

Los caminos del Flamenco

Antonio Mandly Robles
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Si la historia es siempre presente lo es aún más cuando se aborda la investigación de la historia de Andalucía que aquí proponemos: el análisis de los procesos socioculturales originarios del arte flamenco.

Cuando hablamos de historia no nos referimos a una disciplina académica concreta, sino a un conjunto de áreas de conocimiento, como la antropología, que sin perder la orientación de la perspectiva que da la historia, pueden clarificar el instrumento de análisis sobre aspectos del pasado y el presente.

La antropología –o etnología– no renuncia en absoluto a la indagación histórica, sino que la retoma y refuerza con métodos y técnicas que no se diferencian notablemente de los utilizados por las ciencias experimentales.

En *La historia como sistema* Ortega argumentó convincentemente que el hombre no tiene naturaleza porque tiene historia. Ciertamente, porque tiene cultura, le matiza la antropología desde el análisis etnográfico, clarificando el hecho de las diferenciaciones socioculturales, que revelan que ser hombre no es ser un hombre cualquiera, sino una cierta forma de ser hombre: la forma *balinesa*, la forma *hopi*, la forma *andaluza*.

A través de una disciplina básica para el conocimiento y la interpretación de la herencia cultural como la antropología, proponemos una investigación del flamenco en sus contextos socioculturales, desde sus vertientes diacrónica y sincrónica.

Abordar el flamenco desde la cultura como patrimonio es investigar la manera en que la cultura se usa en un juego del lenguaje en

concreto y en forma pública y compartida (Wittgenstein 1953)¹. Esto es, desde la comunicación, porque la comunicación no es sino una dimensión constitutiva de la vida, de la cultura, del desarrollo. (No es algo que se adhiera o *un adosado*). Para Paul Ricoeur teórico de referencia en la hermenéutica del siglo XX, una cultura es conocida en la medida en que es traducida y traducible a otras. El propósito de revelar los procesos socio-culturales que han llegado a conformar el hoy arte popular moderno llamado *Flamenco*, declarado por la UNESCO Patrimonio Intangible de la Humanidad (2010), puede contribuir a este apasionante intento de *traducción*.

2. METODOLOGÍA

Nuestra indagación propone métodos históricos y funcionales; vale decir, la investigación desde el pasado sobre el presente y también la investigación desde el presente hacia el pasado, ya que, nos parece la forma más completa de analizar las modalidades del discurso de la acción, las *performances* de cante, baile, toque, *jaleos*, y cualesquiera otras expresiones estéticas de la cultura popular en el contexto histórico a través del que confluyen en arte *flamenco*. Ésta se desarrolla:

- a. En un dilatado periodo histórico, socio-económicamente caótico, culturalmente fecundo.
- b. En determinados procesos rituales que nuestro análisis etnográfico considera especialmente significativos.
- c. En un ámbito estructuralmente marginado.

3. RESULTADOS

3.1 Un dilatado periodo histórico, socio-económicamente caótico, culturalmente fecundo.

El siglo XVI español es el periodo de máximo desarrollo y aceptación de la canción popular. En esta época, coinciden los filólogos en

¹ También a quien desee penetrar en la vida y la obra del gran teórico de los Juegos del lenguaje recomendamos una obra maestra del fragmentarismo cinematográfico: Derek Jarman (1993), Wittgenstein, Cameo Film, Barcelona.

que la tal lírica es de una riqueza fabulosa y su repertorio de ritmos es inagotable.

Empecemos por la *copla* –llamando a las cosas por su nombre–. En ella se reúnen letra y canto con unas características que la singularizan. Es el ejemplo perfecto de vínculo comunicativo en que se capta la atención del oyente, se afecta a su memoria y se incide en su conducta, de tal manera que cualquiera de los oyentes puede, a su vez, continuar la difusión de la “roailla” –frase que se distingue por su fluidez o facilidad–. Se expone en el marco de un público que la condiciona y asegura su autenticidad. Se siente en común, una así a los que la oyen y todos se identifican con lo que se dice.

