesía, la música clásica o la pintura inician en ese momento una relación de gran trascendencia que ya no se abandonará.⁹⁶

De este fragmento se puede ver la importancia que tuvo este concurso dentro de la historia del flamenco y por qué sigue siendo un hecho histórico todavía hoy en día.

El nombre del concurso ha causado confusión entre los términos *flamenco* y *jondo*, ya que hace difícil definir a lo que se refieren las palabras y cómo distinguirlas (ver capítulo 4.1.). Anteriormente se solía designar la palabra jondo, o cante jondo a “canto primitivo andaluz”⁹⁷, pero con el paso del tiempo, estos conceptos se han ido mezclando y hasta obteniendo un significado nuevo.

3.4. La ópera flamenca

Con la decadencia de los café cantantes, el cante y el baile flamenco se refugiaron en salones y locales, donde fueron exhibidos como un entretenimiento curioso y exótico, y ante la demanda creciente por parte del público, pasó a los teatros.⁹⁸ La ópera flamenca fue un fenómeno que surgió a partir de los años veinte y floreció durante las dictaduras de Primo de Rivera y Franco, y comenzó una nueva fórmula: “la de las turnés o espetáculos de variedades, que se hizo muy popular.”⁹⁹ El fenómeno fue llamado *ópera flamenca* y fue usado como símbolo de lo genuinamente español, para llevar el arte flamenco a la mayor cantidad de público posible.¹⁰⁰ Los temas de las canciones solían ser “desengaños, males de amor, dramas mórbidos, cementerios, hijos abandonados y demás truculencias.”¹⁰¹ Los fandangos o fandanguillos (ver capítulo 4.9.) fueron los estilos más populares durante esta etapa, y esto formó gran parte en la imagen negativa que tiene esta etapa: “Los historiadores del flamenco suelen juzgar negativamente este paso. Según ellos los valores del flamenco se pervierten con su puesta en escena y masificación, lo que da pie al imperio de cantes fáciles y sensibleros como el fandanguillo o el cuplé flamenco.”¹⁰² Aparte de los fandangos, otra característica de esta etapa fueron los nombres de los artistas que solían ser: El Niño de... o la Niña de... señalando luego una procedencia geográfica o personal cualquiera.¹⁰³

⁹⁶ Diego Martín, op.cit., p. 48.

⁹⁷ Lavour, I., *Teoría romántica del cante flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Signatura Ediciones, Sevilla, 1999, p. 87.

⁹⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 90.

⁹⁹ Diego Martín, op.cit., p. 49.

¹⁰⁰ Ibíd.

¹⁰¹ Ibíd.

¹⁰² Vergillos Gómez, op.cit., p. 90.

¹⁰³ Diego Martín, op.cit., p. 49.

Como antes mencionado, el cante y el baile fueron llevados a los teatros y plazas de toros de muchas ciudades y pueblos, donde se reunía una cantidad de personas para ver el espectáculo, es un hecho que se considera que ha dañado al género, puesto que el flamenco es algo que solía surgir en la intimidad de pocas personas: “Se trata de una forma de paladear el cante que tiene que ver con la comunión que se establece entre el cantaor y el auditorio. Por eso el cantaor jondo se ensimisma cuando tiene un público numeroso. Porque se siente incapaz de establecer ese diálogo jondo de la misma forma en que lo haría delante de pocas personas.”¹⁰⁴ De eso se ve que llevar el flamenco a la escena, le ha quitado esta intimidad al género, y puede ser por eso que se considera que los café cantantes y especialmente la etapa de la ópera flamenca, han dañado al género.

Curiosamente, el fenómeno ópera flamenca no es exactamente lo que indica su nombre, puesto que el fandango y el fandanguillo fueron los estilos más populares, no la ópera en sí que es un estilo totalmente diferente. El nombre de la ópera flamenca fue “tomado del encabezamiento que se daba a algunos de ellos y que, al parecer, era un mero ardid empresarial para pagar menos impuestos.”¹⁰⁵ Los aspectos que se consideran que devaluaron al flamenco durante la etapa de la ópera flamenca son los siguientes: 1. Orquestación. 2. Origen de la canción andaluza y apogeo del cuplé flamenco y de los estilos de ida y vuelta. 3. Desjerarquización de la guitarra. 4. Desvirtuación literaria. 5. Gaiterismo (o sea, cante de mera exhibición de resistencia física), estilizaciones y zarzuela flamenca. 6. Profesionalización total. 7. Desprestigio intelectual.¹⁰⁶ Lo que pasó luego fue que “Estos aspectos se intensifican en la posguerra, en que la canción andaluza o española se convierte en el género musical dominante, propiciando un cierto confusionismo entre lo afluencado y lo flamenco.”¹⁰⁷

3.5. Los tablaos

A principios de los años 50, cuando había terminado la guerra mundial, empezó la gran invasión de turistas a España. La gente venía buscando el sol, el calor y las playas nuevas; así los pequeños pueblos de pescadores se convirtieron en playas populares y se construyeron una cantidad de hoteles, tiendas, restaurantes y clubs nocturnos. Con todos estos cambios, la vida de los artistas flamencos mejoró considerablemente con actuar para los turistas, y luego aparecieron los primeros tablaos flamencos en las ciudades.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Diego Martín, op.cit., p. 33.

¹⁰⁵ Vergillos Gómez, op.cit., p. 90.

¹⁰⁶ Ibíd.

¹⁰⁷ Ibíd., p. 91.

¹⁰⁸ Thiel-Cramér, op.cit., p. 94.

Zambra fue el nombre del primer tablao flamenco que se abrió en Madrid; fue conocido como el lugar más famoso del flamenco puro. En Zambra y los demás tablaos, seguían un programa que creó poco a poco una tensión para el público que duró toda la noche: los artistas solían formar un semicírculo en la escena, y las bailaoras y los bailaores se levantaban uno tras otro y empezaron a bailar acompañados de cante, guitarra y palmas. La primera parte del espectáculo solía ser ligero y terminaba con una sevillanas, que es una danza andaluza bailada por parejas.¹⁰⁹ “Esto era el preludio del momento principal del programa que todos esperaban; la aparición de la gran artista con cantaores y guitarras.”¹¹⁰ En Zambra, la bailaora Rosita Durán era la reina de la escena y la mayor atracción, ya que es una de las bailaoras más famosas de todos los tiempos.¹¹¹ Cuando aparecía el artista principal en la escena, se solía tocar los importantes bailes jondos tales como seguiría o soleá (ver capítulo 4) por ejemplo, y artistas como Rosita Durán actuaban “con una facultad de compenetración y sencillez que hacían olvidar las dificultades técnicas manteniendo al público en tensión constante.”¹¹² Después de este momento de arte flamenco apareció otra vez el primer grupo, y entonces disminuyó la tensión, pero la noche terminaba con una explosión cuando “todo el grupo bailaba bulerías acompañadas de un huracán de palmas, zapateado, cante y guitarra.”¹¹³ Este programa se formó durante la época de los café cantantes y, como antes dicho, Zambra fue el primer tablao, pero los demás seguían más o menos su ejemplo, así que los tablaos se han mantenido muy similares desde el principio hasta nuestros días.¹¹⁴

El público predominante de los tablaos suelen ser extranjeros, así que se puede decir que la función de los tablaos es difundir el flamenco, ya que son miles y hasta millones de extranjeros de todas nacionalidades que visitan a los tablaos. Lo que se ve más frecuentemente en los tablaos es el baile, ya que es muy llamativo y atrayente, aunque puede haber de todo.¹¹⁵ A pesar de que los tablaos son muchas veces considerados como atracción turística, resulta que una cantidad de artistas conocidos, como por ejemplo Antonio Mairena, Camarón, Morente, Gades, Farruco, los Habichuela, Carmen Linares, José Mercé y Tomatito, dieron sus primeros pasos en los tablaos, era obligatorio y si la persona no había tenido la experiencia del tablao, se lo notaba. Gamboa menciona que “les faltaría, por un lado, ese rodaje frente a los públicos más heterogéneos, adoleciendo del necesario saber estar y saber resolver; acusarán su inexperiencia en el compás, al no haberse tenido que someter jamás a la disciplina del baile; mostrarán en muchos momentos su falta de flexibilidad,

¹⁰⁹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 94.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*, p. 94-96.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 96.

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ López Ruiz, 2007, *Guía del flamenco*, p. 20.

su escasa capacitación profesional.”¹¹⁶ Pues, dice que hoy ha cambiado, “pero antes el cauce para integrarse en el gremio flamenco competente pasaba obligatoriamente por el tablao.”¹¹⁷

3.6. Los peligros que amenazan el flamenco

Hay ciertos elementos hoy día que se consideran peligrosos y amenazantes para el flamenco. Son, por ejemplo, el exceso de protagonismo en el toque, pues el guitarrista ya no está acompañando al cante como antes, sino quiere convertirse en concertista.¹¹⁸ En el baile el bailaor es cada vez más bailarín y el baile cada vez más ballet; hay “pretensión de virtuosismo en detrimento de la hondura.”¹¹⁹ En el cante hay “peligro de trivialización y de que se generalice la politización queriendo convertirlo en protesta social”¹²⁰ lo cual López Ruiz considera ser un error total.

Además de los peligros ya mencionados, hay dos puntos más que cabe resaltar: primero, la aceleración en todos los procesos vitales del flamenco y segundo, la orquestación del cante.¹²¹ La aceleración se aplica a, por ejemplo, el ritmo de las creaciones, la difusión (discos, video, etc.), la circulación de ideas y hasta en los procesos de enseñanza. Este ritmo acelerado “está en contraposición con la evolución tradicional del flamenco, estilizado a lo largo del paso del tiempo, destilada y cristalizada gota a gota”¹²² como indica López Ruiz. En cuanto a la orquestación del cante, hay que recordar que el cante primitivo era a palo seco, o sea sin guitarra, pero a partir de la aparición de la guitarra en el flamenco, que fue en el siglo XIX, existían por un lado cantes a palo seco y por otro lado, cantes con guitarra.¹²³ Hoy en día se ha generalizado “un tipo de cante acompañado de una auténtica orquesta (flauta, percusión, contrabajo...) [...]”¹²⁴ y eso está ahogando al cante¹²⁵, opinan muchos.

Aunque los peligros antes mencionados están afectando al flamenco, el mayor peligro está en la trivialización, lo que quiere decir que “hoy se aborda el cante con una frivolidad que estremece”¹²⁶ pero antes “había una experiencia vital capaz de resolverse en cante”¹²⁷: Manolito de María dijo “canto porque me acuerdo de lo que he vivido”¹²⁸ y Tía Anica la Piriñaca dijo “cuando

¹¹⁶ Gamboa, J. M., *Una historia del flamenco*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2005, p. 158.

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ López Ruiz, op.cit., p. 23.

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ *Ibíd.*, pp. 24-25.

¹²² *Ibíd.*

¹²³ *Ibíd.*, p. 25.

¹²⁴ *Ibíd.*

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.*

canto por seguriyas, la boca me sabe a sangre.”¹²⁹ Para concluir sobre los peligros del cante, conviene citar las palabras de López Ruiz: “Ahí, en esa desnaturalización del sentimiento trágico del cante, es donde sospechamos que está el mayor peligro cara al futuro.”¹³⁰

4. Los estilos/palos del flamenco

Hay que darse cuenta de que al hablar del *flamenco* uno se está refiriendo a un concepto enorme que abarca una cantidad de estilos diferentes, tanto en el cante como en el baile, y que todos pertenecen a lo que llamamos flamenco. Existe una variedad de estilos desde los más serios y recogidos hasta los más alegres y humorísticos.¹³¹ Para intentar simplificar la cosa, algunos de los flamencólogos españoles han trazado un árbol genealógico para demostrar la coherencia entre los estilos diferentes que existen dentro del flamenco (ver imagen 2 en el apéndice, p. 74). Dividen las canciones en tres grupos: *cantes jondos*, que son los cantes primitivos, *cantes flamencos*, que son los cantes más ligeros y por último *cantes afluencados*, que son cantes influidos por el flamenco, luego hay cantes y bailes de otras regiones y países y viejas canciones andaluzas.¹³²

4.1. Lo Jondo

Puesto que la palabra *jondo* u *hondo* aparece muy a menudo cuando se habla del flamenco y también porque parece haber cierta confusión entre lo jondo y lo flamenco, hay que dedicar unas palabras al intento de explicar a lo que refiere este concepto. Las siguientes palabras de Diego Martín explican la diferencia que hay entre el cante jondo y el flamenco:

El flamenco tiene que ver con la forma, con la expresión estética; el cante jondo es algo más profundo y trascendente: se trata de lo que no se ve, lo que no es forma y sí en cambio actitud ética. La jondura es la reflexión acerca de los sentimientos que expresa el flamenco. El flamenco, por sí mismo, puede mantenerse y ser la base sobre la que profundice, investigue o cree cualquier aficionado, estudioso o artista. El cante jondo, claro, necesita para existir esa forma, esa piel, para tener una razón de ser y, una vez lograda esa cubierta, adquirir una autonomía y una serie de elementos [...].¹³³

¹²⁹ López Ruiz, op.cit., p. 25.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 71.

¹³² Ibid., p. 73.

¹³³ Diego Martín, op.cit., p. 27.

El significado de *jondo* ha ido cambiando con el tiempo, por ejemplo en el año 1922, cuando se celebró el Primer Concurso de Cante Jondo en Granada, los cantes jondos fueron considerados los que supuestamente procedían de los gitanos: seguriyas gitanas, serranas, polos y cañas, soleares, martinets y carceleras, tonás, livianas y saetas viejas, pero los demás fueron categorizados fuera del cante jondo y llamados *grupo moderno*, y fue considerado que sólo el vulgo llamaría flamencos a estos cantes, que eran: malagueñas, granaínas, rondeñas y sevillanas. Así que por este ejemplo se puede ver que los cantes considerados como jondos eran los que supuestamente procedían del mundo gitano, mientras que los cantes modernos eran de origen más folclórico.¹³⁴

En 1956 se celebró en Córdoba otro concurso llamado Primer Concurso de Cante Jondo, donde participaron palos considerados flamencos: malagueñas, rondeñas, verdiales y fandangos de Lucena. Al año siguiente cambiaron el nombre del concurso en Segundo Concurso Nacional de Cante Jondo y Cante Flamenco, y el tercer concurso se llamó Concurso Nacional de Cante Flamenco, y a partir de entonces la palabra *flamenco* ya abarcaba todos los cantes.¹³⁵

A pesar de que antes se solía relacionar *jondo* con los gitanos, no es así actualmente. Aunque resulta difícil explicar a qué se refiere exactamente la palabra, queda claro que se refiere a los sentimientos que provoca la belleza en lo oscuro, el dolor y lo trágico. Diego Martín dice que “Lo jondo es el concepto que describe un resorte que nos mueve, nos remueve y nos conmueve de una manera distinta que ante la contemplación de una obra de arte o la escucha de una sinfonía.”¹³⁶ Añade que “tiene que ver con la búsqueda dentro de nosotros mismos de todo lo que es más nuestro, de lo que duele.”¹³⁷ Y según dice “se trata de encontrar la belleza en lo oscuro, lo trágico, a través de una tradición que se remonta muchos siglos atrás y pasa por los grandes clásicos griegos hasta Shakespeare o Goya.”¹³⁸ Termina diciendo que “Lo jondo es una categoría estética que parte de la insegura conciencia humana del yo. Se trata siempre de salir de esa conciencia para arrebatarse, en la medida en que sea posible, algún protagonismo a la forma, a lo que se ve, al flamenco que se recarga de más ornamentación de la que necesita para decir lo que quiere decir el hombre.”¹³⁹

En su libro, Diego Martín habla de la relación entre el mundo taurino y el mundo flamenco y cómo los toreros tanto como los intérpretes del flamenco se arriesgan a veces y saltan las leyes que existen en estos mundos con el fin de lograr algo más profundo, algo más jondo:

¹³⁴ Diego Martín, op.cit., p. 28.

¹³⁵ Ibid., pp. 28-29.

¹³⁶ Ibid., pp. 30-31.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

El cante también es un toro que puede herir o matar, y el público sufre como sufre el cantaor en el intento de dominarlo o no. Hay unas leyes, unas reglas, con las que conviene que esté familiarizado el que escucha para que al fin, cuando llega un momento en que ya no valen nada porque se supera determinado nivel de emoción, de comunión con el intérprete, sea consciente del riesgo inmenso que supone. Ése es el momento en el que el flamenco deja de ser una música agradable a los sentidos y se convierte en una manifestación musical que acciona partes muy profundas (jondas) tanto en el cantaor como en el que lo escucha.¹⁴⁰

Actualmente existe otra confusión relacionada a lo jondo y el flamenco, y es que algunos creen que el flamenco consiste en los cantes alegres y divertidos, mientras que los cantes aburridos y hasta insoportables pertenecen al cante jondo.¹⁴¹ Pero como antes dicho, lo jondo se refiere más a los sentimientos que provocan las canciones, no se trata de ciertos cantes o temas en sí.

4.2. El compás

Antes de seguir hay que explicar el compás, un concepto muy importante. El compás es algo fundamental tanto en el cante como en el toque y en el baile. Es lo que caracteriza a cada palo y lo separa de los demás; cada palo tiene su compás. En las juergas, en los espectáculos y otro tipo de eventos donde se toca el flamenco, todos que están actuando tienen que seguir el mismo compás, tanto el cantaor o la cantaora, como el bailaor o la bailaora, así como el tocaor. Si uno no sigue el compás, se dice que está fuera de compás y entonces no suena bien y puede que todos se pierdan y entonces no funciona la actuación. Uno de los elementos que contribuye al misterio del flamenco es el hecho que las canciones no se escriben, no hay una melodía, sino es todo muy matemático.¹⁴² Todo el mundo que ha visto o escuchado flamenco se habrá dado cuenta del uso de las palmas; para marcar el compás, sin embargo, los artistas se pueden confundir cuando gente que no conoce el compás se dejan llevar y quieren intentar hacer lo mismo, pero fuera de compás. O sea, que gente que no conoce el compás e intentan tocar las palmas durante una actuación, puede confundir a los artistas.

Ahora sabiendo lo que es el compás, se va a enumerar los cantes más importantes del flamenco, además de mencionar a los cantes derivados de cada uno. En general, cada cante tiene sus

¹⁴⁰ Diego Martín, op.cit., p. 33.

¹⁴¹ Ibíd., p. 35.

¹⁴² Jiménez Bravo, M., *Apuntes en clase: curso de estudios hispánicos*, Malaca Instituto, Málaga, 8 de febrero de 2006.

temas y ambiente, sea alegre o triste, tanto como su geografía e historia, como se verá a continuación. Va a aparecer el compás de cada palo y para marcar el compás con las palmas hay que dar con más acento en los números en negrita y subrayados, pero no hay que dar con más fuerza, porque no hace falta hacerse daño marcando el compás, sólo hace falta practicar.

