



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.

Música para rezar, música para bailar, música para llorar.

Génesis García Gómez

Filóloga. Univ. de Murcia.

Introducción y síntesis: España es diferente.

Con respecto al resto de Europa occidental, España es diferente. También en su música tradicional. Por la que respira música de origen oriental, grecopersa y bizantina, hebrea, cristiana y musulmana, cruzada de gitana, de indú y de indiana. Música de tres religiones y muchas culturas que en su suelo se han cruzado. Porque entre la región indopakistaní y España, pasando por Oriente Medio y Próximo y el Mediterráneo, sucesivos imperios cantaban con la música oriental que Roma y Bizancio extenderían hasta Occidente, ya en la era cristiana (*).

(* Ver mapas territoriales de los imperios mesopotámico, grecopersa, helénico, romano, bizantino y musulmán, que ocuparon, sucesivamente, el mismo territorio. Y su penetración hasta España, extremo occidental de Oriente y de Occidente.

Esta música tradicional española ha llegado hasta nosotros transmitida oralmente, por la liturgia religiosa primero y mantenida en el folklore y en el flamenco después. Podemos decir, por lo tanto, que aunque el flamenco como género nace en los cafés cantantes, a mediados del siglo XIX, no nace de la nada anterior, sino que emana como género propio tomando los artistas los materiales musicales depositados en la nación española durante siglos. Por eso es tan certera la metáfora de García Lorca con la que afirmaba que la música jonda habita «en las últimas habitaciones de la sangre». Porque la voz jonda viene de melodías orientales que, muy lejos y muy hondo, en el solar español fueron depositadas. Cuando oímos cantar una rondeña, una caña, una taranta o una sigüiriya, no ya siglos de música, sino milenios de nación entran por nuestros oídos y empapan el alma de nuestra alma. O cuando vemos bailar brazos y manos por soleá, o burlar con su falda trasera la bailaora que se aleja con su bulería, o zapatear posesos los hombres la sigüiriya... milenios de canto, de baile y de danza son los que nos asisten, porque son milenios de canto, de baile y de danza los que en el flamenco habitan.

A) Música para rezar.

1º.- Rezar cantando: la voz salmódica de hebreos y cristianos.

La costumbre de rezar cantando era hebrea, de cuando los hebreos eran tribus nómadas, cuyo patrimonio musical era semejante al de los beduinos. Después de su asentamiento en Palestina, hubo una brillante proliferación de música sacra en el templo, con plena intervención popular en los salmos, en el canto vocal hablado, en cantos dialogados y en el

Aleluya y el Amén:

«Demasiada música», se lamentaba el profeta Amós (*).

(*) 750 a. d. C. *Quería que Israel volviera a la sobriedad del monoteísmo mosaico y se lamentaba del formalismo del culto, del lujo excesivo y de la mucha música.*

Los primeros cristianos rezaban como los hebreos, por lo que en Roma decían que eran «unos raros creyentes que traen la costumbre oriental de rezar cantando». Pero mientras los hebreos tenían dos tipos de música: instrumental y vocal, los cristianos eligieron solamente la vocal para su liturgia, eliminando de sus rezos los instrumentos musicales. San Clemente de Alejandría (150-212) lo dejó escrito:

«Nosotros no empleamos más que un único instrumento: la palabra de paz, con la que adoramos a Dios. No salterio, ni timbales, ni trompetas ni flautas»

2º.- La participación popular.

Los cantos cristianos, pues, eran siempre vocales. Y, todavía sin oraciones formuladas, los creyentes confiaban su espiritualidad al sentimiento musical que les sugerían las palabras, haciendo improvisaciones en el recitado de los salmos.

La creatividad individual se enriquecía al ir los cristianos adaptando sus cánticos a los propios de los pueblos donde penetraban, debido a las apasionadas intervenciones de los nuevos fieles. Formas musicales nuevas que aumentaron con el fin de las persecuciones, cuando las Iglesias se llenaron de gentes que cantan alabanzas al Creador con gritos de júbilo y exaltación mística que hicieron los Aleluyas musicalmente exuberantes.

La Iglesia quiere poner orden en este entusiasmo y contempla la necesidad de unificar el culto bajo una misma lengua y una misma música. Por lo que, en el 367, el Concilio de Laodicea prohíbe el canto en las Iglesias si no es ejecutado por cantores instruidos, un primer paso en la unificación de la liturgia que sería definitivo por la posterior reforma gregoriana.

3º.- San Ambrosio, San Agustín y San Antonio Abad: la salmodia en la fe popular.

