

PRÓLOGO A LA TERCERA EDICIÓN ESPAÑOLA

Allá por el año dos mil, cuando yo todavía no había escrito una línea de flamenco, aunque ya comenzaba a interesarme por su estudio, di con *Sociología del cante flamenco* del austriaco Gerhard Steingress (1993). Ya me costó encontrar la primera edición, pues se encontraba agotada, aunque pronto Signatura ediciones editó la segunda (2005). Por entonces yo no estaba contaminado con las ideas del *mairenismo* fijadas en torno al gitanismo y la etapa hermética como origen del cante flamenco, y tampoco bebía de otras hipótesis románticas en cuanto a su filiación oriental o árabe. Tuve la suerte de no haber leído *Mundo y formas del cante flamenco* de Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963), *Flamencología* de Anselmo González Clement (1955), o los escritos de Manuel de Falla y Lorca sobre *El cante jondo. Canto primitivo andaluz* (1922), aunque más tarde los leería, claro. Tenía virgen mi pensamiento sobre la música flamenca, la cual disfrutaba como aficionado, sobre todo de la guitarra, que era mi pasión en esos años.

Mis primeros impulsos de acercamiento al estudio del flamenco fueron a través de la musicología, con obras como *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy (1966), y por medio de las transcripciones de guitarra que iba recopilando de Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Serranito, Manolo Sanlúcar o Paco de Lucía. Fue allí donde encontré mis primeros amarres. De ahí pasé al estudio del cante flamenco a través de las transcripciones musicales que iba haciendo yo mismo, pues no había material en este campo; ni siquiera había comenzado a impartirse cante flamenco en ningún conservatorio todavía. Me fui forjando mi propia idea del flamenco a partir del estudio de la música, que es de lo que trata principalmente este arte de expresión tan genuina, e iba leyendo otros títulos importantes como *Teoría Romántica del Cante flamenco* de Luis Lavaur (1976) y los trabajos de Manuel García Matos, Arcadio de Larrea, José Blas Vega, José Luis Ortiz Nuevo, José Gelardo, José Luis Navarro, Faustino Núñez, y tantos otros que estaban abriendo caminos desde perspectivas más científicas y con conclusiones más acertadas, muchas de ellas extraídas del estudio de la prensa histórica y otros documentos hasta entonces desconocidos.

El libro de Steingress me ayudó a entender muchas cosas, y a no perder el tiempo en llenar de ideas sin fundamento mi pensamiento. Las conclusiones de Gerhard desde el campo de la sociología no fueron aceptadas

por gran parte de los aficionados al flamenco, y tampoco por parte de un sector de los artistas, y por supuesto no quisieron ser asumidas por los escritores apegados a lo que hoy denominamos *flamencología tradicional*. Hay que decir que la cosa sigue más o menos igual en muchos aspectos. Aceptarlas suponía acabar con el mito de lo ancestral, la pervivencia árabe, la conexión con la India, etc. Pero no había más remedio que rendirse ante la evidencia. El flamenco no era de origen gitano, sino un arte *agitado*, creado a partir de la visión que desde fuera creamos a través de la romantización que se hizo del personaje del gitano, prototipo social que encarnaba la idea de libertad, tan buscada en el periodo del Romanticismo europeo a comienzos del siglo XIX.

Como nos enseña Gerhard «La voz *gitano* no definía las características étnicas de los gitanos llegados a España en el siglo XV sino que pasó a denotar una determinada categoría social de individuos que tuvieron que sobrevivir a base de una economía de subsistencia y en condiciones de miseria y desprecio. *Gitano*, debió pues aplicarse en muchas ocasiones como sinónimo de “persona marginada”, “hampón”, “asaltador”, “germano”, etc.».

El gitanismo romántico, la afición por lo gitano, creó, hacia la década de 1830, un estereotipo que fue imitado por bailarinas extranjeras: gitanas fingidas, y también por boleras españolas, pero sin gitanas reales. Un gitanismo imaginado. La entrada de los gitanos en el llamado canto y baile andaluz vendría algo después, en una época en la que Silverio comienza a realizar sus primeros recitales en teatros a su vuelta de Uruguay (1864), y en academias y salones de Sevilla, donde comienzan a contratar a gitanas para los bailes de jaleos, consolidándose poco a poco el uso del término *Flamenco*, para hablar de cante, toque y baile, en detrimento de la denominación de canto, toque y baile andaluz.

Steingress había localizado anteriormente en la prensa de Jerez (1989) las noticias de los recitales de Silverio en 1865, con críticas demoledoras al respecto de la estética cantaora de este artista sevillano; léase: «Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica. Pero es cierto que Silverio ha llenado el teatro una, dos, tres veces». Silverio no era cantor, era *cantaor*, y su voz no era lírica, sino flamenca. Aunque este término no fuera usado prácticamente por el maestro sevillano en su vida artística.

Sin duda, el papel profesional de Silverio Franconetti, que se había subido a un teatro con la guitarra de Patiño en Cádiz, San Fernando y Jerez, fue determinante. Comienza un profesionalismo que más tarde llevó a Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* a pensar que el cante estaba en decadencia, cuando realmente acababa de nacer, afirmando a su vez que Silverio era el creador del género flamenco. Steingress nos explica con lucidez que «la aparición del cante flamenco no fue en absoluto consecuencia de la *decadencia* de un cante gitano original, sino a la inversa, fue la consecuencia de una serie de adaptaciones del folclore andaluz al gitanismo del siglo romántico y de la *afición* provocada por la moda gitana en el ambiente urbano». 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», síntoma inequívoco de la juventud del cante: era un arte en plena transformación, y aún hoy lo es.

Como explica Steingress, llamar a alguien *flamenco* o *flamenca* «significaba referirse a un conjunto de características sociales, psicológicas e incluso fisiológicas supuestamente *relevantes* de las personas que pensaban corresponderse con el *tipo picaresco* de los siglos anteriores». El personaje flamenco hacía referencia a un tipo peculiar, en el que entraban personas de estratos marginales socialmente despreciados, la chusma, y entre ellos, los gitanos. El estudio que hace Steingress sobre la etimología del término *flamenco*, señalando el trabajo previo que ya antes hizo Manuel García Matos en su *Bosquejo Histórico del Cante Flamenco* (1958) al respecto de un origen jergal, al cual añade sus aportes personales, es ejemplar. Aclara que no era lo mismo *gitano* que *flamenco*, aunque estuvieran identificados en el siglo XIX. Se podía ser gitano flamenco, o gitano no flamenco, ya que si fueran sinónimos sería como decir «gitano gitano», un pleonismo, vaya. La cada vez mayor nómina de personas *flamencas*, con sus actitudes, groserías, e inadecuados comportamientos en los entornos profesionales, debió inclinar la balanza hacia el uso de *flamenco* en detrimento de *andaluz*.