Las raíces de este tesoro de poesía de tipo tradicional vienen de muy atrás: de lo hondo de la Edad Media. Estamos ante “una llamarada, un arrebatador torbellino” en el que Dámaso Alonso encuentra uno de los elementos del mestizaje de la poesía del Siglo de Oro español –el cancionero, el romancero de tipo tradicional–. El otro sería la “poesía culta” (López 1952: 277).

Para Dámaso Alonso (1969), ningún otro pueblo de Europa puede ofrecer una suma de poesía popular y semi popular como la de nuestro cancionero y romancero.

Pensemos que cuando se llevó a cabo la reforma del Gregoriano –siglo VI– ya había en España escuelas de música litúrgica visigótica-mozárabe, y que, particularmente en Sevilla, esta expresión litúrgica se había mezclado con una rica tradición de música profana (Martín Moreno, 1985: 29).

Arabistas de reconocidísimo prestigio, como Julián Ribera y Tarragó y Emilio García Gómez, nos aportan otro elemento crucial, y es que la música popular medieval de la que acabamos de hablar, fuente de la que aún corre en boca de cualquier “fiestero”, la música ficta que la “clerigalla” administrativa de entonces condenaba por ser “invención del Diablo”, es la misma que “escuchaban fuera de sí por la emoción placentera” los califas de las mil y una noches. Y la misma que los árabes tomaron de Persia y Bizancio, como éstos de Roma y de Grecia. (Ribera y Tarragó 1927: 8-12).

Mucho antes de la intervención del Diablo, está históricamente constatado que un hombre de Dios como San Isidoro arzobispo de Sevilla, había enviado a su hermano San Leandro a Bizancio para estudiar el melisma, algo que no es baladí, ni mucho menos, en la génesis de los caminos del flamenco.

Lo que nos interesa para reconocer las fuentes del arte flamenco es que España posee notada desde el siglo XIII una rica colección de música popular (Alvar 1998). Una música que aparece en las *Cantigas* se extendió por toda Europa, y sus enigmáticos cromatismos fueron la pesadilla de los teóricos de la Edad Media y de los eruditos de la Moderna –*diabolus in musica*, llegaron a llamarla–. En esas melodías se halla, en notación musical inteligible, muy arcaica, una música que, por su extraordinaria perfección artística, denuncia una formación secular antiquísima. Y se explica porque el arte musical de los árabes deriva de los sistemas persa y bizantino, heredados de Roma y Grecia. Por tanto, las músicas bizantinas, árabe y persa, reunían una escala común procedente del arte clásico griego antiguo, que era la escala diatónica (dos tonos y un semitono, transmisora de lubricidad dionisiaca frente a la apolínea de tono y semitono).

El cancionero de Abén Guzmán de Córdoba, que ha llegado a nuestros días, y fue publicado durante la II República, permitió conocer este género de poesía tal como se cantaba por aldeas y ciudades de la Andalucía musulmana a mediados del siglo XII. Abén Guzmán (muerto en 1160) es, según Emilio García Gómez, “uno de los poetas más musicales en cualquier lengua del mundo. Su métrica es música. Y su música –la música exquisita de su lenguaje– es la métrica (...) Ahora bien, esta “métrica musical” no es una sucesión de sonidos armoniosos pero hueros. Esos sonidos transmiten una melodía intelectual y un mensaje inteligible, compuestos de gracia, de sal, de donaire, de picardía, de ternura, de cinismo, en dosis que no recetaron nunca los farmacólogos poéticos medievales de ninguna cultura. Compuestos también de convencionalismos, de tópicos, de caídas, de bajas pasiones, hasta de ocasionales blasfemias; pero todo interesante y apasionante” (García Gómez, 1933).