San Ambrosio (340-397), Arzobispo de Milán, encargado de codificar una incipiente teoría musical y ordenar los cánticos de la liturgia, entendía que la participación popular en los oficios fortalecía emocionalmente la fe. Y a la muchedumbre que lo acompañaba le enseñaba himnos y cánticos tradicionales, a los que añadió los que él mismo compuso, no ya con textos bíblicos, sino a partir de poetas de su tiempo.

Lo mismo pensaba San Agustín, quien consideraba que el rezo cantado era una fuente de paz y de verdad:

«Las voces llegaban al oído y la verdad penetraba en el corazón. Entonces, mi fervor religioso se desbordaba, las lágrimas fluían y me sentía inmensamente feliz. Porque la alegría desbordante no se puede expresar con palabras, sino sólo con sonidos».

También la música copta había nacido salmódica, del retiro al desierto de un asceta cristiano, el alejandrino Antonio. Quien rezando sus cantos de alabanza y lamento entre ángeles y demonios, hizo nacer su salmodia religiosa del silencio que lo rodeaba.

4º.- La música cristiana bizantina: el silencio de los ángeles.

Lycourgos Angelopoulos, musicólogo bizantino, dice que la música bizantina contiene la expresión del momento inefable en que la voz humana llenó el silencio de los ángeles. Según la Teología bizantina, los ángeles cantaban la gloria divina. Pero cuando vieron que Dios se encarnaba en un cuerpo mortal, se callaron en su sorpresa. Entonces María se puso a cantar, porque ella iba a engendrar al Verbo.

Pero, dadas las discusiones teológicas que instalaron desde muy pronto la rivalidad entre Bizancio y Roma, los bizantinos deciden que los cantos religiosos vayan encaminados a impartir doctrina, que sean Teología cantada, vehículo para transmitir la memoria religiosa y el criterio de autoridad.

5º.- Herejía y rivalidad Oriente Occidente. Constantinopla y Roma. El primado religioso de la Roma gregoriana.

El Emperador Constantino quiso que Constantinopla fuera la Nueva Roma que ostentara el primado religioso del cristianismo. Lo que iba unido al poder político imperial y a una música ritual que se enriquecía en la pompa de las ceremonias que se celebran en torno a los fastos del Imperio.

El enfrentamiento Roma-Constantinopla inició entonces la larga lucha por el poder de Oriente contra Occidente. Herejías constantes, que ocultaban esa lucha, llenaron la Iglesia de mártires y *lapsi*, de herejes y de apóstatas.

Defendiendo la superioridad del poder religioso sobre el imperial, San Ambrosio se enfrentó al emperador Teodosio por haber ordenado la matanza de Tesalónica. Y no le administró la comunión sino después de una larga expiación. Favorecer la independencia religiosa de la política era favorecer el primado de Roma frente al de Constantinopla, el de Occidente sobre Oriente:

«El emperador es hijo de la Iglesia, no su señor».

Y entonces sobrevino el gran cambio político. Entre el 406 y el 476 los pueblos bárbaros hacen definitiva la división entre la parte oriental y la occidental del Imperio. Y se consuma la descomposición del Imperio Romano de Occidente.

El Papa León I el Magno estableció la independencia de la Iglesia de Occidente y el primado religioso de Roma sobre Constantinopla. Y ya con Gregorio I el Magno, los pontífices empezaban a afianzar una política propia de Roma basada:

- a) En pactar relaciones amistosas con los bárbaros.
- b) En la superioridad del poder religioso sobre el político.
- c) En sedimentar el primado de Roma frente a Constantinopla.
- d) En erradicar los bizantinismos doctrinales del dogma.
- e) En erradicar los bizantinismos musicales de los templos, imponiendo la reforma musical gregoriana.

6º.- Bizantinismos fuera en la reforma gregoriana.

Gregorio, monje benedictino, había vivido en Constantinopla como nuncio del Papa. Y no le gustó la pompa de las ceremonias bizantinas ni de sus músicas enriquecidas y ornamen-

tadas, algo que Gregorio interpretaba como un bizantinismo más del clero de Oriente, discutiendo el dogma. La música bizantina fue considerada *música maldita*, que en sus sinuosas frívolidades podía identificarse con las heréticas discusiones de los orientales. Así, le dice Gregorio al bizantino Narsete:

“Los romanos no usamos de vuestras sutilezas ni de vuestras imposturas”.

