

Acercamientos pioneros al flamenco

José Francisco Ortega Castejón

Universidad de Murcia

De orígenes inciertos, el flamenco irrumpe con fuerza en el último cuarto del siglo XIX. Pronto atrae la atención de estudiosos y folkloristas como Machado y Álvarez, autor de la famosa Colección de cantes flamencos. Aunque de forma tímida, se producen también los primeros acercamientos musicales al flamenco, protagonizados, entre otros, por Gevaert, Eslava, Guillermo Morphy, Pedrell, Mitjana, Laparra o Falla. Salvo alguna excepción, en su mayoría se ocupan de cuestiones genéricas, como la dificultad de fijar en el pentagrama las melodías flamencas; los presuntos orígenes de esta manifestación artística; su denominación o las posibles etimologías del término flamenco. Sus teorías y conjeturas evidencian un interés, siquiera relativo, por esta manifestación artística, por aquel entonces considerada por muchos, sin argumentos convincentes, resultado, entre otras, de la influencia árabe o de la oriental o bizantina en la música popular española.

Palabras clave: Flamenco; agrafia del flamenco; orígenes del flamenco; el flamenco y sus denominaciones; etimologías del término flamenco; François Gevaert; Hilarión Eslava; Guillermo Morphy; Felipe Pedrell; Rafael Mitjana; Raoul Laparra; Manuel de Falla.

Of uncertain origins, flamenco music burst into force in the last quarter of the 19th century. He soon attracted the attention of scholars and folklorists such as Machado y Álvarez, author of the famous Colección de cantes flamencos. Although timidly, the first musical approaches to flamenco were also produced, starring, among others, Gevaert, Eslava, Guillermo Morphy, Pedrell, Mitjana, Laparra or Falla. With some exceptions, most of them deal with generic issues, such as the difficulty of fixing flamenco melodies on the staff; the presumed origins of this artistic manifestation; its denomination or the possible etymologies of the term flamenco. His theories and conjectures reveal an interest, even relative, in this artistic manifestation, at that time considered by many, without convincing arguments, the result, among others, of the Arab influence or of the Eastern or Byzantine in Spanish popular music.

Keywords: Flamenco music; flamenco music agraphia; origins of flamenco music; flamenco music and its denominations; etymologies of the term flamenco; François Gevaert; Hilarión Eslava; Guillermo Morphy; Felipe Pedrell; Rafael Mitjana; Raoul Laparra; Manuel de Falla.

1. El flamenco como objeto de investigación musical

Hace más de una década, el 16 de noviembre de 2010, la UNESCO incluyó el flamenco en la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Emblema cultural de Andalucía –y por extensión, de España–, esta peculiar y depurada manifestación artístico-musical arrastra tras de sí una pujante industria cultural, constituyéndose también en un atractivo objeto de estudio.

De orígenes nebulosos, el flamenco emerge con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX, aunque será en sus postrimerías cuando tenga lugar la verdadera eclosión. Silverio Franconetti

(1831-1889)¹, Antonio Ortega Escalona *Juan Brevia* (ca. 1843-1918), Francisco de Lema *Fosforito* (1870-ca. 1940) o don Antonio Chacón (1869-1929) son algunos de los primeros ídolos de este arte, que encontrará en los escenarios de los cafés cantantes² el lugar idóneo para su estilización y definitiva consolidación como género musical.

Los primeros acercamientos al flamenco planteados con un cierto rigor comienzan con una serie de artículos de Antonio Machado y Álvarez Demófilo (1848-1893) –aparecidos entre 1869 y 1879 en la *Revista Mensual de Literatura, Filosofía y Ciencias* y en *La Enciclopedia*–, culminando con su famosa *Colección de cantes flamencos*, editada en Sevilla en 1881 (Steingress, 2005, p. 111). Desde entonces, la lista de obras centradas en este arte no ha dejado de crecer, aunque «la aproximación científica a un objeto de estudio de tal complejidad y significación resulta todavía un edificio por construir» (Cruces, 2002, p. 393).

Dos son las razones que explicarían este hecho: de un lado, la procedencia social de los actores –gente del bronce, resuelta y pendenciera, o «gentes de mal vivir»³ – y los ambientes en los que se gestó el flamenco, «un mundo tabernario, oscuro y, cuando menos, pecaminoso» (Ripoll, 2017, p. 6); de otro, «el desconocimiento o la impenetrabilidad de un género que, sencillamente, no gustaba» (Cruces, 2002, p. 393). Lo cierto es que el flamenco ha padecido tradicionalmente la indiferencia de parte de la intelectualidad española. Un sentimiento que aflora a finales del siglo XIX –sus ecos se perciben en escritores de la Restauración como Galdós o Clarín⁴ – y que, con el Regeneracionismo como caldo de cultivo, estalló con fuerza contra la moda del llamado *flamenquismo*⁵. De este modo, surgió una corriente de polo opuesto, el *anti-flamenquismo*, a cuyo frente destaca el controvertido escritor madrileño Eugenio Noel⁶. Como señala Holguín, para

¹Sobre la importancia de Silverio Franconetti en la consolidación del flamenco como género, véanse, entre otros, los trabajos de Blas Vega (1995) y Castro Buendía (2014, pp. 80-83).

²Sobre estos lugares de socialización, definitivos para la consolidación del flamenco como género musical, véase Blas Vega (1987 y 2006).

³Concepto vago de carácter peyorativo, utilizado en un auto acordado el 4 de agosto de 1699, que engloba en un *totum revolutum* a «ladrones, gitanos, metedores, bandidos, contrabandistas y otras gentes de mal vivir». Así se recoge en el título XVI del libro XII («De los bandidos, salteadores de caminos y facinerosos»), incluido en el tomo V de la *Novísima recopilación de las leyes de España* (España, 1805b, p. 371).

⁴Grande (1979) analiza el sentimiento anti-flamenquista de esa época, en el que Clarín es figura clave. Pero, más que al cante, el novelista se oponía en realidad a la moda «de imitación del populismo por parte de los más acomodados», es decir, al flamenquismo (García Gómez, 1988, p. 74). De Pérez Galdós, como evidencia Cobo Guzmán (2002), puede afirmarse algo similar.

⁵El diccionario de la RAE recoge por vez primera este término en su decimoquinta edición, con el significado de «afición a las costumbres flamencas o achuladas» (RAE, 1925, p. 574, 1); pero llevaba ya tiempo en circulación. El escritor y periodista José Ortega Munilla (1856-1922) –padre del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955)–, es uno de los primeros en definir dicho concepto: «Las costumbres están plagadas de *flamenquismo*. Si se me permite la palabra, la explicaré. Lo *flamenco* no es lo chulo. Revela una superior jerarquía social. Es el género *chulesco* enriquecido, abillantado, colocado entre luces de gas, flores, cañas de manzanilla, mujeres cuyo peinado es el rodete y que cantan unas canciones árabe-andaluzas, llenas de *jipíos* y suspirillos, de melancolía y sensualidad». Se queja, además, de que «lo *flamenco* invade a España» y de que el idioma «se plaga de idiotismos flamencos». Los seguidores de esta moda –continúa Ortega– son ciertos «muchachos ricos que no tienen ingenio bastante para hacer calaveradas que estén fuera del Código penal»; ellos son los responsables de «esas bromas pesadas que empiezan en un colmado y acaban en el hospital» (Ortega Munilla, 1885, p. 202). Un año después, el 13 de septiembre de 1886, tras el asesinato de una joven mujer, volverá a insistir en el tema: «Cañas de manzanilla, rasgueos de guitarra, alaridos de una música sensual sembrada de cantares obscenos que flotan en la armonía del cante flamenco, requiebros groseros, disputas de bravos, contiendas inopinadas en que brillan las navajas, vuelan las botellas, estrellándose contra los espejos del café. . . la locura de la borrachera, y luego el amargo dejo del vicio [...] El *flamenquismo* es un lado repugnante de las costumbres populares. Importado de las costumbres andaluzas, ha adquirido aquí un carácter malsano» (Ortega Munilla, 1886, p. 1).

⁶Eugenio Noel, seudónimo de Eugenio Muñoz Díaz (1885-1936), «conocía y apreciaba el cante flamenco, ante todo el cante de la intimidad, el cante de las reuniones de cabales de las tabernas andaluzas» (Gómez García-Plata, 2005, p. 112). Lo evidencia, por ejemplo, en su novelita *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos* (1926),



los antiflamenquistas «el flamenco representaba a una España atrasada, demasiado proclive a caer en el vicio y la indolencia, y excesivamente apartada de las tendencias modernizadoras e industrializadoras de Europa Occidental» (Holguín, 2013, p. 440)⁷.

No obstante este poco alentador panorama, la bibliografía flamenca engrosa año a año con nuevos títulos, en su mayoría, estudios de carácter histórico-documental o biográficos, de análisis literario y, más recientemente, aproximaciones socio-antropológicas. En proporción, escasean en cambio los estudios musicales, circunstancia que se observa de manera más acusada en los primeros tiempos⁸. Aun así, en este campo se encuentran nombres, como el de Manuel de Falla –autor del famoso ensayo publicado de forma anónima en 1922 con motivo del Primer Concurso de Cante Jondo de Granada⁹ – y, retrocediendo en el tiempo, los de Raoul Laparra¹⁰, Rafael Mitjana¹¹, Rafael Marín¹², Felipe Pedrell¹³, Guillermo Morphy¹⁴, Hilarión Eslava¹⁵, François Auguste Gevaert¹⁶, amén de otros que, siquiera de pasada, prestaron alguna atención al flamenco. Merecedores cada uno de un análisis individual más reposado, el objetivo de este trabajo es sencillamente exponer las teorías, hipótesis o conjeturas –siguiendo, en ocasiones, un orden

donde maneja con soltura los nombres de señalados cantaores que relaciona acertadamente con los estilos de cante y las coplas que los hicieron famosos. Azorín ya observó esta llamativa contradicción: «Nadie duda que Eugenio Noel es un adversario acérrimo de los toros y el flamenquismo. Mas la lectura de sus trabajos a las veces nos produce el efecto de una exaltación de lo que trata de deprimir y condenar» (Azorín, 1913, p. 256).

⁷Entre otros, inciden también en esta cuestión Gómez García-Plata (2005, 2006), Álvarez (2007) y, recientemente, Llano (2021).

⁸Castro Buendía (2022) traza una breve panorámica de los estudios sobre el flamenco realizados desde el siglo XIX hasta la actualidad.

⁹Aunque editado de forma anónima, no hay duda de que Manuel de Falla (1876-1946) redactó el folleto titulado “El cante jondo: sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo” (Falla, 1922/1988) que, publicado por la Editorial Urania, salió a la venta al precio de 1 peseta.

¹⁰Raoul Laparra (1876-1943) concede un amplio espacio al flamenco en su ensayo “La musique et la danse populaires en Espagne” (Laparra, 1920).

¹¹Diplomático, compositor, crítico musical y musicógrafo, el malagueño Rafael Mitjana (1869-1921) hace alusión al flamenco en varios de sus escritos, principalmente en el que lleva por título “Acerca de *El Solitario* y la música andaluza” (Mitjana 1905); véase Ortega y Pardo (2022).

¹²Guitarrista de origen sevillano, Rafael Marín (1862-ca.1934) fue profesor de la Sociedad Guitarrística Española y actuó en 1900 en la Exposición Universal de París. Es autor de un manual pionero de guitarra flamenca (Marín 1902). Amén de múltiples observaciones sobre la técnica de este instrumento, ofrece jugosos comentarios sobre este género musical.

