



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 6. Año 2005

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4»
Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ÁNGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ISABEL SÁNCHEZ OYARZÁBAL

CARLOS ARBELOS

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Del plebeyismo al señorito.

Notas para una teoría de la recepción del flamenco.

Alberto González Troyano

Filólogo. Univ. de Sevilla.

“Todos gritaban: ¡Viva el señorito! Y hasta el tío Gregorio, que es hombre de pocas palabras, exclamó: –Lo ha hecho usía como un ángel del cielo. [...] Dándome cuenta del carácter del tío Gregorio y de otros iguales personajes, llegamos al cortijo. Presentome a los que allí se hallaban, que eran amigos o parientes suyos de la misma edad, clase y crianza, y se habían juntado para ir a una cacería; y esperando la hora competente, pasaban la noche, cenando, cantando y hablando, para todo lo cual se hallaban bien provistos, porque habían concurrido algunas gitanas con sus venerables padres, dignos esposos y preciosos hijos. Allí tuve la dicha de conocer al señor tío Gregorio. A su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales ásperos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar los velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás de las manos cuando bailaba alguno de sus más apasionados protectores, y brindar a sus saludes con medios cántaros de vino. Conociendo que venía cansado, me hicieron cenar luego y me llevaron a un cuarto algo apartado para dormir, destinando un mozo del cortijo que me llamase y condujese al camino. Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible, o tal vez indecente, sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, la quimera de los gitanos sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche. Llegada la hora de marchar, monté a caballo, diciéndome a mí mismo en voz baja: ¿Así se cría una juventud que pudiera ser tan útil si fuera la educación igual al talento? Y un hombre serio, que al parecer estaba de mal humor con aquel género de vida, oyéndome me dijo con lágrimas en los ojos: –Sí, señor¹”. Este texto, perteneciente a una de las obras más conocidas de la ilustración dieciochesca española, las “*Cartas marruecas*”, de Cadalso, suele ser pocas veces –quizás por su carácter crítico–, puesto en relación con los inicios del mundo social desde el que se difunde el flamenco.

Sin embargo, se trata de un escrito fundacional, uno de los primeros en dar cuenta literaria de tal existencia. Pero su valor, no recae sólo en su fecha, anterior a 1774, también encierra una serie de rasgos en los que parecen estar ya concentrados los dispositivos, elementos, interrogantes, dilemas y polémicas, que se irán desplegando a lo largo de los siglos XIX y XX. Por una parte, la eficacia de su enfoque narrativo, que a pesar de su aire sesgado y distante,

1. José Cadalso: *cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. Rogelio Reyes. PPU, Barcelona, 1989; pág. 112.

permite evocar, con un cierto aire de verosimilitud, la atmósfera de lo que pudo ser una de las primeras juergas flamencas descritas de la Baja Andalucía; y, además, el tono crítico, despectivo del narrador—tras cuya voz es fácil advertir la opinión del propio Cadalso— parece adelantar y presagiar lo que serán las actitudes que mantendrán hacia el flamenco los posteriores escritores regeneracionistas, herederos en parte de esas mismas ideas ilustradas. Con todo, si bien esos aspectos generales relacionados con una posible reconstrucción de los orígenes del flamenco tienen su interés, es otra cuestión más parcial la que se pretende enfocar a partir de este texto: la figura de este “señorito” cuya fisiología social, gustos y actitudes son descritos pormenorizadamente antes de desembocar en la escena final de la fiesta: corolario e ilustración de todo lo expuesto.