Yo mismo, desde el ámbito de la musicología, en mi estudio sobre la *Génesis Musical del Cante Flamenco* (2014) llegaría a conclusiones parecidas a las de Steingress. Reflexionaba sobre los códigos artísticos que definen el arte flamenco, llegando a la conclusión de que, como expresión artística, no estuvo cerrado en su definición, puesto que el término es

de contexto social y se aplica primero a una categoría de individuos y luego a una música asociada a este grupo. Luego adquiriría una estética concreta, en función de las épocas y las aportaciones de los artistas que iban modelando sus formas. Por ello muta según los cambios sociales y el mercado, aunque se mantengan elementos esenciales en sus estructuras musicales, como fórmulas armónico-rítmicas, estética orientalista en el canto y movimientos basados en el baile a tierra y el uso de zapateado. En la actualidad seguimos teniendo los mismos problemas en torno a lo que se considera flamenco en un sector importante de la afición y de la crítica, quienes valoran las nuevas propuestas según la ortodoxia creada e imaginada desde el mairenismo y la flamencología de Climent. Un contemporáneo de Demófilo, también austriaco, Hugo Schuchardt, se preguntaba en 1881 en su libro *Die Cantes Flamencos* si realmente la música flamenca estaba delimitada: «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 [...] 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 *cantaores* sino que lo canta todo el mundo incluso las damas distinguidas al piano y las cantantes de buenos teatros en los entremeses».

Parece evidente que el concepto de *lo flamenco* ni siquiera en la llamada época del Café Cantante estaba definido. Ya entonces Schuchardt se inclinaba por lo patético y lo melancólico, pero reconocía que había igualmente canciones burlescas y alegres. A su vez, también Demófilo señalaba lo rufianesco, lo obsceno, o descompasadamente alegre, etc., como algo propio de este género en el prólogo de su libro *Cantes Flamencos* de 1881. Quedaba patente la confusión al respecto de lo que definía las características estéticas del llamado arte flamenco, derivadas de la diversidad de músicas, cantos y bailes de las diferentes personas que formaban parte del conglomerado de su base social.

El libro que nos ocupa, *Sociología del cante flamenco*, que alcanza aquí su tercera edición y tengo el gusto de prologar, debería ser un libro de obligada lectura para todo aficionado que se precie. Esta nueva edición nace de la traducción que ha realizado Elena Galadí-Enríquez, estudiante de Flamencología del Conservatorio Superior de Música de Córdoba,

que se interesó por la edición más completa que realizara Steingress en alemán, posterior a la primera edición española. La edición alemana llegó con un grueso de libros, papeles y otros documentos de los que Gerhard quería desprenderse y que, gracias a mi labor intermediadora y al interés del Conservatorio Superior de Córdoba, fue adquirida finalmente por el Conservatorio antes de que pudiera ir a otro sitio. En mi visita al domicilio de Steingress hace un par de años para consultar el fondo documental ya le sugerí que realizara una nueva edición de su libro, debido a que, de nuevo, la segunda edición se encontraba agotada. Y algo debió resonar en el universo, porque al poco tiempo Elena propuso traducir la edición alemana del libro, aprovechando que tenía que hacer su trabajo de fin grado. Matábamos así dos pájaros de un tiro. Dicho y hecho.

Elena ha realizado un trabajo espléndido. Se ha revisado la segunda edición española y la segunda alemana, incorporando nuevas fuentes de importantes trabajos que han visto la luz desde la primera edición. Incorpora nuevos capítulos, como su interesante idea sobre la «hibridación» como forma de nacimiento y evolución del flamenco, concepto en el que ha estado trabajando los últimos años. Son muy importantes los capítulos dedicados a la crítica de la flamencología tradicional, algo ya superado para muchos investigadores, pero que, como comentábamos al inicio, muchos desconocen. Igualmente hay que destacar la parte dedicada a la explicación del contexto social que nutrirá la nómina de artistas flamencos, la formación de la bohemia y el ambiente flamenco, la llegada del flamenco a los cafés y la parte nueva sobre la prensa, donde añade sus trabajos sobre Granada y Córdoba. El resto del libro, como se pueden imaginar, tampoco tiene desperdicio.

Hay libros que marcan un antes y un después en los estudios sobre flamenco, y este es uno de ellos. Rompan sus mitos y sus camisas si quieren, porque *el conocimiento la pasión no quita*, como decía Don Antonio Chacón, y disfruten del libro como yo lo he vuelto a hacer en esta nueva lectura rabiosamente actual.

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA

Catedrático de Flamencología

Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Córdoba, 22 de abril de 2024

PRÓLOGO DE LA EDITORA A LA TERCERA EDICIÓN ESPAÑOLA

Empecé a estudiar el campo del flamenco de manera *seria* ya entrada la madurez. Después de haberme dedicado mucho tiempo a la investigación en Ciencias Naturales, los estudios de Flamencología en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba Rafael Orozco me abrieron un campo de conocimiento nuevo. Por mi condición de española y alemana, durante los estudios he disfrutado mucho de poder comprender algunos textos del *lied* y del provocativo Mozart, por poner algún ejemplo. Pero mi mayor y más grata sorpresa llegaría al conocer la obra de Gerhard Steingress, *nada menos que un austriaco*, cuyo libro *Sociología del cante flamenco* constituye prácticamente la columna vertebral de las asignaturas de Sociología del flamenco de nuestro plan de estudios. Escudriñando los detalles sobre su obra, encontré que existía una edición en alemán actualizada, posterior a las ediciones españolas, ya agotadas y difíciles de conseguir en el mercado de segunda mano. Por expresarlo con un falso toque esotérico, digamos que este libro se cruzó en mi camino y me pidió que le ayudara a volver a las librerías: sabiendo de flamenco y de ambos idiomas y estando acostumbrada al ambiente investigador, tenía buenas herramientas para acometer el reto. Contacté con Gerhard Steingress, Gerardo, quien amablemente aceptó atender mi propuesta de trabajar juntos en este proyecto. Ambos hemos sudado para sacar a la luz esta compleja obra que es el resultado de más de 30 años de trabajo de su autor, y me siento privilegiada por haber podido tomar parte en el proceso. El camino ha merecido la pena y me ha enriquecido personal e intelectualmente.