Ya en Roma, y una vez Papa, Gregorio I decide censurar la participación popular en el culto y combatir la desmesura ornamental de la liturgia cristiana, porque:

«Los diáconos tienen una actitud reprensible, ya que se ocupan de la belleza de su voz y no se preocupan de la predicación. Es por cuanto ordeno que en toda nuestra jurisdicción los ministros no tenderán su canto sino solo en recitación del evangelio. En las misas, los cantos serán ejecutados por los subdiáconos y si fuera necesario por clérigos de rango inferior. Y el que no cumpla será excomulgado».

Gregorio, que fue, según José Peris, «un estratega unificador que preservaría una misma música para una misma fe», consiguió un lenguaje musical común, el «antiguo romano», que se desarrolló durante ocho siglos y fue el origen del gran desarrollo de la música europea occidental. Pero la extensa e intensa reforma gregoriana se hizo sobre la base de suprimir la libertad vocal y la participación popular en la liturgia musical.

7º.- España, isla oriental en occidente.

Todas las Iglesias de la cristiandad occidental obedecieron la ley gregoriana. Excepto la española, por dos razones que harían de España una isla musical de Oriente en Occidente:

a) El asentamiento de los pueblos orientales había sido y era, y seguiría siendo, mayor en España que en el resto de Europa. Oriente penetraba en la Península por las costas de Levante y las naves helénicas llegaban comerciando hasta el centro del país, siguiendo el curso de los ríos. Era frecuente ir los españoles a Constantinopla, pero más ver orientales en España, por lo que los decretos conciliares se dirigían a godos, romanos, sirios, *griegos* y hebreos.

La España cristiana visigoda admiraba el mundo cultural grecobizantino y la música hispánica adoptó un marcado carácter oriental: los clérigos aprendían los cantos religiosos del *Antifonario*, en griego casi todos. Y en griego se cantaban las gestas antiguas.

b) El amor a la música y la educación musical grecobizantina de Leandro e Isidoro, hijos de Severiano, Gobernador de la Cartaginense.

8º.- La invasión militar bizantina. La familia episcopal de Severiano: de Cartagena a Sevilla. Liderazgo musical.

En el 554, Justiniano tomó la Bética y la Cartaginense. Sevilla fue pronto reconquistada y Cartagena quedó como capital de la España Bizantina, que duró unos setenta años y cuya cultura llegó a ser la más elevada de Europa.

Aunque los católicos aceptaron bien la ocupación militar bizantina, porque los visigodos eran todavía arrianos, no fue el caso del duque Severiano, Gobernador de la Cartaginense,

quien estaba ya integrado en el nuevo poder político visigodo. Por lo que, con su esposa, noble visigoda, y sus cuatro hijos, hubo de emigrar a Sevilla.

Los hijos de Severiano Leandro (536-600) e Isidoro (556-636) ejercieron desde Sevilla liderazgo político, cultural y docente en la corte visigótica. Y, lo que importa para este trabajo, ejercieron también liderazgo musical, con lo que preservaron para España los orientalismos que la reforma gregoriana en Roma estaba haciendo desaparecer.

9º.- Leandro y la música hispana. Hispania, madre de muchos pueblos, luz de Oriente y Occidente.

Leandro, un sabio «helenizado», muy influido por la cultura bizantina, vivió siete años en Constantinopla, y allí conoció a Gregorio, interesados ambos por la música como parte del ritual religioso cristiano.

A su regreso, mientras Gregorio fue nombrado Papa, Leandro fue Arzobispo de Sevilla. Y, desde sus respectivos cargos, ambos instituyeron y organizaron las dos grandes escuelas de Occidente: la romana o gregoriana, de la que ya hemos hablado, y la visigótica o hispana, propia de Hispania. Dos escuelas diferentes cuya diferente orientación política llevaba consigo una diferente orientación musical, ya que Leandro continúa la tradición de la participación popular en himnos y en cánticos, tan arraigada en Hispania y erradicada por la reforma gregoriana.

En el III Concilio de Toledo, presidido por Leandro, se produjo la conversión al catolicismo del Rey Recaredo, la Reina, los notables, la corte y el pueblo. Era el año 589, y en su discurso final, Leandro compara a España con Bizancio y la declara «patria cristiana». Isidoro, hermano de Leandro, escribe la *Laus Hispaniae*, primer texto con sentido unificador para España y que sería el prefacio a su historia de los godos:

«¡Oh España, eres la más hermosa de cuantas tierras se extienden desde el Occidente hasta la India... Madre de muchos pueblos, eres la reina de todas las provincias. De ti reciben la luz Oriente y Occidente!».