Este joven lleno de talento, hospitalario, cautiva por esta clase de dotes (“una luz natural clarísima con varias salidas de viveza y feliz penetración”) a su interlocutor, con el que comparte camino, por la Baja Andalucía, hacia Cádiz. Por unas disquisiciones clasificatorias sobre las jerarquías sociales españolas, que previamente se han expuesto al comienzo de la carta, y por otras referencias familiares, puede suponerse que este “caballero de hasta unos veintidós años”, que se dirige al cortijo de su abuelo, pertenece a la clase más privilegiada. La vestimenta también es objeto de singular detención y tras esas gratas primeras impresiones, el narrador construye el característico diálogo que suele plantear un viajero ilustrado cuando discurre por un paraje que no conoce pero que contempla con curiosidad, curiosidad que también siente ante el personaje que le acompaña. Pero a sus interrogantes y sugerencias, el joven le contesta no sólo no mostrándose nada interesado ni por la marina, ni por la historia de su patria, ni por las matemáticas, ni por nada acorde con la educación que se podía esperar de su estatuto social. Además, al propio desprecio, sin titubeos, por esos conocimientos, añade, como contrapartida, sin sentir que por ello se aparta de sus elecciones naturales, un apasionado entusiasmo por “tocar una seguidilla” o “ponerle una vara” a un toro. La fiesta que le había preparado el tío Gregorio era, por tanto, “la academia” elegida por él y en la que se manifestaban sus gustos y en los que, sin duda alguna, quería perseverar. Dada la intención testimonial y representativa que entrañan las “Cartas marruecas”. Cada una de ellas ha sido pensada y escrita—tras un proceso más bien lento de elaboración— para ejemplificar algún rasgo del “carácter nacional” español. No se trata de escenas más o menos costumbristas, al estilo de las que se impondrán más tarde en las revistas románticas, en las que se procuraba recurrir a los elementos más curiosos, raros y pintorescos, sin importar que fuesen circunstanciales o anecdóticos. Cada frase, cada figura de las “Cartas...” tiene una intención prevista, documental, significativa de una situación, que el autor pretende mostrar porque con ella quiere hacer al lector reflexionar y mostrarle alguna de las razones del atraso o de la dificultad que atravesaba de España para modernizarse a la medida de otros países europeos.

Por tanto, nada parece en esa carta desempeñar un papel gratuito o de relleno efectista. Es una escena meditada y cada gesto, palabra y personaje puede ser interpretado sabiendo que Cadalso pensó en ellos como signos cargados de intención. Así, tras las actitudes resaltadas del joven y del ambiente del cortijo se perfilan metas críticas que van mucho más allá de unos casos individuales y pretenden mayor alcance reformador. Y aumenta la carga significativa

de esta elección su coincidencia con otro personaje literario, retratado por Jovellanos, cuando dedica una larga sátira (*La segunda*, a Arnesto) a denunciar “la mala educación de la nobleza”.

También se va a tratar de otro joven, al que sólo el distinto entorno geográfico permite diferenciarlo del criticado por Cadalso. Por la procedencia familiar, preocupación por una vestimenta², nada acorde con las tradiciones de su rango, se iguala con el señorito gaditano, pero sobre todo por compartir el mismo rechazo hacia la educación ilustrada (“nada sabe. / Trópicos, era, geografía, historia / son para el pobre exóticos vocablos³”, y, todavía, los aproxima más, esa exhibición de extremada preferencia por ciertos ambientes populares (“Mas no creas / su memoria vacía. Oye y diráte / de Cándido y Marchante la progenie; / quién de Romero o Costillares saca / la muleta mejor, y quién más limpio / hiere en la cruz al bruto jarameño, (...) Esta es su ciencia (...) Debióse la a cocheros y lacayos (...) mas sobre todo a Pericuelo el paje, / mozo avieso, chorizo y pepillista / hasta el morir, cuando le andaba en torno. / De él aprendió la jota, la guaracha, / el bolero, y en fin, música y baile⁴”).

Esta pieza publicada en 1787, junto a la de Cadalso, proporcionan una clara y manifiesta simetría de coincidencias entre ciertos mundos de Cádiz y Madrid, lugares que aparecen como propicios caldos de cultivo para tipos y personajes como los descritos.

Cabe pensar por tanto que estos dos escritores dieciochescos trataron de confrontar a los lectores de su tiempo con un problema social relevante, dado, además, el papel que, como focos de difusión de modas y costumbres, por causas que se pueden precisar, desempeñaban esas dos ciudades. Pero si la voluntad testimonial de ellos no avalase de manera suficiente la existencia de estas actitudes, otras obras literarias vendrían a confirmarlo una y otra vez. Entre ellas, las escritas, para las funciones de los teatros gaditanos y madrileños de la época, por los sainetistas González del Castillo y Ramón de la Cruz: este tipo de piezas, los sainetes –igual que acontecía con ese otro género menor parecido, las tonadillas–, por su propia brevedad –al tener pocos minutos para desplegar su intriga– debían valerse de personajes y situaciones fácilmente identificables por el público. Por ello, la frecuente presencia de ciertos tipos y ambientes delata su también frecuente existencia en la vida de las calles.