Esta nueva edición cuenta con un contenido que combina la versión española y la alemana y se ha complementado con extractos y resultados de publicaciones posteriores, tanto del autor como de otros autores. Al provenir algunos pasajes de textos en alemán, se ha revisado su correcta adaptación al castellano y la citación de fuentes en este idioma, aunque esto último no de manera integral porque es imposible abarcar la amplia bibliografía que maneja el autor en alemán, inglés y francés, entre otros idiomas. Se han perfeccionado o actualizado algunos aspectos referentes a teoría musical, armonía, etnomusicología, formas poéticas del flamenco, historia del flamenco, literatura relacionada con el flamenco y el

gitanismo, citas de obras y noticias, redacción, estilo, etc., lo que implica una ardua tarea de investigación. Todo ello con el fin de volver a poner la obra actualizada al alcance de investigadores, artistas, estudiantes y aficionados, porque esta obra sigue siendo muy necesaria en el camino hacia el conocimiento del flamenco como género artístico y como expresión dinámica de su contexto sociocultural.

ELENA GALADÍ-ENRÍQUEZ

Córdoba, abril de 2024

PRÓLOGO DEL AUTOR A LA TERCERA EDICIÓN ESPAÑOLA

Me agrada presentar mi *Sociología del cante flamenco* de nuevo, aunque no puede tratarse de una simple reproducción de lo escrito hace más de treinta años en circunstancias menos favorables de la investigación de este género, que entonces había entrado en una fase de increíble proliferación debido al amplio aprovechamiento artístico de sus cualidades incluso a nivel mundial. Tras las décadas del dominio del mairenismo, cuyo efecto e incluso mérito consistía en haber creado un modelo neoclásico del flamenco estrechamente vinculado al mito gitanista, cada vez más artistas del género traspasaron sus límites para ampliar su estética hacia otras músicas y sensualidades más afines a su tiempo. Había llegado el tiempo de su renovación por parte de una nueva generación de protagonistas y de un público cuya afición exigió nuevas formas de creatividad a partir del respeto por los maestros del pasado. Las nuevas fuerzas productivas del género rompieron las cadenas del omnipresente neoclasicismo impuesto por una afición estancada en el supuesto pasado dorado del flamenco, para exigir e incluso imponerle una nueva estética acorde con las nuevas relaciones de la audiencia con la sociedad y su música. Ante esta situación de reformación de la música, el flamenco *explotaba* como arte o, por lo menos, como una de sus variantes más fascinantes y sublimes con proyección de lo andaluz en el mundo. Hubo situaciones parecidas anteriores, marcadas por cantaores como Manolo Caracol, Pepe Pinto, Pepe Marchena, Juanito Valderrama y Pastora Pavón. Pero las restricciones ideológicas del franquismo redujeron sus posibilidades y fueron ensombrecidas por la imponente figura de Antonio Mairena y su *escuela*. En los años sesenta y sobre todo los setenta se produjo el cambio decisivo relacionado con los nuevos maestros como Paco de Lucía, Camarón de la Isla y Enrique Morente. Desde entonces se abrieron muchas puertas y el caudal musical se ensanchó y profundizó de manera casi inmanejable. Esta situación, marcada por los nuevos rumbos que ha tomado el resurgimiento artístico, exigía una revisión de las explicaciones, casi siempre subjetivistas, especulativas o anecdóticas que en el pasado habían acompañado al flamenco por parte de aficionados e intelectuales desde la segunda mitad del siglo XIX, es decir, una revisión de la flamencología presentada hasta entonces. Hubo que encontrar las pocas fuentes fiables que existían sobre la historia y el carácter del flamenco,

reafirmar y ampliar los conocimientos que incluían con el fin de librar la teoría sobre el flamenco del inherente folclorismo posromántico. En un principio este paso fue ambiguo porque se trataba de salir de la sombra de las anteriores tesis (muy dudosas) y buscar fundamentos nuevos y fiables para una reconstrucción del fenómeno flamenco como objeto de las ciencias sociales y la musicología. Esto significó aplicar la metodología científica al alcance y, en vez de una deducción a partir de un incierto y oscuro origen envuelto en las tinieblas del pasado o en la fatídica sangre de una misteriosa raza calé, reconstruir el desarrollo del mismo mediante la inducción a partir del presente hacia atrás en el tiempo, basándose en datos empíricos, es decir observables y objetivos. El pasado solo se puede explicar a partir del presente. Como se sabe hoy día, este método ha tenido resultados sorprendentes que se han reflejado en una amplia gama de estudios que han mostrado el carácter complejo del flamenco en el marco de la música andaluza. De este modo, se ha sustituido la subjetiva y muchas veces especulativa flamencología tradicional fascinada por la idea de un hipotético *big-bang* en la música flamenca, que se embarró en explicar el desarrollo del flamenco como la decadencia de un supuesto cante gitano originario, por una nueva metodología, que a partir del rastreo de datos objetivos encontrados en su camino lo explica como consecuencia de una serie de hibridaciones a lo largo de los dos pasados siglos que culminaron en su actual estado.

La publicación de la primera edición en 1993 fue posible gracias al tercer Premio de Investigación otorgado por la Fundación Andaluza de Flamenco en 1991. Probablemente ocurrió porque se trataba del primer estudio que enfocó este género desde las perspectivas de las ciencias sociales, es decir, motivado por explicar el flamenco como manifestación de *lo andaluz* a partir de y en conjunto con su trasfondo histórico-sociológico y cultural. La publicación tuvo un impacto considerable, aunque debido al escepticismo de buena parte de los estudiosos del tema y de los aficionados, que todavía se sintieron más atraídos por las tesis gitanistas anteriores, las nuevas explicaciones tardaron algún tiempo hasta cuajar en el debate. No obstante, la edición se agotó a lo largo de pocos años. Además, se realizó su traducción y posterior publicación aumentada en alemán (1997 en Peter Lang, Fráncfort del Meno), repetida en Logos (Berlín 2013).