10º.- Isidoro en la escuela musical hispana. Participación Popular. Liturgia hispana, liturgia isidoriana. Ornamento y melisma.

La labor musical de Leandro tuvo su continuación y culminación en la de su hermano Isidoro, quien amaba la música apasionadamente:

«Aunque la música tenga origen profano, sin ella nada hay perfecto, y hasta puede decirse que nada existe sin ella, puesto que, según los pitagóricos, el mundo está compuesto con cierta armonía de sonidos, y el cielo mismo se mueve bajo el influjo de una modulación armónica... Es más, nuestra habla, nuestro pulso, nuestras palpitations, van siempre acompañadas de cierto ritmo melodioso y musical».

En la misma línea en la que San Agustín había defendido las músicas ambrosianas, San Isidoro, en las Etimologías, escribe:

«No sé qué sucede en las fibras de nuestro ser que, *cuando se canta con una voz suave y de una*»

manera artística, ellas se conmueven más íntimamente, por una oculta simpatía con la novedad y variedad de los sonidos».

En el año 633, Isidoro consigue que el IV Concilio de Toledo, que él mismo presidía, se ocupe de *ordenar y unificar la estructura musical y la participación popular en la liturgia hispana a través de los himnos*. Es por ello que a la liturgia musical propia de la Iglesia Española, se le llamó *isidoriana*. Pero recibe también los nombres de *visigótica*, *toledana*, *mozárabe o hispánica*, nombre éste último que se prefiere en la actualidad por haberse iniciado en la época de la Hispania romana.

Gregorio había exigido una música sobria para alabar a Dios, dentro de la severidad silabato y de la eliminación de todo neuma y de todo el melisma, sin arrastre alguno de vocal. Con lo que el canto ambrosiano fue el primero en desaparecer. Por el contrario, al ordenar Isidoro que los himnos no fueran omitidos en el oficio divino, estos cánticos se hicieron muy populares. Y, como consecuencia, en la liturgia hispano-isidoriana pervivió renovado el canto ambrosiano, para el que lo periférico adquiere importancia decisiva por ser expresión libre del sentimiento religioso individual.

11º.- España es diferente: la invasión árabe y el reducto musical mozárabe.

Cuando Isidoro muere, en el 636, el orientalismo musical ya estaba fijado en Hispania. Pero todavía a más y definitivo orientalismo musical en la Península, los árabes la invadieron en el 711. Y durante ocho siglos la ocuparon, dejando también en ella la influencia musical orientalizable que consigo traían y que en España desarrollaron.

España intensificó su antigua condición de isla oriental en occidente porque la expansión militar de los árabes fue detenida por Oriente en Constantinopla y por Occidente en Poitiers, lo que también contribuyó a seguir diferenciando la música española religiosa y popular tanto de las músicas del cristianismo oriental ortodoxo cuyo territorio no fuera islamizado, como de las de los países europeos de su entorno, que tampoco lo fueron.

Las diferencias españolas siguieron, pues, más acusadas con respecto a la música occidental. Primero porque la invasión impidió la hegemonía católica en España y, segundo, porque la liturgia musical hispana quedaba confinada en las comunidades mozárabes y quedaba sometida a más influencias orientalizantes por el entorno de la música árabe.

12º.- La música islámica: coránica y sufi. Ortodoxia contra música.

Los árabes que iniciaron la expansión militar del Islam no tenían más música que las melopeas beduinas de camelleros y caballeros. Aprendieron la música grecopersa en su expansión territorial desde la región indopakistani hasta la Península. Y consagraron a la perfección y belleza de la voz el recitado musical de los pasajes del Corán. Mahoma dijo que: «Alá no ha enviado nunca un profeta que no tenga una bella voz... Haced el Corán más agradable por medio de vuestra voz».

Con posterioridad, sería el sufismo el encargado de la expresión musical del Islam. Pero no ya como recitado coránico-teológico, sino como viaje espiritual y místico, en el que los sufís, que significa *hombres de corazón puro*, buscan la unión con Dios en el éxtasis que el canto vocal o el baile provocan.

Por ello, las manifestaciones musicales del Islam han sido muchas veces contestadas por el fundamentalismo religioso. Primero, porque el canto del Corán se exhibe en concursos anuales que suscitan competencia entre voces y entusiasmos similares a las que provoca la canción profana, lo cual les parece insoportable:

«No llevéis vuestra voz por encima de la voz del profeta».