4.3. Las tonás

Antes de empezar a hablar de las tonás, habrá que explicar lo que es el romance, ya que tiene que ver con el origen de las tonás:

El romance ha sido, hasta hace pocas décadas en que los medios de comunicación de masas han logrado su extinción casi total, la tradición popular más arraigada en toda la Península Ibérica. Literariamente consiste en una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Su interpretación musical, que puede ser flamenca o puramente folclórica, es una melodía sencilla y estrófica, interpretada habitualmente sin acompañamiento instrumental. Es la forma poética más característica de la cultura española.¹⁴³

Las tonás, junto con las seguiriyas, componen la forma más primitiva del flamenco y proceden del romance, así que se puede decir que se trata de una derivación de los primitivos romances gitanos.¹⁴⁴ Por otro lado, según Diego Martín, “se trata de una serie de cantes, con influencias, por una parte cristianas (los romances), y por otra parte de reminiscencias de cantes litúrgicos mozárabes [...]”.¹⁴⁵ Las tonás es un cante a *palo seco*, es decir sin acompañamiento ninguno; sin guitarra, sin marcar ningún ritmo con las palmas o los pies¹⁴⁶, aunque según algunos, se suele marcar el compás con los nudillos en la mesa, con un bastón o con las manos o el pie.¹⁴⁷ Los temas tratan de la situación límite de los gitanos: la historia de las persecuciones y aprisionamiento de los gitanos desde su llegada a la Península Ibérica. Por lo tanto, las tonás se caracterizan por elementos trágicos y dramáticos.¹⁴⁸

¹⁴³ Vergillos Gómez, op.cit., p. 18.

¹⁴⁴ Ibíd., p. 20.

¹⁴⁵ Diego Martín, op.cit., p. 59.

¹⁴⁶ Thiel-Cramér, op.cit., p. 74.

¹⁴⁷ Diego Martín, op.cit., p. 59.

¹⁴⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 20.

Dentro de las tonás existen tres estilos: *martinetes*, *carcelera* y *debla*, que se individualizan “por su tema, su tonalidad, o su melodía.”¹⁴⁹ Es considerado que el martinete tiene origen fragüero:¹⁵⁰ su nombre viene de *martillo* o *martinete*, que es el “instrumento con que se golpeaban los metales candentes en la fragua para darles la forma adecuada.”¹⁵¹ El martinete es un cante dramático y profundo de difícil ejecución.¹⁵² La carcelera es un cante que tiene la misma tonalidad melódica como el martinete, pero lo que los diferencia es el contenido de las letras; la carcelera hace referencia a prisiones, condenas y forzados.¹⁵³ La debla es un cante que se oye muy raramente, debido a que “se desarrolla en unos tonos altísimos y requiere una entrega profunda por parte del intérprete.”¹⁵⁴ Es un cante puramente gitano que fue rescatado por Tomás Pavón, quien grabó una versión que sirve como modelo para interpretar ese cante hoy en día.¹⁵⁵

Por último habrá que mencionar en pocas palabras a la *saeta*, que es una *toná* litúrgica que se canta en las procesiones en Semana Santa: cuando se sacan las imágenes de las iglesias y las llevan por las calles y plazas de las ciudades. Las saetas tratan de Jesucristo y la Virgen y sus sufrimientos.¹⁵⁶ Su origen como cante flamenco data de mediados del siglo XIX.¹⁵⁷

El compás de los martinetes es el siguiente: **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9** **10** **11** **12**.¹⁵⁸

4.4. Las seguiriyas

La seguiriya es el cante del sufrimiento, de la pena y del llanto, es un grito, una queja.¹⁵⁹ Es probable que las seguiriyas vengan de la *seguidilla* folclórica castellana, que era un baile popular por parejas, conocido desde el siglo XV y citado por varios escritores como, por ejemplo, Cervantes.¹⁶⁰ La seguiriya ha tenido mucha influencia dentro del flamenco y en la aparición de otros estilos, y está en constante evolución: se ha llegado a catalogar más de cuarenta estilos diferentes de este cante, y por lo tanto resulta más correcto llamarlo *cantes por seguiriya* en vez de *seguiriya*.¹⁶¹ Las seguiriyas son consideradas por muchos como el estilo más importante y puro de los cantes jondos.¹⁶²

¹⁴⁹ Vergillos Gómez, op.cit., p. 20.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ <http://www.esflamenco.com/palos/esmartinete.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁵² Diego Martín, op.cit., p. 60.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid., p. 74.

¹⁵⁷ Ibid., p. 60.

¹⁵⁸ <http://www.esflamenco.com/palos/esmartinete.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁵⁹ Diego Martín, op.cit., pp. 61-63.

¹⁶⁰ Thiel-Cramér, op.cit., p. 74.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

El nombre de este estilo se escribe de varias maneras: *seguiriya*, *siguerilla*, *siguiriya*,¹⁶³ pero antes se solía llamar “cantes de sentimiento” y “cantes por to lo jondo”, y de allí deriva la expresión Cante Jondo, que hoy día se extiende a varios ámbitos del flamenco.¹⁶⁴ Hay muchos que identifican lo flamenco con la *seguiriya*, y para los cantaores resulta ser uno de los estilos más difíciles “donde el intérprete debe demostrar su conocimiento de las formas y su capacidad artística.”¹⁶⁵ Las *seguiriyas* junto con las *soleares* “forman el componente máximo del flamenco. Es un cante muy jondo, o sea, con muy poca letra y mucho quejío. Hay que interpretarla con mucho sentimiento y temperamento.”¹⁶⁶

De las *seguiriyas* proceden la *liviana* y la *serrana*, que toman el ritmo de las *seguiriyas*, y luego hay la llamada *cabal*, que se usa a veces para terminar una serie de *seguiriyas* para lograr un contraste de gran efecto.¹⁶⁷ Por lo visto, las *cabales* fueron creación de El Fillo, pero también es posible que las *cabales* que más se han extendido a lo largo de la historia, sean de Silverio Franconetti.¹⁶⁸ En el pasado hasta nuestros días, la *liviana* suele ser interpretada como una introducción a la *serrana*. Según la teoría más extendida sobre el origen de la *liviana*, así como el de la *serrana*, viene de un estilo folclórico que se afluencó debido a la popularidad que alcanzó el flamenco a mitad del siglo XIX. La *liviana* tanto como la *serrana*, tiene como temas principales lo rural y lo pastoril, que es algo que lo sitúa en el universo del folclore andaluz.¹⁶⁹ La *serrana* es un cante de exhibición y se considera que fue creada por Silverio Franconetti, quien actuó en su café cantante famoso, *Café de Silverio*, donde “solía ejecutar en sus recitales la *serrana* precedida por la *liviana* y rematada por la *seguiriya* de cambio de María Borríco, fórmula que aún se emplea hoy a menudo.”¹⁷⁰

El compás de las *seguiriyas* es: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.¹⁷¹

4.5. Las soleares

Como pasa con las *seguiriyas*, muchos estilos provienen de las *soleares*, así que se debería llamar a este estilo *cante por soleá*. Junto con las *seguiriyas*, las *soleares* forman los palos más importantes dentro del flamenco, y son los estilos más difíciles para los cantaores y los intérpretes en general,

¹⁶³ <http://www.esflamenco.com/palos/eseguirilla.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁶⁴ Vergillos Gómez, op.cit., p. 24.

¹⁶⁵ Ibíd.

¹⁶⁶ <http://www.esflamenco.com/palos/eseguirilla.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁶⁷ Vergillos Gómez, op.cit., p. 24.

¹⁶⁸ Diego Martín, op.cit., p. 63.

¹⁶⁹ Vergillos Gómez, o.cit., p. 26.

¹⁷⁰ Ibíd., pp. 26-27.

¹⁷¹ <http://www.esflamenco.com/palos/eseguirilla.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

puesto que tienen que demostrar todo su dominio de las formas y su capacidad artística.¹⁷² Las soleares son también conocidas como *coplas de jaleo*, que tiene que ver con su origen, que se considera ser de un baile popular antiguo, llamado jaleo.¹⁷³ La letra de este cante suele ser de carácter triste y abatido, pero originalmente era más alegre. Se considera que las soleares se hicieron más lentas para la danza: “[...] las soleares más antiguas conservadas por tradición oral y en grabaciones presentan un ritmo más vivo y bailable.”¹⁷⁴ En cuanto a los temas de las soleares caben muchos, “desde lo intranscendente a lo trágico. Destacan las alusiones a la vida, el amor y la muerte.”¹⁷⁵ Aunque las letras de las soleares tienden a ser tristes, no lo son siempre. Diego Martín dice que “En la soleá cabe lo mismo la pena que la alegría, y sus letras pasan a menudo de lo descriptivo a lo espiritual.”¹⁷⁶

Se considera que la soleá, como cante sin baile, aparece por primera vez en Triana¹⁷⁷ alrededor del año 1840, y es la cantaora trianera La Andonda que es el primer intérprete para conservar la tradición oral de este cante.¹⁷⁸ Como baile, se considera más un baile femenino, puesto que sus elementos principales son movimientos que se dedican más a las mujeres que a los hombres, pero se hablará más sobre el baile en el capítulo 7.

El compás de la soleá es: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12¹⁷⁹

Algunos de los estilos derivados de las soleares son *bulerías*, *polo* y *caña*.¹⁸⁰ Hay muchos que consideran a la caña como el origen de todo el flamenco y por eso goza de mucha valoración, aunque aparentemente no es verdaderamente el origen del flamenco. En la actualidad se canta con el ritmo y acompañamiento de la soleá y suele ser asociada al baile. Se considera que la caña primitiva era un cante y baile tradicional andaluz, preflamenco, pero por influencia de El Fillo y otros, se afluencó.¹⁸¹ Hay poca diferencia entre el polo y la caña: “El polo es un estilo tan próximo a la caña que la mayoría de los autores que hablan de estos estilos se ven obligados a subrayar que son diferentes.”¹⁸² En cuanto a la situación actual de estos cantes bastan las palabras siguientes: “El estado de anquilosamiento del polo y la caña es tal que la mayoría de los intérpretes actuales se limita

¹⁷² Vergillos Gómez, op.cit., p. 28.

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁵ <http://www.esflamenco.com/palos/essolea.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁷⁶ Diego Martín, op.cit., p. 64.

¹⁷⁷ Triana es un barrio de Sevilla.

¹⁷⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 30.

¹⁷⁹ <http://www.esflamenco.com/palos/essolea.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁸⁰ Vergillos Gómez, op.cit., p. 28.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 32.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 33.

a reproducir miméticamente las versiones de los años cincuenta, periodo del renacimiento contemporáneo de estos cantes.”¹⁸³

El compás de la polo y la caña es: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 o 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 ¹⁸⁴

4.6. Las bulerías

Las bulerías es un cante festero y relativamente joven, nacido en Jerez.¹⁸⁵ Según la teoría más extendida sobre el origen de las bulerías, “procede del cante por soleá, del que adopta el ritmo o compás, adquiriendo estatus de cante propio a finales del siglo XIX.”¹⁸⁶ En cambio con las seguiriyas y los soleares, que son estilos bastante serios y tristes, las bulerías son un estilo más “alegre, ritual, vivo, de ritmo febril e incesante palmeo a contratiempo, que provoca gritos y voces de jaleo... y en el que siempre acaba haciendo acto de presencia el baile.”¹⁸⁷ Es un estilo en constante evolución y pertenece a uno de los estilos más variables dentro del flamenco. El nombre del estilo es bastante reciente, antes fue conocido por nombres como fiestas, chufas y jaleo o jaleos.¹⁸⁸ La bulería tradicional actual, como la conocemos hoy, fue probablemente creada por la Niña de los Peines y el Niño Gloria en el siglo XX.¹⁸⁹

Soleá por bulerías y bulerías por soleá es una variante de ambos palos, o más bien, una mezcla de ellos, donde se remata una soleá con bulería. Es una mezcla muy bonita, y el cantaor Loco Mateo fue conocido por sus bulerías por soleá.¹⁹⁰

El compás de las bulerías es: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 o 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.¹⁹¹

4.7. Tangos

Se trata de un estilo dentro del flamenco que “proviene de canciones o músicas bailables del siglo XIX que nada tienen que ver con la canción argentina del mismo nombre.”¹⁹² Es un estilo festero, como las bulerías.¹⁹³ Según Vergillos Gómez, los tangos deberían ser considerados como uno de los estilos básicos del flamenco, debido a su diversidad e influencia.¹⁹⁴ No se sabe con certeza sobre su origen exacto, pero según Vergillos Gómez, “Las referencias literarias al tango, como canción

¹⁸³ Vergillos Gómez, op.cit., p. 33.

¹⁸⁴ <http://www.esflamenco.com/palos/escana.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁸⁵ Diego Martín, op.cit., p. 68.

¹⁸⁶ Vergillos Gómez, op.cit., p. 36.

¹⁸⁷ Ibíd.

¹⁸⁸ Ibíd., pp. 36-37.

¹⁸⁹ Ibíd., p. 37.

¹⁹⁰ Álvarez Caballero, Á., *Historia del cante flamenco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 96.

¹⁹¹ <http://www.esflamenco.com/palos/esbulerias.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

¹⁹² Diego Martín, op.cit., p. 66.

¹⁹³ Ibíd.

¹⁹⁴ Vergillos Gómez, op.cit., p. 44.

popular, danza, “tango americano” o “baile de negro” hacia mediados del siglo XIX son abundantes.”¹⁹⁵ Y sigue con que “Éstas y otras referencias de la prensa de la época [...] permiten suponer que el tango era muy popular a mediados del siglo XIX y que su origen es, en efecto, americano o caribeño, como señala Ortiz Nuevo: de hecho la relación musical del tango con la habanera, el son, la rumba y la guaracha primitiva parece incontestable.”¹⁹⁶ Llega a la conclusión que “Otra cosa es poder confirmar la dirección inicial de esta influencia, en la que se mezclan elementos de diversa procedencia. Además, como se sabe, la palabra ha sido utilizada para designar distintas manifestaciones musicales a un lado y a otro del Atlántico, lo que hace aún más difícil rastrear su origen.”¹⁹⁷

Se suele situar la adaptación flamenca del tango en la zona bajoandaluza, así que hoy existen tres estilos regionales básicos que son de Cádiz, Jerez y Sevilla, aunque el sello personal es determinante en este palo, por su versatilidad y flexibilidad melódica.¹⁹⁸ Por su carácter flexible, el tango ha sido el palo favorito “de buena parte de los intentos de renovación y afluencia que a lo largo de la historia de este arte se han dado: desde la incorporación de muchos de los cantes americanos hasta el fenómeno llamado *nuevo flamenco* del siglo XX.”¹⁹⁹

El compás del tango es: 1 2 3 4/ 1 2 3 4/ 1 2 3 4/ 1 2 3 4...²⁰⁰

Los *tientos* y los *tanguillos* provienen de los tangos. Los tientos “son un ejemplo más del misterio flamenco. Su origen fue una progresiva ralentización de los tangos. Se pasó así de un sentido alegre y desenfadado a una forma expresiva, jonda y sosegada.”²⁰¹ Dentro del mundo flamenco es considerado que este cambio fue una tentativa del tango hacia el *cante grande* o sea, fue “una proyección de un estilo festero y alegre como el tango hacia lo grave y solemne.”²⁰² Mientras que las letras de los tangos admiten cualquier estado de ánimo, las letras de los tientos suelen ser dramáticas y solemnes.²⁰³

La otra forma que deriva de los tangos son los tanguillos, que tienen un carácter más folclórico, pues son cantes con letras sarcásticas o satíricas.²⁰⁴ El compás de los tanguillos es: 1 2 3 4/ 1 2 3 4/ 1 2 3 4...²⁰⁵

¹⁹⁵ Vergillos Gómez, op.cit., p. 44.

¹⁹⁶ Ibíd.

¹⁹⁷ Ibíd.

¹⁹⁸ Ibíd.

¹⁹⁹ Ibíd., p. 45.

²⁰⁰ <http://www.esflamenco.com/palos/estangos.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

²⁰¹ Diego Martín, op.cit., p. 66.

²⁰² Vergillos Gómez, op.cit., p. 46.

²⁰³ Ibíd.

²⁰⁴ Diego Martín, op.cit., p. 67.

²⁰⁵ <http://www.esflamenco.com/palos/estanguillos.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

4.8. Cantiñas

Es un estilo que viene de Cádiz, y como dice Vergillos Gómez: “Hablar de cantiñas es hablar de Cádiz: de su geografía, su historia, sus gentes... Ningún estilo flamenco tan localizado y marcado por su geografía como las cantiñas.”²⁰⁶ Dentro de las cantiñas se encuentran estilos como *caracoles*, *mirabrás* y *romeras*, que también son conocidos como *Aires de Cádiz*.²⁰⁷ El estilo más conocido dentro de las cantiñas son las alegrías, que es un estilo “bailable, luminoso, con un acompañamiento lleno de ritmo contagioso.”²⁰⁸ Lo que más caracteriza el cante de alegrías es el “tirititran, tran, tran...” que se escucha muy a menudo en cantes de este estilo y se atribuye al cantaor gaditano Ignacio Ezpeleta que durante una de sus actuaciones se olvidó de la letra, así que tuvo que improvisar y entonces le salió este soniquete que “se ha convertido en santo y seña del cante en cuestión.”²⁰⁹ Se considera que las alegrías y las cantiñas tienen su origen en las jotas aragonesas tradicionales. Este contacto surgió por las condiciones generadas por la Guerra de la Independencia, y por eso, “algunas de las letras tradicionales de las alegrías son de temática liberal y alusivas a acontecimientos de esta guerra.”²¹⁰ Se atribuye el aflamencamiento del género a un cantaor gaditano llamado Enrique Butrón, y se produjo por la influencia de la soleá en la jota tradicional, por eso las alegrías y las cantiñas tienen el compás de la soleá²¹¹ (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12...²¹²). A partir del último tercio del siglo XIX, las cantiñas se convierten en el género festivo flamenco por excelencia, que más tarde son sustituidas primero por el tango, luego por las bulerías.²¹³ Como indica el nombre de las alegrías, sus temáticas son el optimismo, la gracia, el buen humor, el dinamismo, la picardía, y también tiene una abundancia de referencias geográficas hacia Cádiz y a su gente.²¹⁴

Debido a su riqueza rítmica, las cantiñas se convirtieron en el género festero por excelencia del flamenco y su influencia se extendió a muchos cuplés, himnos liberales, pregones y otros cantos populares que se concentraron en los cafés cantantes del siglo XIX. Cuando desaparecieron los cafés cantantes, estos estilos se cayeron en desuso, pero el cantaor Antonio Chacón rescató algunos de los cantes y los cambió un poco e hizo de ellos cantes de exhibición vocal. Estos cantes son conocidos hoy como *mirabrás* y *caracoles*.²¹⁵

²⁰⁶ Vergillos Gómez, op.cit., p. 39.

²⁰⁷ Thiel-Cramér, op.cit., p. 77.

²⁰⁸ Diego Martín, op.cit., p. 69.

²⁰⁹ Ibíd.

²¹⁰ Vergillos Gómez, op.cit., p. 40.

²¹¹ Ibíd.

²¹² <http://www.esflamenco.com/palos/esalegrias.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

²¹³ Vergillos Gómez, op.cit., p. 40.

²¹⁴ Ibíd.

²¹⁵ Ibíd., p. 42.