La segunda edición del libro en castellano fue facilitada por la sevillana editorial Signatura Ediciones en 2005. Entonces el desarrollo artístico

del género flamenco ya había demostrado en un alto grado el valor de las tesis respecto a su trasfondo, origen y carácter presentados 14 años antes. El debate empezó a reflejarse en una serie de publicaciones a nivel académico, llevadas a cabo por una nueva generación de estudiosos gracias a la introducción de programas de doctorado en varias universidades españolas, además de su integración en muchos Conservatorios de Música. El flamenco, como folclore y como arte, había conquistado al mundo académico conforme a su importancia cultural a nivel mundial, tal como quedó reflejado en su inclusión en el Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en noviembre de 2010.

La presente tercera edición, instigada por el polifacético artista, investigador, *curator* y editor Pedro G. Romero, y realizada por la editorial Athenaica, no podía ser una repetición de las dos anteriores. El tiempo ha corrido mucho desde entonces. Por esta razón la investigadora y alumna del Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba, Elena Galadí-Enríquez, y yo hemos decidido cruzar (combinar) la anterior segunda edición del libro en español con la segunda edición del libro en alemán, para aprovechar su contenido más amplio y actualizado. Este hecho explica, y excusa en cierto modo, la amplia existencia de referencias a fuentes y estudios en alemán que deberían enriquecer la información al mismo tiempo que demostrar hasta qué punto el devenir y desarrollo del flamenco transcurrió vinculado con la dinámica musical más allá de Andalucía a nivel europeo. Dado que la música, y más en concreto la etnomusicología, ha ocupado un lugar reconocido en la sociología de la cultura desde sus inicios, cualquier análisis del flamenco debe incluir su dimensión social al ser un resultado de la actividad de los hombres en sociedad. Esto explica las numerosas referencias sociológicas. Finalmente, quisiera destacar que, debido a la introducción de fuentes y textos en otros idiomas, me considero responsable de mis traducciones al español y espero que reflejen su sentido original.

Por último, quiero agradecer a la editorial Athenaica su disposición a reeditar el texto y su paciencia hasta completarlo. De igual modo quisiera destacar el valor y la profesionalidad de Elena Galadí-Enríquez en su papel de responsable de la edición.

GERHARD STEINGRESS

Higuera de la Sierra, abril 2024

PRÓLOGO DEL AUTOR A LA SEGUNDA EDICIÓN

La primera edición del presente libro, de 1993, se agotó pronto. A partir de entonces no he dejado de pensar en los numerosos consejos sobre a su reedición. Mis dudas giraban en torno a lo siguiente: *Sociología del cante flamenco* fue el primer resultado de una serie de investigaciones socioculturales y sociomusicológicas sobre este tema. Su publicación se debió al Premio de Investigación que obtuvo en 1991 por parte de la entonces Fundación Andaluza de Flamenco. El Premio incluyó la edición del texto y de este modo me vi obligado a cerrarlo como documento de mis investigaciones realizadas hasta aquel año.

No obstante, mis trabajos siguieron adelante y poco a poco fui completando y ampliando mis conocimientos sobre la materia. Conseguí algunos fondos de investigación más que me facilitaron continuar con mis estudios sobre la aportación de Hugo Schuchardt, la dimensión ideológica del uso del flamenco en el marco del emergente nacionalismo español y andaluz, así como su significado cultural en la sociedad andaluza de la primera transición hacia la modernidad de finales del siglo XIX. De todo esto surgió, en 1996, una versión ampliada y profundizada de *Sociología del cante flamenco*, aunque en esta ocasión en lengua alemana y dirigida a la divulgación de los conocimientos sobre este arte fuera de España. El texto se publicó el siguiente año en Fráncfort del Meno bajo el título *Cante flamenco. Zur Kultursoziologie der andalusischen Moderne* por la editorial Peter-Lang, es decir, como estudio que enfocó el flamenco como aportación andaluza a la Modernidad y desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Desde entonces considero esta versión de la obra inicial como la más completa en lo que a mi acercamiento general al tema se refiere. La traducción del texto básico al alemán me dio la posibilidad de completar la base de datos, de perfilar mis argumentos y de profundizar mis hipótesis a partir de los nuevos conocimientos, frutos de mis investigaciones posteriores a 1991. Ahora bien, convencido de que la versión alemana de *Sociología del cante flamenco* ha sido mi más completo trabajo sobre el flamenco como fenómeno artístico-cultural, quise preparar su segunda edición, así como su retraducción del alemán al español. A pesar del gran interés que la editorial sevillana Signatura prestó a este proyecto, no fue posible conseguir la necesaria financiación de su laboriosa

traducción. De este modo, el proyecto sigue aparcado con la esperanza de encontrar mejor solución en el futuro. Debido a las presiones de amigos y compañeros que me aconsejaron sacar la segunda edición para satisfacer la fuerte demanda, pensé en revisar el texto original con el fin de introducir algunas partes y/o ideas desarrolladas en la edición en alemán. No llegué lejos en este intento, pues pronto volví a estar convencido de que lo mejor sería traducir el libro publicado en Alemania. Así espero hacerlo en un futuro próximo, pero entretanto siento la obligación moral de hacer asequible el texto, y por esta razón he aceptado la amable invitación de Signatura a publicar el texto original en el marco de su serie de flamenco, aunque en esta ocasión con algunas revisiones y correcciones. Espero que los lectores acepten este compromiso, me hayan perdonado la larga indecisión y no pierdan el interés en la futura y bastante diferente versión, cuya traducción realizaré yo mismo.

La investigación del flamenco ha tomado un rumbo espectacular desde finales de la década de 1980. No solo el arte flamenco, también la ciencia demuestra la vitalidad del género a nivel global. Hoy, el flamenco es ampliamente aceptado como objeto académico; a su profesionalización como arte sigue la profesionalización de su estudio, su integración en la investigación y docencia universitaria. La anterior flamencología se ha visto sustituida por un creciente número de estudios empíricos multidisciplinarios basados en información más fiable y una metodología más rígida y transparente. *Sociología del cante flamenco* fue uno de los primeros trabajos en este sentido, y quizás el primero en lo que a la síntesis teórica de datos sociohistóricos y socioculturales se refiere. La tradición oral, considerada durante mucho tiempo como la base cognitiva del flamenco, se ha visto confrontada desde entonces con datos y conclusiones contrastables, a partir de los cuales su historia se está escribiendo de nuevo.