Y ocurre que en sainetes tales como “Los caballeros desairados⁵” y “El maestro de la tuna⁶”, entre otros, pueden encontrarse escenas gaditanas muy próximas a las comentadas en la carta y en la sátira, aunque la finalidad del enfoque, más irónico que crítico, fuese distinta. No

2. “Si el breve chupetín, las anchas bragas / y el albornoz, no sin primor terciado, / no te lo han dicho; si los mil botones / de filigrana berberisca, que andan / por los confines del jubón perdidos, / no lo gritan, la faja, el guadijeño, / el arpa, la bandurria y la guitarra / lo cantarán” (Jovellanos: *Obras literarias*, tomo I de las *Obras completas*, ed. Caso González, CESXVIII, Oviedo, 1984; pág. 229).

3. *Ibidem*, pág. 230.

4. *Ibidem*, pág. 230.

5. El marqués protagonista de la pieza muestra estos rasgos: “¿Usía se peina? Salgo de majo [...] Daría mi nobleza y mi caudal / por andar toda la vida / con la capa y la montera [...] Con esta espada en Lebrija, / maté un toro de diez años / que la tierra se comía [...] Y ayer cantó una coplilla / diciendo que los morenos / echan por los ojos chispas” (Juan Ignacio González del Castillo: *Obras completas*, I, Madrid, 1914, pág. 111).

6. Juanito, con rasgos tan semejantes al protagonista de la Carta VII, dice: “Malditos sean los fraques / el sastre que los hilvana / y el tonto que se los pone [...] Los extranjeros son causa / de que en Cádiz se aniquile la majeza. Vaya, vaya; / ¡es un dolor! Pero a fe / que, como Curro Retranca / siga dándome lecciones, he de restaurar la casta / de los macareños” (Juan Ignacio González del Castillo: *Obras completas*, II, Madrid, 1914, pág. 79).

menos ilustrativas de esta situación son las tonadillas “El prioste de los gitanos”, “La gitanilla en el Coliseo”, “Los gitanos”, “La gitanilla afortunada”, “La gitanera”, títulos todos contemporáneos con los anteriores.

Puede deducirse, pues, dados los testimonios, el recurso a géneros tan diversos, sin olvidar los pictóricos, y dadas las distintas posturas polémicas suscitadas en periódicos como “El Censor”, “El Pensador”, “La Pensadora gaditana”, la importancia de aquel fenómeno social, representado por algunos miembros pertenecientes a las capas socialmente más privilegiadas de la sociedad española, que rechazaron, en muchos momentos de sus vidas, la educación, la cultura, la vestimenta, los gustos que le eran más propios para asumir, con marcada ostentación callejera, otros procedentes e identificables con determinados ambientes plebeyos y populares.

Tendencia a desdoblarse que no parece equiparable a esos otros usos y costumbres que se manifestaron en la cultura europea, en aquel mismo siglo, estudiados detenidamente por Peter Burke⁷. Existió en algunos países europeos un popularismo que empujaba a una cierta aristocracia a interesarse, a sentir curiosidad, a encontrar alicientes en los hábitos de vida de ciertos sectores menestrales y de estamentos socialmente inferiores. Y esta última preferencia también tuvo eco en España, como prueban, entre otras manifestaciones, los cartones para tapices que fueron encargados a Goya para decorar las habitaciones de la familia real. Pero se trata de apuestas muy distintas.

Porque aquella tendencia de una cierta nobleza, que tanto preocupó a Cadalso y a Jovellanos, parece haber sido un acontecimiento peculiar y casi exclusivo de estas fronteras, como supo verlo Ortega, con su habitual perspicacia para captar este tipo de situaciones: “Durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno extrañísimo que no aparece en ningún otro país. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de la vida cotidiana, arrebató a las clases superiores. Es decir, que a la curiosidad y filantrópica simpatía sustentadoras del popularismo en todas partes, se añade en España una veheméntísima corriente que debemos denominar ‘plebeyismo’ (...) Y si, en vez de la dosis habitual de ese juego imitativo de lo plebeyo, nos representamos un entusiasmo apasionado y exclusivo, un verdadero frenesí que hace de él, ni más ni menos, el resorte más enérgico de la vida española en la segunda mitad del siglo XVIII, tendremos circunscrito el gran hecho de nuestra historia que llamo ‘plebeyismo’⁸”.