Las romeras son cantes de temas más rurales que las otras cantiñas,²¹⁶ “es un cante campero con el mismo compás que las alegrías aunque con distinta melodía.”²¹⁷

4.9. El fandango

El fandango forma parte de los estilos fundamentales del flamenco, se trata de un baile y cante esencialmente regional que apareció en España en el siglo XVIII.²¹⁸ El fandango ha sido muy popular desde mediados del siglo XVIII hasta hoy en día, y es el cante y baile folclórico más extendido y popular de España.²¹⁹ En cuanto a su origen, existen varias teorías, pero lo cierto es que no se sabe cuál es su origen verdadero: “Buena parte de los ensayistas flamencos no duda en atribuirle un origen árabe. Otros se decantan por un origen americano. Incluso unos pocos lo emparentan, al menos nominalmente, con el fado portugués. Lo cierto es que musicólogos y folcloristas afirman que tanto su origen como el de su denominación nos son absolutamente desconocidos.”²²⁰ Existen muchas formas diferentes del fandango, tanto formas puramente folclóricas como formas flamencas. En el campo flamenco, el fandango se divide en los *fandangos personales o naturales* y los *fandangos locales*.²²¹ El compás del fandango es: **1** 2 3 **4** 5 6 **7** 8 9 **10** 11 12.²²²

Dentro de los fandangos de tipo regional, los más populares son de Huelva, donde existe una gran variedad de fandangos que tienen algunas diferencias melódicas y de carácter: hay los fandangos valientes y arrojados y otros que son más serenos y equilibrados, y los temas suelen ser camperos, marineros y locales.²²³ A partir de Huelva, Málaga es también una zona importante en cuanto al fandango, y el estilo más antiguo es la *rondeña* que “Es un estilo primitivo, aunque su ejecución requiere grandes facultades vocales. Su temática es muy amplia, si bien predominan los temas campesinos propios de la comarca de Ronda, al oeste de la provincia de Málaga.”²²⁴ Otros estilos conocidos que vale la pena mencionar son: la jabera, los verdiales, los fandangos de Lucena y los fandangos de Granada, que todos han recibido influencia del fandango de Málaga.²²⁵

El fandango natural o personal fueron el estilo estrella de la *ópera flamenca* y sigue siendo un estilo muy popular hoy.²²⁶ El cantaor Pepe Marchena tuvo mucha influencia en el estilo y lo “desregionaliza [...] y lo libera del ritmo externo estricto, encauzándolo por nuevos caminos

²¹⁶ Vergillos Gómez, op.cit., p. 43.

²¹⁷ Diego Martín, op.cit., p. 69.

²¹⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 47.

²¹⁹ *Ibíd.*

²²⁰ *Ibíd.*

²²¹ *Ibíd.*

²²² <http://www.esflamenco.com/palos/esfandango.html> [última visita: 1 de abril].

²²³ Vergillos Gómez, op.cit., p. 57.

²²⁴ *Ibíd.*

²²⁵ *Ibíd.*, p. 58.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 59.

estéticos.”²²⁷ El fandango personal es también conocido como fandango artístico o fandanguillo, pero el nombre fandango personal viene de que “cada cantaor lo interpreta con detalles melódicos propios”.²²⁸ Dentro de esta categoría existen varios estilos, siendo más conocidos los siguientes: fandango del Niño Gloria, fandango de Manuel Torre, fandango de José Cepero y fandangos de Manolo Caracol.²²⁹ Para terminar, cabe mencionar las creaciones de Manolo Caracol, Pepe Pinto, El Niño de la Calzá y de Fernanda de Utrera, que siguen siendo muy populares todavía hoy en día, y fueron creadas en los años cuarenta y cincuenta, cuando fue considerado que “la influencia de la soleá era la más fructífera para hacer el fandango un *cante grande*, esto es, un estilo serio, enjundioso, grave, apto para la expresión de los sentimientos más profundos”.²³⁰

4.10. Cantes de Levante

Las *malagueñas*, *granaínas* y *media granaína* son los estilos que forman los llamados *Cantes de levante*, y de ellos las malagueñas son el estilo más característico.²³¹ Luego hay los *cantes de las minas*, que se forman por *tarantos*, *tarantas*, *cartagenera* y *minera*, y es la taranta que es el cante patrón musical de los cantes de las minas.²³²

Las malagueñas proceden del fandango de Málaga, que se aflamencó en la segunda mitad del siglo XIX.²³³ Fue un estilo muy popular a finales del siglo XIX, y sigue siendo uno de los cantes más populares, como se puede ver por ejemplo en la diversidad de estilos diferentes que existen dentro de las malagueñas: “Recientemente el cantaor Diego Clavel ha recogido en disco hasta cuarenta y siete estilos diferentes de la malagueña, lo que da fe de su diversidad y vitalidad.”²³⁴ Las malagueñas se sitúan en el terreno del *cante grande*, debido a que los cantaores tienen sus propias aportaciones a la malagueña, y los que han tenido más importancia en cuanto al estilo son los siguientes artistas: Juan Brea, Enrique el Mellizo. El Canario, Fosforito, La Trini, El Personita, Antonio Chacón y Ramón Montoya.²³⁵

La granaína procede de uno de los fandangos locales de Granada y toma diversos elementos de la malagueña.²³⁶ La media granaína es un cante aún más barroco y brillante, que fue muy extendido a principios del siglo XX. Antonio Chacón y Ramón Montoya tuvieron mucha influencia

²²⁷ Vergillos Gómez, op.cit., p. 59.

²²⁸ *Ibíd.*

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ *Ibíd.*, p. 60.

²³² *Ibíd.*, pp. 64-65.

²³³ *Ibíd.*, p. 60.

²³⁴ *Ibíd.*, pp. 60-62.

²³⁵ *Ibíd.*

²³⁶ *Ibíd.*, p. 63.

en la creación de ambos estilos. Otros artistas que han dejado su huella en ambos estilos son José Cepero, Juan Mojama, Manuel Centeno, Pepe Marchena, Jacinto Almadén y Aurelio Sellés.²³⁷

Los llamados *cantes de las minas* abarcan los estilos siguientes: taranto, taranta, cartagenera y minera, y se trata de una serie de fandangos locales que, como los cantes de levante, se aflamencaron en la segunda mitad del siglo XIX.²³⁸ Estos cantes vienen de las zonas mineras de Murcia; Cartagena y La Unión, y debido a la temática de algunas de sus letras, han recibido el nombre cante de las minas.²³⁹ Existen varias teorías y mitos en cuanto al nombre de estos cantes, pero según Vergillos Gómez, “es difícil imaginar que estos *cantes de las minas* los cantaran realmente los mineros al ir o volver del trabajo, como sostiene la leyenda.”²⁴⁰ En cuanto a las letras de estos cantes, dice “Algo parecido ocurre respecto a las letras, que, como en el resto de estilos flamencos, revelan un alto grado de concisión y efectividad poética.”²⁴¹ Vergillos Gómez argumenta que los cantes fueron hechos por grandes artistas, pero la inspiración fue sacada de “los sentimientos y vivencias de los mineros, vivencias que muchos de estos compositores–intérpretes habrían experimentado muy de cerca, bien en su entorno social o familiar, o en carnes propias antes de iniciar su actividad artística, o compatibilizando en el tiempo ambas facetas.”²⁴² Llega a la conclusión que “podemos considerar legítima esta denominación de *cante de las minas* aunque admitiendo el carácter legendario que dicho nombre conlleva, mitificación que no es en absoluto ajena al flamenco, como estamos viendo.”²⁴³

Como antes mencionado, la taranta (compás: 1234/ 1234/ 1234/ 1234²⁴⁴) es lo que caracteriza los cantes de las minas. Existen dos hipótesis en cuanto al origen de la taranta: según una, la taranta procede del fandango, o del taranto de Almería, pero según la otra hipótesis, la taranta es un cante primitivo.²⁴⁵ La cartagenera es un cante que procede de la taranta que tiene también influencias de canciones murcianas tradicionales, pero es un cante más estilizado y alejado del ámbito folclórico que la taranta.²⁴⁶ Los temas de la cartagenera suelen ser aspectos geográficos, locales y comarcales, además de hechos biográficos de sus autores, pero la cartagenera es un estilo sutil, exquisito y muy elaborado, no dramático como la taranta.²⁴⁷ La minera es una modalidad de taranta y su temática es

²³⁷ Vergillos Gómez, op.cit., p. 63.

²³⁸ Ibíd., p. 64.

²³⁹ Ibíd.

²⁴⁰ Ibíd., p. 65.

²⁴¹ Ibíd.

²⁴² Ibíd.

²⁴³ Ibíd.

²⁴⁴ <http://www.esflamenco.com/palos/estaranto.html> [última visita: 1 de abril de 2010].

²⁴⁵ Vergillos Gómez, op.cit., p. 66.

²⁴⁶ Ibíd.

²⁴⁷ Ibíd., p. 67.

muy dramática y “se centra en la vida del minero, de donde procede su nombre.”²⁴⁸ La minera se identifica con el pueblo murciano de La Unión, “que celebra anualmente, desde 1961, un Festival de Cante de las Minas en el que se reivindica la conservación de este estilo que en su día había caído en el olvido.”²⁴⁹

Al fin habrá que mencionar a la gran bailaora Carmen Amaya, que coreografió el taranto en Nueva York en los años cuarenta e introdujo así este estilo entre los bailes flamencos, y que hoy día es uno de los bailes más populares.²⁵⁰ Cabe mencionar que hay algunos expertos que atribuyen la creación del baile a Rosario,²⁵¹ aunque en general Carmen Amaya es considerada como la creadora.

4.11. Otros estilos

Ahora cuando se ha dado un recorrido por los estilos que son considerados como los básicos del flamenco, habrá que mencionar a los demás estilos, que no son considerados como básicos, puesto que son cantes que proceden del folclore español o de otros ámbitos geográficos, que se incorporaron al ámbito flamenco a finales del siglo XIX y en el siglo XX.²⁵² Los estilos procedentes del folclore andaluz son los siguientes: la nana, cantes de labor camperos, bamberas, marianas, tanguillos, sevillanas, campanilleros, villancicos, saetas y petenera.²⁵³ Estilos que proceden del folclore gallego y asturiano son la farruca y el garrotín.²⁵⁴ Por fin hay estilos de origen americano: la guajira, milonga, vidalita, la colombiana y la rumba.²⁵⁵

Las sevillanas es un baile popular que se baila en parejas y consta de 4 bailes con pasos fijos, pero antes eran siete bailes. Es un baile más folclórico que propio de la escena, y se baila en fiestas y ferias. Aunque las sevillanas suelen ser categorizadas como folclore, también existen muchas variedades, entre ellas se encuentra una variedad flamenca, tal como indica Vergillos Gómez: “Se pueden distinguir variantes corraleras, bíblicas, boleras, litúrgicas, de feria, rocieras, sentimentales, de pito y tambor y propiamente flamencas, algunas de las cuales podemos ver y escuchar en la película *Sevillanas* de Carlos Saura.”²⁵⁶

Los villancicos proceden de cantes navideños y por lo general se adaptan a ritmo de bulerías, tangos o tanguillos, y son muy populares en toda la geografía andaluza.²⁵⁷

²⁴⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 67.

²⁴⁹ *Ibíd.*

²⁵⁰ *Ibíd.*

²⁵¹ *Ibíd.*

²⁵² *Ibíd.*, p. 68.

²⁵³ *Ibíd.*, pp. 68-70.

²⁵⁴ *Ibíd.*, p. 72.

²⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 74-77.

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 69.

²⁵⁷ *Ibíd.*

La rumba es originalmente un baile cubano que se hizo muy popular en teatros y cafés cantantes, que luego llevó a una versión flamenca. “Es un aire muy festero, con préstamos de la bulería y especialmente del tango.”²⁵⁸ En los años sesenta volvió a ser un cante popular, y hoy día es “el vehículo de expresión favorito de los intérpretes de canciones a flamencadas conocidos como *nuevos flamencos*.”²⁵⁹

Después de haber conocido un poco a los estilos diferentes que existen dentro del ámbito del flamenco, se puede ver mejor la influencia de los gitanos: muchos cantes y bailes folclóricos que existían en España se a flamencaron debido a la popularidad que tuvo el flamenco a mediados del siglo XIX. Los gitanos dejaron sus huellas en lo que ya existía en el país. Para resumir, conviene ver la tabla 1 que muestra los palos, sus derivados, su origen y su compás.

Palo	Derivados	Origen	Compás
Tonás	Martinete, carcelera, debla, saeta	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10 <u>11</u> 12
Seguriya	Liviana, serrana, cabal	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10 <u>11</u> 12
Soleares	Polo, caña, bulerías	Cante básico	1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11 <u>12</u>
Tangos	Tanguillos, tientos	Cante básico	1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u>
Cantiñas	Alegrías, caracoles, mirabrás, romera	Cante básico	1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> 11 <u>12</u>

Tabla 1

Resumen de los cantes básicos ya mencionados (para ver tabla completa con todos los palos, ver tabla 1.1. en el apéndice, pp. 75-76).

5. El cante

Escuchar a cante flamenco causa reacciones diferentes en las personas, pero está claro que causa algún tipo de reacción, sea positiva sea negativa. Es probable que para una persona que está

²⁵⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 77.

²⁵⁹ Ibíd.

escuchando al cante por primera vez, le resulta hasta incómodo, puesto que no sabe de qué va, por qué suena así, etc. Escuchando el cante flamenco resalta el hecho que el cantaor o la cantaora tiene una voz especial y diferente; no es una voz que se llamaría bonita en sí, ya que suele ser algo bronca, rota y en muchos casos lo que se escucha es un tipo de grito y quejío²⁶⁰ – y ¿qué tiene de bonito eso?

Entonces uno se puede preguntar ¿qué es lo que tiene que tener un cantaor bueno? No es necesario una buena garganta ni una buena voz, sino saber cantar desde adentro y tener un corazón grande, porque en el flamenco se transmiten los sentimientos, y los sentimientos solamente están en el corazón. Así que un buen cantaor puede transmitir mucho odio, mucho amor o mucha pena, siempre que tenga un corazón que esté vivo, explica Susana Manzano.²⁶¹ Entonces ¿todo el mundo puede aprender a cantar el flamenco siempre y cuando tengan un corazón grande? Pues no es así de fácil. Como se ha mencionado anteriormente, uno aprende a escuchar y apreciar el flamenco; hay que escucharlo mucho, y así se aprende también a cantar, tocar y bailar, aunque en el cante hay también otras cosas importantes. Cualquiera puede aprender a cantar el flamenco, pero eso no quiere decir que lo haga bien. Rafael Lafuente argumenta que la interpretación correcta del cante jondo exige determinadas calidades de voz que sólo posee la garganta gitana –aunque hay que quedar claro que no solamente los gitanos pueden cantar el flamenco– y que “cada raza o grupo de razas afines posee su propio medio expresivo, su propio sentido del ritmo y del estilo y también su propia fisiología característica.”²⁶² Y sigue con que “Existe una inseparable relación entre los caracteres físicos de un pueblo y su manera de interpretar la música y la danza. Comparando el modo de cantar y bailar han podido establecer los etnólogos muchos parentescos de raza.”²⁶³ Susana Manzano comparte esta opinión con Lafuente, en cuanto a los movimientos y el ritmo, y dice que “los negros andan de una forma cuando caminan, la gente oriental andan de otra forma cuando caminan, y los gitanos se mueven casi todos de la misma manera. Entonces, como va mucho en esa cultura y esa genética, se interpreta de otra forma.”²⁶⁴ Y sigue diciendo que existen extranjeros que bailan y tocan el flamenco mejor que los españoles y los gitanos, pero en cuanto al cante, es más difícil, dado al acento del lugar de origen, así que por muy buena voz que tenga un extranjero para cantar el flamenco, ya no sería lo mismo, porque no pronuncia bien la letra y le falta el acento.²⁶⁵

La pronunciación andaluza es muy importante para el cante flamenco, y así para el género en todos los aspectos, un ejemplo de eso son los nombres dialectales *cantaor/ cantaora, bailaor/*

²⁶⁰ Quejido, lamento.

²⁶¹ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 29 de agosto de 2009.

²⁶² Lafuente, R., *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2006, p. 124.

²⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁴ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 29 de agosto de 2009.

²⁶⁵ *Ibíd.*

bailaora, *tocaor*/ *tocaora* que designan solamente artistas flamencos.²⁶⁶ Si uno canta o escribe una palabra en castellano y no en andaluz, esta palabra pierde hasta 90% de su expresividad. Los aficionados se ofenderían al escuchar a alguien llamar cantante a algunos de los grandes cantaores, como por ejemplo a Antonio Mairena. Mairena no es cantante, sino cantaor, mientras que Julio Iglesias es cantante. Un bailaor no es bailarín; un bailarín es de baile clásico, pero la palabra *bailaor* lleva en sí el significado de artista que baila flamenco, igual que *tocaor* no es lo mismo que tocador; tocador es un mueble, pero *tocaor* es guitarrista flamenco. Entonces, si se quita esta pronunciación andaluza, sea en lo oral o en lo escrito, las palabras pierden gran parte de su expresividad y significado.²⁶⁷

Tratar de explicar el cante flamenco resulta imposible, ya que el cante ni se explica ni se comprende, y según las palabras de Fernando Quiñones: “el cante no se entiende, se vive.”²⁶⁸ El cante siempre ha sido arte de minorías; una expresión secreta, muy íntima y menospreciada por la mayor parte de la población española. Siempre ha sido arte de transmisión oral, puesto que nunca se ha escrito ni la letra ni la música, como explica Ruiz: “La música sigue hoy sin escribirse salvo rarísimas excepciones y los guitarristas tocan de oído y no saben música en la inmensa mayoría de los casos. En cuanto a las letras, sólo en los últimos años se ha generalizado que los poetas escriban coplas para el cante. O que los cantaores se valgan de la poesía de Lorca, de Alberti, de Machado o de Miguel Hernández para cantar.”²⁶⁹ El cante es algo espontáneo que surge en el momento, o como dice el poeta Manuel Machado: “Las coplas no se escriben: se cantan y se sienten. Nacen del corazón, no de la inteligencia y están hechas más de gritos que de palabras.”²⁷⁰

5.1. El cante puro

Hay que dedicar unas palabras al tema del cante puro, porque hay una polémica en cuanto al término, a qué se refiere y si verdaderamente existe algo que puede llamarse cante puro. Como ya se ha visto, el flamenco nace cuando conviven varios grupos étnicos y culturales en Andalucía, así que su origen fue el mestizaje de razas y culturas, lo que indica que el flamenco no es puro en su forma.²⁷¹ Cuando se habla del cante puro, se suele referir a dos cosas: por un lado se refiere a dar lo máximo con lo mínimo, por ejemplo utilizando sólo la voz y a lo mejor acompañar con las palmas, y por otro lado se refiere al cante gitano y las formas básicas del flamenco.²⁷²

²⁶⁶ Thiel-Cramér, op.cit., p. 39.

²⁶⁷ Miguel Ropero, 2006, *Palabra de sur: flamenco*, 19:16-20:42.

²⁶⁸ López Ruiz, op.cit., p. 35.

²⁶⁹ *Ibíd.*, p. 37.

²⁷⁰ *Ibíd.*

²⁷¹ Diego Martín, op.cit., p. 39.

²⁷² *Ibíd.*, p. 42.

Aunque los puristas y los aficionados suelen considerar al *flamenco nuevo* y la fusión como algo negativo, queda claro que el flamenco es un género en constante evolución, y eso no es nada nuevo. Un ejemplo de eso son, por ejemplo, las siguientes palabras de Diego Martín que habla de la importancia del hogar y de la taberna en los primeros años de formación musical del flamenco, cuando los *café cantantes* estaban de moda y los puristas se preocupaban por las nuevas influencias en el flamenco: “Todo no fue teatro o *café cantante*. Aquellos fueron lugares donde también se trajeron influencias y gracias a los cuales indudablemente el flamenco no desapareció en unos pocos años.”²⁷³ De lo dicho se ve que el flamenco es un género que recibe influencias constantemente y las influencias enriquecen al género. No hay que hablar con pesimismo sobre el flamenco y su desarrollo, siempre y cuando no se olvide de sus formas originales y aquellas no se pierdan.