Además, la globalización y el profundo cambio social y cultural que la caracterizan, han afectado también al papel y al desarrollo del flamenco como aportación artística de Andalucía a la música y el baile a nivel internacional. Hoy, el flamenco ya no puede ser lo que fue, quizás, en su origen, pero sí se puede destacar que su singularidad musical y expresiva persiste y fascina aún y cada vez a más personas en todo el mundo. El flamenco ha dejado de ser una manifestación étnica de Andalucía, su exclusiva *seña de identidad*, y se ha convertido en un arte universal, en punto de referencia dentro y fuera de España, caracterizado tanto por el genio como por el

mercado, es *arte por el arte*, al mismo tiempo que mercancía —tal como nació hacia 1850 a caballo entre los teatros, los cafés, las tabernas y la intimidad de las familias y vecindades—. La investigación no tiene como objetivo destruir el mito en torno al flamenco, ya que este forma parte de su historia y de su identidad. Pero, al ser parte integral del fenómeno, éste forma parte de su objeto de análisis, y su deconstrucción, por consiguiente, un momento imprescindible para su más profunda comprensión. Lo que se conoce bien, verdaderamente bien, se suele amar de una manera menos superficial, más *jonda*. Arte hondo, ciencia honda: quizás existe una relación entre el éxito artístico internacional del flamenco y la reconstrucción sistemática de su historia y su carácter. Se le ve y acepta como leyenda del tiempo, sabiendo que la leyenda no es su verdad, sino un reflejo, un brillo. El flamenco, como arte, da placer; y su saber también.

Sevilla, marzo de 2005

PRÓLOGO DEL AUTOR A LA PRIMERA EDICIÓN

Este estudio resume los resultados de un trabajoso esfuerzo con motivo de la realización de unas investigaciones concretas¹ sobre el significado del cante flamenco en una sociedad cuya estructura social y cultura han cambiado profundamente desde el desmoronamiento del Antiguo Régimen durante la primera mitad del siglo XIX en el marco de la incipiente modernización europea y hasta el presente de la monarquía constitucional y la democracia parlamentaria.

No obstante, hasta tiempos muy recientes notamos la falta de una más amplia reconstrucción teórica del origen y del desarrollo del cante y baile flamenco, y todavía abundan las consideraciones especulativas y las mistificaciones. Sin duda, la flamencología —más bien pasión nostálgica que ciencia, salvo raras excepciones— carece de sinceras intenciones de analizar esta manifestación cultural como fenómeno social. Así pues, el cante parece ser más bien una manifestación metafísica que humana. Por ello intentaré reducir este déficit con una interpretación basada en los resultados de la investigación científica del cante a partir de los conocimientos de la sociología del arte y de la cultura. Hay que ser consciente de que tal análisis poco puede transmitir de la excitación sensual que sienten los aficionados con este género cultural, pero es evidente que una comprensión precisa de la dimensión histórico-sociológica de éste coincide con el interés de todos por comprender y conservar esta manifestación estética. Por tanto, no es suficiente con estudiar el flamenco a partir de su experiencia en la vida cotidiana y su carácter inmediato; la emoción y la percepción del cante no son equivalentes a su explicación, y la pasión o afición² no puede reemplazar la comprensión racional.

1. Se trata de «Flamenco y cambio social», proyecto cuya primera fase fue subvencionada por el «Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung» en Viena (1987-1988).

2. El significado del término *afición* indica una relación socialmente definida y culturalmente limitada de una persona o un grupo de personas (los aficionados) hacia un objeto común de interés pasional. Según parece, el término surgió en el ambiente taurino, para ser generalizado después. En alemán se usa la voz *fan*, procedente del inglés, para referirse a este tipo de personas. Mas el término tiene una connotación psicológica adicional (y no solo en español): la de la pasión como indicador del fervor y de la consagración, como estado mental, cuya amplitud psicofísica llega del sibarita discreto

La existencia del aficionado y su tendencia implícita hacia el fanatismo son fenómenos corrientes dentro de la cultura moderna, por lo cual no se pueden reducir solo al cante. La afición expresa, sobre todo, una relación emocional con cualquier tipo de objeto que atrae un interés especial por parte del individuo o de un grupo social. Se trata de una relación emocional del individuo con cierto tipo de objeto de origen exterior y relacionado con necesidades procedentes de la experiencia que tiene con la realidad social. La afición normalmente se conforma con la sensación inmediata de la expresión artística, con su experiencia sensual y emocional, y por esta razón y el interés científico quiere profundizar en la afición para llegar a una comprensión racional más amplia del cante y calificar las emociones y los valores vinculados a este arte como consecuencias de la conducta del hombre frente a la realidad trágica de la vida que expresa en sus manifestaciones auténticas. Esto no quiere decir que el investigador como ser humano deba dividirse en dos personalidades distintas, la del aficionado y la del científico, sino que debe distinguir entre la perspectiva del aficionado y la del investigador para evitar la ilícita sustitución de la explicación racional por la afición como expresión de una cierta actitud hacia el cante, ya que dicha actitud no explica el cante, sino que representa un aspecto más en su explicación.

Desde la perspectiva de la sociología del conocimiento, la importancia de las manifestaciones artísticas consiste en revelar de manera estética

hasta el fanático ruidoso. El concepto *pasión* suele referirse a un estado de sufrimiento, aunque también tiene la connotación de «fuerte atracción» o «fascinación». En el caso del flamenco esta dimensión semántica del término *afición* revela su relación con el proceso identitario (es decir, que genera o evoca identidad) anclado en la tradición, con una reproducción artística de los ritos de pasaje (Gennep) en una sociedad que valora mucho el ocio y que produce situaciones de riesgo que permiten desarrollar actitudes de decisión no peligrosas para la sociedad, es decir lúdicas. La pasión del *fan*, pues, apoya la identidad de la persona sin intervenir en la rutina de la vida cotidiana. En este sentido, Anthony Giddens habla de un «fatalismo» como actitud en una sociedad que considera como «libre» aquel tiempo que hay que «matar» (consumir). Es decir, la dinámica de esta actitud se desarrolla de una manera aislada de la vida de la persona, existe, pero no tiene ninguna relevancia fuera del ocio (cf. Giddens 1995). Teniendo en cuenta esta dimensión semántica trascendente, comprendemos la afición como un estado —social e individualmente diferenciado— de entrega pasional a un objeto común de interés cultural, con el fin de asegurar la identidad colectiva y de superar las existentes tensiones sociales en la sociedad.

