

DE «DEMÓFILO» AL SIGLO XXI:

UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LOS ESTUDIOS SOBRE EL FLAMENCO

Guillermo Castro Buendía

Catedrático de Flamencología en el Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba

Resumen

En este artículo se realiza un recorrido y una reflexión sobre los estudios del flamenco iniciados en el último tercio del siglo XIX de mano de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo" hasta el siglo XXI, con especial atención al papel de la Flamencología en los Estudios Superiores de Música.

Palabras Clave: Flamencología, Conservatorio de Música, Demófilo, enseñanza.

Abstract

This article is a tour and a reflection on flamenco studies, starting in the last third of the 19th century by Antonio Machado and Álvarez "Demófilo" until the 20th century, with special attention to the role of Flamencology in Higher Studies of music.

Keywords: Flamencology, Music Conservatory, Demófilo, teaching.

Si bien fue Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* el primero en realizar estudios sobre una concepción artística del cante flamenco, con trabajos publicados desde 1869 (*Primeros escritos flamencos*), luego 1879 (*Cantes Flamencos*), y 1881 en su famosa *Colección de Cantes Flamencos*, su ámbito de estudio estuvo muy enfocado en la recopilación de letras y clasificación de estilos, y sus trabajos no acaban de prestar atención a la naturaleza musical de los cantes. Por contra, su compañero austríaco Hugo Schuchardt (*Die Cantes Flamencos*, 1881) señaló que no se había delimitado lo que era la "música flamenca", describiendo "lo flamenco" como un término que expresaba lozanía: "orgullo, altivez" y, asociado a "lo gitano", forma ésta última de uso más amplio

y utilizada en sentido metafórico: “astuto, zalamero”¹.

Schuchardt se quejaba de que Demófilo incluyera a las peteneras y otros aires alegres en el grupo de los cantos flamencos, cuando para él esas músicas en nada sonaban flamencas, y no comprendía por qué no se utilizaba la denominación *seguidilla flamenca* para referirse al estilo “jondo”². Sin embargo, sí reconocía una música flamenca que era identificativa de este género, una forma especial de acompañamiento que hacía que una copla se convirtiera en flamenca y dejase de ser canción:

Por lo tanto, si admitimos que el elemento gitano en los cantos flamencos es ficticio, casual y extrínseco, entonces tenemos que concluir que lo específico de estos cantos no es algo inmanente a ellos. Si queremos definirlos habremos de buscar su índole en otros lugares. Los cantos flamencos son canciones recitadas con música flamenca: como hemos visto, ésta tiene un carácter especialmente melancólico que determina al carácter de los cantos aunque tal determinación no sea absoluta. Hay en Demófilo tanto canciones alegres y burlescas como tristes que no se cantan de modo flamenco, así como aquellas que admiten tanto un tono como otro sin que la música marque una diferencia, este último fenómeno está vinculado a la variedad de los metros, sobre lo cual hablaremos más tarde. Por el momento tenemos que preguntarnos si la música flamenca se halla rigurosamente demarcada. Me sorprende que Demófilo incluya la petenera, que considero muy poco flamenca. Este aire no es por lo demás especialidad de «cantaos» sino que lo canta todo el mundo incluso las damas distinguidas al piano y las cantantes de buenos teatros en los entremeses. (Schuchardt, 1990: 51-52)

Esta preocupación por delimitar qué era “lo flamenco” en términos musicales no tendrá parangón en ninguno de los estudios posteriores de flamenco hasta prácticamente la flamencología actual.

José María Sbarbi se centró en 1879 en el estudio de la seguiriya en su importante trabajo *Las playeras*, con descripciones musicales que muestran la naturaleza del canto flamenco en cuanto a carácter melancólico, modo musical, libertad interpretativa y tipo de metros. Otro contemporáneo y amigo de Demófilo, Francisco Rodríguez Marín incluye algunas partituras de cantos en su magna recopilación de coplas populares (*Cantos Populares Españoles*, 1881-82), atendiendo muy parcialmente al flamenco, y

¹ Hoy la RAE recoge en su uso adjetivado coloquial estas otras: “Chulo, insolente, *ponerse flamenco*. Dicho de una persona, especialmente de una mujer: De buenas carnes, cutis terso y bien coloreado.