¹³El *Diccionario Técnico de la Música* de Felipe Pedrell (1841-1922) –que empezó publicándose por fascículos en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* desde enero de 1892, editándose de forma íntegra dos años después (Pedrell, 1894)– incluye entradas como “Cantaores”, “Flamencos Cantos”, “Palmas” o “Palmear”. En la miscelánea *Lírica nacionalizada: estudios sobre folk-lore musical*, se encuentra el artículo titulado “Los cantos flamencos” (Pedrell, 1909, pp. 11-15) que, con leves adiciones, aparecerá también en su *Cancionero musical popular español* (Pedrell, 1922/1958b, pp. 83-86).

¹⁴Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899), compositor, musicógrafo y crítico musical fue un gran dinamizador de la vida cultural de su época. García Álvarez (2019 y 2022) se ocupa en su tesis y en una reciente publicación fruto de la misma de esta importante figura de la música española.

¹⁵Hilarión Eslava (1807-1878) dedicó un breve ensayo en dos entregas a la música popular española, centrándose especialmente en el fandango (Eslava, 1856a y 1856b). En el opúsculo “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”, que redactó como colofón a su *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa*, habla de la imposibilidad de esbozar una historia de la música española sin la publicación previa de «trabajos parciales acerca de cada uno de los cuatro ramos o géneros principales en que se divide el arte [...]: el religioso, el dramático, el popular y el didáctico» (Eslava, 1860, p. 1).

¹⁶Tras un viaje por tierras hispanas, el musicólogo belga François Auguste Gevaert (1828-1908) presentó a su gobierno el informe titulado “Rapport sur l’état de la musique en Espagne”, que se publicó en el *Bulletin de l’Académie Royale Belgique XIX/I* (Gevaert, 1852, pp. 184-205). Según se desprende del itinerario de su viaje, como ya observó Sneeuw (1991), Gevaert no llegó a pisar tierra andaluza, conformándose, en el caso del flamenco, con las informaciones que le proporcionaron artistas oriundos de aquellos lares establecidos en Madrid y contando, probablemente también, con el asesoramiento de Hilarión Eslava.

cronológico y, en otras, el hilo argumental— que en esa primera época se manejaron en torno a tópicos como el carácter ágrafo del flamenco y la dificultad de fijarlo en la pauta; sus orígenes; la denominación del género o la propia etimología del término. Cuestiones, por cierto, aún vigentes y, en algún caso, a la espera de una respuesta plenamente satisfactoria.

2. «Er cante hondo con cabe en er papé»

Durante mucho tiempo ha prevalecido la idea de que la música flamenca es imposible de llevar al pentagrama. Aunque no resulta sencillo, las nuevas tecnologías facilitan en buena medida la tarea. En cualquier caso, el sistema de notación occidental no es lo suficientemente perfecto «para la función descriptiva que debe desempeñar en la transcripción musicológica» (Nettl, 1985, p. 37). En efecto, muchos aspectos inherentes a la praxis interpretativa, como el timbre vocal o el tipo de emisión, los portamentos y efectos de vibrato son difíciles de reflejar. En este sentido, la transcripción de un cante flamenco ofrecerá las más de las veces una instantánea, una visión parcial que habrá que completar con audiciones o registros audiovisuales del hecho sonoro, sin los cuales sería imposible captarlo y apreciarlo en su totalidad¹⁷.

Martín el de la Paula, personaje de una de las novelas de Eugenio Noel, concluye sentencioso con la frase que da título a este epígrafe: «er cante hondo con cabe en er papé» (Noel, 1926, p. 14). Sin llegar a tal extremo, Hilarión Eslava (1860, p. 11) reconoce, en cualquier caso, que las melodías de la caña, los polos y las tiranas están «sobrecargadas de tan continuos queiebros de voz, que casi es imposible escribirlos todos con exactitud».

El pianista y compositor malagueño Eduardo Ocón (1833-1901), en la introducción de sus *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares*, alude a la dificultad de llevar al pentagrama las melodías de los cantos populares andaluces; no solo por lo ornamentado de su melos —que él atribuye a un posible origen árabe—, sino mayormente, por que nunca se repiten igual¹⁸:

En cuanto á los [cantos] propiamente populares que figuran en este libro —todos andaluces— han sido tomados de la boca del mismo pueblo, esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible [...] y nos lisongeamos de haber vencido en mucha parte las dificultades con que se lucha al escribir esta clase de melodías —de origen árabe probablemente— aumentadas con la que nace de no haber un modo constante de ejecución, de tal manera que cada vez que un mismo cantante las repite introduce en ellas alguna variación más ó menos considerable (Ocón, 1874, pp. III-IV).

Por su parte, Mitjana, a los dos obstáculos apuntados por Ocón, añade la peculiar naturaleza rítmica, de metro cambiante, de los cantos andaluces:

El ritmo en los cantos andaluces no obedece á ley alguna, pasa del movimiento ternario al binario con tanta oportunidad, opera transiciones tan bruscas y de tan buen efecto, que es

¹⁷Sobre la transcripción del cante flamenco, véanse, entre otros, Donnier (1998) y Berlanga (2002).

¹⁸Felipe Pedrell, en su artículo “Glinka en Granada”, habla del encuentro entre el compositor ruso y Francisco Rodríguez *el Murciano* y de los «empeños imposibles» de aquel por anotar lo que el guitarrista granadino «arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda la gráfica» (Pedrell, 1915a, p. 61). José Carlos de Luna (1890-1964) relata una anécdota similar, aunque con protagonistas diferentes. Según el poeta y escritor malagueño, tras una actuación de Julián Gayarre en Málaga, los amigos del artista quisieron obsequiarle con una fiesta andaluza en la que tomó parte Juan Brea. Prendado el tenor de un cante que interpretó el veleño, pidió a Eduardo Ocón que escribiera su melodía: intento infructuoso, pues el cantaor terminó aburrido y ronco «de repetir una y otra vez la dichosa copla», dándose «por vencido el maestro porque a su finísimo oído y concienzuda técnica no le fue posible anotar ni la línea melódica de aquella malagueña ejecutada por el “Brea” cada vez de manera distinta» (De Luna, 1951/1989, pp. 202-203).



imposible dar una idea de las exquisitas bellezas que resultan de tales contrastes, pudiendo asegurarse que nunca se repite lo mismo; por lo que resulta punto menos que imposible fijar sobre la pauta algunos de aquellos cantares (Mitjana, 1905, pp. 175-176).

3. Orígenes del flamenco

En su diario de viaje *En el Magreb-el Aksa*, Mitjana apunta de nuevo a la variabilidad constante de las melodías andaluzas como principal impedimento para su transcripción musical. Se trata de una peculiaridad que observa también en las canciones magrebíes, lo que le lleva a barruntar un posible «origen común»:

Aunque sencillas en apariencia, las canciones árabes que he oído, son en extremo complicadas, y punto menos que imposible de ser reducidas á nuestra notación. Sobre el ritmo principal y persistente, nunca se reproduce el periodo melódico del mismo modo, y cada repetición engendra nuevas variantes, que alternan y transforman las líneas primordiales¹⁹. Mucho de esto ocurre también en la música neta y prietamente andaluza —como la caña y sus múltiples derivados—, lo que acusa y vigoriza la sospecha de un origen común (Mitjana, 1906, p. 272).

Líneas antes, al describir los dos géneros de música marroquí —«el alegre y ligero, llamado *griha* [...] y el género serio y elevado, denominado *âla*» (Mitjana, 1906, p. 270)—, incide en el, a su entender, común origen de dicha música y de la de Andalucía²⁰. Muestra al tiempo su discrepancia con el empleo del término *flamenco* para lo que él entiende son simplemente «cantos andaluces»:

Ninguno que se fije un poco podrá negar el parecido [...] de estas modalidades, con las que constituyen la médula y enjundia característica de los cantos andaluces, llamados sin razón flamencos; semejanza que me parece indicar bien á las claras un mismo solaz o genealogía (Mitjana, 1906, p. 271).

Matiz importante apuntado por Mitjana es que el origen del *âla* no sería propiamente árabe, sino arábigoandaluz:

Según los escritores árabes, el *âla* procede de Andalucía. Cuando los últimos árabes expulsados de Granada se refugiaron en el Magreb, un famoso músico llamado Haig, recogió como postrer recuerdo de la patria perdida, las principales canciones, y la compilación que conserva su nombre, puede considerarse como el fundamento del arte musical en todos los centros cultos de Marruecos (Mitjana, 1906, p. 272).

Esta hipótesis ya había sido sugerida por Guillermo Morphy, que afirma lo siguiente: «Puede asegurarse que el cante flamenco es de tradición y origen arábigo-español; y cuando no hubiera otras razones para probarlo, bastaría su semejanza con los cantos de Marruecos» (Morphy, 1894, p. 160)²¹. Cabe recordar que Soriano Fuertes (1872, pp. 34 y 36) habló con anterioridad de las «canciones árabe-hispanas», que «hicieron el encanto de nacionales y extranjeros», destacando de

¹⁹Felipe Pedrell incide también en este tópico, si bien en referencia a la guitarra, cuyas singulares técnicas, ritmos y armonías, así como un acompañamiento siempre cambiante solo permiten, a su juicio, una transcripción aproximada (Pedrell, 1922/1958b, pp. 53-54).

²⁰Cortés (2007) destaca la importancia de Mitjana en la investigación en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí, al considerar que sus aportaciones supusieron un gran avance en este campo.

²¹Ya antes, en su *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid* (Morphy, 1886), hablaba de la importancia de «los elementos árabe y germano» en la constitución del «arte español» (p. 10), aludiendo también al «cuadro oriental en el que todo habla a vuestra imaginación de la dominación mahometana» que cree percibir en las floridas vegas de Andalucía, Valencia y Murcia» (p. 8). Y en su artículo «El año musical en España: 1889», publicado en *La España Moderna* y en el que, desde una perspectiva geográfica, clasifica los cantos españoles en tres grandes grupos —zona norte, zona centro y otra en la que engloba la

ellas el «sentimiento» que irradiaban²². Y antes que ellos, Gevaert (1852), que consideraba que las músicas del centro y del sur de España eran las más interesantes de conocer y estudiar, afirmó que, al analizarlas, «nos convenceremos de que no son europeas y que provienen directamente de la música árabe» (p. 196)²³.

En otro de sus trabajos, Mitjana (1922a, p. 36) identifica el flamenco como herencia de la música árabe: «Todavía en nuestros tiempos la antigua Híspalis conserva el cetro del canto andaluz o flamenco –denominación incomprensible–, legítima derivación del arte musical árabe». Líneas después, insiste en esta cuestión:

No podemos dudar de la influencia que la música árabe ha ejercido sobre el arte popular español. Las canciones andaluzas, desde la *caña* –nombre seguramente derivado de *gunniya*, o sea canto en árabe²⁴– hasta las *seguidillas* y *soleares*, están ahí para probarlo, abundando además los testimonios fehacientes que lo certifican» (Mitjana, 1922a, p. 36).

En la escena titulada “Un baile en Triana”, el Solitario divide los bailes populares hispanos en tres grupos, según su origen sea americano, español o morisco. Los que conforman este último «conservan su filiación árabe y morisca», distinguiéndose «por la melancólica dulzura de su música y canto» (Estébanez Calderón, 1847, p. 205). De entre todos, destaca la *caña*, «tronco primitivo» de estos cantes y de la que derivan «los olés, las tiranas, polos y las modernas serranas y tonadas» (Estébanez Calderón, 1847, p. 205). Mitjana hace suyas estas ideas, que glosa así:

la *caña* [...] es como si dijéramos la base y fundamento, la quinta esencia, la mónada primitiva, del mal llamado *cante flamenco*; pues hijos indiscutibles, naturales, legítimos o adulterinos, de este tronco, de pura procedencia arábiga²⁵, son los *oles*, *tiranas*, *polos*, *medios polos*, *serranas* y *torvadas* [tonadas], hasta llegar al *fandango*, generador indiscutible de las *malagueñas*, *rondeñas*, *granadinas* y *murcianas*²⁶, sin que dejen de pertenecer a la gloriosa familia, bien por agnación o por cognación²⁷, las *soleares*, *jaberas* y *peteneras* (Mitjana, 1905, pp. 162-163)²⁸.