las dimensiones no racionales del lenguaje y de la conciencia. Por tanto, sería oportuno incluir también otros métodos de investigación, como por ejemplo la hermenéutica profunda. La pasión y el conocimiento remiten a una relación de experiencia común que a pesar de su complejidad puede ser analizada desde el ángulo de la sociología del arte. La aparentemente insondable pretensión del pensamiento humano de una experiencia inmediata y sensual de la verdad, de una «sorpresa gnóstico-emocional de experiencias humanas generales» y fuente de «conocimiento sensual»³, es algo inmanente al arte como manifestación estética de la vivencia real y en este sentido puede ser considerado un objeto del análisis sociológico.

Para construir un acceso racional al objeto de nuestra investigación parece imprescindible una reflexión del papel de la afición en el arte de la Modernidad así como de su diferencia con el interés cognitivo propio de la ciencia, pues la sensación del cante no equivale a su explicación y la afición no puede sustituir su comprensión racional.

Arnold Hauser, en su obra principal dedicada a la sociología del arte⁴, hizo constar que la totalidad de la vida humana solo se reencuentra bien en el «abigarrado, turbio, irresoluble complejo de la práctica corriente cotidiana» o en «las formas del arte»⁵. El arte es el que representa la expresión sensual más amplia de la práctica humana, el que sirve de reflejo espiritual y sensual de la experiencia cotidiana del hombre, en tanto que la ciencia solo puede explicar ciertos aspectos de la realidad por medio de la racionalidad. Esta cualidad de la ciencia sirve para desarrollar una comprensión racional más profunda sobre el arte pero no lo puede sustituir como expresión total de la experiencia del hombre, ya que el arte, según escribió Freud⁶, es uno de los proyectos auxiliares que sirve al hombre para soportar y superar la tragedia de la vida, una de las ilusiones frente a la realidad sufrida, satisfacción fantástica y fuente de una conducta estética hacia el destino de la vida. Es el arte una de las posibles reacciones humanas ante la desgracia social, producto de la sublimación

3. Cf. Holzkamp 1983, p. 314.

4. Hauser 1974.

5. *Ibid.*, p. 3. (En el caso de la bibliografía consultada en lengua alemana e inglesa, las citas fueron traducidas al español por el autor de este estudio).

6. Cf. Freud 1982.

como característica predominante del desarrollo cultural, de la dialéctica entre represión y liberación del hombre, es decir, una manifestación del descontento en la cultura.

Los rasgos de la combinación de vivencia de la verdad y de experiencia de la vida, los encontramos también en la poesía y en la singular expresividad musical del cante flamenco. Como en el caso de toda poesía, también la del flamenco indica un importante trasfondo de experiencia social, cuyo significado no se puede revelar solo con los instrumentos de la ciencia, sino que requiere también unas consideraciones estéticas para descubrir todo su carácter sensual y explicar su contenido racional. En este sentido, se trata de integrar la experiencia vivencial cotidiana, expresada mediante la poesía y la música flamenca, en el contexto de un orden existencial más general, en cuyo centro encontramos el *fatum*, es decir, la resignación como destino colectivo aparentemente inamovible de los individuos atados al orden social dominante.

Aunque no vamos a seguir la concepción freudiana del desarrollo de la cultura⁷, hay que subrayar su importancia para el análisis de la misma: existe una conexión irreducible entre la libido, lo psíquico y el contenido social de la cultura. Parece cierto que sin sublimación no habría ningún desarrollo cultural, aunque la razón de ello no se encuentra en los impulsos humanos mismos, sino en el marco sociohistórico que constituye la base objetiva para el desarrollo individual —y es exactamente este marco el que va a despertar nuestro peculiar interés en la dimensión hermenéutica de nuestro objeto de análisis.

Ahora bien, la fascinación sensual es un elemento estrechamente vinculado con el cante y baile flamenco que provoca la afición como resultado cultural de la experiencia de lo sublime, pero ésta no puede sustituir al interés racional sobre el cante y al análisis ajeno a las emociones que incluye. Mejor dicho, se trata de explicar el estado catártico relacionado

7. Hace tiempo que esta perspectiva se ha manifestado en una especial disciplina científica llamada *análisis hermenéutico-profundo de la cultura* (*tiefenhermeneutische Kulturanalyse*) y ejecutada por un sector concreto del psicoanálisis contemporáneo. En oposición a la sociología, que define la subjetividad como manifestación de estructuras objetivas, ésta la trata como problema del mundo interior de la persona, definiendo la subjetividad como relación entre la naturaleza y la sociedad en el individuo mismo. (Cf. por ejemplo König 1986, p.15).

con la pasión como manifestación individual de un fenómeno colectivo, social, de revelar las causas del descontento en la cultura a partir del trasfondo social concreto. En este sentido, la perspectiva científica exige la reconstrucción de su objeto en un nivel racional, y su objetivo cognitivo consiste en descubrir los rasgos colectivos generales y sus bases de los *hechos individuales* mediante el análisis de la realidad social a la que se refieren.

Así pues, la pasión del aficionado por el cante y el interés del investigador en él son cosas muy distintas.

Desde el punto de vista sociológico, el cante, como objeto de nuestro conocimiento, no solo encarna objetivaciones sociales y culturales, ni consiste solamente en ciertos conductos socialmente definidos, sino que también incluye las múltiples actitudes frente al cante. El cante simboliza relaciones entre los hombres y al mismo tiempo las provoca: es una provocación simbólica y por eso es arte, por expresar motivos racionales ocultos en símbolos y acciones simbólicas, cuya significación nunca podría descifrar la mera afición, sino el análisis histórico-sociológico y psicológico.