Este apego no ya sólo por lo popular sino, dentro de ese marco, por lo más castizo, se originó básicamente como una reacción, localizada en esos medios sociales, frente a los intentos de modernización en aficiones, indumentaria, gestos, lenguaje. Los nuevos modelos, procedentes de otros países, se habían convertido en puntos de referencia social e iban sustituyendo a los ancestrales españoles.

Estos seguimientos de las modas del extranjero fueron asumidos por una gama social, en la que pululaban grupos de ilustrados próximos al poder en las etapas más reformistas, elementos representativos de la nueva burguesía emergente, deseosos de adquirir unos

7. *La cultura popular en la Europa Moderna*, Alianza, Madrid, 1991.

8. J. Ortega y Gasset: “Goya y lo popular” en *Obras completas*, VII, Alianza, Madrid, 1989; pág. 523.



rasgos diferenciadores y anhelantes del prestigio social que por aquellos años concedía el ostentar una cultura suntuaria, hedonista, de lujo y europea. Pero la exhibición de estos nuevos gustos, por parte de petimetres y madamas, la extensión de esas formas de conducta, y la consecuente homogeneización con el exterior, pusieron en peligro en un país como España –tan anclado en muchos de sus aspectos a ciertas tradiciones– la supervivencia de los otros tipos de comportamiento. Y esto provocó una drástica polarización.

De un lado aparecía el espíritu de las actitudes extranjerizantes, cuyo código por su propia novedad y por su origen siempre se manifestaba –ya fuese en Cádiz o en Madrid– con idénticas pautas. Y por otro lado estaban los sectores reacios al cambio, pero que contaban con singularidades culturales muy específicas. La proximidad entre unos y otros, al tener que compartir la ciudad, las calles, los teatros, debió incrementar la radicalización.

Así, por ejemplo, en el caso gaditano es muy probable que la presencia durante el siglo XVIII de una importante colonia de comerciantes extranjeros contagiase con sus hábitos a la nueva burguesía de negocios local. Y esa ostentación de los gustos foráneos y cosmopolitas bien pudo obligar a las clases populares a extremar sus gustos e indumentarias de siempre, como forma de neutralizar la ofensiva modernizadora. A este respecto, el teatro debió propagar ese aprendizaje, a través de los solicitados sainetes y tonadillas, de una serie de tipos, comportamientos, vestimentas y jergas. Las figuras del majo y de la maja –réplicas castizas del petimetre y de la petimetra– crearon, desde los escenarios, escuelas en las que pudieron mirarse –y asumir una cierta autoconciencia complaciente– todos aquellos que anhelaban modelos que contraponer a los seguidores de lo extranjerizante.

Puede que no se tratara nada más que de tradiciones inventadas ante la necesidad de crear unos refugios frente a la pérdida de las “sustancias” nacionales, pero sus logros, lo que ha venido a denominarse el mundo del majismo –al que prestó tanta atención Caro Baroja–, tuvo repercusiones mucho más allá del ámbito social del que inicialmente procediera, para convertirse también en ejemplo para la calle, los barrios, los teatros y las tabernas, y en fuente de inspiración fuera del propio entorno popular.

A este respecto, otro acontecimiento pudo contribuir decisivamente a extraer estas manifestaciones sociales de su propio origen para proyectarlas hacia el exterior: la situación algo desvalida y anémica que atravesaba por aquella época cierta parte de la nobleza española, carente de unos valores culturales propios que ofrecerse a sí misma y poco adicta a familiarizarse con los nuevos códigos cosmopolitas importados por la nueva burguesía recientemente enriquecida.

Ante esta situación, optó por adentrarse circunstancialmente en aquellas manifestaciones populares⁹ en las que los hábitos tradicionales españoles parecían todavía permanecer y

9. Los testimonios de aristócratas apasionados del mundo castizo que acompañaba al flamenco son numerosos, por el ejemplo, el conde de Noroña, en 1779, en su poema burlesco *La Quicáida* escribe: “¿Qué cosas cantó? No hubo tirana / que no fuese tres veces repetida; / cantó la malagueña y sevillana, / el fandango de Cádiz punteado / con nuevo tono en cada diferencia; / el quejumbroso agitanado (citado por Arcadio de Larrea, *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974; pág. 221). Leandro Fernández de Moratín narra este episodio durante un viaje: «Llegamos a La Luisiana, una de las Nuevas Poblaciones. La posada llena de burros y machos y cencerros; voces, humo, jarrieros y un fraile dieguino y un Marqués de Écija, vestido de Calesero, que me convidó a aguardiente, y el ventero se trataban con singular cariño» (*Obras póstumas*, Madrid, 1867).