Y en cuanto al sufismo, que se tiene a sí mismo como el artífice de la tolerancia entre pueblos y religiones, por su mística individual y su baile derviche, es considerado hereje por la ortodoxia musulmana que prohíbe sus músicas en el culto.

13º.- España es diferente: los rezos cantados de Sefarad.

Los judíos españoles cantaban igualmente con una música muy individual, música vocal en libertad que era también un medio para llegar a la experiencia íntima de la fe. Así, Yehudá Haleví, filósofo judío, del S. XI, aseguraba que el estilo antiguo de la sinagoga era la mejor forma de rezar:

«Porque la improvisación favorece el brotar de los sentimientos más ardientes ante Dios, mientras que el canto medido o rítmico nunca tiene la misma intensidad de devoción».

El hazán, el ministro que conducía musicalmente el servicio litúrgico en las sinagogas, imprimía un estilo personal a su interpretación, ya que aprendía y enseñaba por trasmisión oral una música judeoespañola que llegó a estar muy influida por la árabe, con la que convivía en Sefarad, punto de encuentro de la música de tres religiones que en el solar hispano se fundían.

14º.- La tradición religiosa en la música y la gestualidad de lo jondo.

Siglos de orientalismo musical se reconocen tanto en la canción española como en el flamenco jondo gitano. Así, los sonidos guturales jondos, que se generan en el fondo de la garganta, donde se ahogan, y en cuya ejecución se ejercitan todavía los alumnos musulmanes que han de pasar la prueba del canto coránico en la prestigiosa Universidad de Teología de El Cairo.

Por su parte, nuestras malagueñas de origen alpujarreño y fandangos de origen morisco, y, en general, todo el que llamamos Cante de Levante, al que el triángulo bajoandaluz gitanista sitúa «de Graná p'allá»... mantienen identidad melódica tanto con ciertas melopeas suffes como con las intervenciones del solista en las composiciones de música instrumental andalusí llamadas «nubas».

También hay identidad con el canto religioso en cuanto a la experiencia de lo jondo como un viaje al interior de la persona, conseguido mediante la música que favorecen el éxtasis espiritual, lo más cercano, antropológicamente, al cantar para dentro que será propio del cante flamenco jondo (*).

(* Ver más adelante *Música para llorar*.

También hay una identidad en la expresividad de las manos, girando hacia adentro al mismo tiempo que se adelantan echándolas hacia afuera y hacia arriba en el éxtasis del canto y del baile religioso islámico, como al cantar y al bailar las mueven y las giran los flamencos gitanos en su baile más dramático, poseído y jondo (*).

(* *No hablo de «las manos como palomas», lo que no es sino una sofisticación académica de este giro espontáneo, producto de una experiencia interior.*

Y en los concursos anuales de voces, el público islámico, escuchando al concursante entre gestos de aprobación o desaprobación y entre murmullos y exclamaciones, según la intensidad de la experiencia, actúa como el de nuestros concursos y festivales de flamenco. Cuya más fuerte manifestación se produce al «romperse la camisa», o caer al suelo extenuado, invocado y poseído el oyente por el mismo «duende» que le ha transmitido la experiencia íntima y posesiva del cantaor.

Por otra parte, la prohibición histórica del uso de instrumentos en las iglesias y en las sinagogas, provocaba que la interpretación instrumental tomara elementos de la vocal. Y que la melodía vocal incorporara elementos musicales propios de los instrumentos. Un hecho musical dado también en el flamenco, como Paco de Lucía aseguraba que había existido siempre en la creación de sonidos entre su guitarra y la voz de Camarón.

15º.- De la Iglesia a la calle.

Con el Papa reformador Gregorio VII, a finales del siglo XI la liturgia romana se hace obligatoria en todas las Iglesias de España. El Monasterio de San Juan de la Peña, en Aragón, el último que ofició regularmente con el rito hispánico.

La liturgia hispana había sobrevivido en Toledo, sede primada de la Iglesia mozárabe española, aunque Toledo había perdido prestigio en el mundo cristiano desde la herejía de su Obispo Elipando, filósofo y escritor mozárabe que había intentado unir en la fe a cristianos y musulmanes.