5.2. Cómo surge el cante

Como antes mencionado, en el flamenco se transmiten sentimientos y esto es algo que se ha mantenido desde el principio del género. Se ha visto en el primer capítulo que los gitanos convivían con otros pueblos en Andalucía, pero el pueblo gitano era más expuesto a los duros castigos de las autoridades, y por eso se cree que empezaron en secreto a dar rienda suelta a sus sufrimientos: “Estos se expresaban y tomaban forma en los lamentos que constituyeron el origen de todo lo flamenco.”²⁷⁴ De eso viene que “el cante flamenco es la queja de un pueblo secularmente subyugado. Nos referimos a sus formas axiales: *toná*, *siguiriya* y *soleá*.”²⁷⁵ En sus formas primitivas, el flamenco es “un grito elemental de un pueblo sumido en la pobreza y la ignorancia, donde sólo existen las necesidades perentorias de la existencia primaria y los sentimientos instintivos.”²⁷⁶ Es ahí donde hay que buscar la motivación social y psicológica de los cantes que son nada más que “desesperación, abatimiento, lamento, renuncia, expansión biográfica, superstición, imprecación, magia, alma herida, confesión oscura de una raza doliente e irredenta.”²⁷⁷ Quizás sea por eso que no se necesita una voz bella para cantar el flamenco, sino saber y ser capaz de expresar los sentimientos; aunque se expresa dolor, angustia y sufrimiento a través de gritos, quejidos y lamentos, es algo bonito y muy íntimo, ya que viene del alma y del corazón. En el flamenco se encuentra la belleza en la fealdad y en la oscuridad.

Según Félix Grande, el origen del cante flamenco fue que “alguna noche, alguna madrugada, algún amanecer, uno de esos sístoles de la historia ha gemido de una manera remotamente musical,

²⁷³ Diego Martín, op.cit., p. 39.

²⁷⁴ Thiel-Cramér, op.cit., pp. 32-34.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 34.

²⁷⁶ *Ibíd.*

²⁷⁷ *Ibíd.*

apoyándose en una tradición casi invisible que debe tanto a la onomatopeya, al alarido, al resuello de rabia y miedo, como a las tentaculares músicas andaluzas del siglo XV y XVI.”²⁷⁸ Y sigue: “Doscientos o trescientos años después ese aullido presumiblemente cauteloso de algún cautivo anónimo ha sido repetido, verbal y tonal, se le habrá puesto un nombre, su nombre: *Carcelera*; la copla carcelaria, la cosa que se canta en la cárcel.”²⁷⁹ Como se vio en el capítulo anterior, la *carcelera* es una rama de las *tonás*, que es el estilo más antiguo que se conoce del flamenco.

Está claro que el cante era triste para empezar, puesto que expresaba el sufrimiento del pueblo gitano. Explica Susana Manzano que “el cante en principio no era un cante alegre, sino una manifestación de sentirse parte de un pueblo, en este caso, el pueblo gitano, y entonces, en momentos muy tristes se hacían esos quejidos en el cante y en momentos alegres, pues también. Era como un estado de ánimo, un sentir del pueblo gitano.”²⁸⁰ Desde los primeros gritos, que luego se convirtieron en lo que hoy se conoce como flamenco, este género nunca ha sido un arte popular que cualquiera pudiera practicar dado que se trata de “la expresión personal de una tragedia, un transporte de alegría, de burlas y sentimientos que vienen del corazón y del alma.”²⁸¹ El flamenco siempre ha sido, y sigue siendo, arte de minorías, a pesar de los avances tecnológicos y la difusión del arte por todo el mundo durante los últimos años.²⁸²

5.3. La geografía del cante

Cuando se habla sobre el origen o el nacimiento del flamenco, se suele referirse geográficamente a un triángulo imaginario que abarca la zona entre Sevilla, Jerez y Cádiz (ver imagen 3).

²⁷⁸ Thiel-Cramér, op.cit., p. 34.

²⁷⁹ *Ibíd.*

²⁸⁰ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 29 de agosto de 2009.

²⁸¹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 36.

²⁸² López Ruiz, op.cit., p. 36.

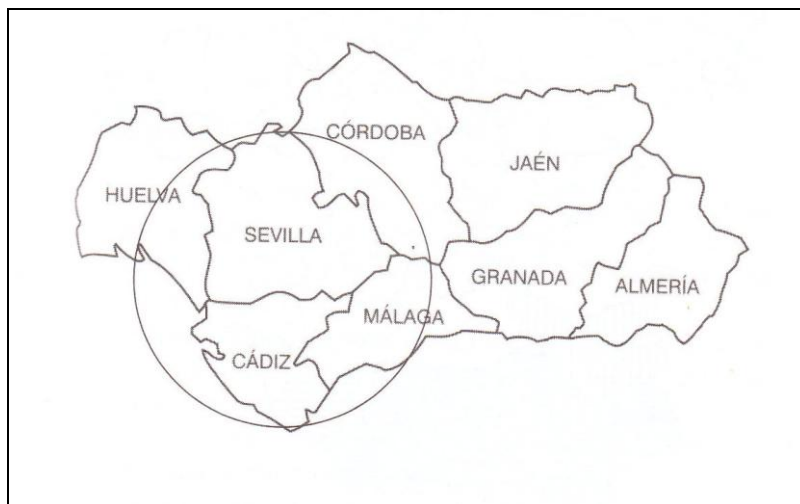


Imagen 3

Mapa de Andalucía que muestra la zona donde nació el cante flamenco, entre Sevilla y Cádiz. Imagen sacada de López Ruiz, 2007, *Guía del flamenco*, p. 33.

Aunque no importa tanto dónde exactamente nació el flamenco, es importante mirarlo geográficamente, porque cada lugar ha tenido su influencia en los palos diferentes, por ejemplo, se canta soleá en muchos lugares, pero la soleá que se canta en Triana no se parece a la soleá que se canta en Cádiz. En pocas palabras “existe un carácter, una personalidad intrínseca que tiene que ver con la tierra, de la misma manera que existe la variante «personal» de cada palo.”²⁸³ Como ya se ha visto, el flamenco es muy grande gracias a todos sus estilos y sus variantes, y por eso es importante ver la geografía del flamenco, como explica Diego Martín: “El flamenco es tan grande hoy porque trasciende las fronteras y se nutre de la diferencia y versatilidad que le aportan las variantes que se dan en determinados territorios.”²⁸⁴

El flamenco no existe solamente en Andalucía, sino en toda España y hoy día incluso en varios países del mundo. Aunque Andalucía es la cuna del cante y del flamenco, el género se ha difundido al resto del país, pero las zonas más importantes donde el flamenco arraigó con fuerza son las siguientes: La Unión y Cartagena en Murcia, Badajoz en Extremadura, Salamanca y Valladolid en Castilla- León, Madrid y Barcelona (ver imagen 4).

²⁸³ Diego Martín, 2006, *Jondo*, p. 92.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 101.



Imagen 4

Mapa de España que muestra las zonas donde el flamenco arraigó con fuerza. Imagen sacada de López Ruiz, 2007, *Guía del flamenco*, p. 34.

5.3.1. Sevilla

Actualmente se suele relacionar el flamenco con Sevilla, especialmente con el barrio de Triana, pero esta zona no siempre ha sido un centro de baile y canto, como explica Thiél- Cramér: “En tiempo de los romanos era Cádiz, entonces llamado Gades, además de una metrópoli comercial y de navegación, un centro de baile y canto. Las seductoras gaditanas, “con miel en las caderas”, eran legendarias.”²⁸⁵ Sigue diciendo que “Poco a poco el centro se trasladó a Sevilla, que durante los siglos XVIII y XIX era un hervidero de baile popular andaluz y de baile de la escuela bolera.”²⁸⁶ Por eso habrá que empezar con Sevilla, precisamente en el barrio de Triana, ya que la gente de Triana ha formado gran parte en la formación del flamenco tal como lo conocemos hoy. Para ellos el flamenco tiene tres formas de expresión: el flamenco como expresión de dolor individual que se manifiesta en sus cantes a palo seco, en la soleá y las seguiriyas; el flamenco como expresión de alegría que se representa en las fiestas o reuniones de vecinos, además de las numerosas escuelas y academias del

²⁸⁵ Thiel-Cramér, 1991, *Flamenco: Su historia y evolución hasta nuestros días*, p. 41.

²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 41.

barrio, y para terminar existe el cante jondo como protesta, como queja de los perseguidos, que es una manifestación muy importante.²⁸⁷ Se considera que la soleá tomó su forma definitiva a través de cantaores y cantaoras trianeros, así que se puede decir que Triana es el templo de la soleá. Además de la soleá, los cantes más importantes para esta zona son las tonás, las seguiriyas y la debla²⁸⁸ o sea, los llamados cantes básicos.

En la provincia de Sevilla existen pueblos importantes para el flamenco, como por ejemplo Alcalá de Guadaira, de donde viene la soleá de Alcalá, que es un cante cimbreado, melodioso y una de las variantes de la soleá más cantadas hoy en día. Entre los personajes más famosos que vienen de este pueblo son Joaquín el de La Paula y Antonio Mairena.²⁸⁹

Los pueblos Utrera y Lebrija también son importantes puesto que de Utrera procede la cantaora Mercé La Serneta que creó a finales del siglo XIX “una serie de estilos de soleá que dieron un vuelco histórico a este palo.”²⁹⁰ El Pinini también viene del mismo pueblo, y fue conocido por crear un estilo de cantiñas, que generalmente se relaciona con Cádiz, que se fue convirtiendo en una de las señas de identidad de la cantaora Utrera.²⁹¹ Una de las características de este pueblo son los cantes y compás por bulerías y la fiesta.²⁹² Otros personajes famosos de estos pueblos son Fernanda de Utrera, Bernarda, Juan Peña El Lebrijano y El Chozas, entre otros.²⁹³

5.3.2. Cádiz y Jerez

En el siglo XIX había mucha relación entre Cádiz y América Latina, así como el resto de Europa, por los grandes barcos que traían cargamentos de otros países a la ciudad. Durante esta época, Cádiz era “una ciudad llena de vida e inquietudes.”²⁹⁴ Desde Cádiz salió mucho flamenco a América, y fue un viaje de ida y vuelta. Silverio Franconetti llegó muy cambiado a Cádiz después de haber estado en Uruguay, y fue entonces cuando decidió sacar al cante de su ambiente cerrado y abrir su café en Sevilla.²⁹⁵ Las siguientes palabras de Diego Martín describen la importancia de Cádiz para el flamenco: “Cádiz es el rincón que da al cante la sal. Realmente se trata de uno de los lugares donde el flamenco se hace historia, vivencia, y donde está íntimamente relacionado con aquellos que lo forjaron.”²⁹⁶ En cuanto a los cantaores dice: “Los cantaores de Cádiz no tienen biografías sino

²⁸⁷ Diego Martín, op.cit., pp. 94-95.

²⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 95-96.

²⁸⁹ *Ibíd.*, p. 99.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p. 100.

²⁹¹ *Ibíd.*

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ *Ibíd.*, pp. 100-101.

²⁹⁴ Thiel-Cramér, op.cit., p. 44.

²⁹⁵ Diego Martín, op.cit., p.104.

²⁹⁶ *Ibíd.*

anecdóticos. Cada cantaor lleva detrás de sí una historia llena idas y venidas desde la alegría hasta la miseria, vista siempre con un muy particular optimismo crítico.”²⁹⁷ Según Thiel-Cramér, muchos artistas conocidos de Cádiz, salieron de allí, atraídos por Triana, donde se quedaron.²⁹⁸ Personajes famosos de Cádiz son Enrique El Mellizo, Ignacio Ezpeleta, Pericón de Cádiz, Manolo Vargas y Chano Lobato, entre otros.²⁹⁹

Las bulerías son el palo característico de Jerez,³⁰⁰ una de las zonas más importantes para el flamenco, y ha aportado tantas cosas al género que resulta difícil mencionar todo. Citando a Diego Martín se llega a entender la gran importancia de Jerez: “Es muy complejo explicar lo que Jerez ha aportado al flamenco porque sólo con eso podríamos escribir libros enteros. Hoy en día la tradición y la juventud, las ganas, la música, la afición, cumplen un papel primordial en el flamenco de Jerez.”³⁰¹ En cuanto a la gente de Jerez y la importancia del flamenco para ellos, dice: “Por un lado las familias de artistas siguen dando figuras que adhieren al panorama flamenco, pero por otro cada vez es mayor la afición dentro de la ciudad y el sentimiento de orgullo por formar parte de algo que perciben como propio y trascendente.”³⁰² Artistas famosos que proceden de Jerez son, entre otros, Manuel Torre, Antonio Chacón, Marrurru Tío José de Paula, Frijones y La Serneta.³⁰³ Los dos primeros mencionados representan dos tipos de cante flamenco: Antonio Chacón representa el *cante flamenco andaluz*, que canta un payo, y Manuel Torre representa el *cante flamenco gitano* que, como indica el nombre, canta un gitano o *calé*.³⁰⁴ La diferencia que hay entre los dos cantes es difícil de explicar con palabras, porque hay que vivirla y sentirla, sin embargo en pocas palabras “el cante gitano lo constituyen los originales cantes y su desarrollo, casi sin influencias del exterior, mientras que el cante flamenco andaluz es un estilo que empezó a propagarse a mediados del siglo XIX. Es una mezcla de diferentes estilos de cantar, folklóricos y musicales, con una clara influencia del flamenco gitano.”³⁰⁵

5.3.3. Andalucía y el Levante

Huelva es considerada como la cuna de los fandangos. En Málaga “se da el cante «abandolao», de estilo más folclórico, pero de una belleza exquisita”³⁰⁶ explica Diego Martín. Durante la época de los

²⁹⁷ Diego Martín, op.cit., p.104.

²⁹⁸ Thiel-Cramér, op.cit., p. 44.

²⁹⁹ Diego Martín, op.cit., pp. 104- 105.

³⁰⁰ Ibíd., p. 105.

³⁰¹ Ibíd., p. 106.

³⁰² Ibíd.

³⁰³ Ibíd., p. 107.

³⁰⁴ Thiel-Cramér, op.cit., p. 45.

³⁰⁵ Ibíd., pp. 45-47.

³⁰⁶ Diego Martín, op.cit., p. 107.

café cantantes, había uno muy famoso en Málaga, llamado *Café de Chinitas*, que atraía a muchos cantantes y viajeros de toda Europa. En este café “la gente se volvía loca por escuchar a La Trini, o al mismo Juan Breva, o a El Canario o a La Rubia”³⁰⁷ explica Diego Martín. De Granada proceden muchos artistas famosos en la actualidad como, por ejemplo, Enrique Morente y su hija Estrella Morente, Marina Heredia, El Charico y la bailaora Eva La Hierbabuena.³⁰⁸

Córdoba es conocida por una soleá y unas alegrías características, así como sus festivales flamencos. El pueblo Lucena se conoce por sus fandangos. Artistas famosos que proceden de Córdoba son, por ejemplo, El Tenazas, El Seco, Fosforito, El Pele y Luis de Córdoba.³⁰⁹ En Almería el cante fundamental es el taranto, y de allí vienen grandes guitarristas como por ejemplo Gerundio Fernández y Antonio Torres.³¹⁰ Granada es famosa por las cuevas de Sacromonte, donde llevan ofreciendo flamenco desde hace mucho tiempo; fue un lugar popular entre los extranjeros durante el siglo XIX, y todavía sigue siendo un sitio muy visitado. De Granada no vienen muchos cantaores famosos, pero sí guitarristas y *guitarreros* “que renovaron el arte de construir guitarras.”³¹¹

5.3.4. Madrid y Barcelona

A pesar de que estas ciudades no se encuentren en Andalucía, son ciudades donde el flamenco vive una buena vida. En el siglo XX, Madrid ha sido la capital del flamenco. Es probable que tenga algo que ver con los barrios taurinos de la ciudad ya que estos barrios fueron también barrios flamencos. Además, personajes importantes e influyentes en la historia del flamenco vivieron sus mejores momentos como intérpretes de flamenco en Madrid, son personas como Antonio Chacón, Manolo Caracol, Camarón, Enrique Morente, José Menese y Paco de Lucía, entre otros.³¹²

Cuando se habla del flamenco de Barcelona y Cataluña, hay que mencionar *la rumba catalana*³¹³ y artistas que se han hecho famosos por este estilo, como por ejemplo Lola Flores³¹⁴ y actualmente su hija, Rosario Flores. Pero además de la rumba catalana se cultiva el flamenco más tradicional y serio en Barcelona, como explica Diego Martín a continuación: “Un flamenco que se estudia, que llega y que duele por la poesía y la música. Un flamenco «culto», que también es posible y hermoso, y con el que se están consiguiendo grandes resultados en los últimos años sin por ello

³⁰⁷ Diego Martín, op.cit., pp. 107-108.

³⁰⁸ Ibíd., p. 108.

³⁰⁹ Ibíd.

³¹⁰ Ibíd., p. 109.

³¹¹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 49.

³¹² Diego Martín, op.cit., pp. 112-113.

³¹³ Deriva de la rumba flamenca, pero fue creada por los gitanos catalanes. Tiene influencia de música cubana.

³¹⁴ http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/erumb.htm [última visita: 4 de abril de 2010].

tener que renunciar en ningún momento a la jondura.”³¹⁵ Sin duda ha sido Carmen Amaya el personaje más importante y el símbolo del flamenco en Cataluña, pero artistas famosos en la actualidad son, por ejemplo, Miguel Poveda y Mayte Martín.³¹⁶

5.3.5. El mundo

Como se ha mencionado anteriormente, el flamenco se ha difundido por todo el mundo, y no es raro escuchar a un guitarrista holandés, o ver bailaoras de Japón, Francia, México o cualquier país. Artistas famosos como José Mercé, Agujetas, Fernando Terremoto y Chano Lobato aparecen en varios teatros del mundo donde interpretan su arte.³¹⁷ De eso se ve que a pesar del origen andaluz del flamenco, el género no se encuentra solamente en esta zona sino que se ha difundido por toda España e incluso por todo el mundo.

Para resumir conviene ver la imagen 5 que muestra las regiones del cante de Andalucía y los cantes característicos de cada región.