Lo fundamental es que se dé la apetencia de la canción y que la letra cumpla con su *cometido comunicativo* tal como es propio en la lírica popular. Ello prueba, además, algo fundamental desde esta nuestra unidad de observación etnográfica: que el cantor se hallaba integrado en su comunidad, y sentía la *jarcha* como una parte de su legado colectivo, tal como pasa hoy con muchas *letras* del cante.

Aquella primitiva lírica romance se cantaba. La cópula verso-melodía era un aspecto fundamental del género y conocemos sus estructuras gracias a Francisco Salinas (1571).

Mucho antes de que se escribiesen textos en lengua vulgar se cantaba y bailaba en las fiestas, en las eras y plazas, en los atrios de las iglesias, como confirman los pergaminos condenatorios escritos en latín. Desde el siglo VI al IX encontramos numerosos testimonios. Los textos hacen alusión a narraciones o cuentos (*fabulae*), a relatos en verso (*cantinelae*), a cantos de amor (*cantica amatoria*), a cantos de doncellas (*puellarum cantica*), a cantos burlescos (*in blasphemiam*), a cantos de boda, hasta a cantos que acompañan a los trabajos de hilanderas o tejedoras. Los cantos iban acompañados de música –cítaras– y de danzas (*motus corporum*, *saltationes*, *ballationes*) generalmente de muchachas (*saltatrices*) o representaciones escénicas rudimentarias (*joca spectacula*) (Zayas, 1998: 67)

Tanto los cantos como las danzas y las representaciones escénicas se celebraban, sobre todo, en la Navidad (*in natali Domini*), en la Pascua (*in diebus Pasqua*) y también en las solemnidades de la Virgen y Santos (*per sanctorum solemnitates*). Aquellos cantos y bailes eran rigurosamente calificados (*turpia*, *obscaena*, *diabolica carmina*, *luxuriosa*) o también como *vulgari* y *rustici*.

Estas manifestaciones de actitudes y valores genuinamente populares en días *sagrados*, fueron ampliamente estudiadas por Mijail Bajtin (1986) Resumimos en cinco puntos sus conclusiones:

- a) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII, VIII y IX era aún débil, y no se había formado completamente.
- b) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzosamente. Se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines *propagandísticos*.

- c) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares legalizadas en Roma no habían perdido su vitalidad.
- d) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos *cómicos* (con el propósito de cristianizarlas).
- e) El nuevo régimen feudal era aún, relativamente progresista, y, en consecuencia, *relativamente* popular.

3.2 Determinados procesos rituales que nuestro análisis etnográfico considera especialmente significativos.

Hay determinados procesos rituales que nos parecen significativos para interpretar la compleja, desconcertante y vigente cultura popular cristiana a través de sus antecedentes antiguos y posteriores sedimentaciones medievales. Aquellos procesos rituales que basculan en torno al ciclo de Navidad: desde la fiesta de Todos los Santos (1 de noviembre) hasta San Antón (17 de enero). *De Todos Santos a San Antón, Pascuas son.*

El ritual opera desde los anclajes espacio-temporales que genera la cultura, y las *Pascuas navideñas* están enclavadas en el *Día del Nacimiento del Sol Invencible*, fiesta pagana y oriental de celebración del solsticio establecida en la Roma imperial. Pero no lo están más que el aún más antiguo ciclo de las fiestas saturnales también romanas, fiestas que no serían significativas sin la radical inversión de roles que le animan y le permiten resistir los embates del tiempo hasta la Modernidad gracias a la reviviscencia de su profunda raíz campesina, plena de valor estético.

De esta guisa, el sombrero, indispensable en las faenas de los remotos y poco sometidos *catetos* de los Montes de Málaga, se convierte en expresión simbólica del poder de los de abajo en la estratificación social, gracias a sus adornos florales y lazos colgantes coloreados, y en este ciclo se celebran, juegos y *relaciones* o relatos jocosos, se formalizan *pandas de tontos*, se echan a través de ellas coplas de repente y se hacen mudanzas de baile entre el son del violín y el ritmo de platillos, pandero y guitarras, una fiesta total, sin miramiento a los amos de las viñas, que parecieron increíbles a los viajeros ingleses que la descubrieron en el siglo XVIII.