Así estaban las cosas cuando Alfonso VI (1072-1109) entró en Toledo, acompañado de castellanos y francos. Y allí, donde se hablaba latín, árabe, hebreo y romance o aljamí, el cluniacense Arzobispo Raimundo fundó la Escuela de Traductores de Toledo ayudado por traductores árabes, mozárabes y judíos. La influencia de Cluny se impuso definitivamente. Y el rito romano se acepta el mismo corazón de la Iglesia hispana, pasando al olvido el rito mozárabe que, prácticamente, se pierde. El copista del Antifonario de León Mozarábico escribe: «Sólo faltaba que los Papas y Reyes se empeñasen en acabar con el mozárabe para asestar el golpe definitivo al viejo rito hispano»

16º.- La monodía tradicional española: Canto del Angel y Cantigas de Santa María.

Aunque las ricas vocalizaciones de los famosos Aleluyas del *Antifonario Mozárabe de León* quedaron mudas desde entonces, la polifonía gregoriana no llegó a ocultar la fuerte tradición de la monodía española, el gusto por cuyas vocalizaciones permaneció en el folklore. Vocalizaciones periféricas con improvisaciones que el cantor introduce en el final de cada estrofa, momento de mayor ornamentación. Y, a veces, en una última palabra o una última sílaba que contiene y desarrolla un pasaje melismático completo.

Así se escuchan en las canciones marianas monódicas llamadas *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X de Castilla, que «nos transmiten un patrimonio melódico más antiguo con textos nuevos, a la manera de la poesía trovadoresca» (*Atlas de Música*, Alfaguara).

Por su parte, en 1265, cuando se produjo la liberación de Elche musulmana, Jaime I ordena la elaboración de una obra musical en honor a la Virgen: *El Misterio de Elche*. De cuyos diez cantos monódicos, hay uno de ellos, el *Canto del Ángel*, en el que se introdujeron melismas y ornamentaciones, fragmentados en tercios y en cuartos de tono, según la tradición musical hispana:

«Una abundantísima ornamentación melismática del canto, acumulada con el paso de los siglos, impide la clara identificación de su versión original» (*Misterio de Elche*. Presentación de Castaño García).

Según José Peris, es en el primer verso del *Canto del Ángel*, cuyo texto dice *Deu vos salve Verge Imperial*, y donde el *Deu*, que tiene más de 150 notas y es:

«... como una gran aria que dura casi 20 minutos. Es como la salía del flamenco, con unas inflexiones tonulantes que ya habían desaparecido del resto de la música occidental»

17º.- Renacimiento y música de identidad hispana.

Con el Renacimiento Humanista las artes se secularizaban. Y las nuevas naciones buscaban en su tradición su identidad cultural. De ahí la política del Cardenal Cisneros de intentar la unidad cultural de las Españas. Y así como encargó a Nebrija que escribiera la primera Gramática Española, quiso también rescatar la liturgia isidoriana, por considerarla verdaderamente hispánica. Y, en 1502, mandó imprimir el *Breviarium*, para uso de la capilla mozárabe de la Catedral de Toledo.

Esta restauración de la liturgia hispana se llevó a cabo con carácter oficial, pero con ninguna posibilidad de permanencia, frente a la extensión y ya definitiva superioridad de la liturgia occidental gregoriana. Sin embargo, aunque los temas musicales monódicos de libre interpretación individual desaparecieran de la liturgia, quedaban en el folklore y en ciertos rituales religiosos –pregones litúrgicos, saetas, auroros, rogativas populares, etc.– de participación popular.

Testimonio que nos llega hasta el Duque de Rivas, y ya estamos en el siglo XIX, cuando en *Don Alvaro o la fuerza del sino* escribe sobre aquel majo trianero, vendedor de anisete, que en su aguaducho, en la Iglesia y en los oficios litúrgicos cantaba los mismos cantos populares, en los que era un experto.

Lo mismo que esta arraigada popularización de los rezos cantados en la vida cotidiana aparece en *La Regenta*, donde «Clarín» cuenta cómo Teresina, la criada de Fermín de Pas, rezaba cantando por malagueñas el *Santo Fuerte*, *Santo Inmortal* mientras se atareaba en la limpieza doméstica, con unos sonos alegres que untaban de suave bienestar el alma atormentada del Magistral de Vetusta (*).

(*) «El antiflamenguismo, un tema estructurador en *La Regenta*» y «Folklore popular en el espiritualismo clariniano». En *Cante Flamenco: una interpretación sociocultural*. Génesis García. *Anthropos*. Barcelona, 1993.

B) Música para bailar, música para llorar.

1º.- España es diferente: la España gitana y la España india. Del folclore al flamenco.

A mayor diferencia en el precipitado secular de nuestra música tradicional, a partir del

Renacimiento España va a ser gitana y va a ser indiana, como última aportación los cauces musicales por los que el flamenco terminaría discurriendo.