Conviene aquí recordar que la tesis del origen árabe del flamenco ha sido compartida por diferentes autores a lo largo del tiempo, llegando incluso a ser «lugar común, durante cierta y

región andaluza y el litoral mediterráneo–, afirma que en las músicas de Andalucía, Valencia y Murcia se percibe «una tradición y una influencia árabes, resultado de la permanencia de aquella raza entre nosotros» (Morphy, 1890, p. 65).

²²Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) es también autor del ensayo *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura* donde, a propósito de una forma de acompañamiento musical, induce que sea la misma «que los andaluces de nuestros días aplican al polo, y otras canciones arabescas» (Soriano Fuertes, 1853, p. 48). El padre García Barriuso (1941) atribuye a esta obra «escaso rigor científico» pues, en su opinión, está «escrita con mejor afán patriótico que acierto feliz» (p. 280). Mucho antes, lanzando una pulla a Felipe Pedrell, Morphy (1895) se refirió a las «cándidas fantasías histórico musicales» (p. 1) de Soriano Fuertes, al que también Juan Facundo Riaño (1887, p. 11) reprochó la falta de rigor que, a su juicio, evidenciaba en la *Historia de la música española desde a venida de los fenicios hasta el año de 1850* (Soriano Fuertes, 1855-1859).

²³«On se convaincra qu’elles ne sont pas européennes et qu’elles viennent en droite ligne de la musique arabe.

²⁴Como el propio Mitjana indica en nota al pie, el Solitario ya apuntó esta posible etimología de la *caña*: «tronco primitivo de estos cantares, parece con poca diferencia la palabra *gannia*, que en árabe significa el canto» (Estébanez Calderón, 1847, p. 205).

²⁵El polifacético Sebastián Castellanos de Losada (1807-1891), que fue director del Museo Arqueológico Nacional, sigue también esta línea al afirmar que «los polos, jácaras y cañas [...] nos retratan el canto melancólico festivo de los árabes y pueblos orientales» (Castellanos, 1854, p. 774). Sin embargo, al hablar de los romances, remonta su origen a «los primitivos iberos» (Castellanos, 1854, p. 775).

²⁶Esta idea ya había sido expuesta por Ocón (1874, p. 80).

²⁷Es decir, por línea paterna o materna.

²⁸Pedrell toma prestado, sin citarlo, este párrafo de Mitjana –del que reproduce incluso el presumible error tipográfico de «torvadas» por *tonadas* (Pedrell, 1914, pp. 542-545; 1916, pp. 2-4 y 1922/1958, pp. 40-44).



dilatada época, el creer como única y exclusiva la influencia del mundo árabe en la música medieval española» (Crivillé, 1988, p. 305)²⁹. Dicha teoría coincide en el tiempo con el surgimiento de los primeros arabistas en la península, una circunstancia que cabe enmarcar en la pujante corriente orientalista que se vivía en el resto de Europa, aunque, a diferencia de otros países, el orientalismo español se volcó casi en exclusiva en los temas andalusíes (López García, 2016). No hay que perder de vista tampoco que el arabismo hispano dio sus primeros pasos sostenido por expertos no lo suficientemente especializados en este campo, provenientes de otros como las letras o el derecho, a los que se sumaron algunos «puramente aficionados» simplemente «atraídos por lo exótico» (Calero y Castillo, 2006, p. 253).

Volviendo a la teoría de que el flamenco sea herencia de la música árabe, pueden traerse a colación algunos testimonios más. Por ejemplo, el periodista Miguel Moya Ojanguren (1856-1920) cree percibir también en este arte un origen morisco:

Andalucía es el único pueblo de Europa donde lució esplendente la civilización oriental, y donde los árabes encontraron su último refugio [...] el pueblo árabe no se marchó de aquella tierra [...] Viven allí aún, y de ello atestiguan las costumbres, los nombres de los pueblos [...] y más que nada, los cantos populares llenos de misteriosa melodía [...] Las serenatas al pie de la reja, los alegres jaleos á la puerta de las casas en las serenas noches del estío [...] todo eso es morisco³⁰; páginas conmovedoras, sorprendentes, características del libro del cante flamenco (Moya, 1879, p. 5).

El compositor y crítico musical José María Varela Silvari (1848-1926) se adhiere también, aunque con argumentos poco fundados, al origen árabe de la mayoría de los cantos populares españoles, «obra, indudablemente, de los sectarios de Mahoma»:

El *fandango*, que ha venido a ser un baile de carácter nacional en nuestra Península, es producción de un moro; la *jota* fue escrita por un árabe llamado Aben Jot³¹, en la huerta de Valencia; la *malaqueña* débese a una musulmana; y lo mismo podríamos decir de otros muchos cantos (casi todos) que con frecuencia se oyen en la música característica de los pueblos de Andalucía y aun del reino de Valencia (Varela, 1881, p. 1).

Pero va, incluso, más allá:

No podemos negar [...] que los árabes han contribuido en gran manera á que la música tomase un giro satisfactorio en nuestro país; pudiendo, por consiguiente, asegurar sin reparo alguno, que á ellos debemos la formalización de un regular sistema en la Península española (Varela, 1881, p. 1).

El guitarrista Emilio Pujol (1886-1980) se suma también a esta corriente: «Las influencias árabes, que se infiltraron en Andalucía, dieron lugar al arte conocido como *flamenco*, derivación del *cante jondo*, cuya influencia ha sido tan beneficiosa para la música española moderna» (Pujol,

²⁹Fernández Durán (2009) dedica un apartado de su tesis a esta cuestión, exponiendo las ideas de partidarios de esta teoría, como Julián Ribera (1922, 1927) o Martínez Torner (1944), así como las de algunos de sus detractores, entre ellos, Manuel Fernández Núñez (1924-1925), Higinio Anglés (1943) o Marius Schneider (1946). Véase también Cruces (2003) y Manuel (2023), que dedica un epígrafe (“Flamenco Prehistory: The Moorish Legacy”) en un reciente monográfico sobre el flamenco.

³⁰La hipótesis de la influencia morisca en el cante flamenco la manejan, entre otros, Barrios (1989), De la Plata (1996), Gelardo (1996) y los hermanos Hurtado (2009).

³¹En esta pretendida etimología de la voz *jota*, incide una letrilla popular –cuya autoría parece deberse al escritor y político bilbilitano Juan Blas y Ubide (1852-1923) y que comenzó a cantarse a finales del XIX– que dice así: “La jota se llama jota / porque la inventó Aben-Jot / cuando de Valencia vino / desterrado p’ Aragón”. Sobre la etimología de *jota*, véase Soria Andreu (1995, pp. 130 y ss.).

1927, p. 2016)³².

«¿De dónde proviene el flamenco?», se pregunta Rafael Marín en su método de guitarra. Partiendo del hecho de que es un arte indisolublemente unido a los gitanos y tratando de discernir de dónde tomaron ellos esos cantes, narra entonces la siguiente anécdota:

Si no recuerdo mal, por los años 1881 a 1882 tocaba un servidor la guitarra en un café muy pequeñito que había en la plaza de la Cebada (llamábase café de Naranjeros), y por esa época vino a Madrid una embajada mora, y alguno de los sujetos que la formaban se personaron una noche en dicho café, donde cantaba también y a la perfección, sobre todo las siguirillas y martinetes, un muchacho de Jerez. Uno de los individuos moros, que hablaba bien el español, en uno de los entreactos llaméme, y después de hablar de varias cosas, me dijo: ¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que siguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, o sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma): y, en efecto, en su lenguaje se puso a cantar, y quitada la letra, la música era igual (Marín, 1902, p. 69).

Mitjana, por su parte, relata su encuentro con un grupo de magrebíes que regresaban de la huerta portando sus instrumentos, con los que

acompañaban una canción deliciosa, triste y sentida, verdadero lamento cuyo estribillo, extraño y melancólico, era repetido por casi todos los que formaban el grupo. Y así siguió largo rato la voz solitaria cantando la melodía, que venía á ser una especie de *seguidilla gitana*, pero aún si cabe, más desesperada y dolorida, y el coro respondiendo con su estribillo característico (Mitjana, 1906, pp. 175-176).

Sin embargo, no todos los teóricos del siglo XIX acogieron con igual entusiasmo la hipótesis del influjo árabe en la música española. Así, por ejemplo, Hilarión Eslava relativiza dicha influencia, que limita al exceso de ornamentación en la línea melódica. Lo expresa de modo tajante: «ningún adelanto debe la España a los árabes respecto a la práctica del arte musical, a no ser el exceso de adornos que según la opinión de algunos escritores, es el principal distintivo de las melodías árabes» (Eslava, 1860, p. 11). Afirma, además, que «la caña, los polos y tiranas que se han conservado en Andalucía hasta nuestros tiempos, y que se creen del género árabe, son melodías que están en la tonalidad del canto llano» (Eslava, 1860, p. 11), anticipando, en cierto modo, la posición de Felipe Pedrell.

Por su parte, el poeta y escritor catalán Joaquín María Bartrina (1850-1880) se remonta al tópico de las famosas *puellae gaditanae*, cuyos encantos ensalzan, entre otros, los poetas latinos Marcial y Juvenal³³. Así lo expone en una carta dirigida a Francisco Asenjo Barbieri, al que solicita de paso orientación y argumentos para poder demostrar su aserto:

Es opinión común que la música popular andaluza actual descende de la de los árabes. He encontrado en muchos poetas latinos frecuentes citas de cantos populares de Tartesia, célebres entre los romanos por cantarlos en Roma bailarinas gaditanas [...] Mi intento es probar que la música popular del Mediodía no es árabe sino española; que antes de su dominación existía ya; que los músicos árabes tomarían pie de ella para muchas composiciones, como lo hicieron sus músicos más eminentes de Medina tomando melodías de los cantos populares de los esclavos persas (Bartrina, 1881, pp. 25-26).

³² «Des influences arabes, en s'insinuant en Andalousie, produisirent l'art dit flamenco, dérivation du cante jondo, dont l'influence fut si bienfaisante à la musique espagnole moderne». Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de textos en otras lenguas son propias.

³³ Tesis sostenida, pasado el tiempo, por Quiñones (2005) en relación con los cantes de Cádiz y, en especial, con la singularidad de los artistas de esas latitudes.



Con algunos titubeos iniciales derivados de la explicación etimológica más directa que lleva a pensar en los Países Bajos como cuna del flamenco, Felipe Pedrell abrazó la hipótesis de la influencia bizantina en la música hispana. El primer esbozo aparece en el ensayo “Los cantos flamencos”, donde afirma: «más que conjeturas hay probabilidades de que las antiguas canciones derivadas generalmente de la música sagrada, hayan tomado la estructura, el acento y el estilo de los cantos litúrgicos del Oriente» (Pedrell, 1909, p. 14).