I

CANTE FLAMENCO Y CONCEPTO DE ARTE

1. EL CANTE FLAMENCO COMO ACTO ARTÍSTICO

El término *cante flamenco*¹ engloba un amplio y variado conjunto de canciones y bailes de carácter *jondo* o *de fiesta*, con o sin acompañamiento de guitarra u otros instrumentos. Sus orígenes como género musical se sitúan principalmente en Andalucía, pero también contienen otros elementos del folclore español en general, así como influencias de la cultura musical y dancística europea y de ultramar, sobre todo de los siglos XIX y XX. Siendo una de las más destacadas manifestaciones de la música de Andalucía, los criterios para categorizar las formas que adopta suelen ser complejos y, por tanto, controvertidos. Por ello, utilizaremos aquí los términos *flamenco* y *cante flamenco* sin querer restringir su diversidad musical y expresiva².

Aunque su origen histórico y geográfico ha sido campo de mucha especulación³, sus canciones (*coplas*), bailes y formas musicales (*palos*) fueron el resultado de una reelaboración de la cultura tradicional andaluza así como de diferentes tendencias musicales y poéticas del siglo XIX que condujeron a la aparición de un género artístico asociado al emergente *folclore urbano*⁴. Junto a ello y debido a la Restauración iniciada con el

1. Respecto a la peculiar etimología del término, cf. el capítulo X, epígrafe 4.

2. En lo sucesivo, se utilizará el término *flamenco* para referirse a todo el género (música, baile, poesía) y *cante flamenco* exclusivamente para las diferentes maneras de interpretación vocal. Por ejemplo, *cante grande* frente a *cante chico*, *cante p'alante* frente a *cante p'atrás*, *cante jondo/cante gitano* frente a *cante flamenco*.

3. Mientras el *origen* del flamenco había sido con frecuencia un tema de especulación, recientemente se han presentado estudios más serios al respecto que engloban y resumen aportaciones en relación con diversos aspectos presentados con anterioridad, aunque apenas percibidos por la flamencología. Solo quiero mencionar el estudio musicológico de Castro Buendía 2014b o las aportaciones antropológicas de Vergillos 2021 y de del Campo/Cáceres 2013, así como de Gamboa 2001.

4. Cf. Gramsci 1983, quien definió el *folclore moderno* como un «reflejo de las condiciones culturales en que vive la gente» (*ibid.*, p. 238), destacando que las formas expresivas que resultan de este proceso también incluyen concepciones que se originaron

régimen de Fernando VII se extendió la pasión nostálgica por el supuestamente glorioso pasado de España, para convertirse a continuación en el germen del naciente folclorismo o *costumbrismo* andaluz. Éste influyó notablemente en la aparición de un peculiar *arte andaluz* propenso al nacionalismo español. Este contexto marcaría el desarrollo del género flamenco, como se verá más adelante. El salto cualitativo de la cultura tradicional de origen medieval a la cultura de masas moderna, con su peculiar concepto de arte, motivó a los músicos y cantores a emanciparse del folclore aldeano y de otras formas de «hispanismo teatral»⁵ para desarrollar un arte moderno, capaz de expresar el sentir de las capas sociales urbanas confrontadas con una nueva realidad social.

En línea con Manuel de Falla, entendemos la música de estos cantos y bailes como «nueva modalidad»⁶, es decir, como el resultado de la creación artística moderna sobre la base de ciertas tradiciones andaluzas antiguas, así como su enriquecimiento por las tendencias musicales de la época en toda Europa. Analizaremos al respecto los diferentes impulsos que propiciaron la aparición de todo un abanico de cantos y bailes de carácter diverso, culminando en el tipo destacado del *cante jondo*.

A diferencia del folclore vernáculo (*a lo popular, popularizado*), lo específico de la música, el baile y el cante flamenco (es decir, de la *estética flamenca*) radica en su carácter artístico transformador del arte popular. En el fondo se trata de cómo se define como arte: ¿es el flamenco un arte de composición o de interpretación? Para algunos el *arte flamenco* es un

en el pasado pero que «siguen vivas» bajo condiciones cambiantes y pueden formar «combinaciones extrañas» (*ibid.*, p. 239). Por lo tanto, no entendemos el término *folclore* exclusivamente como un *sedimento* o *fósil* de la cultura aldeana tradicional, agraria y feudal, sino también como el resultado de su transformación, determinada sobre todo por el Romanticismo, en un elemento que acompaña el surgimiento y desarrollo de la cultura urbana moderna de la sociedad industrial. En otras palabras, vemos en esta transformación la consecuencia de los múltiples cambios culturales o el resultado de la aculturación en el marco de la modernidad europea, una expresión ambivalente de esa nostalgia cultural que padecía la sociedad burguesa. En relación con lo anterior, pero como fenómeno aparte, surgió en Inglaterra hacia mediados del s. XIX el *folk-lore*, estudiado sistemáticamente para convertirse en el inicio de la etnología o la antropología cultural como ciencia.

5. Cf. Lavour 1999 [1976], p. 128.

6. Falla 1988, p. 167.

«arte de la interpretación», es decir, como ya anotó Antonio Machado y Álvarez (*Demófilo*) en 1881, un arte de los intérpretes, un tipo nuevo de canto. Veamos al respecto la conclusión expresada por Demófilo en el prólogo de su *Colección de cantes flamencos*: «Los *cantes flamencos* constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores*; quien tuviera medios y virtud para poder vivir entre éstos algún tiempo, podría poner al pie de cada copla el autor de ella y entonces se vería que unas, por ejemplo, eran de *tío Mariano*, otras del *Fillo*, otras de *Juanelo*, otras del *Bizco Sevillano* [...] y de tantos otros cantadores y cantadoras que han cultivado este género a partir del siglo pasado [...] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, a que llamaríamos *dilettanti* si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún ha escuchado»⁷.

Para otros, como por ejemplo Igor Stravinsky, el arte flamenco alcanza el estatus de un «arte de composición» similar al de la música clásica debido a la extraordinaria precisión que exige⁸. No obstante, la diferencia en la comprensión del carácter del flamenco por parte del compositor ruso con nacionalidad francesa y estadounidense se debe a la fecha de observación del género, lo que pone de relieve el desarrollo de los cantes y la música flamenca en el periodo entre 1881 y el comienzo de la segunda década del siglo posterior.