Los gitanos, de origen indopakistaní, llegaron a la Península en la época renacentista, en pleno proceso de secularización de la música popular, a la que, buscándose con ella la vida, llenaron en Andalucía de teatralidad y dramatización mendicante, de individualismo expresionista y de marginalidad sociológica.

Y con el gitano, ya están sumados los tres elementos diferenciadores a los que se refería Manuel de Falla como propios de la música española: el canto bizantino de la liturgia hispánica; la invasión árabe; y el establecimiento en España del pueblo gitano.

Pues todavía, a estos tres elementos diferenciadores de Falla, hay que sumar un cuarto, una finalísima diferencia que vendría a sumarse a la gitana: la diferencia indiana, las melodías, cadencias y sensualidades de ida y vuelta cubanas, tropicanas y sudamericanas, que tanto influyeron en el último momento de formación del repertorio flamenco.

Así pues, sobre la base de la antiquísima participación popular en la música hispana, el flamenco dio forma a toda esta sustancia musical milenaria que se había mantenido al margen o a la orilla de las escalas tonales occidentales. Siempre yendo de lo culto a lo popular y a lo profesional, en permanente retroalimentación artística, expresiva y musical.

Proceso del que, en 1845, da cuenta Estébanez Calderón, cuando escribe que La Dolores cantaba una malagueña por la Jabera, pero que lo hacía:

«... como cosa nueva, con diversa entonación y distinta caída y con mayor dificultad... Hasta el punto de que los allí reunidos propusieron que a la copla se le llamase en adelante *Dolora...*».

Mientras que en otra *Escena*, dice que unos señoritos se llegaron hasta la villa malagueña de Alora, a escuchar a dos costeños, porque les habían dicho que cantaban:

«De modo particular, haciendo subidas y variantes muy extremadas y poco oídas hasta entonces» (*).

(* *Los artistas se profesionalizaban para dar respuesta a la demanda de los viajeros románticos de música tradicional.*

Proceso de recreación artística en el que tuvieron parte importantísima los gitanos, que con esta dedicación se ganaban la vida. De tal manera que el flamenco no es sino un género musical popular cantado o expresado a lo gitano, es decir, a lo flamenco, porque flamencos eran llamados en Andalucía los gitanos (*).

(* *Los gitanos eran conocidos como «flamencos» por asociación metonímica con los licenciados de los Tercios de Flandes, sus comportamientos achulados y sus actitudes juerguistas, violentas y marginales, y con los «cuchillos flamencos» que en sus retos y reyertas utilizaban.*

2º.-España es diferente: monodía como manifestación de la individualidad. Flamenco y democracia.

El flamenco nacía del folklore, siguiendo los «artistas» la tendencia tradicional de la música hispana de tres culturas a la canción monódica y a la creatividad individual. «Diferencia» española que tiene también su lectura sociológica, según José Peris. Para el cual, la polifonía occidental entraría en el marco del poder absoluto:

«No nos podemos mover ni a cuatro ni a ocho voces sin normas que nos apresen».

Mientras que la monodía podría equivaler a la democracia, en la medida en que el canto individual deja la voz en libertad (*).

(Esta afirmación enlaza con el hecho sociológico de que en España se haya mantenido siempre una peculiar democracia de costumbres que tanto chocaba a nuestros visitantes románticos, cuando las relaciones sociales en sus países de origen eran de naturaleza más rígida que en una España cuya «democracia natural» ya admiró en sus días de Granada el norteamericano Washington Irving.*

En efecto, cuando los cantaores dicen, muy a menudo, «Yo aprendo de mis maestros y luego yo le pongo lo mío», están hablando de la milenaria tradición de participación individual y popular en el canto monódico hispánico. Y, ciertamente, esta forja del flamenco como un género musical artístico y popular, es un hecho único en nuestro entorno cultural y musical. Un producto, el flamenco, sociológicamente democrático, sin duda alguna.

3º.- El baile español triunfa en Europa.

Aparte el largo decurso de la voz en libertad individual que hemos ido siguiendo, ya en la Edad Media el pueblo cristiano también bailaba, no sin la condena eclesiástica, porque el baile calienta la sangre e incita las pasiones. Pero con el Humanismo Renacentista, el baile popular subió a los escenarios, como parte de las piezas de teatro profano y de los ballets cortesanos que nacían en aquella época. Costumbre que seguiría operando en el popularísimo teatro del barroco español y en el que le seguiría en los siglos XVIII y XIX (*).