² Hondo, profundo, más expresivo y de mayor sentimiento.

sin tampoco analizar musicalmente el cante; así como en otros trabajos posteriores (*Bailes populares españoles* 1898, *Quisicosillas* (1910), o *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (1929).

Benito Más y Prat diferenciará en su artículo *Flamencos y andaluces* (1889) entre: andaluz, gitano, flamenco y chulo (asociado éste a Madrid), aunque identificará a flamencos y gitanos: «flamencos y gitanos son hoy sinónimos para nosotros»³. En lo que respecta a “lo flamenco”, lo considera como una moda: *el flamenquismo*, el cual critica duramente, estando, según él, ya lejos del verdadero flamenco anterior, que él identifica con el gitano. En *Cantares de mi tierra* (1886) Más y Prat distinguirá las coplas flamencas (duras de expresión) de las andaluzas, coincidiendo en señalar al flamenco como mezcla de lo gitano y lo andaluz⁴, síntoma de la influencia en él de las ideas de Demófilo, a quien conocía bien. Pero nada aborda al respecto de las músicas, salvo alguna descripción o apunte de aire “sentido” en los estilos gitanos, dentro de su escena *Bailes de Palillos y flamencos* (1889), donde describe las diferencias estéticas y de carácter entre una y otra escuela de baile, o “gorgoritos” en el cante en la escena *¡¡Cien cañas!!* (1889).

El músico y musicólogo Felipe Pedrell fue uno de los más interesados en el estudio musical del flamenco por estos años, con trabajos en *La ilustración Hispano-Americana* (1888), referencias en su *Diccionario técnico de la música* (1894) y algunas muestras en su importante y gran obra *Cancionero popular español* (1922), aunque siempre más cercano al terreno del folclore que al flamenco.

Manuel de Falla abordó el estudio del “cante jondo” en su trabajo *El «cante jondo» (canto primitivo andaluz)* (1922), donde atribuye a la seguriya y a los gitanos la paternidad del cante llamado jondo. De ella se derivarían, bajo su opinión, el resto de estilos jondos (polos, soleares, martinetes...) y el posterior flamenco, inferior para él (malagueñas, rondeñas, sevillanas, peteneras...), asumiendo el importante papel de la guitarra en esta formación. Falla apoya sus afirmaciones con un análisis musical comparativo (aunque sin ejemplos) entre el cante jondo y músicas orientales bizantinas, árabes y cantos cristianos, atribuyendo a los gitanos el papel de transformadores musicales de estas músicas pasadas como origen del cante, y la ciudad de Granada como punto inicial

³ “Flamencos y andaluces”, *La Ilustración española y americana* 15 de agosto de 1889.

⁴ “Cantares de mi tierra”, *La Ilustración Española y Americana* 30 de julio de 1886. Aparecerán estos escritos en 1889 en la obra *La Tierra de María Santísima. (Cuadros flamencos) por Benito Más y Prat*, con ilustraciones de José García Ramos. Reeditada en 1988 por la Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla y Fundación Antonio Machado.

donde se fundieron estos elementos, aunque entrará en contradicción al concluir que «la nueva modalidad en que consiste el cante jondo [...] no es la obra exclusiva de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigenio andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido».

También Joaquín Turina aborda tangencialmente el asunto flamenco en algunas de sus publicaciones (1936)⁵, sugiriendo una influencia melódica árabe en cantos como la saeta.

Como vemos, salvo algunas pinceladas ilustrativas o de carácter, el estudio musical del cante permaneció ausente hasta mediado el siglo XX, cuando musicólogos como Manuel García Matos (*Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes*, 1950; *Bosquejo histórico del cante flamenco*, 1958 o *Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco*, 1969) o Hipólito Rossy (*Teoría del Cante Jondo*, 1966) intentan dar explicación a la naturaleza musical del cante y sus relaciones con otras músicas que las precedieron o fueron coetáneas. Desafortunadamente estos últimos trabajos tuvieron la mala suerte de coincidir con una época en la que las ideas de Antonio Mairena y Ricardo Molina plasmadas en el libro *Mundo y formas del cante flamenco* (1963) impondrían una visión gitanista como origen del cante, permaneciendo sus importantes conclusiones en un olvido temporal, hasta que en las últimas décadas fueron retomadas por una nueva flamencología más rigurosa, en la que señalamos al musicólogo Arcadio de Larrea (*El flamenco en su raíz*, 1974, *Guía del Flamenco*, 1975) y al investigador José Blas Vega (desde 1967 con *Las Tonás*) como iniciadores de una nueva etapa de estudios sobre flamenco.