Aunque Caro Baroja (1965) en su seminal estudio *El Carnaval* sitúa con su autoridad etnográfica a *Los tontos* –o Inocentes– de Los Montes de Málaga como el primer precedente del ciclo del Carnaval, nuestro artículo que investiga el contexto histórico cultural que da vida al arte flamenco, centra su atención en los rituales o fiestas de *carnavalización*. Nos referimos históricamente a un conjunto de diferentes festejos y formas de tipo carnalesco, no necesariamente emplazados en el tiempo cronológico estricto previo a la Cuaresma de la iglesia católica, desde cuya ordenación litúrgica se acotó su celebración. En este sentido el carnaval no es un espectáculo, ni tampoco una representación, sino que funciona según sus leyes, mientras permanecen vigentes, con una vida activa desviada de su curso normal. Es fiesta sin escenario ni división en actores y espectadores. Todos participan. Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, se cancelan o relativizan a través de la alegría del carnaval. Se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social, y por cualquier otra desigualdad, incluyendo la de edad o posición de poder o prestigio intelectual. Se aniquila toda distancia entre las personas. Estallan parodias de textos y sentencias, obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y el cuerpo.

Pero lo más interesante es que todas estas categorías no son ideas abstractas sobre la igualdad y la libertad, sobre la relación universal entre todas las cosas o la unidad de contrarios. Son pensamientos y acciones sensoriales concretas, que se fueron constituyendo durante milenios en amplísimos colectivos de la cultura popular europea (Bajtín, 1986: 156-164).

La risa sin reparo ni disimulo tal vez sea el aspecto más reconocible y celebrado del carnaval. Como cualquier actitud carnalesca, es profundamente ambivalente. Se relaciona con las formas más antiguas de risa ritual que resolvía muchas cosas que no era permitido tocar en forma seria. La risa ritual conjuraba las crisis en la vida de una divinidad suprema como el sol en sus momentos críticos –los solsticios– y la vida del hombre poderoso en sus momentos de transición o paso, por ejemplo, en el remate de las cosechas o en otros remates de difíciles situaciones personales.

La cultura popular carnavalesca entre la Antigüedad clásica –a antigua comedia ática, toda la zona de lo cómico serio, las fiestas saturnales– y el Medievo dejaron una influencia enorme en la compleja percepción del mundo renacentista, que refracta la Antigüedad asimilada por los humanistas. Aunque a partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca empieza a decrecer, reemplazada por la cultura cortesana de festejos y mascaradas, bailes de cuenta y escuela bolera, en Los Montes y sierras andaluzas el fuego carnavalesco aún permanece ardiendo hasta prender el flamenco. Ahora estamos en disposición de responder a una pregunta interesantísima que musicólogos y filólogos se han venido haciendo: ¿De dónde sacaron su sonsonete pedigüeño los franciscanos del XV y XVI, que no era gregoriano, ni morisco, ni judío, ni castellano –no hay rastro de él en Castilla–? (Rodríguez Almodóvar, 2000). De las coplas y bailes de la cultura popular carnavalesca, cuyo esquema ritual centrado en el ciclo de La Navidad queda intacto –“¡Alegría, alegría y placer!”– y sus funciones de redistribución ritual mediterránea siguen en pie, reconvertidos en bailes y cuadrillas de Ánimas. El sentido que tienen las fiestas de Ánimas por Navidad es el acto de pedir limosna en versos cantados, a través de una recombinación sorpresiva de materiales familiares que caracteriza a la copla tradicional.