Pocos años más tarde, en un artículo publicado en la revista madrileña *Summa* y tras exponer los argumentos que probarían la influencia de la música bizantina en la española, comenta a propósito del andalucismo, entonces en boga:

Todo esto prueba hasta la evidencia [...] que nuestra música popular no recibió ninguna influencia de los árabes. Es una opinión completamente falsa. Más diré todavía: que el andalucismo de hoy no es árabe, ni moro, como quiere la opinión indocta, sino una derivación *atenuada* del orientalismo de origen. Desde la más remota antigüedad la música española poseía caracteres distintivos. Recuérdese que uno de ellos, la civilización bizantina, pudo ejercer, y yo creo que ejerció, gran influencia en la asimilación y nacionalización ibérica del elemento músico oriental que acusan, claramente, multitud de cantos (Pedrell, 1915b, pp. 24-25)³⁴.

Como antes Eslava, Pedrell minimiza, de este modo, la influencia árabe en la música popular española:

La música popular, pues, no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, notoriamente, de donde proviene el suyo árabe. No influyeron, repito, en nada esencial [...] la influencia oriental viene de más lejos y no de la invasión del islam en España (Pedrell, 1915b, pp. 25).

En referencia a los cantos de trilla, sostiene también en esta línea que «el sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima» (Pedrell, 1922/1958a, p. 73).

En la tercera y definitiva versión de su ensayo “Los cantos flamencos”, concluye con una maraña de ideas que, teniendo como base la influencia oriental, contempla también la importancia del elemento gitano, pueblo que, según una hipótesis trasnochada, ubica en el Egipto superior:

En estas canciones *sui generis*, vulgarizadas, como es sabido, por el pueblo, y de las cuales Andalucía parece conservar el monopolio exclusivo, hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otro tiempo nómada, origen atribuido, como todos saben, al Egipto superior (de aquí el nombre de *gypsies*)³⁵, algo que, según un historiador que nos merece crédito, acusa claramente un carácter siríaco que, si no procede de las regiones de la misma Siria o de las vecinas, sin entrar en olvido las moriscas, ha debido implantarse en España secundado por la liturgia mozárabe impregnada de un carácter esencialmente oriental (Pedrell, 1922/1958b, pp. 85-86).

Más ecléctico, Manuel de Falla aprecia asimismo el poso del elemento bizantino que, junto al

³⁴ Acerca de la posible influencia de la música bizantina en el flamenco, véase Steingress (2006).

³⁵ Como señala Leblon (2002, pp. 149 y 152), desde finales del siglo XV se tenían sospechas, por su idioma, del origen indio de los gitanos. Pero, como los primeros grupos de esta etnia que llegaron a la península dijeron venir del Pequeño Egipto o Egipto Menor, se los tuvo por originarios de dicho país. Así, Covarrubias dice sobre la voz gitano: «quasi egitano, de Egypto [...] El vulgo cree que estos vinieron de Egypto» (Covarrubias, 1611, p. 875, 2).

influjo de los árabes y los gitanos, constituirán, a su juicio, el caldo de cultivo de donde surgió el flamenco:

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos (Falla, 1922/1988, p. 165).

Es concretamente en la *seguriya* –cante ya señalado por Marín y Mitjana– donde él cree percibir la influencia bizantina, cuya presencia se plasma en:

los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en esta (Falla, 1922/1988, p. 165-166).

Falla, por tanto, muestra su desacuerdo con el compositor y teórico tortosino cuando afirma que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros» (Pedrell, 1922/1958a, p. 76); aunque lo expresa con sumo tacto:

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque, ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español? (Falla, 1922/1988, p. 166).

Casi de pasada, Joaquín Turina subscribió también la hipótesis de la influencia de la música bizantina en el flamenco, sin descartar otras anteriores, aunque más difíciles de probar:

El canto popular es posible que tenga su origen en las primitivas melodías de las antiguas civilizaciones prehistóricas. Digo que es posible, porque no tenemos ni un ejemplo real de lo que cantaban los antiguos egipcios, sirios, caldeos o hebreos [...] Hay que partir, ya en terreno firme, del canto litúrgico, bizantino primero y occidental después, para trazar una línea que nos lleve directamente al desarrollo de la canción popular (Turina, 1982, p. 40)³⁶.

Y en otro de sus ensayos, tiene en cuenta, además del origen árabe, el factor gitano:

La *zambra* es simplemente un baile de origen árabe, como la mayor parte de los cantos andaluces. Cuando los gitanos entraron en España, a mediados del siglo XV, recogieron gran número de cantos y bailes de la región andaluza, indígenas y árabes, aunque amoldándolos a su manera de ser, a sus sentimientos, a sus formas musicales (Turina, 1982, p. 93)³⁷.

Pero no son estas las únicas influencias musicales que han creído percibirse en el cante flamenco. De hecho, se han barajado otros posibles orígenes, como el hebreo –ya apuntado por Turina–³⁸,

³⁶El artículo, titulado “El folklore musical (I)”, se publicó en el diario lucense *El Progreso*, de fecha 22 de septiembre de 1934.

³⁷El fragmento procede de un ensayo inédito, “Los cantos gitanos”, fechado el 4 de junio de 1945.

³⁸Tesis defendida por Máximo José Kahn (1937, 1939) y, más recientemente, por José Romero (1996).



el gregoriano³⁹ e incluso «el flamenco de Flandes» (García Matos, 1987, p. 45)⁴⁰. Tantas que, a la vista de todas ellas, el escritor y periodista Tomás Borrás exclama con fastidio:

Una de las monsergas de los eruditos y folkloristas y otros disecadores de la vida es si el cante jondo –y claro que el baile y la guitarra– son árabes, y africanos⁴¹, y hasta rusos⁴², o arios, o indios⁴³, y demás líneas genealógicas sacadas por los pedantes (Borrás, 1935/2009, p. 8).

4. Cuestiones etimológicas y otras relacionadas

Acerca de la etimología de la voz *flamenco*, apunta Rafael Marín:

Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes, y ese nombre se ha aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con los de flamenco o serrano (Marín, 1902, p. 69).

Conviene aclarar que Marín (1902) utiliza de manera indistinta los términos *flamenco*, *género andaluz* y *aires andaluces*, como se desprende del título mismo de su manual: *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra: único publicado de aires andaluces*.

Tras un análisis exhaustivo de la prensa sevillana, se comprueba que Silverio Franconetti no utilizó nunca la palabra *flamenco* a la hora de anunciar los espectáculos ofrecidos en su famoso café cantante, que presentó siempre como de «cantes y bailes andaluces» (Ortiz Nuevo, 1990, p. 101). Tal y como indica Torres (2014, p. 22), «la identificación de género andaluz con género flamenco es recurrente durante el periodo en el que el flamenco ya se estaba gestando, aunque no se usaba aún el término para definirlo»⁴⁴.

En una crónica de espectáculos, aparecida en febrero de 1861, se diferencia, en cambio, entre *género andaluz* y *flamenco*:

En la función extraordinaria que tuvo lugar en el *Teatro de la Reina* [...] tuvimos ocasión de aplaudir a la primera pareja de baile y cuerpo coreográfico [...]. *La perla del Guadalquivir* y *La perchelera*, piezas del género andaluz la primera, y del flamenco la segunda, dieron buena cosecha de aplausos (“Crónica local”, *La Espingarda*, año I, n.º 2 (10 de febrero, 1861), p. 1).

Y en abril de 1888, en una socarrona noticia, se ponen también en oposición los conceptos *género andaluz* y *flamenco*:

Los tribunales de Cádiz van a tener que dilucidar una cuestión diferencial entre el *cante jondo*, el *cante andaluz* y el *cante flamenco*. El dueño del café-teatro del Correo se quejó al

³⁹Se habla, por ejemplo, de esta influencia en un estilo de malagueña atribuido a Enrique el Mellizo, quien la habría compuesto a partir del prefacio de la misa; véase Ortega, Soler, Ruiz y Gómez (2019, pp. 316 y ss.).

⁴⁰García Matos (1950) censura que la mayor parte de las teorías y conjeturas que se han vertido sobre los orígenes del flamenco, incluidas las de personalidades tan ilustres como Felipe Pedrell y Manuel de Falla, lo hayan sido huérfanas de ejemplos musicales.

⁴¹Particularmente en los cantes de la familia de los tangos.

⁴²Stravinsky (1921) creyó percibir ciertas afinidades entre la música rusa y la andaluza, atribuyéndolas a un origen común oriental, especialmente, en lo que atañe al ritmo.

⁴³Falla aprecia ciertas analogías entre el cante jondo y los cantos de la India y otros pueblos orientales, como el uso del «enarmonismo como medio modulante»; que el ámbito melódico de los mismos no traspase el intervalo de sexta; la reiteración como eje melódico de una nota, «frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior»; el uso de ornamentos y giros melódicos para ilustrar la «fuerza emotiva del texto»; y el empleo de voces y gritos para jalea a los artistas (Falla 1922/1988, pp. 168-171).

⁴⁴Como después se verá, la voz *flamenco*, para referirse al género musical, no empezó a hacer acto de presencia en textos escritos hasta finales de la década de 1840.

governador de que la empresa que había contratado ese local, ha dado varias funciones de canto *flamenco*, siendo así que este espectáculo quedaba excluido por el contrato. La empresa dice que no es cante *flamenco* lo que ha habido, sino cante andaluz. El gobernador se ha manifestado incompetente para resolver tan ardua cuestión, indicando a los interesados que más bien corresponde el examen de este caso a los tribunales (“Espectáculos”, *La Iberia*, año XXXV, n.º 11226, segunda edición, (13 de abril, 1888), p. 3).

Como sinónimo de *flamenco* se emplea a menudo la expresión *cante jondo*. Hablando de la música popular de Andalucía, señala Raoul Laparra (1920, p. 2396): «La música andaluza, como se desprende de las enumeraciones ya expuestas, alberga una amplia variedad de tipos. Se puede dividir en dos grupos: música andaluza y cante jondo, o cante flamenco»⁴⁵. Pocos años antes, Manuel Machado había publicado su poemario *Cante hondo: cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía* (Madrid, 1912). Sin embargo, dicha locución llevaba ya tiempo en uso.

Por ejemplo, en una reseña de la zarzuela en dos actos *Cádiz* –con letra de Javier Burgos y música de Chueca y Valverde–, se lee lo siguiente:

Entre jotas, boleros y fandangos, hacen pasar el rato a la generalidad de los oyentes, que influenciados más o menos con lo que ha dado en llamarse cante jondo, respiran en aquella atmósfera de café cantante, lo mismo que el pez en el agua (Méndez Vellido, 1888, p. 135).

Casi una década antes, en una crónica taurina en verso, en la que se enumeran los requisitos para presidir una corrida, se emplea también esta expresión:

*Créame osté, señó López,
para ezo no sirven todos;
para prezidir corriás
sa menester zer un moso
mu español y sortero,
y vestir er traje corto,
ajogarse en mansaniya,
entender el cante jondo
y dar er quiebro ar casero
y pazar de capa a un toro*⁴⁶

El sacerdote y compositor Juan Bautista Elustiza equipara *cante jondo* y *flamenco*, diferenciándolo a su vez de la *música popular andaluza* o «netamente andaluza»:

Comúnmente se cree que la *música andaluza* no tiene más que un aspecto definido [...]: se cree equivocadamente que es *música andaluza* todo ese enorme caudal de gorgoritos que empiezan en un ¡ay! y a veces acaban en un gallo, que esos malabaristas de la garganta mal llamados *cantaos flamencos*, han llevado y exhibido [...] por todas las regiones de España [...].

La música popular andaluza puede dividirse, a mi entender, en dos grandes grupos [...] el primero el *cante jondo* o flamenco, *cante* de sentimiento [...].

El segundo grupo de la *música popular andaluza* es el que podíamos llamar *netamente andaluza*, por ser ella la que ha nacido de la raza aborígen sin que en su confección hayan intervenido influencias extrañas (Elustiza, 1916, pp. 5-6).