(Gil Vicente, Lope de Vega, Cervantes, Pedro de la Rosa, Vicente Martín en sus óperas y tantos otros han dejado en su teatro este testimonio del baile tradicional recogido y reinventado para la escena.*

En los intermedios del teatro, de la ópera y de la zarzuela se forjó el baile español, también a lo gitano. Bailes que del pueblo a los escenarios iban y de los escenarios al pueblo volvían. Género nacional español que hizo ojo entre los coreógrafos europeos, que lo profesionalizaban para la escena y que, cachuchero y bolero, se lució en los mejores teatros de Londres, París, Viena, Copenhague, Nueva York... Con cuyo aval europeo, el baile español subió después a los teatros de Madrid.

4º.- Música para llorar. Del teatro a la calle y de la calle al prostíbulo: con la piel como límite.

Pero, en Madrid, y por avatares que no vienen al caso, pero que tienen que ver con rivalidad entre bailadoras de género español y bailarinas de ballet, con políticos y respectivas amantes, el baile español perdió la batalla y fue arrojado a la calle, de la que procedía. Aunque esta vez no se quedó, folklórico, al raso de los aires populares, sino que como ya era profesional, profesional se refugió en la marginalidad nocturna y pecadora, cuyos antros promiscuos se abrían para darle paso. Y allí, el flamenco se hizo llanto. Y se hizo jondo.

De forma convencional y tópica -cuando no interesada- se viene repitiendo que la persecución contra los gitanos (*) hizo del flamenco música para llorar. Pero no es así. Fue



la orilla amoral del café cantante y del prostíbulo la que hizo que esta música fuera por los albañales de la miseria urbana de la marginalidad.

(*) *La Pragmática de Carlos III protegía a los gitanos y buscaba su integración social. No perseguía sino a la delincuencia que «so capa de gitanismo», de su habla, su traje, sus costumbres, se ocultara. Como se ocultaba bajo capas y sombreros de ala ancha, que fueron también prohibidos.*

En los cafés cantantes, el género español se hizo dramático y jondo. Porque se vio obligado a cantar y bailar para dentro, porque no podía mirar hacia fuera, hacia ese espacio pequeño y denso de pecado, voces y humareda, que no daba nada más que para la expresión del cuerpo consigo mismo, en su soledad. El género español, obligado por su oscuro entorno, vuelve a sus orígenes íntimos y se queja para dentro, se baila en una losa, se toca con recogimiento. Y eso a lo largo de la segunda mitad del siglo: el que alboreaba traería sorpresas no imaginadas por este arte.

5º.- Y... otra vez a los teatros.

Y fue que el flamenco subió de nuevo a los escenarios del arte. Impulsado entonces, a principios del siglo XX, por el nacionalismo musical europeo y por la consecuente acción de Felipe Pedrell, Diaguilev, Manuel de Falla, García Lorca, La Argentina y La Argentinita, entre otros. Y fue justo aquí, en Granada, donde se consumó este proyecto de «cultura jonda» que nos llegaba vía París. Proyecto que guerra civil, exilio y muerte dejaron en suspenso o en el olvido.

6º.- En la jondura de su identidad.

Y ya en los años 50, bajo la legitimación que le daba la actuación de la Unesco, «en favor de las culturas minoritarias y olvidadas», el flamenco «jondo» pasaría a tener la consideración de patrimonio cultural. Y al renacimiento flamenco que tal reivindicación supuso, le salieron dos revoluciones, una a cada costado: la cultural jonda, comprometida y lorquiana, la instrumental flamenca, solapada con ella y representada por el predominio del ritmo instrumental (*).

(*) *«Un renacimiento y dos revoluciones para el arte flamenco». Génesis García. Córdoba-Almería-Barcelona, 2000.*

Lo demás, ya lo sabemos: es el pasado reciente del arte flamenco. Y nuestro presente. En el que este arte, un nuevo flamenco para un tiempo nuevo, está retroalimentándose ante nuestros ojos, dando, recibiendo, cambiando, fundiendo y fusionando. Retroalimentación que, si bien ha sido muy contestada por el fundamentalismo flamenco, es tan antigua como milenios hay en la tradición y en la evolución musical y expresiva del flamenco. Sin embargo, algo no cambia, o no puede cambiar: la expresión flamenca que encuentra su límite en la propia piel, la jondura que es, en definitiva, la seña de identidad del flamenco, la que enduenda a aquellos que al cantar, o al bailar o al tocar jondo, hacen de su cuerpo el lugar del flamenco.