Paradójicamente, la ausencia de estudios musicales sobre flamenco en tiempos de Demófilo no se debía a la falta de buenos profesionales, ya que, teniendo tan cerca a músicos de la talla de Eduardo Ocón, Lázaro Núñez Robres o José Inzenga, que habían recopilado las melodías de multitud de cantos populares, habría bastado iniciar proyectos de estudios en común. Pero era aún demasiado pronto para este tipo de iniciativas. No olvidemos que los comienzos sobre el estudio del folclore tienen su origen en Alemania, a la cabeza en Europa desde comienzos del siglo XIX, posteriormente Inglaterra y Francia, pasando por Italia, Portugal y finalmente en el último cuarto del siglo XIX en España, donde destacará el mencionado Demófilo, quien se interesa por fundar

⁵ “El canto Popular”. Comunicación leída en III Congreso de Musicología celebrado en Barcelona y publicada en el diario madrileño *El Debate*, el 3 de mayo de 1936.

una “Asociación del Folclore Español” inspirada en la de Londres de 1878, constituyéndose la sociedad “El Folclore Andaluz”, punto de partida de otras sociedades regionales y locales interesadas por recopilar todo tipo de tradiciones del pueblo, adivinanzas, cuentos, leyendas, cantos y bailes.

Por entonces, el cante flamenco era, en palabras de Demófilo, «el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado (*Cantes Flamencos*, 1881: 13-15)», síntoma inequívoco de la juventud del cante y, aunque causaba interés su estudio, era un arte en plena transformación (aún hoy lo es), algo que dificultaba entonces su análisis por la falta de perspectiva histórica, pero no por la falta de fuentes.

Tiempo antes de que Demófilo inaugure lo que podríamos llamar “primera flamencología”, el músico malagueño Eduardo Ocón recorre Andalucía entre 1854 y 1867 recopilando cantos populares, entre ellos, dos flamencos: *Soledad* y *Polo gitano o Flamenco*, que añade al final de su publicación *Cantos españoles* (1874), cerrando la parte “auténticamente popular”, tras seguidillas, fandango, rondeña, malagueñas, granadinas y murcianas. Será el primero⁶ que documente en partitura música auténticamente flamenca, con secuencias rítmicas y armónicas en la guitarra asociadas al llamado hoy “toque por soleá”, con encadenamientos de acordes y falsetas flamencas que aún hoy se practican, y giros melódicos en el cante plenamente consolidados en variantes por soleá y polo natural. Deja claro el malagueño dónde recoge estos dos cantos: «ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben aún ni leer. Esta clase de artistas, que hacen profesión de su ejercicio cantando en los cafés y otros sitios públicos» (*Cantos españoles*, 1874: 99).

Cercano a Ocón tenemos a Lázaro Núñez Robres, quien también documenta una *Soledad* (*La música del pueblo*, 1866), si bien este músico no transcribe el auténtico acompañamiento que tenían estos cantos, realizando una adaptación más o menos personal dentro del estilo.

Adentrándonos en el último cuarto del siglo XIX se publicarán cientos de partituras de cantos populares y flamencos, o pseudoflamencos, en la época de mayor impacto del

⁶ Tiempo antes Glinka se adelantará al malagueño en la *Rondeña* de El Murciano (1845), aunque esta fuente es una pieza de guitarra en la que no hay cante.

género, la del café de cante, donde se hace difícil diferenciar lo “verdaderamente flamenco” de lo que nosotros denominamos “inspiración flamenca”. Músicos como Isidoro Hernández, Federico Liñán, Manuel del Castillo, Buenaventura Íñiguez, y muchos otros, buscando el éxito de ventas de una floreciente industria de impresión musical, arreglaron multitud de cantos, músicas y bailes para acompañarse al piano en publicaciones dirigidas a aficionados a lo popular, en las que hay presencia flamenca en algunas de ellas y donde podemos seguir con bastante certeza el camino que traza la música flamenca hasta la aparición de los primeros medios de grabación sonora, en los que ya tenemos muestras directas del cante flamenco.