⁴⁵ «La musique andalouse, comme on peut en juger par les énumérations déjà données, est d’une grande variété de types. On peut la diviser en deux sections: musique andalouse et cante jondo, ou chant flamenco».

⁴⁶ «Toros», *El Imparcial*, año XII, n.º 4415 (22 de septiembre, 1879), p. 1.



La denominación *cante jondo* cobra nuevo impulso a partir del ensayo de Manuel de Falla, que diferencia entre aquel y el flamenco:

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras [...] como los polos, martinetes y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamencos. Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etcétera (Falla, 1922/1988, pp. 167-168)⁴⁷.

Como alternativa a *flamenco* y *cante jondo*, se ha utilizado también la expresión *cante gitano*. Apenas unos días concluido el concurso de Granada, Luis Bagaría entrevista a Antonio Chacón, que formó parte del jurado. El periodista le dice que desea hablar con él de «*cante jondo*», a lo que el cantaor le responde cortante: «-Alto ahí -me interrumpió con alguna severidad-. Se debe llamar “*cante gitano*”, nada de “*cante jondo*”» (Bagaría, 1922, p. 3)⁴⁸.

En varios de sus escritos, Rafael Mitjana evidencia el incomodo que le genera la voz *flamenco*: de ahí, expresiones como el «mal llamado *cante flamenco*» (Mitjana, 1905, p. 162), «los cantos andaluces, llamados sin razón flamencos» (Mitjana, 1906, p. 271) o que la tilde simplemente de «denominación incomprensible» (Mitjana, 1922a, p. 36). Contrariedad que capta Raoul Laparra (1920, p. 2391) cuando, preguntándose por la significación del término y en clara alusión al músico y diplomático malagueño, afirma: «Les savants ne peuvent l’expliquer, s’en irritent et le condamnent comme absurde»⁴⁹. Para entender el posicionamiento de Mitjana, es necesario recordar algunas de las etimologías que del término *flamenco* se manejaron en su tiempo⁵⁰.

Felipe Pedrell, en su *Diccionario técnico de la música*, baraja diferentes alternativas respecto al origen del flamenco, todas conducentes a Flandes:

Las canciones populares españolas cantadas y bailadas por los hijos del país y por los gitanos que pueblan los barrios lejanos de Andalucía, llevan todavía el título genérico de *cantos flamencos* y hasta los mismos gitanos usan idéntica denominación, *cante flamenco*. Se ha disputado mucho sobre el verdadero origen de esos cantos, ofreciéndose [...] varias hipótesis. O esas canciones fueron traídas a España por flamencos ó descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los *gitanos* o *tziganos*, ó las canciones flamencas fueron importadas á nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempo de Carlos V. Esta segunda hipótesis parece más verosímil y, sobre todo, menos novelesca. Sin embargo, conviene advertir que las canciones así trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influidas quizá por los modos árabes en su época de más vigor [...]. Existe una tercera hipótesis que quizá sea la verdadera. Esas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de Africa y adaptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos, o por flamencos *textittziganos*, llegados a España con las tropas bohemias (Pedrell, 1894, pp. 180-181)⁵¹.

⁴⁷Sobre el significado de la expresión *cante jondo* antes y después de la celebración del concurso de Granada de 1922, véase Pérez Giráldez (2015 y 2017).

⁴⁸Como contrapartida, en una entrevista a Pepe Marchena, se resalta como titular esta frase del famoso cantaor: «No hay *cante payo* ni *cante gitano*; lo único que hay es *cante andaluz*, que lo da la tierra, no la raza» (Manfredi, 1972, p. 69).

⁴⁹«Los eruditos, no pudiendo explicarlo, se irritan y lo tachan de absurdo».

⁵⁰Sobre esta cuestión, todavía abierta, pueden verse, entre otros, García Matos (1950), Roperó Núñez (2002), Álvarez Caballero (2004) y Suárez Ávila (2008).

⁵¹Como se comprobará después, Pedrell maneja, sin citarlo, las hipótesis formuladas por el musicólogo belga Vander Straeten. En una revisión posterior del texto, no hablará ya del sustrato árabe, sino de los modos orientales; véase Pedrell (1909, pp. 11-15).

Es la explicación etimológica más directa pues, como señala Covarrubias (1611, p. 814, 2), el gentilicio *flamencos* designa a «los naturales de aquel país [Flandes], que ordinariamente son muy dispuestos, gentiles hōbres, blancos, y rubios y tâbien las mugeres». De fuentes literarias de finales del XVIII, se deduce, por otra parte, que el adjetivo *flamenco* se utilizaba por aquel entonces con el sentido de *achulado*⁵². Sin embargo, el primer lexicón que recoja esta voz con dicha acepción será el de Elías Zerolo, que lo vincula también a los gitanos y, por ende, al género musical: «Achulado, gitanesco. Se dice principalmente de cierto género de canto y baile, andaluces» (Zerolo, 1895, p. 1077, 1)⁵³.

El escritor y filólogo inglés George Borrow –que desde 1836 residió durante casi un lustro en España– es uno de los primeros autores en advertir que en suelo hispano a los gitanos se les conoce también como *flamencos*:

GITANOS o egipcianos, es el nombre con el que los gypsies [gitanos] son más conocidos en España [...] pero se les ha aplicado y aún se les aplican otros nombres; por ejemplo, castellanos nuevos, germanos y flamencos; el primero de los cuales se originó probablemente a partir de que el nombre de gitano comenzara a ser considerado un vocablo reprochable e infamante (Borrow, 1843, p. 49)⁵⁴.

Según interpreta Borrow, la razón es por atribuírseles a los gitanos un origen germano, considerando «los ignorantes» que *germano* y *flamenco* quieren decir una misma cosa⁵⁵:

La denominación de flamencos [...] probablemente nunca se les habría dado a no ser por la circunstancia de haber sido identificados o creído que eran germanos, ya que germano y flamenco son términos considerados sinónimos por los ignorantes (Borrow, 1843, p. 50)⁵⁶.

El testimonio por el momento más antiguo de la voz *flamenco* asociada a un género musical específico es de comienzos del verano de 1847. Aparece en una crónica de variedades de un periódico

⁵² Así la emplea Pablo del Moral (1765-1805) en un pasaje de su tonadilla a dúo *La discordia*; véase Núñez (2008, p. 630).

⁵³ Rafael Marín se hace eco de esta acepción: «También esa palabra [flamenco] es apropiada para aquellos individuos chulescos o mujeres de buena presencia: y aunque se deriva de Andalucía, hoy casi se emplea en toda España, y sobre todo en la capital» (Marín, 1902, p. 69).

⁵⁴ «GITANOS or Egyptians, is the name by which the Gypsies have been most generally known in Spain [...] but various other names have been and still are applied to them; for example, New Castilians, Germans, and Flemings; the first of which titles probably originated after the name of Gitáno had begun to be considered a term of reproach and infamy». A partir de 1619, se prohibió a los gitanos utilizar este término para referirse a sí mismos (De Luna 1951/1989: 63 y ss.). En efecto, un decreto firmado por Felipe III en dicho año en Lisboa prohibió a los de esta etnia «usar del traje, nombre y lengua de gitanos y gitanas» (España 1805a: 359). La pragmática firmada por Felipe IV en 1633 fue incluso más taxativa: «para extirpar de todo punto el nombre de gitanos, mandamos, que no se lo llamen, ni se atreva ninguno á llamárselo, y que se tenga por injuria grave y, como tal, sea castigada con demostracion; y que ni en danzas ni en otro acto alguno se permita accion ni representacion, traje ni nombre de gitanos» (España, 1805a, p. 359).

⁵⁵ En torno a la voz *germano* gravita la cuestión de la lengua jergal. Según Covarrubias, *germania* es «el lenguaje de la rufianesca, dicho assi, o por que no los entendemos o por la hermandad que entre si tienen» (Covarrubias, 1611, p. 84, 1). Define, además, la *jerigonza* [*gerigonza*] como «cierto language particular de que usan los ciegos cō que se entienden entre si» (Covarrubias, 1611, p. 868, 2). Y añade de inmediato: «Lo mesmo tienen los Gitanos, y también forman lengua los rufianes y los ladrones que llaman Germania».

⁵⁶ «The title of Flemings [...] would probably never have been bestowed upon them but from the circumstance of their having been designated or believed to be Germans, –as German and Fleming are considered by the ignorant as synonymous terms». José Carlos de Luna matiza esta explicación: «Los recelos que despertaron siempre, que ya en el trono Carlos V se convierten en antipatía, les acarrea el nombre de germanos y flamencos en acepción despectiva y zahiriente, y no porque los creyeran oriundos de estos países. Para el vulgo, “germano” y “flamenco” era la misma cosa; y los recelos de los españoles hacia los acompañantes extranjeros del emperador, los barajan con el que de antiguo sentían por los gitanos» (De Luna, 1951/1989, p. 143).



madrileño, donde se establece una clara equivalencia entre «cantante flamenco» y «cantante del género gitano»:

Hace pocos días que ha llegado a esta corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana⁵⁷ [...] concurrimos a una reunión donde debía asistir éste y la nunca bien ponderada Dolores la Gitanilla⁵⁸ [...]; mucho escuchamos de notable a ambos y más de una vez nos pulsó la vena del corazón las sentidas canciones flamencas [...] tan propias del mediodía (“Un cantante flamenco”, *El Espectador*, tercera época, n.º 249 (6 de junio, 1847), p. 3).

Pocos días después, otro diario madrileño se hace eco de la anterior noticia, cuya frase primera reproduce de hecho literalmente:

Hace pocos días que ha llegado a esta corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana. El nombre de este célebre *quirrabaor*⁵⁹, es generalmente apreciado entre los aficionados de Sevilla, Cádiz y el Puerto (“Un cantante flamenco”, *El Clamor Público*, n.º 940 (8 de junio, 1847), p. 3).

El escritor y crítico musical Eduardo Velaz de Medrano (1814-1865) firma en febrero de 1853 sendas crónicas de espectáculos, donde da cuenta de un «sarao puramente nacional» celebrado en los salones del señor Vensano, en la madrileña calle del Baño, en el que tomaron parte artistas «oriundos de las Andalucías» (Velaz de Medrano, 1853a, p. 4). La primera de ellas contiene la siguiente aclaración:

Música flamenca. No se trata de ningún compositor de la escuela de los Tinctor y Josquin Desprez: la *música flamenca* que motiva esta gacetilla, es la que en la tierra de María Zantísima se conoce con ese nombre (Velaz de Medrano, 1853a, p. 4).

En la del día posterior, aún perplejo por lo chocante del empleo del término *flamenco*, se pregunta:

¿Por qué se llamarán flamencos esas gentes? ¿Qué tiene que ver la escuela flamenca de los Ockeghem, Obrecht, Tinctor y Desprez, con lo que hacen nuestros cantadores? Por mi parte confieso mi ignorancia (Velaz de Medrano, 1853b, p. 2).

La respuesta iba implícita en la crónica de variedades antes mencionada de *El Espectador*. También Eduardo Ocón aporta luz a esta cuestión pues, en sus *Cantos españoles*, a propósito de una pieza titulada “Polo gitano o flamenco”, aclara en nota al pie que «en el uso vulgar de Andalucía suelen emplearse como sinónimos estos dos adjetivos» (Ocón, 1874, p. 92).

Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* expone dos de las teorías que en su tiempo circulaban del porqué se da el nombre de *flamencos* a los gitanos y, en consecuencia, se tilda también de *flamenca* su música. Según la primera, con los flamencos venidos a España en compañía de Carlos I, habrían llegado también numerosos gitanos⁶⁰. Según la otra, se aplicaría a los gitanos el

⁵⁷Según Bohórquez (2012), el tal Lázaro Quintana era sobrino del Planeta, cantaor este último immortalizado por el Solitario en sus *Escenas Andaluzas* (Estébanez Calderón, 1847).