cultivarse. Con su presencia y su estímulo muchos reductos casticistas se sintieron confirmados en su quehacer, y se inició, al mismo tiempo ese plebeyismo, ya comentado, en ciertos gustos aristocráticos. Se abrió de esta forma un clima de porosidad social –casi exclusivamente centrado en este peculiar préstamo cultural posibilitado por el plebeyismo y el majismo– entre cuyas consecuencias puede figurar la acogida y difusión del fenómeno social del flamenco en aquella última parte del siglo XVIII.

Por ello, este largo preámbulo quizás se hacía necesario. dado lo poco que se recurre a plantear el papel emprendedor de esta confluencia de casticismos a la hora de que el flamenco cobrase carta de naturaleza pública. Las controversias sobre sus orígenes se han orientado a buscar los entramados internos de la procedencia del cante y de sus intérpretes. Pero, quizás, con ello se olvide que una producción cultural, cualquiera que haya sido la efervescencia que haya tenido en su génesis, fuesen los que fuesen los factores que debieron entremezclarse, y la singularidad de esa gestación, ese recorrido previo no deja de ser más que una etapa larvada si se considera que su existencia sólo cobra sentido cuando hay un “otro” que lo escucha, lo ve, y lo reconoce como tal. Cualquiera que sea la riqueza del proceso de la escritura de una novela, o de un poema, y por muchos datos que esa elaboración pueda encerrar cara a un mejor conocimiento posterior de la obra, esta sólo empieza a vivir socialmente cuando llega a las manos de unos lectores que la convierten en algo propio y compartido.

Se ha puesto bastante énfasis en dirimir los orígenes tribales, étnicos, geográficos, del flamenco. Tal vez en lo mucho que puede haber de forzado en el planteamiento de este interrogante ya se implicaba la propia fragilidad de las múltiples respuestas dadas. La falta de documentación, de testimonios precisos, parecía que era un mero obstáculo temporal que podría allanarse con algún nuevo descubrimiento, o con cierto mesianismo interpretativo que rindiese justicia a unos o a otros.

Todo ello ha proyectado una preocupación excesiva sobre el papel primigenio, fundacional, de gitanos o andaluces, o de una u otra geografía. Quizás porque la fase embrionaria, de gestación, mantiene una imagen de superior jerarquía, una aureola de prestigio, que no ha sido todavía reemplazada. Y quizás también porque un origen misterioso continúa alimentando y añadiendo un cierto valor romántico a ciertas manifestaciones culturales. Sin embargo, si se desplaza el acento de ese interrogante y se observan otras perspectivas, se podría comprobar mejor el juego de otros factores para que el fenómeno del flamenco fermentase. No pudo ser sólo lo que bullía en su etapa larvada, equiparable a tantos usos expresivos endogámicos de pueblos, grupos o etnias, que acompañaban, con más o menos cualidades y aciertos, la vida, más o menos primitiva, de estos, hasta que una civilización más poderosa los asumía. Por eso, conviene enfocar también la presencia, sobre todo en Cádiz y Madrid, de unos personajes y unos ambientes sociales predisuestos e, incluso, necesitados de extraer y sacar de su situación endogámica aquello que, a partir de ser reconocido como tal, desde este nuevo ámbito, empezaría, entonces, a llamarse flamenco y a adquirir una entidad propia como las fuentes literarias, sobre todo los sainetes y las tonadillas testimonian.

La supuesta pureza iniciática de unas familias gitanas, la labor aglutinadora de unos enclaves

andaluces, todas esas cosas son suposiciones incitantes sobre lo que pudo fraguarse en una fase arqueológica que necesita siempre para sustentarse del apoyo de lo imaginario; en cambio sí se sabe que, a partir del último tercio del siglo XVIII, unos señoritos gaditanos, como el que nos describe Cadalso, pusieron en las fiestas que les preparaba el tío Gregorio su mayor entusiasmo y complicidad.