En contra del mito de que una música aparentemente ancestral y *primitiva* debe basarse en la transmisión oral y la improvisación, hay que señalar que las composiciones flamencas escritas para voz, piano y guitarra pronto fueron publicadas e interpretadas por algunos músicos a partir de transcripciones musicales. Así lo demuestra el ejemplo de Eduardo Ocón, quien en 1874 publicó en Málaga «para todos los países» una edición bilingüe

7. Cf. Machado y Álvarez 1975. En contraste con el *cante* y el baile, el acompañamiento con la guitarra sigue siendo hasta ahora patrimonio casi exclusivamente masculino (de los *tocadores*), mientras que las mujeres dominan sobre todo en el baile.

8. Debemos esta referencia a Ortiz Nuevo 1996, p. 49, tomada de *España y los Ballets Russes* (VV.AA., 1989, p. 38). Stravinsky recurrió al flamenco en su obra *La Consagración de la Primavera*, estrenada el 29 de marzo de 1913, coreografiada por el maestro del ballet ruso Serguéi Diáguilev, y había publicado su mencionada conclusión en un artículo impreso en la revista parisina *Comedie* el 15 de mayo de 1921. Cf. también: VV. AA. 1996.

(español-alemán) de algunos aires flamencos⁹. Y en la prensa de los años sesenta del siglo XIX se solía presentar a los guitarristas flamencos como «profesores» y miembros de conservatorios¹⁰. Otros, como el profesor en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, José Martínez Hernández, insisten en presentar el *cante jondo* (es decir, no todo tipo de composición flamenca) como una «música de arte» en el sentido de una «cultura del corazón» (y menos de la *razón*). Sin embargo, el investigador de la historia y estética del cante flamenco no explica cómo es posible una composición sin intelecto, por lo que el autor se refugia (como muchos *flamencólogos* en otros contextos) en el argumento aparentemente inagotable de la *sangre*: «El *cante jondo* es la manifestación de una cultura de la sangre, es decir, de una cultura del recuerdo, de la pasión y de la tragedia; de la memoria, del dolor y de la desesperación»¹¹. Así pues, nos presenta el infierno dantesco como la fuente del flamenco¹².

También en contra de esta mistificación, opinamos que la base musical del flamenco como arte de composición hay que buscarla en la capacidad técnica de la guitarra flamenca construida por Torres hacia la mitad del siglo XIX y la incipiente profesionalización de los guitarristas. Éstos ahora se vieron retados y capacitados para transformar las más simples melodías populares en composiciones complejas, dotándolas de armonía y enriqueciéndolas musicalmente con lo que, por su parte, se exigió a los cantaores entrar en un diálogo con la guitarra que los inspiró. De este modo se inició una dialéctica voz-guitarra y la posibilidad de transcripción musical imprescindible para la composición.

9. Guichot y Sierra 1922, p. 172. Además de boleros de diversa índole, «Tiranas», «Seguidillas», «Sevillanas», la conocida «Canción del contrabandista» (*El contrabandista*), «Zapateados», «Polos» (por ejemplo, de la opereta *El criado disfrazado* de Manuel García), «Malagueñas», «Rondeña», «Murcianas» o «Granadinas», «Fandangos», también encontramos en él un «Polo gitano o flamenco».

10. Por ejemplo, José Patiño y Francisco Cantero (cf. Steingress 1989a. Anexo n°3: reed. 2007). No obstante, la música popular anterior al s. XIX también contaba con sus «academias», como recuerdan del Campo/Cáceres 2013 en el caso de las barberías.

11. Martínez Hernández 1993, p. 53.

12. Hoy día, esta opinión anticuada del origen racial del cante ha sido refutada con rigor científico, por ejemplo, por parte del musicólogo Guillermo Castro Buendía en su extensa tesis doctoral 2014a y en el libro que de ella se extrae 2014b, donde analiza la evolución musical de la mayoría de los *palos* del flamenco.

Dejando a un lado la discusión sobre el arte de la composición o interpretación, cabe destacar la libertad interpretativa que existe en el flamenco y que algunos discuten en términos de *pureza* o *jondura*. El trasfondo de esta libertad interpretativa recuerda a la flexibilidad rítmica y vocal-emocional de la que disponían (y disponen) los intérpretes (canónigos, *chantres*) del canto llano monódico, usualmente sin acompañamiento instrumental¹³. *Lo jondo* de una canción habita, pues, en el manejo y el timbre de la voz desnuda del intérprete como agente provocador de una *catarsis* emocional mediante la tensión y distensión que producen los cambios de modo y los cromatismos¹⁴. El espacio de variación musical en el flamenco (tanto de la voz como del acompañamiento de la guitarra u otros instrumentos) ofrece muchas posibilidades de interpretación personal al *cantaor*¹⁵ mediante una construcción y variación de los tonos y la ornamentación en consonancia con la lírica expresada en las estrofas (*coplas*) y el estado emocional al que se refieren. De este modo se puede concluir que, a pesar de su canonización, el flamenco ofrece una flexibilidad para la interpretación y la improvisación que abre un amplio espacio para su individualización¹⁶, aunque ésta suele estar guiada en líneas generales por la requerida adhesión al compás, ritmo y armonía prescritos del estilo o *palo* concreto, que puede ser variado mediante ciertas técnicas *decorativas*, como por ejemplo el timbre de la voz o la falseta de la guitarra. Este *corsé* de las convenciones musicales establecidas (la

13. El cromatismo en la música consiste en el uso de *tonos negros* (notas extrañas en la escala) con el fin de conseguir efectos determinados (*oscuros*) relacionados con la expresividad de la voz y el significado del mensaje poético. Con la misma intención de aumentar la tensión, se utilizan saltos entre las escalas o cambios de modo. Se trata de una técnica composicional cuyas raíces se encuentran en la música practicada en el canto litúrgico y popular con anterioridad a la regulación de la música mediante las escalas mayor y menor a partir del s. XVI. Durante el Romanticismo del s. XIX fue redescubierto como técnica de dramatización. Con respecto al ejemplo del canto canónico bizantino cf. Ordoulidis 2022 (reseñado por Steingress 2023).

14. Se trata de un efecto fisiológico-psicológico que caracteriza toda la música, aunque puede ser manipulado mediante determinadas técnicas musicales (tanto composicionales como interpretativas).

15. A continuación, utilizaremos el término *cantaor* en el doble sentido genérico.

16. Es esto una de las características más importantes que separan el flamenco como arte de la música o el canto popular tradicional.