⁵⁸Artista también mencionada por el Solitario en la escena titulada “Asamblea general” (Estébanez Calderón, 1847, pp. 243-272).

⁵⁹*Quirrabaor* es una deformación fonética de *guillabaor* o *guiyabaor*, que deriva del verbo *guiyabar*, cuyo significado es *cantar* (De Sales, 1867, p. 37).

⁶⁰De esta teoría se hace eco Cansinos Assens (1933/2011, p. 123): «En el siglo XV se nos aparece el gitano, ese personaje misterioso, poniendo su negrura a la zaga del brillante cortejo imperial de Carlos V. (Porque con Carlos vinieron el *flamenco* elegante y fastuoso y este otro *flamenco* derrotado y sucio, dándole al César aire de aventurero)».

calificativo de flamencos «como título odioso y expresivo de la mala voluntad con que la nación veía a los naturales de Flandes que formaban la corte del rey, ingeridos en los negocios públicos» (Machado y Álvarez 1881/1975: 9). La segunda teoría viene a coincidir con la cuarta acepción que el diccionario de Domínguez da a esta voz:

Especie de apodo burlescamente depresivo, proverbializado sin duda en gracia al odio que profesaron nuestros compatriotas a los flemáticos y pachorrudos extranjeros que, en la época del emperador Carlos V, vinieron a explotar la inagotable mina de los cargos públicos, merced al famoso consejero Xevres del adagio de los doblones miraculosamente escapados a su insaciable avidez (Domínguez, 1853, p. 814)⁶¹.

Por su parte, Demófilo sugiere la hipótesis de que «dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza», se llame *flamencos* a los gitanos «por el color de su tez, moreno-bronceado» (Machado y Álvarez, 1881/1975, p. 9)⁶².

En opinión de Eduardo Mendoza Gómez –socio numerario del Centro Artístico de Granada y colaborador ocasional de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que dirigía Pedrell–, la raza gitana «tomó del pueblo los cantares, los llevó a sus solitarias viviendas, los transformó variándolos de ritmo, los amoldó a su modo de sentir y los devolvió al mismo pueblo, con el nombre de *cante flamenco*» (Mendoza, 1891, p. 520). No es capaz, sin embargo, de explicar su etimología, pues «la historia de la música asegura que los naturales de Flandes, si bien sobresalieron en ella y estuvieron en España, nunca cultivaron ni quizá conocieron el canto andaluz» (Mendoza, 1891, p. 520). Para Mendoza, «el nombre de flamencos, dado a algunos de los cantos de Andalucía» es simplemente «consecuencia del epíteto con que se conoce generalmente a aquellos que los cantan» (Mendoza, 1891, p. 520). Rechaza, por tanto, las hipótesis antes expuestas por Pedrell, que las toma a su vez de Edmond Vander Straeten, quien pretendió atribuir al canto flamenco un origen neerlandés.

Efectivamente, el crítico, bibliotecario y musicólogo belga Edmond Vander Straeten incide en la cuestión etimológica, ligada a su vez a los orígenes del cante flamenco. Incapaz de hallar una respuesta convincente, trata, sin embargo, de barrer para casa. Menciona así las grandes migraciones de flamencos en Bohemia acaecidas entre los siglos XI y XIII; de cómo los bohemios⁶³ penetraron posteriormente en España, planteándose incluso la posibilidad de que «des Flamands tziganisés» (flamencos agitanados) viajaran con ellos compartiendo su destino errante. Personas, para él, dotadas de unas cualidades excepcionales pues «Las canciones y las danzas que llevan su nombre, el de flamencas, continúan siendo todavía hoy muy populares en Andalucía,

⁶¹Guillermo de Croy (1458-1521), Monsieur de Chevres –Xevres para los españoles–, fue un ejemplo vivo «del favoritismo y nepotismo que reinó en los primeros años de Carlos V en la provisión de dignidades y oficios» (Poschmann, 1919, p. 201). Gonzalo Correas (1571-1631) recoge algunos adagios que circulaban por la época, como este: «Ducado de á dos, no topo Jebres con vos» (Correas, 1627/1906, p. 294). También este otro: «Doblón de dos caras, norabuena estedes, pues con vos no topó Jebres» (Correas, 1627/1906, p. 293), al que sigue esta glosa: «Fué ayo de la niñez del emperador Carlos V, y vino con él á España muy privado, y arrebañó los doblones para enviarlos á Flandes, vendiendo oficios, y causó las comunidades, y hacerse este refrán» (Correas, 1627/1906, p. 293). Según el benedictino fray Prudencio de Sandoval (ca. 1522-1620), «era comun proverbio llamar el Flamenco al Español, mi Indio. Y dezian la verdad, porque los Indios no davan tanto oro à los Españoles, como los Españoles à los Flamencos» (De Sandoval, 1604, p. 114, 2).

⁶²A este respecto, resulta de interés el comentario del guitarrista Paco del Gastor a propósito de una familia conocida como los Negros de Ronda: «Según tengo entendido a los Negros de Ronda les decían así porque eran gitanos rubios con los ojos azules, y les decían negros por el contrario que rubios» (Soler, 2019, p. 101).

⁶³Aunque también ambigua, otra forma de referirse a los gitanos. A este respecto, en su ensayo sobre los gitanos, apunta Francisco de Sales: «En Francia se los designa indistintamente con el nombre de Egipcios o Bohemios, porque primero aparecieron allí como originarios de Egipto, y luego como procedentes de Bohemia» (De Sales, 1870, p. 1).



así como en otros lugares»⁶⁴ (Vander Straeten, 1885, p. 27). Tras describir de modo genérico las particularidades de estos cantos, concluye:

Entonces, si el término *flamenca* se refiere a una canción gitana o bohemia que, en sí misma, en la forma y también en el fondo, evidencia el carácter árabe, es obvio que dicho término, a lo largo de los siglos, ha debido dejar una huella profunda, esencial, del genio flamenco, influencia tal vez transmitida originalmente en Bohemia, o popularizada, con sucesivas degradaciones, desde Arabia en España (Vander Straeten, 1885, p. 35)⁶⁵.

Guillermo Morphy reflexiona sobre los intentos del musicólogo belga por averiguar, de una parte, la razón de que se dé el nombre de *flamenco* a «cierto canto popular de Andalucía», así como por establecer «qué relación ha podido haber entre esta palabra y la influencia ejercida en España por sus compatriotas músicos». En lo que respecta a la etimología, señala Morphy acertadamente que la denominación de *cante flamenco*

ha de ser moderna y posterior al siglo XVII; porque ni en la literatura picaresca de nuestros clásicos ni en las obras en prosa y en verso del gran Quevedo, tan conocedor de la vida, lenguaje y costumbres del bajo pueblo, creo que se han empleado dichas palabras (Morphy, 1894, p. 160).

Como argumento de autoridad, Morphy trae a colación la opinión del «erudito académico» granadino Juan Facundo Riaño⁶⁶, para quien «la costumbre de llamar al puñal o navaja el flamenco, habrá sido causa de que se diga *cante flamenco* para expresar la idea de canto propio de la gente de armas tomar o que usa navaja» (Morphy, 1894, p. 160)⁶⁷.

Tal y como se ha visto, Felipe Pedrell se hizo eco, aun sin citarlo, de las conjeturas Vander Straeten: si bien –todo hay que decirlo– no del todo convencido. En cambio, su discípulo Rafael Mitjana se posicionó decididamente en contra de ellas. Más allá de considerar un disparate conjeturar que el cante flamenco provenga de Flandes, la reacción de Mitjana responde al contexto de pugna que se vivió por aquella época entre la incipiente musicología española y parte de la centroeuropea. Como señala Casares,

los primeros escritos sobre el tema de las relaciones musicales entre España y Países Bajos tienen un fuerte carácter polémico y nacionalista, provocado por la conclusión a la que llega Gevaert después de su visita a España en 1850 [...] negando la existencia de polifonía en España con anterioridad a la venida de Carlos V (Casares, 1994, p. 385).

Pero no fue solo Gevaert quien insinuó tal supuesto. También Fétis (1784-1871) ninguneó a la música española y, en particular, a los grandes creadores del Siglo de Oro, a los que presentó «como segundones de la escuela romana» (Casares, 1994, p. 385). Y, aunque las investigaciones

⁶⁴ « Des chants et des danses, portant leur nom, celui de flamenca, sont encore aujourd’hui en grande vogue en Andalousie, comme ailleurs ».

⁶⁵ «Donc, si le terme de flamenca vise une chanson tzigane ou bohémienne, laquelle elle-même, dans la forme et aussi dans le fond, offre le caractère arabe, il est évident que ce terme, en traversant les siècles, a dû porter une trace profonde, essentielle, du génie flamand, influence transmise originairement en Bohème peut-être, ou vulgarisée, avec des dégradations successives, d’Arabie en Espagne». En su opúsculo *Charles-Quint, musicien*, Vander Straeten (1894, p. 28) volverá, aunque solo de pasada, sobre esta cuestión.

⁶⁶Juan Facundo Riaño y Montero (Granada, 1828-Madrid, 1901), crítico de arte, arabista y político, fue también catedrático de Historia de las Bellas Artes en la Escuela Superior Diplomática y miembro del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos con destino en el Museo Arqueológico Nacional.

⁶⁷El diccionario de Alemany (1917b, p. 10, 1) recoge la acepción de *flamenco* como «especie de navaja». Según la segunda edición del *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, en Andalucía se emplea con el significado de «cuchillo de Flandes» (RAE, 1950, p. 736, 2). Esta posible etimología de la voz *flamenco* ha sido puesta de nuevo en candelero por Suárez Ávila (2008).

de Vander Straeten equilibraron en cierta manera la balanza al sacar a la luz un considerable número de documentos que hablaban a favor de la historia musical española, su afirmación de que «Italia ha recibido y ha dado. España recibió sin devolver» (Vander Straeten, 1885, p. III)⁶⁸, no pudo sino «irritar y servir de revulsivo» a los primeros musicólogos hispanos (Ros Fábregas, 1998, p. 70). Se explica así el aspecto defensivo y positivista de estos, ligado a «la necesidad de afirmar que nuestra tradición musical era típicamente española» (Ros-Fábregas, 1998, p. 72)⁶⁹. El propio Mitjana lo resume de esta forma:

Antes que los flamencos vinieran a España, teníamos arte, y arte nacional, siendo preciso no olvidar que los maestros sevillanos, con Morales al frente, influyeron de un modo terminante y decisivo en la restauración palestriniana (Mitjana, 1922c, p. 104).

Y en su intento por demostrarlo, recurre al tópico del sustrato árabe como elemento diferenciador de grandes compositores del Siglo de Oro español como Tomás Luis de Victoria (Mitjana, 1922a, p. 14). De ahí, seguramente también, el interés del músico y diplomático malagueño por el flamenco, arte que presentó como prueba viva de la influencia árabe en la música española (Mitjana, 1922a, p. 36).

5. Conclusiones

De orígenes todavía no del todo aclarados, el flamenco emerge con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX. Los primeros acercamientos teóricos a este género musical comienzan con una serie de ensayos de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, que culminaron en su famosa *Colección de cantes flamencos* (Sevilla, 1881). Desde entonces, la bibliografía flamenca no ha dejado de crecer, particularmente con estudios de índole histórico-documental o biográficos, literarios y, más recientemente, de carácter socio-antropológico.