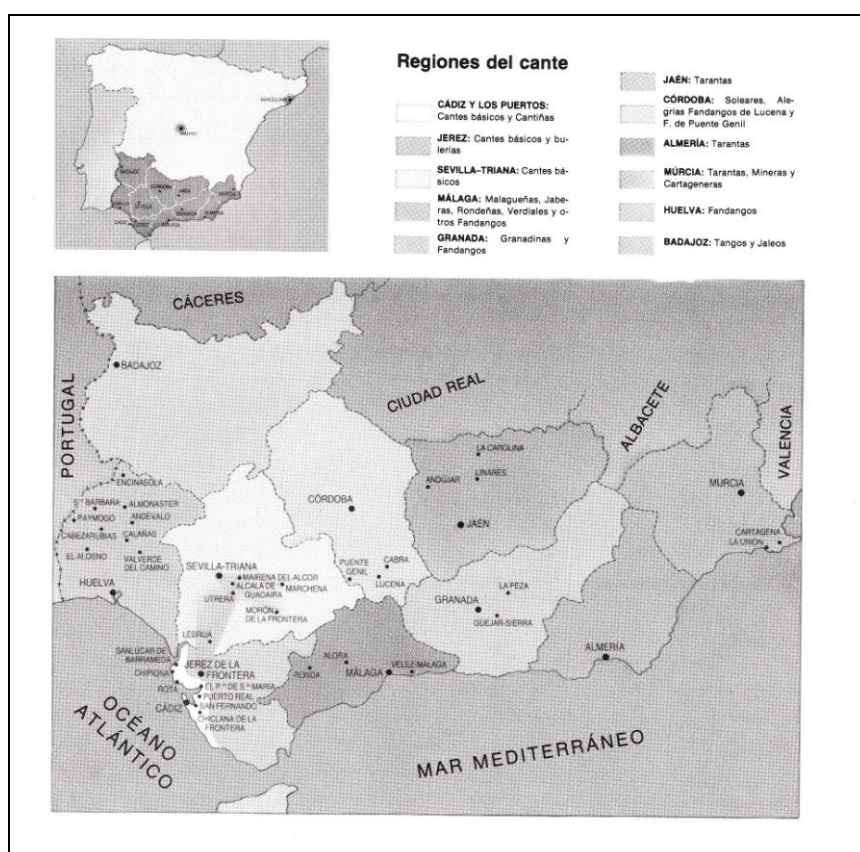


Imagen 5

Las regiones del cante de Andalucía: los cantes característicos para cada región. Imagen sacada de Thiel-Cramér, 1991, *Flamenco: Su historia y evolución hasta nuestros días*, p. 51.

³¹⁵ Diego Martín, op.cit., p. 113.

³¹⁶ Ibíd.

³¹⁷ Ibíd., p. 114.

5.4. El Caló

El caló es el antiguo idioma de los gitanos de España, lengua que se extendió por España, Portugal, Sur de Francia y América del Sur con las emigraciones de los gitanos.³¹⁸ Durante la época de las leyes anti gitanas, las autoridades prohibieron a los gitanos hablar su idioma, por lo tanto el caló ha sufrido y hoy han desaparecido sus peculiaridades gramaticales y el idioma se ha modificado. Ha recibido muchas influencias del castellano “con el cual coincide a nivel gramatical, en su sintaxis y en la conjugación de los verbos, influyendo en el morfema y no en el lexema.”³¹⁹ Actualmente no se habla el caló, sino palabras sueltas del idioma que se mezclan con el castellano. El caló es el dialecto del romanó que más se ha visto influenciado por la lengua castellana, pero el castellano también ha recibido palabras del caló.³²⁰ Según Lafuente, hoy en día ya no queda ni un gitano español que conozca más de un centenar de palabras de su primitiva lengua, pero hay una multitud de palabras del caló empleadas por los andaluces que han sido incorporadas a los diccionarios. Son palabras como, por ejemplo, *gachó, chungo, chalao, camelar, paripé,*³²¹ *chaval, molar, privar, jalar, pirar, mangar...*³²²

No es siempre fácil entender las letras que se canta en el flamenco, no es solamente difícil para los extranjeros sino también para aquellos que tienen el castellano como lengua materna. Esto se debe a la pronunciación cuando se canta, el uso de la fonética andaluza además del uso de palabras del caló. Según Miguel Ropero, profesor de Lengua Española en la Universidad de Sevilla, un 70% de las palabras de los cantes flamencos son del español andaluz, y un 30% de la lengua gitana caló.³²³

Algunos quieren dedicar todo el flamenco a los gitanos, tanto su creación como su desarrollo, mientras que otros quieren negar la participación de los gitanos. Lo cierto es, como se ha visto anteriormente, que el flamenco fue creación de los gitanos, los andaluces y los pueblos que vivían en Andalucía. Una prueba que demuestra que el flamenco no fue creación de los gitanos es que Andalucía fue el único sitio donde nació este género, y otra es que no existe ni un cante con nombre en caló, sino son todos en castellano.³²⁴ Tampoco se cantan coplas enteramente en caló, sino en castellano, usando vocablos del caló, y de ellos los más frecuentes son por ejemplo *camelar*, que significa querer, y *ducas* que significa penas.³²⁵

³¹⁸ Plantón García, op.cit., p. 34.

³¹⁹ Ibíd.

³²⁰ Ibíd.

³²¹ Lafuente, op.cit., pp. 137, 139-140.

³²² Plantón García, op.cit., p. 34.

³²³ Miguel Ropero, 2006, *Palabra de sur: flamenco*, 03:52- 04:12.

³²⁴ López Ruiz, op.cit., p. 13.

³²⁵ Gelardo, J.; Belade. F., *Sociedad y cante flamenco: el cante de las minas*, Editorial Regional de Murcia, Murcia, 1985, pp. 52-53.

Muy a menudo se puede oír palabras de caló en las canciones flamencas, pero según Gamboa, no fue siempre así. Durante una época, el flamenco y los gitanos se pusieron de moda entre la clase alta y la gente que pertenecía a esta clase buscaba la compañía de los gitanos y trataban “de imitar sus modales y maneras de hablar.”³²⁶ De eso “nació una afición por la jerga, favorecida en Andalucía por el caló.”³²⁷ Según José Cenizo, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Sevilla, se exagera a veces el uso del caló en el cante. Dice que algunos cantaos empiezan a cantar usando palabras castellanas, pero cambian a palabras de caló para parecer más flamencos. Unas veces lo hacen para dar otro sabor a las palabras, pero otras veces es innecesario.³²⁸ De estos dos casos se puede ver que es probable que el uso del caló venga de una tendencia que se puso de moda y se ha mantenido hasta nuestros días. Además cabe mencionar lo que dice Lavour en cuanto al tema: “la misma afición por lo “calé” indujo a los cantaos payos a sentirse gitanos impulsándoles a redactar en “caló” composiciones propias.”³²⁹ Según esto y lo que dijo Cenizo, puede que los cantaos se sientan más flamencos y más gitanos que payos, ya que hay cierta preferencia para lo gitano dentro del flamenco, cuando cantan usando palabras del caló.

5.5. Las letras y temas de los cantes

Los cantes flamencos pueden tratar de todo, tienen varios temas, pero lo cierto es que cada palo tiene su sentimiento, tal como explica Susana Manzano al decir que las bulerías son para momentos alegres, incluso momentos de mucha burla, y las letras pueden ser de amor, de desamor, de risa, de pena, pero en cambio la seguiriya solamente es cante de tristeza, de lamento, de muerte y cosas de este sentimiento. Las alegrías, como indica el nombre, son cantes muy alegres que hablan de la belleza del hogar, la belleza de una mujer –sobre todo la belleza de algo. Así va sucesivamente: todos los palos del flamenco hablan de algo, pero el contenido es sobre todo tristeza, amor, odio, muerte y alegría.³³⁰ Hay correspondencia entre los cantes y las letras, y es lógico que cada palo tenga su sentimiento, porque sería muy extraño cantar una copla alegre con la música triste y desgarrada de la seguiriya, por ejemplo.³³¹

Los cantes festeros, como bulerías, tangos y alegrías, suelen interpretar “instantes felices, distendidos y despreocupados, con puntos de vista como la guasa, la burla, la ironía o el doble

³²⁶ Gamboa, op.cit., p. 429.

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ José Cenizo, 2006, *Palabra de sur: flamenco*, 04:13- 05:04.

³²⁹ Lavour, op.cit., p. 76.

³³⁰ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

³³¹ Blanco Garza, J. L.; Rodríguez Ojeda, J. L.; Rodríguez, F. R., *Las letras del cante*, Signatura ediciones, Sevilla, 1999, p. 35.

sentido, el piropo o la gracia, reveladores del disfrute del momento.”³³² Cantes más serios como la seguriya y las tonás, tienen casi siempre letra y tono triste y desolador que se refieren a momentos de desgracia, a situaciones extremas de dolor como la muerte, la separación de un ser querido, la falta de libertad, la marginación social, la persecución, el encarcelamiento, etc. y suelen ser hechos que traen a la memoria historias de injusticia.³³³ Hay mayor variedad temática en cantes como la soleá, los tientos y la malagueña, cuyos “tonos expresivos van desde la tristeza, la melancolía o la serenidad hasta la simple referencia o el humor, sin olvidar el matiz sentimental, escéptico, fatalista o estoico.”³³⁴ Finalmente hay cantes como los de Levante, la serrana, los fandangos, el polo y las cantiñas donde se encuentran “los motivos localistas y geográficos, la alusión a diferentes temas relacionados con la minería, la pesca, la caza, la sierra..., se reiteran junto a grandes sentimientos (amor, pena, etc.) de las letras del cante.”³³⁵

El flamenco habla sobre todo de dos sentimientos: el amor y la pobreza. El concepto de amor abarca todos los tipos de amor: amor feliz, amor desgraciado, amor de la madre, que es la figura emblemática, representativa del amor familiar, amor amistoso, amor amparador, etc.³³⁶ El tema de la pobreza aparece muy a menudo en las coplas flamencas, unas veces es manifestada abiertamente y otras veces es intuida a través de “léxico escaso, vulgar, con arcaísmos, e incrustaciones del caló [...] situaciones referenciales de marginación, desamparo social, hambre [...] sintaxis coloquial, de la elección de los motivos para construir una comparación, una metáfora o una hipérbole; a través de las innumerables alusiones a trabajos y tareas humildes, etc.”³³⁷ Puesto que resulta difícil resumir los temas y aspectos de las coplas flamencas, Blanco Garza y sus compañeros intentan simplificar la situación creando cuatro grupos temáticos que son los siguientes: el sentimiento amoroso, el sentimiento social, el sentimiento religioso y la filosofía de la experiencia.³³⁸

El sentimiento amoroso abarca el amor de pareja, compañeros, amantes, el amor a la madre y a otros miembros del círculo familiar, como padres, hermanos, hijos, etc. Aparecen temas y sentimientos como risas, esperanzas, presagios, dudas, tormentos, males nacidos del amor como reproches, insultos, amenazas, pero también aparece el gozo, la realización y cumplimiento del más devastador de los deseos.³³⁹

Al sentimiento social corresponden las letras donde se mencionan los siguientes aspectos: los otros (la sociedad, la gente), la pobreza como marco envolvente, definidor, de presencia casi

³³² Blanco Garza et al., op.cit., p. 34.

³³³ *Ibíd.*, pp. 34-35.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 35.

³³⁵ *Ibíd.*

³³⁶ *Ibíd.*, p. 46.

³³⁷ *Ibíd.*

³³⁸ *Ibíd.*

³³⁹ *Ibíd.*, p. 47.

obsesiva, el trabajo, las faenas de la mina, del campo, del mar, los lugares y las costumbres, lo histórico, personas y personajes.³⁴⁰

Debido a la religiosidad del pueblo andaluz, aparece también el sentimiento religioso en el flamenco. Las letras pretenden anotar la vida y dar fe de todos sus momentos, además aparecen términos relacionados con ritos, personas e instituciones de la iglesia católica. A veces se puede ver oraciones y promesas dirigidas a los santos y vírgenes de devoción, a costumbres, tanto costumbres actuales como costumbres ya perdidas y por fin aparecen pruebas de amor entre amantes que se relaciona con llevar un hábito religioso durante un tiempo.³⁴¹

Finalmente, en la filosofía de la experiencia, aparecen letras que reflexionan sobre los valores y actitudes ante la vida, la firmeza y constancia de los sentimientos, la desconfianza social, el apego a la familia y a la verdad, etc.³⁴²

Como queda mencionado, el cante era algo espontáneo que surgió en el momento, y hace poco tiempo que los cantaores empezaron a cantar la poesía de los maestros como García Lorca, por ejemplo. Pero a pesar de que los cantaores canten las letras que han compuesto los poetas, son los cantaores mismos quienes dan su forma última a las letras al expresarlas a través de su cante.³⁴³ Así que no importa solamente la letra en sí, sino también cómo la expresa el cantaor.

5.6. Camarón de La Isla (1950-1992)

Un hombre llamado José Monge Cruz, conocido como Camarón de La Isla, es la figura que más impacto ha tenido en el flamenco, dentro del ámbito que se llama *flamenco nuevo*. Algunos lo ven como revolucionario y un cantaor que “puso el flamenco patas arriba”³⁴⁴ mientras que otros no lo ven tan radical. Lo que queda claro es que Camarón ha tenido mucha influencia en el flamenco y que desde su muerte, su figura no ha hecho sino crecer.³⁴⁵ Lo que hizo Camarón, después de haber empezado con el flamenco más tradicional, fue experimentar con la “fusión del flamenco con ritmos y actitudes del rock, el pop y la salsa, en la interpretación de cantiñas, bulerías y hasta soleares”³⁴⁶ como explica Vergillos Gómez. Sin embargo, los tangos y las rumbas eran los palos más populares para este mestizaje.³⁴⁷ Camarón marcó un estilo nuevo, aunque “bebió naturalmente de muchos

³⁴⁰ Blanco Garza et al., op.cit., p. 78.

³⁴¹ Ibid., pp. 97-98.

³⁴² Ibid., p. 102.

³⁴³ Ibid., p. 21.

³⁴⁴ Diego Martín, op.cit., p. 53.

³⁴⁵ Vergillos Gómez, op.cit., p. 100.

³⁴⁶ Ibid., p. 99.

³⁴⁷ Ibid.

cantaos anteriores.”³⁴⁸ Es muy importante como renovador e intérprete, y su fusión creó una escuela con una infinidad de imitadores y seguidores.³⁴⁹

En respecto a la polémica que hay con el flamenco nuevo y lo que debería llamarse flamenco y lo que no merece esta denominación, cabe mencionar que a pesar de que la música de Camarón se categoriza como flamenco nuevo y fusión, él sí es considerado como una figura flamenca, así como su música. Así lo explica Diego Martín: “Sus ídolos fueron artistas que han sido reconocidos a través de la pasión que les profesaba el propio Camarón, que ha sido un artista flamenco porque ha canalizado a través de su filtro creador una tradición de la que él mismo es uno de los últimos descendientes.”³⁵⁰ Según Diego Martín, “Camarón no representa ruptura alguna con ninguna etapa flamenca, sino una continuación natural, y perfectamente consecuente con el tiempo en que vivió.”³⁵¹ Para hacerse una idea del mestizaje que usaba Camarón en su música, cabe la siguiente enumeración de instrumentos y elementos que se encuentra en sus creaciones: “baterías, bajos eléctricos, baile, teclados, flautas, palmas y percusiones, un sitar, guitarras flamencas y eléctricas, cantes tradicionales, versos de poetas cultos y rumbas sabrosas.”³⁵² Además de la renovación musical del flamenco, Camarón trajo una nueva forma de cantar, como explica Gamboa: “Su quejío fue como el de un niño desvalido, absolutamente distinto a todo lo conocido. Su técnica interpretativa, límite; el compás y la afinación, elevados al máximo exponente. Entregado pasionalmente al cante, cada vez que subió a un escenario lo dio todo.”³⁵³ Y en cuanto al público, dice que “aunque tardó en entenderlo, acabó sucumbiendo al encanto. Con Camarón llegará al flamenco la sangre joven, audiencias de todo pelaje y educado oído.”³⁵⁴

Durante una etapa, trabajaron juntos Camarón y Paco de Lucía, y ambos son actualmente figuras conocidas por haber cambiado el flamenco. Ellos compartían la idea de que los flamencólogos y los flamencos en general, no dejaron a los artistas libertad para hacer sus cosas, como explica Paco de Lucía: “Cuando era niño no había libertad a la hora de componer. Había que repetir lo antiguo. Los flamencólogos y la gente del flamenco consideraban un sacrilegio cualquier nota fuera de lo que estaba establecido. Camarón y yo rompimos un poco ese sentimiento, para mí falso, del purismo. Eso no era pureza; eso era encasillar una música en un museo.”³⁵⁵ Y sigue: “Yo siempre tuve la sensación de que había que respetar las tradiciones, pero no obedeciéndolas con una

³⁴⁸ López Ruiz, op.cit., p. 113.

³⁴⁹ Vergillos Gómez, op.cit., pp. 99-100.

³⁵⁰ Diego Martín, op.cit., p. 53.

³⁵¹ *Ibíd.*, p. 55.

³⁵² Gamboa, op.cit., p. 82.

³⁵³ *Ibíd.*, pp. 82-83.

³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 83.

³⁵⁵ *Ibíd.*

fe ciega.”³⁵⁶ Camarón compartía este sentimiento: “Para los primitivos ya tenemos cantaores “puros”, de esos que están todavía salvajes cantando, sin salirse de nada. Los tienen para ellos. A los más jóvenes no nos dejan avanzar.”³⁵⁷

Avanzar fue exactamente lo que hicieron ambos artistas que han cambiado la historia del flamenco. No fue fácil, como se puede ver de sus palabras, pero hoy día se puede ver que lo lograron, puesto que actualmente se tiene gran respeto por los dos y son artistas muy estimados y su música es conocida y apreciada por toda España, incluso fuera de España.

6. La guitarra y otros instrumentos

El cante, el toque y el baile son los elementos fundamentales en el flamenco. Es curioso ver que tanto en el campo del cante como en el del toque predominan los hombres, pero en el baile predominan las mujeres –aunque es cierto que existen cantaoras buenas y también hay buenos bailaores– pero no se conoce ni a una tocaora que cabe mencionar, pues en el toque monopolizan los hombres, por lo menos hasta ahora.³⁵⁸ A lo mejor esto tiene que ver con los ambientes de aprendizaje que anteriormente fueron barberías, tabernas y sitios al estilo. A pesar de que no hay tocaoras famosas, hay mucha afición entre las mujeres a la guitarra, y además hay cantaoras que aprenden a tocar la guitarra “porque el conocimiento del instrumento ayuda a sacar más partido de las propias posibilidades.”³⁵⁹

Antes sólo hacía falta la voz para cantar el flamenco, luego apareció la guitarra para acompañar al cante, y más tarde apareció el baile como forma de interpretar el cante. Poco a poco se ha ido introduciendo elementos nuevos al flamenco, y actualmente se admiten todo tipo de instrumentos, aunque hay polémica en cuanto a la denominación de lo que es flamenco y lo que no lo es.

6.1. La historia y el desarrollo de la guitarra flamenca

La guitarra es un instrumento muy antiguo que fue traído a España por los romanos y los árabes, así que existían dos tipos de guitarras en España. Más tarde estas guitarras fueron conocidas como la guitarra latina o castellana y la guitarra morisca, y hacía falta técnicas diferentes a la hora de tocarlas.³⁶⁰ Un personaje importante en cuanto al desarrollo de la guitarra fue un hombre conocido como Ziryab, nacido en Bagdad pero que vivía en Córdoba, quien introdujo importantes

³⁵⁶ Gamboa, op.cit., p. 83.

³⁵⁷ Ibíd.

³⁵⁸ López Ruiz, op.cit., p. 86.

³⁵⁹ Diego Martín, op.cit., p. 185.