El antropólogo sostiene que es en el fluir de la conducta donde las formas culturales encuentran articulación. La creencia del Purgatorio –desarrollada con particular virulencia en los siglos XVI y XVII – hubo que asentarla en la profunda raíz campesina de estos ritmos mediterráneos de solsticio a través de sus grupos para el ritual festivo –pandas, parrandas, cuadrillas–. Jacques Le Goff en su obra clásica –*El nacimiento del Purgatorio*– nos revela cómo se pasa de la idea del cristianismo primitivo vigente hasta el siglo XII, de sucesivas pruebas que van purificando al fallecido para traspasar las puertas del Cielo, hasta ese torturante infierno temporal que es el Purgatorio.

El gran predicamento de las Hermandades de Ánimas, que alcanzaron gran poder económico a causa de importantes donaciones de sus feligreses con status alto, fue históricamente coyuntural. Desde finales del siglo XVIII se empieza a notar una decadencia de las cofradías debido a la presión de los políticos

ilustrados y a “algunos sectores de la iglesia que ven en ellas asociaciones donde se cobijan vagos y elementos que mantenían ciertas costumbres paganizantes que no controlaban” (Domínguez 1976:379).

Así se expresan las contradicciones de los poderes fácticos. Y volvemos, una vez más, al mito de los orígenes: “costumbres paganizantes”.

3.3 Un ámbito estructuralmente marginado.

En el Siglo de Oro español, el Siglo XVI, la movilidad no controlada era un importante factor de desestabilización, como lo fue para el conjunto de la sociedad tradicional. Cualquier caminante era potencialmente peligroso, porque ignoraba los objetivos y las instituciones de la sociedad local, único referente de sus vigencias o valores. Esta es la razón por la que quedó para los arrieros, trajineros y caminantes de todo tipo el estereotipo de la rapiña. Cierto que para estos grupos, las ventas emplazadas al borde de los caminos y en las salidas de los pueblos se convertían en su casa, reemplazaban al hogar como institución, generaban valores. Por suerte contamos con un documento etnográfico fundamental que arroja luz sobre la situación de estas ventas, el *Repertorio de todos los caminos de España hasta agora nunca visto... Compuesto por Pero Juan Villuga, valenciano, e impreso en Medina del Campo..., en el año 1546*. Se trata del primer repertorio de caminos editado en Europa, y sus localizaciones territoriales de ventas, fuentes y lugares son tan fehacientes (Mandly 2010: 37-41), que en la última década del siglo XVI una partida de espías reales de Enrique IV de Francia fueron detenidos en las inmediaciones de Gibraltar con un ejemplar que guardaban, como oro en paño en sus alforjas, y que confesaron les había guiado hasta allí. En gran parte aún practicable, fueron trazados posteriores caminos de carretería y hasta carreteras en parte de ellos, como sucede en el trayecto entre Málaga y Sevilla, que nos aportó un excepcional texto etnográfico para revelar los caminos del flamenco.

Nuestras indagaciones sobre la memoria *noética* o histórica y los primeros reconocimientos geográficos, nos sugirieron hipótesis que hemos seguido enriqueciendo en el contexto del Camino.

Lo primero que hicimos fue plantear un análisis lingüístico-situacional a lo largo del recorrido entre las citadas ventas y localidades cuya distancia Villuga indica en leguas, y según pudimos comprobar con nuestra medición actual, con una precisión casi milimétrica, por decirlo con una mala imagen. Su precisión rebasa la ponderación métrica, término cuantitativo donde los haya, porque la referencia en leguas respecto al recorrido de las gentes de a caballo y del camino, arrieros moriscos y gitanos, frailes, ciegos *xacareros*, cuerpos expedicionarios de las milicias y peligrosas gentes de vagabundo, era más cualitativa que cuantitativa. Se medía con el más o menos, propio del lenguaje del relato y del mito; es decir, con prístinas formas de aproximación que eran cualitativas, por medio de deícticos o palabras de señalar. Y estas maneras de reconocimiento del territorio indicaban las dificultades orográficas y fluviales que cobraban sentido sólo insertas en la forma de construcción del yo propia de la oralidad, es decir, en una totalidad de relaciones de cara a cara, que nombraban, pongamos por caso, la “realenga del diablo agachado” o la “fuente de las *Animas*”. Esto es vitalmente extraño a la evidente y cartesiana tecnología de la escritura, que obtiene una medición mucho más exacta, pero menos apegada al territorio.