Entusiasmo que también significaba identificarse con el rechazo de la historia, de las artes y de la geometría, en cuanto caminos de aprendizaje para una vida y una cultura ilustrada. El tío Gregorio de la carta VII, el Pericuelo de Jovellanos, ciertos majos de González del Castillo, fueron los inventores posibilitadores del flamenco en cuanto que, reclamados por los señoritos, supieron adecuar sus fiestas originarias, cerradas, para trasvasarlas a la sensibilidad y al gusto que, entonces en sus cortijos, ventorrillos o tabernas, requerían los representantes castizos del plebeyismo. Y eso puede enmarcar el origen del flamenco en un proceso social mucho más amplio que, sin forzarlo con excesivas llamadas a lo telúrico y ancestral, en parte lo explican y en parte ayudan a comprenderlo.

A interrogantes tales como qué pudo preparar su advenimiento fuera de las fronteras endogámicas primitivas —de las que apenas se sabe nada— sólo cabe responder buscando un ámbito receptivo, un gusto exterior, que estuviera predispuesto a reconocerse, por algunos motivos, en ese cante y en ese baile y establecer con ellos unas afinidades electivas. ¿Cómo se fraguó ese gusto, esa receptividad, que como señala Ortega llegó hasta el entusiasmo? Ese milagro pudo acaecer, vale la pena repetirlo, porque en aquellas décadas, en España, una aristocracia tradicionalista —más agraria que cortesana— buscó identificarse con ciertos hábitos castizos y populares, como forma de mostrar su rechazo ante las modas cosmopolitas de una nueva burguesía de negocios, a la que despreciaba porque no dejaba de presentir en ella su definitivo rival social. Y ese ansiado préstamo se pudo encontrar, incubándose, en el mundo gaditano, y, en menor grado, en el madrileño, bajo la férula del majismo. Fenómeno que había aglutinado, entre otros, a una serie de tipos y personajes, antes marginados, que habían percibido en la tauromaquia y en el flamenco unas llamativas formas de expresión para sus capacidades.

De todos modos, sobre el supuesto casticismo de manifestaciones como las del toreo a pie y el flamenco se podrían poner dudas, pero ello debió importar poco, dado que en los dos acontecimientos, de paralelismo a este respecto tan clarificador, lo significativo, lo que llevó a acogerlos con mirada tan complaciente, debió ser la actitud de desafío que exhibían frente a las propuestas ilustradas de modernización y cosmopolitismo.

Sobre este dispositivo dieciochesco formado por la confluencia de casticismo, plebeyismo y majismo como fuente receptora del flamenco convendría insistir, investigar, mucho más, porque ahí se establecieron complicidades y querencias sociales destinadas a perdurar. Y hay mucha documentación literaria que puede todavía utilizarse y que hasta ahora no ha sido leída con la finalidad de ir configurando la imagen —que tan clarificadora puede ser— de aquellos primeros señoritos, tan dispuestos para convertirse en seguidores de una pasión que ellos mismo estaban creando.

Por otra parte, esta tipología del señorito —que aún no tenía ninguna connotación peyorativa en el siglo XVIII— se mantendrá como una de las más alimentadas por la literatura cada vez

que se aborden atmósferas relacionadas con el casticismo andaluz. Tras los retratos dieciochescos vendrán las fisiologías de las revistas costumbristas románticas y luego la extraordinaria y fértil saga de la novela realista: Fernán Caballero, Valera, Coloma, Alarcón, Palacio Valdés, José Mas, López Pinillos, Noel, Manuel Halcón, acudirán en un momento u otro de su tarea narrativa a abordar la figura del señorito.

Entre los rasgos que todos esos autores suelen destacar aparece casi siempre, como atributo identificador, la afición al flamenco, que, junto con los toros, cobra tanto más relieve cuanto que siempre ese entusiasmo asume un carácter excluyente de cualquier otra preocupación cultural, tal como ya constaba en los tipos literarios fundacionales de Cadalso y Jovellanos. Por tanto, darles la palabra, dilucidar la figura del señorito, como receptor puede ayudar a comprender el porqué de la invención del flamenco. En los últimos años, algunos planteamientos teóricos han venido a recomendar que el conocimiento de una creación cultural exige también saber cómo es la naturaleza de ese "otro" que no es el creador, pero que es el que la busca, la descubre, la recibe, se la apropia, la degusta o la rechaza. En ese otro lado del espejo, el de su recepción, aguardan muchos datos e interpretaciones a los que todavía ponen su entusiasmo en pensar el flamenco. Y en esa dirección van estas modestas notas.