³⁶⁰ López Ruiz, op.cit., p. 87.

innovaciones técnicas y agregó la quinta cuerda a la guitarra morisca.³⁶¹ Las dos guitarras convivían en España durante siglos y “se produce un proceso de fusión e identificación de ambos modelos de guitarra que se desarrolla hasta el siglo XIX, momento en el que se le agrega la sexta y definitiva cuerda.”³⁶² Con el tiempo, las dos guitarras se han ido unificando, pero al mismo tiempo “se forjan dos técnicas diferentes, dos sentimientos distintos, dos sonidos y dos estilos.”³⁶³ Hoy se conoce a estas dos guitarras como la guitarra clásica y la guitarra flamenca.³⁶⁴

Hay gran diferencia entre la guitarra clásica y la guitarra flamenca, desde la forma de coger el instrumento hasta la técnica del toque. Además el tocao aporta una dosis enorme de personalidad, improvisación y sentimiento, y en general los tocaores no saben música, no leen notas, sino tocan de oído, por intuición e improvisan constantemente.³⁶⁵ El tocao adopta una postura incómoda y difícil para manejar la guitarra, puesto que la guitarra queda en una situación de difícil equilibrio e inestable que le da problemas al principiante que tiene que dedicar más tiempo aprendiendo a sostener la guitarra que tocarla para empezar. Cabe mencionar que se dice que la guitarra fue diseñada de forma del cuerpo de la mujer, y como la mujer, es difícil dominar la guitarra.³⁶⁶ Mientras tanto, el guitarrista clásico utiliza un escabel para apoyar el pie y obtiene así una postura más cómoda. Se considera que los tocaores mantienen esta postura incómoda por tradición, y a lo mejor incluso porque la guitarra emite mejor sonido desde esta postura.³⁶⁷ Otra cosa que distingue la guitarra flamenca de la clásica es el uso de la cejilla, que es “una varilla o puente móvil que se ajusta transversalmente sobre el mástil a la altura que se desee”³⁶⁸ (ver imágenes 6 y 7) y sirve para conseguir los tonos diferentes que se requieran para adaptarse a la voz del cantaor, además de conseguir un sonido más flamenco de la guitarra.³⁶⁹ La cejilla fue inventada por el tocao Patiño quien dedicó mucho tiempo en “conseguir que la guitarra pudiera adaptarse a los tonos de los cantaores y no al revés como se hacía hasta entonces.”³⁷⁰ Un rasgo característico para la guitarra flamenca son las *falsetas*; “cortas melodías que se tocan entre los cantes o los bailes como un relleno.”³⁷¹

³⁶¹ López Ruiz, op.cit., p. 87.

³⁶² *Ibíd.*, p.88.

³⁶³ *Ibíd.*

³⁶⁴ *Ibíd.*

³⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 89-90.

³⁶⁶ Información oral de entrevista con Shane González el 25 de agosto de 2009.

³⁶⁷ López Ruiz, op.cit., pp. 89-90.

³⁶⁸ *Ibíd.*, p. 90.

³⁶⁹ *Ibíd.*

³⁷⁰ Diego Martín, op.cit., p. 174.

³⁷¹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 68.



Imagen 6: La cejilla³⁷²



Imagen 7: La cejilla en el mástil³⁷³

Existen dos técnicas tradicionales a la hora de tocar la guitarra: el punteado y el rasgueado. El punteado consiste en puntear las cuerdas una a una en secuencia, y el rasgueado consiste en “deslizar los dedos sobre las cuerdas de manera nerviosa y repetida. El movimiento de los dedos puede orientarse, frente a las cuerdas, en sentido transversal, diagonal e incluso circular produciendo en todos los casos una sensación de repique o redoble.”³⁷⁴ Además el tocaor golpea con los dedos en la tapa de la guitarra, en una zona que se llama golpeadores que están hechos de madera más dura o plástico para evitar el desgaste en las partes más vulnerables.³⁷⁵ A partir de estas, existe una variedad más de técnicas.

La guitarra flamenca es más ligera y pequeña que la guitarra clásica, y “su sonido resulta más áspero y arcaico.”³⁷⁶ Se utiliza varios tipos de madera cuando se fabrican las guitarras flamencas: “ciprés para la caja, pino para la tapa y cedro o caoba para el mástil.”³⁷⁷ (Ver imagen 8 para ver como se llaman las partes de la guitarra).

³⁷² Imagen sacada de: http://musicclass.es/images/cejilla_dunlop11FD.jpg [última visita: 7 de abril de 2010].

³⁷³ Imagen sacada de: <http://lugubre.org/blog/wp-content/uploads/2008/10/guitarra-acust.jpg> [última visita: 7 de abril de 2010].

³⁷⁴ López Ruiz, op.cit., p. 91.

³⁷⁵ Ibíd.

³⁷⁶ Ibíd., p. 95.

³⁷⁷ Ibíd.



Imagen 8

Las partes de la guitarra. Imagen sacada de: http://porbulerias.com/wp-content/uploads/2007/07/estruc_guitarra.gif [última visita: 7 de abril de 2010].

En general se considera que la guitarra se incorpora al cante en el siglo XIX y lo que hace es regular en gran medida los esquemas del cante y canalizar su ordenamiento.³⁷⁸ La guitarra flamenca no se preocupa por la limpieza de sus sonidos, tampoco por la cadena de escalas y melodías, sino de abrir camino al cantaor, de proteger o envolver el cante.³⁷⁹ Desde su aparición, su papel ha sido acompañar al cante, “procurando que el sonido de las cuerdas se acoplase lo mejor posible a la voz.”³⁸⁰ Durante largo tiempo la guitarra era solamente para acompañar al cante y el baile,³⁸¹ pero la situación de los tocaores ha cambiado mucho y han ido requiriendo más protagonismo, y actualmente se puede asistir a conciertos de guitarras, comprar discos sólo de guitarras, etc.³⁸² Muchos tocaores sienten que el toque de acompañamiento les impide la exhibición, ya que tienen que ser “un escudero fiel del cantaor.”³⁸³ La guitarra de acompañamiento es “una guía que sostiene el cante, que lo lleva y lo acompaña precisamente; es un diálogo en el que la guitarra no debe sobresalir nunca más de lo debido, excepto en los cortos espacios en los que el cantaor descansa o toma aire entre tercios dentro de un cante determinado”³⁸⁴ explica Diego Martín.

El protagonismo de la guitarra es algo que rechazan los puristas ya que fue el cante que apareció en el principio, y luego la guitarra para acompañar al cante.³⁸⁵ A pesar de las protestas de los

³⁷⁸ López Ruiz, op.cit., pp. 88-89.

³⁷⁹ Diego Martín, op.cit., p. 173.

³⁸⁰ López Ruiz, op.cit., p. 92.

³⁸¹ Thiel-Cramér, op.cit., p. 69.

³⁸² López Ruiz, op.cit., p. 92.

³⁸³ Diego Martín, op.cit., p. 182.

³⁸⁴ Ibíd.

³⁸⁵ López Ruiz, op.cit., pp. 92-93.

puristas, los guitarristas como solistas se han ido cobrando más y más fama y ahora no hay vuelta atrás, ya han adquirido el mismo prestigio que el cante y el baile.³⁸⁶ Ruiz enumera a aquellos que considera como los que abrieron la puerta para los tocaores, y son: Patiño, Javier Molina, Ramón Montoya, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, y más.³⁸⁷

6.2. El cajón

El cajón es un instrumento bastante nuevo dentro del flamenco. Pertenece a la percusión y fue introducido al flamenco por Paco de Lucía en 1977, pero no es un instrumento español, sino viene originalmente de Perú.³⁸⁸ Paco de Lucía estaba de gira cuando un peruano llamado Carlos *Caítro* Soto de la Colina le cedió su primer cajón, y Paco empezó a usar el instrumento inmediatamente en la gira, fue amor a primera vista.³⁸⁹ Se trata de una caja sobre la cual se sienta y usa las manos para percutir, marcando el compás. (Ver imagen 9)



Imagen 9

El cajón. Imagen sacada de: http://flamenco-world.com/magazine/about/cajon_flamenco/images/mcgill.jpg [última visita: 7 de abril de 2010].

Hay diferencia entre el uso del cajón peruano y el cajón flamenco, ya que el cajón flamenco se usa para marcar el compás flamenco, además se busca un sonido brillante y seco, pero los peruanos lo tocan de otra manera.³⁹⁰ El cajón fue un instrumento perfecto para el flamenco ya que se encuentra entre las palmas y el taconeo, no come el sonido de la guitarra y suena a madera como los golpes que se dan en la caja de la guitarra.³⁹¹ Últimamente numerosos fabricantes de cajones han ido investigando maneras de mejorar el instrumento para el flamenco, entre las cosas que han hecho es

³⁸⁶ Thiel-Cramér, op.cit., p. 69.

³⁸⁷ López Ruiz, op.cit., p. 93.

³⁸⁸ Gamboa, op.cit., pp. 91-92.

³⁸⁹ Ibíd., p. 92.

³⁹⁰ Ibíd., p. 91.

³⁹¹ Ibíd., p. 92.

poner cuerdas de guitarra pegada a la parte trasera de la tabla que se percute (ver imagen 10), que obliga a una diferente técnica de interpretación.



Imagen 10

El cajón por dentro, se ve dónde se colocan las cuerdas de guitarra. Imagen sacada de:
<https://www.deflamenco.com/discos/portadas/grandes/cajondrumtensado.jpg> [última visita: 7 de abril de 2010].

El cajón es un aporte ya considerado fundamental para el flamenco puesto que se lo encuentra en cualquier lugar donde tres personas hagan flamenco, y Paco de Lucía se siente muy orgulloso de su hallazgo.³⁹² El primer cajonero flamenco es considerado Rubem Dantas quien colaboró con Paco de Lucía.³⁹³

6.3. Las palmas y el jaleo

Las palmas y el jaleo son elementos importantes en el flamenco ya que pueden influir en el estado de ánimo del cantaor o el bailar, tal como explica González Climent: “Las palmas dirimen la atmósfera en la que el cantaor o el bailar pueden disponer su mejor ánimo artístico.”³⁹⁴ Además, las palmas marcan el compás y sostienen “la red plástica sobre la que ha de desempeñarse el cante.”³⁹⁵ El jaleo sirve para crear ambiente, para animar y excitar al cantaor, al bailar y al público también.³⁹⁶ No son solamente los jaleadores quienes animan a los artistas, sino que hay también personas en el público que en un momento no pueden reprimir su emoción y entusiasmo, así que explotan con un grito de por ejemplo ¡olé! y consiguen así satisfacción y sosiego.³⁹⁷ Este grito es algo auténtico que viene del alma: no se dice *olé* por decirlo, sino que es algo que surge en el momento como mencionado antes.

³⁹² Gamboa, op.cit., p. 93.

³⁹³ Ibid., pp. 92-93.

³⁹⁴ González Climent, A., *Flamencología*, Ediciones de La Posada, Córdoba, 1989, p. 142.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ López Ruiz, op.cit., p. 97.

³⁹⁷ Ibid., p. 98.

Otras exclamaciones frecuentes son *¡eso es!*, *¡toma!*, *¡toma que toma!*, *¡vamos allá!* y varias más, incluso el público improvisa nuevas exclamaciones que les salen en el momento, así que no se puede hacer una lista completa de las exclamaciones.³⁹⁸ Entre los elementos más usados para el jaleo son los siguientes: palmas, pitos, chasquidos con la lengua, taconeo, golpes con una vara o un bastón, golpes con los nudillos, golpes en el yunque y castañuelas.³⁹⁹

Las palmas representan un apoyo muy importante para marcar el compás del cante y del baile. Existen varias formas de tocar las palmas, pero más frecuentemente se habla de las palmas sordas y secas o sonoras. Las palmas sordas se usan, por ejemplo, cuando el cantaor canta, entonces siguen marcando el compás, pero sin interrumpir el cante. Son palmas lentas y dormidas y para producir el sonido de las palmas sordas hay que golpear suavemente las dos manos, una contra otra, con las palmas ahuecadas⁴⁰⁰ (ver imagen 11). González Climent tiene un punto de vista interesante en cuanto a la relación entre el cantaor y el jaleador cuando toca las palmas sordas para no molestar al cantaor, pero sin abandonarle perdido en el compás: “Las palmas sordas simbolizan la íntima compañía que le brinda el jaleador al cantaor, como asegurándole su auténtica participación, punto a punto, quiebro por quiebro, en el despliegue de sus sentimientos. Con ello demuestra sencillamente, no abandonarlo a la hora de la verdad”.⁴⁰¹ Y termina: “Es poner la mano en el hombro del cantaor, para manifestarle la perfecta comunión de lo entrañal.”⁴⁰² Las palmas secas o sonoras son vibrantes y despiertas que producen un sonido agudo y se usa en cantes de ritmo rápido, por ejemplo en las bulerías, donde resultan imprescindibles.⁴⁰³ Para producir el sonido de las palmas secas hay que golpear los dedos en la palma de la otra mano (ver imagen 12).



Imagen 11
Palmas sordas



Imagen 12
Palmas secas o sonoras

³⁹⁸ López Ruiz, op.cit., p. 98.

³⁹⁹ Ibíd.

⁴⁰⁰ Ibíd., p. 99.

⁴⁰¹ González Climent, op.cit., p. 144.

⁴⁰² Ibíd.

⁴⁰³ López Ruiz, op.cit., p. 99.

Los palmeros, también llamados jaleadores, son las personas que acompañan al cantaor, y la gente no suele darles mucha importancia, pero la verdad es que son muy importantes, como dice Susana Manzano: “En el flamenco auténtico, si no hay buenas palmas y un buen jaleo, seguro que no hay buen flamenco.”⁴⁰⁴ Y sigue con que “el jaleo tiene que estar bien metido, incluso al compás y sin molestar, pero no es algo que se puede estudiar —es algo que te nace: o lo tienes o no lo tienes.”⁴⁰⁵ De eso se ve que el jaleo es muy importante en el flamenco.

6.4. Otros instrumentos

Actualmente se puede escuchar todo tipo de instrumentos en la música flamenca, aunque suele ser bajo la etiqueta de *nuevo flamenco*, *fusión* o *flamenquito/flamenkito*, la denominación más frecuente es la de nuevo flamenco, que surgió a partir de los años sesenta y setenta, después de la dictadura franquista, cuando el pop, el rock y otros tipos de música fueron entrando a España. Desde entonces el flamenco se ha ido mezclando con los varios tipos musicales como pop, rock, rumba, funk, hip hop, electrónica, etc.⁴⁰⁶

En el nuevo flamenco se puede escuchar a instrumentos como la batería y todo tipo de instrumentos de percusión: de la India, de África, etc., guitarra eléctrica, bajo, instrumentos de viento como flautas, saxofón, trompeta, violín, y se usa hasta técnicas como *scratching* que emplean los DJ's en la música hip hop y electrónica. Todo es posible, pero claro, siempre aparece la polémica en cuanto a la denominación de la música y lo que debe ser considerado flamenco y lo que no es flamenco.

6.5. El flamenco actual

Hay mucha negatividad hacia el flamenco actual y las nuevas tendencias dentro del flamenco. Los aficionados se preocupan por si el flamenco auténtico va a desaparecer por culpa de la mezcla y la fusión que hacen muchos artistas en su música hoy. Pero es cierto lo que dice Diego Martín: “El flamenco es hoy lo mismo que fue siempre: una manifestación artística que ha reflejado fielmente las características del tiempo en el que se ha desarrollado.”⁴⁰⁷ Y sigue con que “a ese tiempo se ha aclimatado, se ha hecho; se ha conformado con él gracias también a los creadores que desde el principio han ido amasando unas formas de expresión propias a las que seguimos llamando flamenco

⁴⁰⁴ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

⁴⁰⁵ *Ibíd.*

⁴⁰⁶ http://www.flamenco-world.com/magazine/about/guia_nuevo_flamenco/eflamenc29112005-1.htm [última visita: 9 de abril de 2010].

⁴⁰⁷ Diego Martín, *op.cit.*, p.203.

a pesar de todo.”⁴⁰⁸ Hay que recordar que artistas como, por ejemplo, Camarón y Paco de Lucía fueron muy criticados en su tiempo porque rompían con las reglas y crearon su propio estilo y su música que fue entonces muy renovadora. Hoy ambos artistas son muy respetados y considerados personajes muy importantes para el flamenco. Entonces, a lo mejor está ocurriendo lo mismo con la música en la actualidad, es decir se critica a los artistas y su música ahora, y se dice que no es flamenco, pero puede que dentro de unos años o décadas va a pasar lo mismo que pasó con Camarón y Paco de Lucía, y los artistas y su música que se critican hoy, van a ser más respetados y su música considerada flamenca en el futuro.

Lo que más ha cambiado en el flamenco es que hoy se *estudia* el flamenco, tanto el cante, el baile como el toque, mientras que antes era algo que “se transmitía casi naturalmente de los mayores a los más jóvenes en las casas, en las reuniones o en las celebraciones.”⁴⁰⁹ Hoy los artistas pasan horas escuchando a cantaores antiguos, informándose sobre los estilos diferentes, pasan horas delante del espejo ensayando el baile, las escobillas y los compases.⁴¹⁰ Así que los jóvenes artistas hoy son más informados que los artistas antes. Y no son solamente los artistas que se informan sobre el flamenco, sino también los estudiantes, por ejemplo los extranjeros que vienen a España para hacer curso de baile o de guitarra; la mayoría de ellos saben mucho sobre el flamenco, su historia, los palos diferentes, y un largo etcétera.⁴¹¹

6.5.1. Las nuevas tendencias, fusión, nuevo flamenco y flamenquito

En el flamenco actual hay muchas contradicciones y polémicas, como ya se ha mencionado varias veces. Como dice López Ruiz, “parece que unos lo quieren cambiar todo y otros no quieren que se cambie nada. Los puristas menosprecian a los renovadores considerándolos meros usurpadores oportunistas aunque, en la mayoría de los casos, ni siquiera se toman el trabajo de escuchar con atención lo que hacen para saber si es bueno.”⁴¹² Como se ha visto ya, el llamado nuevo flamenco y la fusión no son tendencias tan nuevas, puesto que aparecieron en la década de los setenta, en la época de Camarón.⁴¹³ Lo que está pasando en la actualidad es que los artistas están dando un paso más, incorporando técnicas y músicas nuevas al ámbito flamenco. A pesar de que hay grupos que tienen el sello de hacer música que tiene que ver con el flamenco, como Chambao que hace *flamenco chill*, o Ojos de brujo que mezclan todo tipo de música e instrumentos con música flamenca y su música recibe varias denominaciones como world music, flamenkito, nuevo flamenco, etc., pero ellos

⁴⁰⁸ Diego Martín, op.cit., p.203

⁴⁰⁹ Ibíd., p. 205.

⁴¹⁰ Ibíd.

⁴¹¹ Ibíd., p. 206.

⁴¹² López Ruiz, op.cit., p. 173.

⁴¹³ Vergillos Gómez, op.cit., p. 99.

mismo dicen en una entrevista: “El talante de Ojos de brujo se fundamenta en el respeto, es decir que no pretendemos ir de flamencos ni abanderarnos como tal, ni ponernos etiquetas de flamenco moderno ni nada de eso. El flamenco no es propiedad de nadie, está en nosotros como otras cosas y tenemos la libertad de hacer lo que nos gusta. Para hacer flamenco ya hay otros.”⁴¹⁴ Y en otra entrevista a la cantante de Chambao, la preguntan cómo los puristas han reaccionado ante esta fusión nueva, *flamenco chill*, y ella responde: “Nunca he escuchado a ningún purista criticar a Chambao. Pero yo siempre estoy diciendo que no canto flamenco y que no hago flamenco. A la hora de componer, me sale ese ramalazo flamenco de todo lo que vengo escuchando en casa desde niña. Así que lo llevo dentro de mí. Por supuesto, el flamenco puro es otra cosa...es un estilo de vida. Y mi estilo de vida no es flamenco.”⁴¹⁵ De eso se ve que estos artistas llevan el flamenco dentro de sí y es algo que tiene influencia en su música, pero ellos no quieren llamar *flamenco* a su música por respeto al género.