Una modalidad de la memoria que tiene la virtualidad de dilatar o acortar los tiempos cuando uno se sumerge en ellos, la memoria hipo-noética, rítmica y secuencial (García Calvo, 1983: 8-14), fue la aliada para nuestro menester, y a ella le estamos muy agradecidos, casi tanto como al pundonoroso Pero Juan Villuga. Éste, rienda y pluma en ristre, nos desveló a través de la localización y seguimiento de los pueblos y ventas de fonda y cama de toda España, lugares estratégicos fundamentales.

Nuestra etnografía, ayudada por la memoria local y la toponimia, reveló el contexto y evolución histórica de ciertas modalidades de bailes y cantes desde Málaga hasta Sevilla, a partir de la ciudad de Málaga y sus Montes y la vega del río Guadalhorce, pasando por Álora, Osuna, La Puebla, Marchena, Mairena y aquellas ventas intermedias que sitúa Villuga con precisión (Mandly, 2010), y que a partir de los años finales del XIX dan lugar a figuras del cante reconocidas a través de la memoria histórica, pero bajo las que había un tesoro, un magma anónimo, desconocido para la

memoria histórica, aunque presente en el recuerdo local a través de la memoria hipo-noética de allí abajo, esa que estaba por todo lo hondo de la que en su momento se hizo visible a través de las figuras del Flamenco, y que las tecnologías y la memoria escrita revelaron para la historia.

¿Quiénes fueron aquellos grupos abigarrados a quienes denominaron *flamencos* los escritores románticos? ¿Aquellos que en los bordes del sistema establecido y en las ventas de los caminos asaltaban, reñían, maldecían, jugaban, contaban y cantaban? ¿Qué otros usuarios dejaron su huella en los caminos del flamenco?

En el valioso documento de 1612 del padre Aznar Cardona (1612) *–Expulsión justificada de los moriscos españoles–* se nos da detallada cuenta de los *oficios* de los moriscos: *texedores, sastres, sogueros, esparteños, olleros, çapateros, albeytares, colchoneros, hortelanos, recueros, y revendedores de aceyte, pescado, miel, pasas, açucar, lienços, huevos, gallinas, çapatillos y cosas de lana para los niños*. Estos oficios se han mantenido de manera muy estable prácticamente hasta la desaparición de los antiguos gremios, avanzado el siglo XX, y nos arrojan luz, a través de sus oficios, sobre la identidad de los oficiantes o protagonistas del mestizaje de los cantes gitanos y *castellanos* en las ventas de que hablan Mairena y Molina (1964) en *Mundo y formas del cante flamenco*, y quiénes eran denominados gitanos o castellanos y por qué.

Como documentan los historiadores, a través de la herencia gitana de los antiguos hábitat moriscos (las Cuevas de Guadix o el barrio de Santiago de Jerez u oficios como el de desollar carne, impuro para un castellano como Dios manda), no todos los moriscos se fueron, ni mucho menos. Si no, ¿cómo es posible que aquella pequeña tropa llegada a mediados del siglo XV a cuyo frente marchaba el conde Tomás, ya entrado el XVIII constituía una población gitana tan numerosa que Fernando VI no encontró sitio para internarlos a todos en los arsenales de Cádiz y Cartagena? ¿Por qué esa “aglomeración constatable” desde principios del siglo XVIII en Andalucía y muy particularmente en Sevilla de la que habla la historiadora María Helena Sánchez? (Sánchez, 1976). Desde el núcleo del proceso de mestizaje, Blas Infante nos invitó a

reflexionar en *Orígenes de lo flamenco y secretos del cante jondo* por qué los gitanos de Andalucía constituyen el pueblo gitano más numeroso de la Tierra: “¿Lo comprendéis ahora?” (1980: 166).