La zarzuela y el género operístico no serán impermeables a la influencia del flamenco, y también en ellas encontraremos desde mediados del siglo XIX reflejos del cante en algunos números. Desde la década de los años ochenta fue notoria la criticada moda de la “flamencomanía” hasta bien entrado el siglo XX. Debemos señalar que esta influencia fue recíproca, pues ejemplos hay también de música escénica que pasaron a formar parte del corpus del cante flamenco y que aún debemos estudiar.

Antes de los documentos musicales de Ocón, al respecto de la naturaleza musical del cante flamenco, tenemos que valernos de descripciones en textos que desde finales del siglo XVIII vamos encontrando en relatos de viajes, escenas teatrales, periódicos o revistas, en las que ya desde la famosa fiesta del Tío Gregorio de las *Cartas Marruecas* (1773-74) de José Cadalso, es notoria una forma interpretativa de voz “aguardentosa”, “guillabaora”, “desgarradora”, “gorjeada”, “melancólica”, “quejumbrosa”, que está presente en ambientes populares y artistas aficionados a lo popular (*Don Preciso*, 1799), desde entonces y hasta la actualidad.

En las últimas décadas se ha rastreado la prensa y archivos documentales de importantes ciudades flamencas como Sevilla, Cádiz, Jerez, Málaga, Córdoba, Granada, Almería, Murcia, Madrid y Barcelona, surgiendo un mundo desconocido hasta ahora, rico en referencias sobre artistas, lugares de exhibición, modalidades de cante, etc. que va llenando el vacío documental que teníamos de una época de importancia vital para el estudio del cante y por ello, de su historia. Es obligado señalar a José Blas Vega, José Luis Ortiz Nuevo, Gerhard Steingress, José Gelardo, José Luis Navarro, Manuel Bohórquez, Eusebio Rioja, Faustino Núñez, Antonio Barberán, Javier Osuna, Antonio Sevillano Miralles, Aire C. Sneeuw y Alberto Rodríguez Peñafuerte, aunque hay muchos más, como se puede suponer. La lista de autores y obras sería demasiado prolija de

enumerar aquí. Ha sido, sin duda, la época más fértil y de mejores resultados para el conocimiento científico de la historia del flamenco en todos los ámbitos de estudio.

Contrasta con el estudio científico del flamenco la llamada por nosotros “pseudoflamencología”, muy presente, por desgracia, en las redes, en la que se revitalizan o recuperan viejos y caducos postulados ya superados desde hace décadas. Citamos el caso del abogado filoarabista Antonio Manuel, quien sin conocimiento de musicología se atreve, por medio de la “intuición”, como reza en su libro *Arqueología de lo jondo* (Almuzara 2018), a demostrar el nacimiento musical del flamenco desde la llamada “música árabe”. Ha conseguido incluso una serie documental producida por *Plano Katharsis* con la participación de *Canal Sur Radio y Televisión* de inminente estreno.

El estudio del flamenco en su faceta histórica requiere de competencias muy variadas en áreas temáticas muy dispares. En el caso del flamenco y su relación con la música árabe, un estudio serio necesitaría de conocimientos lingüísticos (árabe como mínimo, más francés e inglés debido a la literatura secundaria), musicológicos (expertos en teoría y práctica musical occidental y oriental), históricos (fuentes de la teoría musical árabe de la Edad Media) y etnomusicológicos (expertos en tradición oral española y supervivencias de prácticas musicales en el magreb actual), esto para tener un mínimo de autoridad.

En relación a los estudios superiores artísticos de Flamenco, el MEC estableció en el *REAL DECRETO 617/1995, de 21 de abril, los aspectos básicos del currículo del grado superior de las enseñanzas de Música* incluyendo dos opciones para el flamenco. Opción A: *Guitarra Flamenca* y Opción B: *Flamencología*. Desde entonces, posteriores Reales Decretos han ido perfilando los contenidos y planes de estudios, creándose la especialidad de *Flamenco* con el RD 707/2011, de 20 de mayo, en el cual se definen las competencias específicas, el perfil profesional correspondiente a dicha especialidad, las materias obligatorias y los contenidos y créditos correspondientes de los itinerarios específicos de *Cante flamenco*, *Guitarra flamenca* y *Flamencología*.