Unas de las tendencias más recientes es la que mezcla el flamenco, el hip hop y la electrónica.⁴¹⁶ A pesar de que existen varias formas a la hora de denominar lo que hacen los grupos y artistas que pertenecen a esta tendencia, es cierto que hay mucha calidad en la música de grupos como Ojos de brujo, Chambao, Los Delingüentes, El Barrio, El Bicho, Macaco y La Shica, para mencionar a algunos.

7. El baile

La mayoría de la gente que ha ido a España ha visto algún tipo de espectáculo flamenco, sea de mucha o poca calidad. Muchos se quedan fascinados por el baile, aunque el cante y el toque son muy importantes el baile es más llamativo y seguramente más fácil de entender para un extranjero que no sabe de flamenco. El baile representa a la vez mucha suavidad: los movimientos de los brazos, de las muñecas y de los dedos, pero al mismo tiempo mucha fuerza por el *taconeo* (ver capítulo 7.1.1.). Según Susana Manzano, el baile es algo que viene del cante; cuando se empieza a cantar, se empieza a bailar, como ocurre en tantas culturas del mundo.⁴¹⁷

En el baile se ve influencias de varios sitios y culturas, pero es evidente la herencia oriental que se nota sobre todo en los movimientos de los brazos, de las manos y de las muñecas.⁴¹⁸ Susana Manzano piensa que muchos de los movimientos de los brazos vienen de la India, los movimientos

⁴¹⁴ <http://www.flamenco-world.com/artists/ojosdebrujo/eojo3.htm> [última visita: 8 de abril de 2010].

⁴¹⁵ <http://www.flamenco-world.com/artists/chambao/echamba01122006.htm> [última visita: 9 de abril de 2010].

⁴¹⁶ http://www.flamenco-world.com/magazine/about/guia_nuevo_flamenco/eflamenc29112005-7.htm [última visita: 7 de abril de 2010].

⁴¹⁷ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

⁴¹⁸ Thiel-Cramér, op.cit., pp. 60-61.

de las caderas son más bien árabes y luego es el taconeo, que bien puede ser consecuencia de esa euforia que da un sentimiento de dolor o un sentimiento de alegría.⁴¹⁹ Tanto en el cante como en el baile se reflejan y expresan sentimientos. El baile tiene fuerza, tiene dignidad, refleja dolor, refleja alegría y todo lo que se puede cantar. Es importante escuchar lo que se canta, porque el baile tiene que reflejar lo que canta el cantaor, porque si no –si va libre, sin escuchar al cantaor– no es un buen baile. El baile tiene que ir bailándole al cante y el cante al baile, como una unidad, una fusión. Esta fusión del baile y del cante es un buen flamenco.⁴²⁰ Se puede considerar el baile como una prolongación del cante; el baile vive del cante y de él se alimenta. López Ruiz tiene una metáfora muy bonita para explicar mejor la relación entre el cante y el baile: “Es como si la voz del cantaor tomara cuerpo mediante un misterioso hechizo y se encarnara en ardiente figura humana. La llama la anima y la voz del cante la mantiene y, como decía Cocteau, en esta llama el bailaor se consume.”⁴²¹

El flamenco es un baile individual, no se baila en parejas como las sevillanas, por ejemplo, pero a veces se baila en grupos en los escenarios.⁴²² “Es baile abstracto sin tema. Expresa más los sentimientos de cada intérprete y da cierta posibilidad de improvisación personal.”⁴²³ El baile flamenco solía ser algo espontáneo que surgió en el momento, pero actualmente no es todo improvisación sino que cada baile y cante tiene su forma; algunos tienen una forma más estricta y firme, mientras que otros son más flexibles, pero a pesar de las formas estrictas o flexibles, siempre hay espacio para improvisación según la inspiración del momento.⁴²⁴

Lo que diferencia el flamenco de una fiesta del espectáculo de flamenco es la improvisación. En las fiestas se improvisa, todo sale más natural y es ahí donde se vive el flamenco auténtico. Pero en los espectáculos, todo está ya montado y ensayado, por lo tanto queda poco espacio para la improvisación, así que se pierde esa naturalidad. Salir a actuar en una fiesta es más difícil que en un espectáculo, precisamente porque uno tiene que improvisar, y a lo mejor el tocaor no conoce ni al cantaor ni al bailaor y eso puede complicar la cosa aún más. Pero en un espectáculo todo está ya preparado y todos saben lo que van a hacer.⁴²⁵ Esa es la diferencia entre el flamenco de una fiesta y el de un espectáculo, pero no dice nada de la calidad porque los espectáculos pueden tener mucha calidad aunque todo esté montado, ensayado y preparado.

⁴¹⁹ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

⁴²⁰ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

⁴²¹ López Ruiz, op.cit., p. 85.

⁴²² Thiel-Cramér, op.cit., p.63.

⁴²³ Ibid., pp. 63-65.

⁴²⁴ Ibid., p. 62.

⁴²⁵ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

Antes de seguir hablando del baile flamenco cabe mencionar que es un mal entendido que el baile, cuanto más desmelenado y frenético, resulta más flamenco.⁴²⁶ El baile flamenco no es “una acumulación de movimientos rápidos que el artista ejecuta mientras recorre un gran espacio”⁴²⁷ como dice López Ruiz. Es lo contrario: si se baila bien, se necesita poco espacio porque se trata de “componer una serie encadenada de figuras estéticas con apenas desplazar el cuerpo del suelo que pisa.”⁴²⁸ También existe el otro extremo: los bailaores y bailaoras “formados en academias donde se fabrican bailaores y bailaoras en serie, caen en el defecto contrario, o sea, en una fría y empalagosa gimnasia rítmica que algunos llaman clásico. El baile flamenco no es ni lo uno ni lo otro.”⁴²⁹ En el capítulo 3.6. se habló de la aceleración que amanece al flamenco hoy, esto es algo que se puede ver muy claramente en el baile, porque muchos creen que el baile es una carrera contra reloj, y “cuantos más pasos se den y más rápidos, mejor.”⁴³⁰ Pero no es así, el baile flamenco es pausa más que prisa.⁴³¹

7.1. La historia del baile flamenco

Hay quien opina que los andaluces “han tenido siempre una natural predisposición genética que los capacita excepcionalmente bien para el baile.”⁴³² En relación a esto vale la pena mencionar a las bailarinas gaditanas que desde hace siglos fueron muy conocidas por sus bailes, y según Ruiz, “muchas de esa gracia aún queda hoy en Cádiz donde las mujeres, más que andar, parece que bailan cuando atraviesan las calles.”⁴³³ Hace más de veinte siglos, los bailes andaluces fueron conocidos fuera de España, por ejemplo en Roma, y fueron descritos como *danzas obscenas* y definidos como “una danza popular andaluza anterior, en el sur de España, a la colonización romana, y que en 1583 fue condenada por su carácter erótico.”⁴³⁴ El baile flamenco femenino tiene elementos sensuales, y como tiene su raíz en el folclore, puede que esta influencia venga de allí y se ha mantenido hasta nuestros días.

El baile flamenco no es tan antiguo como el cante, sin embargo no se sabe exactamente cuando apareció por primera vez. La cita testimonial más antigua que menciona al baile data del año 1847 y se trata de un libro llamado *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón. En este libro

⁴²⁶ Lafuente, op.cit., p. 131.

⁴²⁷ López Ruiz, op.cit., p. 84.

⁴²⁸ *Ibíd.*

⁴²⁹ Lafuente, op.cit., p. 131.

⁴³⁰ López Ruiz, op.cit., p. 84.

⁴³¹ *Ibíd.*

⁴³² *Ibíd.*, p. 80.

⁴³³ *Ibíd.*, p. 81.

⁴³⁴ Urbaneja, A. S., *Cante, cantares y cantarcillos: Teoría sobre la génesis del cante flamenco*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989, p. 77.

hay un capítulo que se llama “Un baile en Triana” donde se mencionan nombres de cantes, cantaores, bailes y bailaoras. Por lo tanto es considerado que el baile nace en el siglo XVIII.⁴³⁵

Aunque los gitanos no crearon el baile flamenco tenían mucho que ver con su formación, tal como ocurrió en el caso del cante. El origen del baile flamenco se encuentra en el folclore, pero los gitanos adaptaron los ritmos ya existentes y entre ellos, los andaluces y los varios pueblos que vivían en Andalucía, surgió el baile flamenco⁴³⁶ como una forma de interpretar al cante. Pero el baile flamenco, más o menos como lo conocemos hoy, se formó en gran parte en los café cantantes; allí se fue definiendo y mezclando con casi todos los elementos definitivos que conocemos hoy. El baile se hace más elegante y se forman bailes de hombre y de mujer (ver capítulo 7.2.) y cuando llegó el final de los cafés, el flamenco era más maduro y más formado.⁴³⁷

Al principio el baile flamenco era seguramente más sencillo que hoy, puesto que ha ido cambiando y evolucionando con el tiempo y hoy se exige mucho más de los bailaores y las bailaoras que antes. Como ya mencionado, la aceleración que amenaza a todos los ámbitos del flamenco, ha tenido mucho impacto en el baile, y hoy existe una corriente tradicional, pero en la mayoría de los casos “se les exige a todos los bailaores flamencos una gran preparación técnica, hasta el punto de que a menudo el baile se convierte en una auténtica exhibición de facultades físicas con el zapateado como protagonista,”⁴³⁸ como explica Vergillos Gómez. Así que el baile que antes tenía más enfoque en expresar el cante con movimientos de los brazos y las manos, ha sido sustituido por un baile que se enfoca en la técnica de los pies, dando lo máximo en un tiempo mínimo.

7.2. La diferencia entre baile de hombre y baile de mujer

En el capítulo 6 se mencionó la división genérica entre el cante, el toque y el baile y que las mujeres predominan en el campo del baile. Esto no es nada nuevo porque desde la aparición del baile, y no se refiere solamente al baile flamenco sino a los bailes populares, el baile ha sido siempre asunto de mujeres: en los bailes que se bailan en parejas se puede ver parejas de hombre y mujer, de mujer y mujer, pero no de hombre y hombre.⁴³⁹ En la época de los café cantantes eran sobre todo figuras femeninas que bailaban el flamenco en los escenarios, aunque también habían algunos hombres bailaores. Fue durante esta época cuando se normalizó *el baile de mujer y el baile de hombre*.⁴⁴⁰

⁴³⁵ López Ruiz, op.cit., pp. 81-82.

⁴³⁶ Ibíd., p. 81.

⁴³⁷ Diego Martín, op.cit., p. 193.

⁴³⁸ Vergillos Gómez, op.cit., p. 103.

⁴³⁹ Cruces Roldán, C., *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003, pp. 168-169.

⁴⁴⁰ Ibíd., pp. 169-170.

Cruces Roldán explica que el baile flamenco “se organiza sobre la base de polarizaciones técnicas masculino/femenino que sobre todo tienen que ver con la figura, el uso de los brazos, las manos y los pies.”⁴⁴¹ Lo que caracterizó el baile de mujer eran los siguientes elementos: curvatura, blandura, insinuación, decoración, mientras que los elementos característicos de baile de hombre eran elementos contrarios: linealidad/verticalidad, fuerza, precisión, sobriedad.⁴⁴² Lo que distingue entre estos bailes es que el hombre baila de cintura para abajo, usando mucha técnica de pies como el taconeado/zapateado, mientras que la mujer baila de cintura para arriba usando movimientos de brazos, expresión de rostro, contorsiones y requiebros de las caderas, etc.⁴⁴³ En su libro, Cruces Roldán publica un fragmento, que ahora resulta gracioso leer, pues pretende explicar por qué las chicas debían tener clases de baile con las maestras y los chicos con los maestros: “con el fin de evitar influencias contagiosas de carácter confusionario y equívoco, porque es tan desagradable ver a una mujer bailando en pantalones, que por su natural función fisiológica tiene una complexión anatómica de caderas anchas, y por tanto les sientan fatal [...] como feo es ver a los hombres adoptando maneras refinadas ambiguas y delicuescentes de dudoso gusto.”⁴⁴⁴ De eso se ve que había una separación clara entre baile de hombre y baile de mujer, y lo que *podían* hacer las mujeres y los hombres bailando. El taconeado/zapateado fue considerado propio de los hombres y no fue adecuado que una mujer usara esta técnica de pies, pero hoy ha cambiado mucho y tanto las mujeres como los hombres utilizan el zapateado y mucha técnica de pie, aunque las mujeres suelen concentrarse más en el braceo porque el zapateado y el braceo⁴⁴⁵ no van juntos.⁴⁴⁶ Pero hay de todo: hay mujeres que bailan más con los pies y se enfocan más en la técnica, mientras que hay otras que se concentran más en el braceo, pero en general se combinan las dos cosas, aunque no salen al mismo tiempo; hay momentos de braceo y hay momentos de zapateado, como por ejemplo las escobillas, que son “un apartado del baile concentrando en el zapateado en la que no se usan los brazos.”⁴⁴⁷

En cuanto a la evolución del baile, en pocas palabras se puede decir que antes, el baile de mujer era más sencillo y más femenino, tenía algo más de braceo y movimientos de cadera y era más sensual. Hoy la mujer baila más como el hombre puesto que ha ido introduciendo más los pies, que antes era más propio del hombre. Ahora la mujer baila igual al hombre de cintura para abajo, pero de cintura para arriba sigue siendo una forma muy femenina.⁴⁴⁸

⁴⁴¹ Cruces Roldán, op.cit., p. 171.

⁴⁴² *Ibíd.*, p. 172.

⁴⁴³ Diego Martín, op.cit., p. 193.

⁴⁴⁴ Cruces Roldán, op.cit., p. 174.

⁴⁴⁵ Movimientos de los brazos y de las manos.

⁴⁴⁶ Cruces Roldán, op.cit., p. 176.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁴⁸ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

Los brazos y las manos sirven de formas diferentes entre los hombres y las mujeres: la mujer siempre tiene los brazos más estirados y los dedos más abiertos, el hombre tiene los brazos más abajo con los dedos cerrados.⁴⁴⁹ La mayor diferencia entre los géneros en el baile flamenco es que las mujeres bailan con los dedos abiertos, moviéndolos constantemente así como las muñecas en forma circular (ver imagen 13), mientras que los hombres mantienen los dedos juntos y evitan este juego de dedos y muñecas (ver imágenes 14). Además los hombres usan las manos como instrumento de percusión: palmas, pitos, golpes, etc. y se recogen en los chalequillos o las chaquetas cuando zapatean. Las mujeres usan las manos para remangar la falda y decorarse con los volantes (ver imagen 15), y también para recoger la falda cuando zapatean.⁴⁵⁰



Imagen 13⁴⁵¹



Imagen 14⁴⁵²



Imagen 15⁴⁵³

7.3. El taconeo

Taconear es sinónimo de *zapatear* y consiste en “un juego sonoro que se efectúa por la percusión de las puntas y tacones de los zapatos contra el suelo.”⁴⁵⁴ Existen dos tipos de taconeo: el de duración corta que se llama *redoble* y el de duración larga que no tiene un nombre específico y se llama simplemente taconeo o zapateado. Cuando se combinan estos dos tipos y su acción se prolonga durante una parte completa del baile, se llama *escobilla*.⁴⁵⁵ Una escobilla nunca aparece al mismo tiempo que el cante y actualmente se suele intercalar en la mayoría de los estilos, y “a veces

⁴⁴⁹ Información oral de entrevista con Susana Manzano el 25 de agosto de 2009.

⁴⁵⁰ Cruces Roldán, op.cit., p. 178.

⁴⁵¹ Imagen sacada de: http://www.danzabuenosaires.com.ar/historia/Flamenco_archivos/image003.jpg [última visita: 8 de abril de 2010].

⁴⁵² Imagen sacada de: <http://www.hoymujer.com/fotos/1854426wxx270xx0.jpg> [última visita: 8 de abril de 2010].

⁴⁵³ Imagen sacada de: http://fotos.laopinioncoruna.es/fotos/noticias/318x200/2007-09-30_IMG_2007-09-23_00.00.00__38-DIGITAL_LOC-23092007.JPG [última visita: 8 de abril de 2010].

⁴⁵⁴ López Rodríguez, M., *El flamenco: Las onomatopeyas en su léxico*, Ediciones Giralda, Málaga, 1994, p. 187.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, p. 252.

quedando la guitarra en silencio, para resurgir junto a los demás elementos de acompañamiento en el momento de su mayor intensidad o remate.”⁴⁵⁶

7.4. Ropa y calzado

Antes de la aparición de los café cantantes, los bailaores y las bailaoras solían llevar ropa normal y cotidiana cuando bailaban, pero en el periodo de los cafés se implantó una vestimenta para el baile, como, por ejemplo, la bata de cola (ver imagen 16) y el traje de volante o el traje de gitana (ver imagen 17).⁴⁵⁷ Según López Ruiz, “la ropa que llevan los bailaores y las bailaoras es una consecuencia de la evolución en el tiempo y de las exigencias del espectáculo comercial.”⁴⁵⁸ Coincide en que antes los bailaores y las bailaoras usaban ropa poco diferente de la ropa que llevaban normalmente por la calle, aunque las faldas solían ser más amplias y tener más volantes, y dice que con el tiempo, la falda se fue alargando en forma de cola para intensificar la luminosidad del espectáculo, y de eso apareció la *bata de cola*⁴⁵⁹ que es un tipo de falda que forma parte del baile y exige una técnica especial para aprender a moverla con agilidad y gracia, que no resulta fácil.⁴⁶⁰

En cuanto a la manera de vestir de los hombres, “se han acentuado la esbeltez de la figura estrechando al máximo pantalones y chaquetillas, al tiempo que se ha generalizado el uso de lunares grandes en las camisas. El tono predominante en los trajes de los hombres es el negro, incluso entre cantaores y guitarristas.”⁴⁶¹ Según Ruiz, mucho colorido en la vestimenta es sospechoso y significa menos seriedad flamenca,⁴⁶² pero no tiene que ser así necesariamente.

⁴⁵⁶ López Rodríguez, op.cit., p. 252.

⁴⁵⁷ Cruces Roldán, op.cit., p. 178.

⁴⁵⁸ López Ruiz, op.cit., p. 83.

⁴⁵⁹ Ibíd.

⁴⁶⁰ Ibíd.

⁴⁶¹ Ibíd.

⁴⁶² Ibíd.



Imagen 16⁴⁶³

La bata de cola



Imagen 17⁴⁶⁴

Traje de gitana

En el flamenco actual, la forma de vestir ha cambiado y se podría decir que es más sencilla ahora que antes y la ropa es más cómoda y facilita los movimientos, aunque por supuesto, todavía se puede ver bailaoras que bailan con traje de gitana o bata de cola. Lo que más ha cambiado es la forma de vestir de los hombres, que ahora suelen llevar camisa y pantalón, y a veces chaleco o chaquetilla.⁴⁶⁵ Para resumir como se suelen vestir las bailaoras y los bailaores, conviene ver la tabla 2, que demuestra la diferencia entre los géneros.

⁴⁶³ Imagen sacada de: <http://www.deflamenco.com/noticias/fotosNoticias/manuela2.jpg> [última visita: 7 de abril de 2010].

⁴⁶⁴ Imagen sacada de: <http://www.flamencoexport.com/imgx/productos/trajesdflamenca/salero8.jpg> [última visita: 7 de abril de 2010].