En proporción, los estudios musicales sobre el flamenco, particularmente en los inicios, fueron menos frecuentes. No obstante, autores como Gevaert, Eslava, Pedrell, Mitjana, Laparra o Manuel de Falla le dedicaron cierta atención, como evidencian algunos de sus escritos. Pero, salvo contadas excepciones, se centraron casi en exclusiva en aspectos muy genéricos.

Uno de ellos es el tópico de que el flamenco resulta imposible de trasladar al pentagrama, lo cual supone un claro obstáculo para su análisis y cotejo con músicas de otras culturas. Otro tiene que ver con sus presuntos orígenes que, sin argumentos convincentes, muchos relacionaron con la música árabe, morisca o arábigoandaluza. A esta corriente se sumaron autores como Estébanez Calderón, Guillermo Morphy o Rafael Mitjana, que creyeron percibir dicha influencia en las melancólicas melodías, cargadas de ornamentación, del cante flamenco. Pero no todos los teóricos decimonónicos y de principios del XX se adhirieron a ella.

Hilarión Eslava minimizó el influjo árabe en la música popular española, asegurando que algunos cantes flamencos eran reflejo del canto llano. Dando un paso más allá, Felipe Pedrell introdujo la hipótesis de la influencia bizantina. En su opinión, lo que algunos consideraron herencia de la música árabe, no era sino una derivación atenuada del orientalismo –bizantinismo– de origen.

Más ecléctico, Manuel de Falla asumió la presencia del elemento bizantino en el flamenco que, junto al influjo árabe y el –en su opinión– papel decisivo de los gitanos, constituyó el caldo de cultivo de donde habría surgido el flamenco.

⁶⁸ «L'Italie a reçu et a donné. L'Espagne a reçu sans rendre».

⁶⁹ El propio Pedrell puso especial interés en corregir la opinión de August Wilhelm Ambros (1817-1876), quien ponía en duda la entidad de la escuela española de polifonía y consideraba a Morales un «predecesor de Palestrina en la escuela romana» (Ros-Fábregas, 1998, p. 72).



Además de los mencionados, se manejaron también otros posibles orígenes, como el semítico, aludiendo incluso algunos autores a los cantos y danzas de las *puellae gaditanae*, que poetas latinos como Marcial evocaron en sus versos. El problema es que todas estas teorías o, más bien, conjeturas, están faltas de evidencias y argumentos sólidos que las avalen.

El testimonio hasta la fecha más antiguo de la voz *flamenco* asociada a este género musical es del verano de 1847. Este término, en un primer momento, alternó sin mayores distinguos con la expresión *género andaluz*. Sin embargo, no tardó en diferenciarse entre uno y otro concepto, reservándose el primero para un repertorio concreto de letras y músicas, que se interpretan también de manera singular.

Eduardo Ocón aclara que, en su época, *gitano* y *flamenco* se empleaban como sinónimos entre los andaluces: de ahí que los términos *flamenco* y *cante gitano* se utilicen también de forma ambivalente. Y lo mismo cabe decir de la expresión *cante jondo*. Sin embargo, a partir del ensayo que Manuel de Falla redactó con motivo del concurso de Granada de 1922, esta última cobró un significado más específico, aplicándola el compositor gaditano solo a determinados cantes, como la seguiriya, el polo, el martinete o la soleá.

Rafael Mitjana mostró siempre su incomodo por el uso de la palabra *flamenco* para designar lo que él, de forma genérica, entendía simplemente como cantos andaluces. La razón hay que buscarla en una de las etimologías directas de esta voz, que conduce a la hipótesis de que su origen estuviera en Flandes. De hecho, el crítico y musicólogo belga Vander Straeten llegó a plantearla, aunque sin mucha convicción. Pero, como acertadamente apuntó Guillermo Morphy, la denominación *cante flamenco* ha de ser moderna y, en todo caso, posterior al siglo XVII, pues de ella no hay rastro en las obras de clásicos del Siglo de Oro como Quevedo, buen conocedor de la vida y lenguaje de las gentes sencillas.

La posición de Mitjana está mediatizada, además, por las polémicas relaciones musicales que se dieron entre España y los Países Bajos en el siglo XIX, cuando autores como Gevaert negaron la existencia de una polifonía hispana con anterioridad a la venida de Carlos V. De ahí que el músico y diplomático malagueño abrace el tópico del sustrato árabe, cuyo sello diferenciador llega a percibir en polifonistas españoles como Tomás Luis de Victoria. Y de ahí también su interés por el flamenco, un arte que considera prueba viva de la influencia musical árabe en la española, si bien no presenta argumentos sólidos que avalen su hipótesis. Una cuestión esta, la de los orígenes del flamenco que, a pesar de lo mucho escrito, queda aún por aclarar.

Bibliografía

- ALEMANY Y BOLUFER, José (1917a). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Ramón Sopena.
- ALEMANY Y BOLUFER, José (1917b). Suplemento. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Ramón Sopena.
- ALONSO, Celsa (1999). Andalucismo. En Casares Rodicio, Emilio; López Calo, José y Fernández de la Cuesta, Ismael (Dirs.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 444-446.
- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel (2004). *El cante flamenco*. Madrid: Alianza.
- ÁLVAREZ, Sandra (2007). *Tauromachie et flamenco, polémiques et clichés: Espagne, fin XIXe-début Xxe*. Paris: L'Harmattan.
- ANGLÉS, Higinio (1943). *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial.
- AZORÍN (1913). Toritos, barbarie. *Los valores literarios*. Madrid: Renacimiento, pp. 253-258.

- BAGARÍA, Luis (1922). Cante gitano: hablando con el maestro Chacón. *La Voz*, año III, n.º 624 (28 de junio), p. 3.
- BAINI, Giuseppe (1828). *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (vol. II). Roma: Società Tipografica.
- BARRIOS, Manuel (1989). *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo.
- BARTRINA, Joaquín María (1881). *Obras en prosa y verso (escogidas y coleccionadas por J. Sardá)*. Barcelona-Madrid: Texidó y Parrera.
- BERLANGA, Miguel Ángel (2002). Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología: el concepto de pertinencia constructiva. En Valdivieso García, Esteban (Dir.) *Patrimonio musical: artículos de Patrimonio Etnológico Musical*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 148-160.
- BLAS VEGA, José (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- BLAS VEGA, José (1995). *Silverio, rey de los cantaores*. Córdoba: Demófilo.
- BLAS VEGA, José (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid: Guillermo Blázquez.
- BOHÓRQUEZ, Manuel (2012). El músico ruso Glinka y el Planeta. *La gazapera flamenca* (31 de mayo); <https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/el-musico-glinka-y-el-planeta/> [acceso: 1 de junio de 2023].
- BORRÁS, Tomás (1935/2009). Preludio al cante de Fernando. En Fernando el de Triana. *Arte y artistas flamencos*. Sevilla: Extramuros, pp. 7-13.
- BORROW, George (1843). *The Zingali or, An account of the Gypsies of Spain with an original collection of their songs and poetry, and a copious dictionary of their language* (vol. 1). London: John Murray.
- CALERO SECALL, María Isabel y CASTILLO CASTILLO, Concepción (2006). Figuras y ambiente del arabismo en Andalucía desde el siglo XIX a mediados del XX. En Viguera Molins, María Jesús (Coord.). *Historia de Andalucía: Andalucía en al-Andalus* (vol. 3). Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 251-258.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1933/2011). *La copla andaluza*. Madrid: Arca Ediciones.
- CASARES, Emilio (1994). *Francisco Asenjo Barbieri: I. El hombre y el creador*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián (1854). *Discursos históricos-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2014). *Génesis musical del cante flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con Duende.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo (2022). De «Demófilo» al siglo XXI una reflexión en torno a los estudios sobre el flamenco. *Musicalia*, n.º 11, pp. 1-9.
- COBO GUZMÁN, Eugenio (2002). El antiflamenguismo de Benito Pérez Galdós. *Revista de Flamencología*, n.º 16, pp. 37-45.
- CORREAS, Gonzalo (1627/1906). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (2007). Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos: sección árabe-islam*, vol. 56, pp. 21-49.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.



- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1988). *Historia de la música española. 7. El folklore musical*. Madrid: Alianza.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002). La investigación sobre el flamenco. En Cruces Roldán, Cristina (Dir.). *Historia del flamenco: siglo XXI*. Sevilla: Tartessos, pp. 393-417.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2003). *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.
- DE LA PLATA, Juan (1996). Esclavos, moriscos y gitanos en la etapa hermética del flamenco, en Jerez. *Revista de Flamencología*, año II, n.º 3, pp. 45-53.
- DE LUNA, José Carlos (1951/1989). *Gitanos de la Bética*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- DE SALES MAYO, Francisco [Francisco Quindalé] (1867). *Diccionario gitano (primera parte)*. Madrid: Oficina Tipográfica del Hospicio.
- DE SALES MAYO, Francisco (1870). *El gitanismo: historia, costumbres y dialecto de los gitanos*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- DE SANDOVAL, Prudencio (1604). *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V (parte primera)*. Valladolid: Sebastian de Cañas.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1853). *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española*. Madrid-París: Establecimiento de Mellado.
- DONNIER, Philippe (1998). Flamenco: elementos para la transcripción del cante y de la guitarra. En Pelinski, Ramón y Torrent, Vicent (Coords.). *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Benicàssim, Villa Elisa, 23-25 de mayo de 1997). Sabadell: La mà de Guido, pp. 103-120.
- ELUSTIZA, Juan Bautista (1916). La música popular andaluza. *Andalucía*, año I, n.º 6 (noviembre), pp. 5-6.
- ESLAVA, Hilarión (1856a). Apuntes para la historia musical de España. *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 39 (28 de septiembre), pp. 291-292.
- ESLAVA, Hilarión (1856b). Apuntes para la historia musical de España (continuación). *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 45 (9 de noviembre), pp. 323-324.
- ESLAVA, Hilarión (1860). Breve memoria histórica de la música religiosa en España. En Eslava, Hilarión. *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa* (vol. 10). Madrid: Martín Salazar, pp. 1-41.
- ESPAÑA (1805a). De los gitanos, su vagancia y otros excesos. *Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo V, libro XII, título XVI. Madrid: s/n pp. 357-369.
- ESPAÑA (1805b). De los bandidos, salteadores de caminos y facinerosos. *Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo V, libro XII, título XVII. Madrid: s/n pp. 370-378.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín [El Solitario] (1847). *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de don Baltasar González.
- FALLA, Manuel de (1922/1988). El cante jondo: sus orígenes, sus valores, su influencia en el arte europeo. Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 164-180.
- FERNÁNDEZ DURÁN, David (2009). *Sistemas de organización melódica en la música tradicional española* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2006). El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz. *Música y educación*, año XIX, n.º 65, (marzo), p. 29-64.
- FERNÁNDEZ MARÍN, Lola (2015). *Estructuras de la música popular andaluza, preflamenca y flamenca en «Iberia» de Isaac Albéniz* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense.

- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, Manuel (1924-1925). Las canciones populares y la tonalidad medieval: aclaraciones a la obra *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio* escrita por D. Julián Ribera. *Ciudad de Dios*, núms. 138-143. Ediciones Escorialenses.
- GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz (2019). *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX* (tesis doctoral). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz (2022). *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica*. Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones.
- GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio (1941). *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Larache: Artes Gráficas Boscá.
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis (1988). El antiflamenquismo ilustrado en La Regenta, de Clarín. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 453, pp. 32-86.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1950). Cante flamenco: algunos de sus presuntos orígenes. *Anuario Musical*, n.º V, pp. 97-124.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1987). *Sobre el flamenco: estudios y notas*. Madrid: Cinterco.
- GELARDO NAVARRO, José (1996). Moriscos y flamencos en Andalucía oriental. En Torres Cortés, Norberto (Ed.). *Los cantes y el flamenco de Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 41-55.
- GEVAERT, François Auguste (1852). Rapport sur l'état de la musique en Espagne. *Bulletin de l'Académie Royale Belgique*, t. XIX/ I, pp. 184-205.
- GÓMEZ GARCÍA-PLATA, Mercedes (2005). El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta. En Salaün, Serge; Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (Eds.). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. Madrid: Editorial Fundamentos, pp. 101-125.
- GÓMEZ GARCÍA-PLATA, Mercedes (2006). Culture populaire et loisir citadin: les cafés cantantes de 1850 à 1900. En Étienvre, Françoise y Salaün, Serge (Coords.). *Ocio y ocios: Du loisir aux loisirs (XVIIIe - XXe siècles)*. Paris: Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine-Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), pp. 110-126.
- GRANDE, Félix (1979). *Memoria del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- HOLGUÍN, Sandie (2013). Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas: los nacionalistas catalanes ante el flamenco en la Barcelona de 1900-1936. *Hispania*, vol. LXXIII, n.º 244 (mayo-agosto), pp. 439-468.
- HURTADO TORRES, Antonio y David (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura.
- KAHN, Máximo José (1937). La cultura de los judíos sefarditas. *Hora de España: Revista mensual*, n.º III (marzo), pp. 15-29.
- KAHN, Máximo José (1939). Chant populaire andalou et musique synagogale. *Cahiers d'art: bulletin mensuel d'actualité artistique*, núms. 1-4, pp. 155-164.
- LAPARRA, Raoul (1920). La musique et la danse populaires en Espagne. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Drs.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. IV): Espagne-Portugal*. Paris: Librairie Delagrave, pp. 2353-2400.
- LEBLON, Bernard (2002). Los gitanos. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (Drs.). *Historia del flamenco* (vol. 1), pp. 149-170.
- LÓPEZ GARCÍA, Bernabé (2016). Los arabistas españoles «extramuros» del orientalismo europeo (1820-1936). *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, n.º 21, pp. 107- 117.
- LLANO, Samuel (2021). *Notas discordantes: flamenquismo, músicas marginales y control social en Madrid, 1850-1930*. Madrid: Libros Corrientes.



- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio [Demófilo] (1881/1975). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Ediciones Demófilo.
- MANFREDI, Juan Luis (1972). Pepe Marchena, puntal del cante. *ABC* (Sevilla), n.º 21608 (12 de diciembre), pp. 69-71.
- MANUEL, Peter (2023). *Flamenco music: history, forms, culture*. Champaign: University of Illinois Press.
- MARÍN, Rafael (1902). *Método de guitarra (flamenco): por música y cifra*. Madrid: Dionisio Álvarez.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1944). La canción tradicional española. En Carreras i Candi, Francesc (Dir.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín, pp. 7-166.
- MÉNDEZ VELLIDO, Matías (1888). La temporada teatral. *Boletín del Centro Artístico de Granada*, vol. III, n.º 39 (1 de mayo), p. 135.
- MENDOZA GÓMEZ, Eduardo (1891). Estudio sobre los cantos característicos del pueblo andaluz (continuación). *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 79, pp. 520-521.
- MIJTANA, Rafael (1905). Acerca de «El Solitario» y la música andaluza. En Mitjana, Rafael. *Discantes y contrapuntos*. Valencia: F. Sempere y Cia, pp. 159-178.
- MIJTANA, Rafael (1906). *En el Magreb-el-Aksa: viaje de la Embajada Española a la Corte del Sultán de Marruecos, en el año 1900*. Valencia: Sempere y Cía.
- MIJTANA, Rafael (1920). La musique en Espagne: Art religieux et Art profane. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de la (Drs.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique (vol. IV): Espagne-Portugal*. Paris: Librairie Delagrave, pp. 1913-2351.
- MIJTANA, Rafael (1922a). El orientalismo musical y la música árabe. En Mitjana, Rafael. *Ensayos de crítica musical (segunda serie)*. Madrid: Sucesores de Hernando, pp. 1-59.
- MIJTANA, Rafael (1922b). Don Ramón de la Cruz y el teatro lírico nacional. En Mitjana, Rafael. *Ensayos de Crítica Musical (segunda serie)*. Madrid: Sucesores de Hernando, pp. 101-147.
- MORPHY, Guillermo (1886). *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello.
- MORPHY, Guillermo (1890). El año musical en España: 1889. *La España moderna*, año II, n.º XIII (enero), pp. 63-81.
- MORPHY, Guillermo (1894). Revista musical. *La España Moderna*, año VI, n.º LXXI (noviembre), pp. 155-162.
- MORPHY (1895). Revista musical: la Sociedad de Conciertos y su interpretación de las sinfonías de Beethoven. Conferencia del Sr. Pedrell. *La Correspondencia de España*, año XLXI, n.º 13505 (27 de enero), p. 1.
- MOYA, Miguel (1879). El cante flamenco. *El Liberal*, año I, n.º 150 (27 de octubre), p. 5.
- NETTL, Bruno (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- NOEL, Eugenio (1926). *Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos*. Madrid: Rivadeneyra Artes Gráficas.
- NÚÑEZ, Faustino (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Carrena.
- OCÓN Y RIVAS, Eduardo (1874). *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares*. Málaga: s.n. [Breitkopf & Härtel].
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco; SOLER GUEVARA, Luis; RUIZ GARCÍA, Rafael y GÓMEZ ALARCÓN, Antonio (2019). *Malagueñas, creadores y estilos*. Murcia: Editum-Uma Editorial.
- ORTEGA CASTEJÓN, José Francisco y PARDO-CAYUELA, Antonio (2022). El flamenco en los escritos de Rafael Mitjana. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La madrugá”*, n.º. 19, pp. 71-86; <https://doi.org/10.6018/flamenco.550201>.

- ORTEGA MUNILLA, José (1885). Flamenquismo rojo. *Ilustración Artística*, n.º 183 (29 de junio), p. 202.
- ORTEGA MUNILLA, José (1886). Madrid. *El Imparcial*, año XX, n.º 6932 (13 de septiembre), p. 1.
- ORTIZ NUEVO, José Luis (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve.
- PEDRELL, Felipe (1894). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Víctor Berdós.
- PEDRELL, Felipe (1909). Cantos flamencos. En Pedrell, Felipe. *Lírica nacionalizada: estudios sobre folklore musical*. París: Librería P. Ollendorff, pp. 11-15.
- PEDRELL, Felipe (1914). Coplas e instrumentos populares. *La Alhambra*, n.º 402 (31 de diciembre), pp. 542-545.
- PEDRELL, Felipe (1915a). Glinka en Granada. *La Alhambra*, n.º 405 (15 de febrero), pp. 60-63.
- PEDRELL, Felipe (1915b). El andalucismo de hoy. *Summa: Revista Selecta Ilustrada*, n.º 1 (15 de octubre), pp. 23-25.
- PEDRELL, Felipe (1916). Coplas e instrumentos populares. *Arte Musical*, n.º 43 (15 de octubre), pp. 2-4.
- PEDRELL, Felipe (1922/1958a). *Cancionero musical popular español* (tomo I). Barcelona: Boileau.
- PEDRELL, Felipe (1922/1958b). *Cancionero musical popular español*. (tomo II). Barcelona: Boileau.
- PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen (2015). El significado de «cante jondo» antes de 1922. *Música Oral del Sur*, n.º 12, pp. 103-122; <https://n9.c1/ob2sd>.
- PÉREZ GIRÁLDEZ, Mari Carmen (2017). Influencias del concurso de Granada de 1922 en la definición de «lo jondo». *Música Oral del Sur*, n.º 14, pp. 35-68; <https://n9.c1/0qud5>.
- POSCHMANN, Adolfo (1919). El cardenal Guillermo de Croy y el Arzobispado de Toledo. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, n.º 75, pp. 201-282.
- PUJOL, Emilio (1927). La guitare. En Lavignac, Albert y Laurencie, Lionel de (Dir.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie: technique, esthétique, pédagogie*. París: Librairie Delagrave, pp. 1997-2035.
- QUIÑONES, Fernando (2005). *De Cádiz y sus cantes: llaves de una ciudad y un folklore milenarios*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- RAE (1925). *Diccionario de la lengua española (décima quinta edición)*. Madrid: Calpe.
- RAE (1950). *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española (segunda edición)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RIAÑO, Juan F. (1887). *Critical & bibliographical notes on early spanish music*. London: Bernard Quaritch.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1922). *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1927). *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Madrid: Voluntad.
- RIPOLL, José Ramón (2017). Falla, Lorca y el Concurso de Cante Jondo. *I Concurso de «Cante Jondo»: Granada 1922* (CD, folleto explicativo). Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 6-13.
- ROMERO JIMÉNEZ, José (1996). *La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)*. Sevilla: Centro Andaluz de Flamenco-Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel (2002). El término «flamenco». En Navarro García, José Luis y Ropero Núñez, Miguel (Dir.). *Historia del flamenco* (vol. 1). Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 15-39.
- ROS FÁBREGAS, Emilio (1998). Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica. *CodeXXI*, n.º 1, pp. 68-135.



- SCHNEIDER, Marius (1946). A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval. *Anuario Musical*, n.º I, pp. 31-69.
- SNEEUW, Arie C. (1991). El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert. *Candil: Revista de Flamenco* (Peña Flamenca de Jaén), n.º 74 (marzo-abril), pp. 657-669.
- SOLER DÍAZ, Ramón (2019). *Paco del Gastor: de otra cuerda*. Córdoba: Almuzara.
- SORIA ANDREU, Francisca (1995). *Las fiestas del gay saber: el caso aragonés (1884-1905)*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1853). *Música árabe-española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*. Barcelona: Juan de Olivares.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1855-1859). *Historia de la música española desde a venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona: Imprenta de D. Narciso Ramírez.
- SORIANO FUERTES, Mariano (1872). *Calendario histórico musical para el año de 1873*. Madrid: Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- STEINGRESS, Gerhard (2006). El trasfondo bizantino del canto flamenco: lecciones del encuentro del flamenco andaluz con el rebético greco-oriental. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, n.º 10; <https://n9.c1/u74pzf>.
- STRAVINSKY, Igor (1921). Les Espagnols aux Ballets russes. *Comœdia*, n.º 3072 (15 de mayo), p. 1.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2008). Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante. *Culturas Populares*, n.º 7, pp. 1-26; <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/19803>.
- TORRES CORTÉS, Norberto (2014). *Barcelona y la configuración de la guitarra clásico-flamenca*. Barcelona: Carena.
- TURINA, Joaquín (1982). *La música andaluza*. Sevilla: Alfar.
- VANDER STRAETEN, Edmond (1885). *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle (tome septième: Les musiciens néerlandais en Espagne)*. Bruxelles: G.A. van Trigt, éditeur-libraire.
- VANDER STRAETEN, Edmond (1894). *Charles-Quint, musicien*. Gand: Librairie de Jules Vuylsteke.
- VARELA SILVARI, José María (1881). Influencia que han tenido los árabes en nuestra música moderna. *El Globo*, n.º 2066 (16 de junio), pp. 1-2.
- VELAZ DE MEDRANO, Eduardo (1853a). Música flamenca. *La España*, año VI, n.º 1500 (18 de febrero), p. 4.
- VELAZ DE MEDRANO, Eduardo (1853b). Flamencos de Andalucía. *La España*, año VI, n.º 1501 (19 de febrero), p. 2.
- ZEROLO, Elías (1895). *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (2 vols.). París: Garnier hermanos. 1895.