Los estudios superiores en Flamencología que se ofertan en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba son los únicos que por el momento se imparten en el estado español, exceptuando los estudios de Máster en la Universidad de Cádiz y la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña). Estos centros de excelencia educativa

contribuyen a la formación de futuros profesionales que continúen la labor iniciada por anteriores musicólogos. Es desde estos centros donde se debe incidir en la importancia de una formación amplia y completa, abordando desde una perspectiva global el arte Flamenco en todos sus aspectos teóricos, técnicos y prácticos en sus diferentes épocas, proporcionando así una sólida formación metodológica y humanística que ayude a los estudiantes en el ejercicio del análisis y del pensamiento musical necesario en su futura profesión.

Estamos en un buen momento para que desde las enseñanzas oficiales de Flamenco se incida en la importancia del estudio académico de estas disciplinas artísticas, para no caer en mistificaciones como la tan manida frase “el flamenco no cabe en el papel” o antiguas teorías como la llegada del flamenco desde la India o de los árabes. En nuestras manos está.

Bibliografía

- BLAS VEGA, José (1967): Las Tonás, Edición Ángel Caffarena, Málaga.
- CADALSO, José: Cartas Marruecas (1773-4). Edición digital a partir del manuscrito de la Real Academia de la Historia, Sala 9, Segundo Armario de Códices, 122, ff. 1-165.
- DE FALLA, Manuel (1972): Escritos sobre música y músicos, tercera edición aumentada, Colección Austral, Madrid, [1ª Ed. 1950]).
- DE LARREA, Arcadio (1974): El flamenco en su raíz, Editora Nacional, Madrid.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1950): Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes, Anuario Musical, Vol. V, Ed. CSIC, Madrid, 1950.
- _____ (1958): Bosquejo histórico del cante flamenco, Hispavox.
- (1987): Sobre el flamenco, estudios y notas, Ed. Cinterco, Madrid.
- _____(1969): Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco, Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre el Flamenco, Madrid.
- MACHADO Y ÁLVAREZ (“Demófilo”), Antonio (1998): Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo), DVD ediciones, Barcelona. [1ª Ed. 1881]).
- (1879): “Cantes flamencos I, II, III”, revista La Enciclopedia, Sevilla.
- (1981): Primeros escritos flamencos (1869-70-71), Ediciones Demófilo, Córdoba.

MUSICALIA

- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1963): Mundo y formas del cante flamenco, Revista de occidente, Madrid.
- MÁS Y PRAT Benito (1998): La Tierra de María Santísima. Cuadros Flamencos. Bienal de Arte Flamenco, Fundación Machado, Sevilla.
- NÚÑEZ ROBRES, Lázaro (1866): La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn... Calcografía de Echevarría, Madrid.
- OCÓN, Eduardo (1874): Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas, Málaga, 1888. [1º ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- PEDRELL, Felipe (1958): Cancionero popular español, editorial Boileau, Barcelona. [1ª ed. Valls: Eduardo Castells, 1922].
- (1894): Diccionario Técnico de la música, Imprenta de Víctor Berdós, Barcelona.
- (1888): "La Quincena Musical". La Ilustración Musical Hispano-Americana, núm. 3, 29 de febrero.
- (1900): "Los cantos flamencos". Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical. Pau1 Ollendorff, París.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1898): "Bailes populares españoles". Revista Blanco y Negro (Madrid), año VIII, nº 348, 1 de enero.
- (2005): Cantos populares españoles, edición a cargo de Enrique Baltanás, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. [1ª ed. 1881-1882].
- (1929): El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, Tipografía de archivos, Madrid.
- (1910) Quisicosillas, Biblioteca Patria, S.A., Madrid.
- ROSSY, Hipólito (1966): Teoría del cante jondo, Credsa S.A., Barcelona.
- SBARBI, José María (1879): "Las playeras". La Enciclopedia, Revista científico-literaria decenal de Sevilla.
- SCHUCHARDT, Hugo (1990): Los Cantes Flamencos, Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress, Fundación Machado, Sevilla, 1990. [1ª Edición: Die Cantes Flamencos 1881].
- TURINA, Joaquín (1936): "El canto popular". Diario El Debate, Madrid, 3 de mayo.