⁴⁶⁵ Cruces Roldán, op.cit., p. 198.

Vestidos y adornos femeninos	Indumentaria masculina
<i>Vistosidad:</i> - Color - Adornos corporales (pendientes, peinetas...) - Accesorios para bailar: abanico,...	<i>Sobriedad:</i> - Negro-blanco - Ausencia generalizada de adornos corporales - Mínimo uso de accesorios extracorporales: sombrero, capa
<i>Exuberancia del vestido:</i> - Figura trapezoidal (estructura de nejas) - Volantes en falda, enaguas y mangas - Mantón (desdibuja busto) -Flecos	<i>Traje- desnudo:</i> - Figura lineal - Ropa pegada al cuerpo - Chaqueta corta -Calzonas cortas
<i>Intermediaciones expresivas</i> -Traje decorativo/ ceremonial	<i>Expresividad directa</i> -Solemnidad de la indumentaria

Tabla 2

Resumen y comparación entre la vestimenta de los bailarores y las bailaoras. Tabla sacada de: Cruces Roldán, 2003, *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*, p. 180.

Para terminar hay que dedicar unas palabras al calzado; los bailarores y las bailaoras llevan zapatos especiales que tienen claves en la punta y en el tacón para conseguir un sonido más claro y fuerte en el taconeo. Tanto los zapatos de mujer como los de hombre tienen tacones, y los hombres suelen llevar botas (ver imágenes 18 y 19).



Imagen 18⁴⁶⁶

Zapatos de mujer



Imagen 19⁴⁶⁷

Botas de hombre

⁴⁶⁶ Imagen sacada de: <http://www.planetadanza.com/43-200-large/zapatos-flamenco-piel-zaragoza-.jpg> [última visita: 7 de abril de 2010].

⁴⁶⁷ Imagen sacada de: https://www.flamenco-world.com/tienda/files/prod_6299.jpg [última visita: 7 de abril de 2010].

8. Conclusión

En las páginas anteriores se ha intentado dar un resumen de lo que es el flamenco, pero todavía quedan muchas cosas para estudiar y tratar. Para resumir lo que se ha dicho en los capítulos anteriores, habrá que empezar con los gitanos, puesto que tenían mucha influencia en la formación del flamenco, aunque como se sabe ahora, no fue creación suya sino fue algo que surgió de la convivencia de los distintos pueblos en Andalucía.

Se considera que los gitanos proceden de la India y que al llegar a España en el siglo XV fueron bien recibidos al principio, pero luego perseguidos con las leyes anti gitanas y desde entonces hasta hoy, los gitanos viven en la margen de la sociedad, aunque la actitud hacia ellos ha cambiado mucho y se han hecho intentos para integrarlos a la sociedad española. Aunque los gitanos han perdido su idioma, el caló, todavía siguen manteniendo sus costumbres y cultura de lo que la mayoría se siente orgullosa.

Las primeras manifestaciones del cante fueron gritos y quejidos de las personas marginadas, de los de la clase baja, que sufrían y fueron perseguidos, como por ejemplo el pueblo gitano y el campesino andaluz.

En cuanto al desarrollo del flamenco, ya se ha hablado de las etapas que más importancia han tenido para la historia del flamenco. La etapa crucial fue la de los café cantantes dado que fue cuando se sacó el flamenco de su ámbito cerrado, cuando los artistas se hacían conocidos y profesionales y cuando el flamenco se definió y maduró. Se ha visto que la aceleración tanto en el cante como en el toque y el baile es la mayor amenaza del flamenco. Se ha dado una introducción breve a los diferentes palos y su categorización.

En el capítulo del cante se ha discutido el concepto de cante puro y la polémica que hay en cuanto a eso, puesto que el flamenco en sí viene de una fusión de culturas, así que no puede ser puro en sí. Se ha dado asimismo un recorrido por los lugares fuera y dentro de España que han sido, y siguen siendo, importantes para el flamenco. Se ha hablado sobre el uso de las palabras del caló en el cante flamenco, además de dar un resumen de la vida de Camarón de La Isla y hecho hincapié en la importancia que ha tenido para el flamenco.

En el capítulo de la guitarra se dio una introducción a la historia y el desarrollo de la guitarra y su incorporación al flamenco, además de hablar del cajón y cómo Paco de Lucía lo introdujo al flamenco y desde entonces ha formado parte del flamenco. Se ha tratado de la importancia de las palmas y del jaleo y mencionado para qué sirven estos fenómenos, además de hablar sobre el flamenco actual y las tendencias nuevas.

En el capítulo sobre el baile se habló sobre el baile de hombre y baile de mujer y como el baile ha ido cambiando y ahora casi no hay diferencia entre como baila una mujer y un hombre, son

pocas cosas que los distinguen en la actualidad. Se mencionó además la ropa y el calzado que se suele usar en el baile, además de explicar conceptos importantes como taconeo y escobilla.

Ahora bien, después de haber pasado por toda esta materia, se puede responder a la pregunta ¿qué es flamenco? La verdad es que no existe una respuesta precisa, pero se podría decir que el flamenco consiste en tres elementos fundamentales que son el cante, el toque y el baile. El flamenco en sí es una expresión artística, es poesía, es compás, es baile, es música, es pasión, es sentimiento, es historia, es un estilo de vida. Para responder a la pregunta que se hizo en la introducción: ¿de dónde viene el flamenco? se podría decir que viene de Andalucía, pero tiene varias influencias de otras culturas, como la de los gitanos, la de los judíos y la de los andaluces, puesto que el flamenco surgió cuando convivían los distintos pueblos en Andalucía. Ahora; y ¿cómo ha evolucionado desde su aparición hasta nuestros días? Pues, las primeras manifestaciones de lo que hoy es flamenco, fueron gritos y quejidos, pero con el tiempo se han ido formando varios estilos, o palos diferentes que tienen su compás y su forma, tanto en el cante, el toque y en el baile, pero a pesar de sus formas, siempre queda espacio para la improvisación también. Otra cosa que ha influido en la evolución del flamenco son los artistas que han roto con las reglas como, por ejemplo, Camarón y Paco de Lucía, porque su música y sus experimentos han ampliado el flamenco y abierto puertas a elementos nuevos en este arte. Así que se puede decir que a pesar de las protestas de los aficionados y los puristas, los cambios son buenos, ya que no hacen sino enriquecer el género y hacerlo más amplio y adecuado para un grupo heterogéneo y eso saca el flamenco de su ámbito cerrado y lo difunde y lo mantiene vivo.

En cuanto a la polémica eterna entre los puristas y los renovadores con respeto al futuro del flamenco, hay que recordar que los que son considerados como artistas grandes e importantes para el flamenco, como Silverio, El Mellizo, Chacón, Marchena, Caracol, Carmen Amaya, Patiño, Camarón, Paco de Lucía... todos fueron considerados como renovadores en su época y fueron criticados por los puristas y los aficionados, ya que rompían con las reglas. Pero hoy son considerados como grandes artistas y gozan de mucho respeto como artistas flamencos por parte de los aficionados y todos los demás. Así que hay que dejar cierta libertad para experimentos, pero al mismo tiempo hay que respetar al flamenco. Con la tecnología que existe hoy, no es probable que se vaya olvidando del flamenco *puro*, antiguo de los maestros, ya que se ha grabado su música para siempre. Aunque hay gusto por las tendencias nuevas y menos flamencas, también hay gusto por el flamenco auténtico, siempre va a tener su grupo de seguidores fieles, y a lo mejor las tendencias nuevas abren puertas a un grupo nuevo y más amplio que va buscando música cada vez más flamenca y más auténtica. O sea jóvenes que no se han criado escuchando el flamenco, pero que escuchan el nuevo flamenco y a través de esta música van buscando las raíces flamencas y acaban a lo mejor con un gusto por la música más flamenca, auténtica, jonda.

Así que no hay que ser pesimista y pensar que el flamenco se va a perder en todas estas tendencias nuevas, porque el flamenco siempre ha estado rodeado de tendencias nuevas que no han hecho sino enriquecer y ampliar al género. Y a lo mejor pasa lo mismo con el flamenco como pasa con la moda: que va en círculos. Puede que dentro de un tiempo, el flamenco vuelva a su origen.

9. Bibliografía

ÁLVAREZ CABALLERO, Á. (1981): *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza editorial.

BLANCO GARZA, J.L.; RODRÍGUEZ OJEDA, J.L.; RODRÍGUEZ, F.R. (1999): *Las letras del cante*, Sevilla, Signatura Ediciones.

CALADO OLIVO, S. (2006): *Entrevista a Chambao*, Flamenco-World (y en <http://www.flamenco-world.com/artists/chambao/echamba01122006.htm>).

CALADO OLIVO, S. (2002): *Entrevista a Ojos de Brujo*, Flamenco-World (y en <http://www.flamenco-world.com/artists/ojosdebrujo/eindic.htm>).

Canal Sur: *Palabra de sur: capítulo XXIV flamenco*, 2007.

CRUCES ROLDÁN, C. (2003): *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*, Sevilla, Signatura Ediciones.

D'AVERC, A. (2003): *Vida pública y secreta de la rumba catalana*, Flamenco-World (y en http://www.flamenco-world.com/magazine/about/rumba_catalana/erumb.htm).

DIEGO MARTÍN, J. (2006): *Jondo*, Barcelona, Ediciones Barataria.

GAMBOA, J.M. (2005): *Una historia del flamenco*, Madrid, Editorial Espasa Calpe.

GELARDO, J.; BELADE, F. (1985): *Sociedad y cante flamenco, el cante de las minas*, Murcia, Editorial Regional de Murcia.

GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1989): *Flamencología*, Córdoba, Ediciones de La Posada.

GONZÁLEZ, S. *Entrevista*, Málaga, 29 de agosto de 2009.

GUIJARRO, M. (2005): *Guía de escucha, Nuevo flamenco, Especial: Esos otros flamencos*, Flamenco-World (y en http://www.flamenco-world.com/magazine/about/guia_nuevo_flamenco/eflamenc29112005-1.htm).

JIMÉNEZ BRAVO, M. *Apuntes de clase: curso de estudios hispánicos*, Malaca Instituto, Málaga, 8 de febrero de 2006.

LAFUENTE, R. (2006): *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*, Sevilla, Signatura Ediciones.

LARREA PALACÍN, A. (2001): *El flamenco en su raíz*, Sevilla, Signatura Ediciones.

LAVAUUR, L. (1999): *Teoría romántica del cante flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*, Sevilla, Signatura Ediciones.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, M. (1994): *El flamenco: Las onomatopeyas en su léxico*, Málaga, Ediciones Giralda.

LÓPEZ RUIZ, L. (2007): *Guía del flamenco*, Madrid, Ediciones Akal.

MANZANO, S. *Entrevista*, Málaga, 29 de agosto de 2009.

MOLINA FAJARDO, E. (1998): *Manuel de Falla y el «Cante jondo»*, Granada, Universidad de Granada.

NAVALÓN, S. (2004): *Compás, historia y técnica*, Es flamenco (y en <http://www.esflamenco.com/scripts/news/esnews.asp?frmIdPagina=355>).

PLANTÓN GARCÍA, J.A. (2003): *Los gitanos: su cultura y su lengua*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

SANTOS RIVAS, J. J. (1990): *Historia del pueblo gitano: sus orígenes*, Almería, Imprenta Bretones.

STEINGRESS, G. (2005): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones.

THIEL- CRAMÉR, B. (1991): *Flamenco: su historia y evolución hasta nuestros días*, Suecia, Remark AB.

URBANEJA, A. S. (1989): *Cantes, cantares y cantarcillos: Teoría sobre la génesis del cante flamenco*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.

VERGILLOS GÓMEZ, J. (2002): *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*, Sevilla, Signatura Ediciones.

Fotos:

Autor desconocido, *Flamenco*, sin fecha, sin lugar (http://www.danzabuenosaires.com.ar/historia/Flamenco_archivos/image003.jpg).

FERNÁNDO LÓPEZ, J. (2007): *Historia de la guitarra flamenca*, Por bulerías (y en http://porbulerias.com/wp-content/uploads/2007/07/estruc_guitarra.gif).

GARCÍA, J. (2008): *Miércoles de claquetas y referencias*, Blog de Lúgubre (y en <http://lugubre.org/blog/wp-content/uploads/2008/10/guitarra-acust.jpg>).

GUIJARRO, M. (2004): *Curso intensivo de cajón flamenco... en casa*, Flamenco-World (y en http://flamenco-world.com/magazine/about/cajon_flamenco/images/mcgill.jpg).

LERMO, J.; ROMÁN, J.; MARRODÁN, M. D.; MESA, M. S. (2006): *Modelos de distribución de apellidos en la población gitana española*, Universidad Complutense de Madrid (y en www.didac.ehu.es/antropo).

LÓPEZ, P. (2007): *Sara Baras bailará en el Palacio de la Ópera su espectáculo 'Sabores'*, La Opinión Coruña (y en http://fotos.laopinioncoruna.es/fotos/noticias/318x200/2007-09-30_IMG_2007-09-23_00.00.00__38-DIGITAL_LOC-23092007.JPG).

ZATANIA, E. (¿???): *Manuela Vargas fallece a los 66 años*, De flamenco (y en <http://www.deflamenco.com/noticias/fotosNoticias/manuela2.jpg>).

SIN AUTOR. (2009): *Farruquito imparte un curso de baile flamenco de nivel profesional*, Mujer hoy (y en <http://www.hoymujer.com/fotos/1854426wxx270xx0.jpg>).

Sin autor, sin fecha (http://musiclass.es/images/cejilla_dunlop11FD.jpg).

Sin autor, sin fecha (<http://www.flamencoexport.com/imgx/productos/trajesdflamenca/salero8.jpg>).

Sin autor, sin fecha (<https://www.deflamenco.com/discos/portadas/grandes/cajondrumtensado.jpg>).

Sin autor, sin fecha (https://www.flamenco-world.com/tienda/files/prod_6299.jpg).

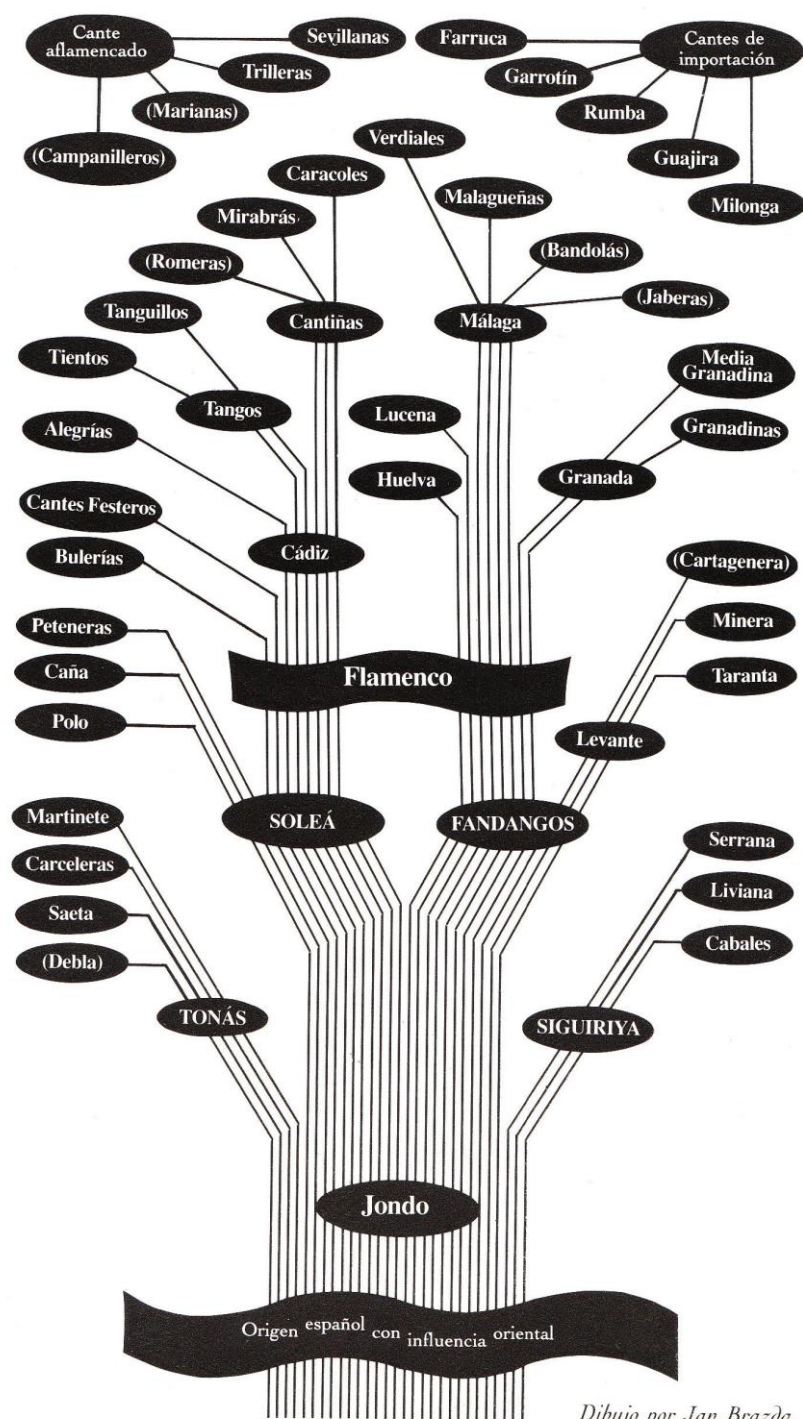
Sin autor, sin fecha (<http://www.planetadanza.com/43-200-large/zapatos-flamenco-piel-zaragoza-.jpg>).

10. Apéndice

Imagen 2

Los palos flamencos y su categorización

LAS FORMAS DEL FLAMENCO



Dibujo por Jan Brazda.

Tabla 1.1.

Los palos diferentes, sus derivados, su origen y su compás.

Palo	Derivados	Origen	Compás
Tonás	Martinete, carcelera, debla, saeta	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 7 <u>8</u> 9 10 <u>11</u> 12
Seguriya	Liviana, serrana, cabal	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 7 <u>8</u> 9 10 <u>11</u> 12
Soleares	Polo, caña, bulerías	Cante básico	1 2 <u>3</u> 4 5 <u>6</u> 7 <u>8</u> 9 <u>10</u> 11 <u>12</u>
Tangos	Tanguillos, tientos	Cante básico	1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u>
Cantiñas	Alegrías, caracoles, mirabrás, romera	Cante básico	1 2 <u>3</u> 4 5 <u>6</u> 7 <u>8</u> 9 <u>10</u> 11 <u>12</u>
Fandangos locales/regionales	De Málaga, Huelva, Almería, Lucena, Granada	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> 5 6 <u>7</u> 8 9 <u>10</u> 11 12
Cantes de levante	Malagueñas (verdiales, jaberas, rondeñas), granaína, medio granaína	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> 5 6 <u>7</u> 8 9 <u>10</u> 11 12
Cantes de las minas	Tarantos, tarantas, cartagenera, minera	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> 5 6 <u>7</u> 8 9 <u>10</u> 11 12

Otros estilos	Nana, bamberas, marianas, sevillanas, campanilleros, villancicos, petenera	Folclore andaluz	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> 8 9 <u>10</u> 11 12
Otros estilos	Farruca, garrotín	Folclore asturiano	
Otros estilos	Guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba, zambra	Origen americano	1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / 1 <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u>