A los treinta años del decreto de expulsión de los moriscos aparecen referencias de gitanos labradores. En el expediente de concesión de vecindad a los Contreras, en 1747, se dice que “se mantenían quietos en las labores del campo” y en otro expediente se hace mención a la familia gitana de los Gómez “como los mayores labradores del lugar” (Sánchez 1977).

El distinguido miembro de la Sociedad Bíblica Británica y Extranjera George Borrow, que entre 1836 y 1840 recorrió España para predicar la Biblia, ofreció, como un minucioso reportero, detallado relato de hechos de los que él había sido testigo. Si bien reconoció su impotencia ante unos hombres capaces de robar el cepillo de la iglesia mientras lucían orgullosos un escapulario de la Virgen del Carmen. Se sorprendió por las aptitudes de los gitanos españoles: “En ninguna parte del mundo se les halla tan empeñados en el cultivo de la tierra” (Borrow, 2000).

Por otra parte, sabemos de una vieja *institución cultural*, la de los *ciegos*, que herederos de los juglares medievales y muy frecuentes usuarios de los caminos, eran “intérpretes de romances, sermones, poesías, tonadillas y otros *cantes* propios del ambiente popular, además de autores o distribuidores de una peculiar literatura y poesía, los pliegos de cordel, la voz del pueblo” (Steingress 1993: 264).

Estébanez Calderón en 1847 se entusiasmaba cuando oía tañer y cantar la tonada de la *zarabanda*, “pura y primitivamente resucitada por estos *trovadores de esquina* (sic) que por no ver el tanto que quieren, se suelen llamar *ciegos*” (Estébanez Calderón, 1985: 83). ¿Qué era esta zarabanda?, que entusiasmó a un informante tan privilegiado, como Estébanez Calderón.

“Era una danza cantada alegre y lasciva, que tuvo su auge en España a finales del siglo XVI, con textos de carácter libre versificados según un esquema preciso (el zéjel) y con un tono propio en modo de sol y en ritmo sesquiáltero, conservado en cantidad de

compilaciones del siglo XVII”, nos dice Daniel Devoto (1965) gran musicólogo latinoamericano desaparecido en 2007.

Zarabanda ven ventura
Zarabanda ven y dura
El criador es ya criatura
Zarabanda ven y dura...

“Con el tiempo cambió de carácter y se convirtió progresivamente en la danza lenta que todos conocemos”. Asegura Devoto, poniéndonos en la pista de la tonada que oyó tañer y cantar a Estébanez Calderón (Devoto 1965)².

La vieja *institución cultural* de los ciegos, con estrategias diferentes a las de los frailes, y aprovechando las legislaciones liberales del siglo XIX que habían debilitado en extremo a los frailes en sus tradicionales ejercicios, encontraron la ocasión de vivir de sus tácticas: la palabra y la música, aunque muy a menudo desengañaran a la feligresía con sus oraciones y falsas manifestaciones de piedad. Para Caro, hasta la palabra excesivamente chocarrera de estos ciegos era palabra piadosa, religiosa con frecuencia, porque la religión ha sido cosa popular hasta muy entrado el siglo XIX y de hito en hito aparecen en el flamenco vigencias de esta religiosidad que fue transmitida por los ciegos de forma muy viva, por ejemplo, el sorprendente remate por saeta en un *cante de El Piyayo*.

4. CONCLUSIÓN

“Déjense de duende ni de ángel. Es el viejo *pathos* griego que aún sobrevive en el hondo Mediterráneo” (Rafael Sánchez Ferlosio).

Una exploración de la historia social de la marginación, el vagabundeo y la fragilidad de las vías de comunicación al alba de los Tiempos Modernos, nos han mostrado las antiguas y profundas raíces culturales que daban vida a los grupos étnicos que aquella nueva realidad española marginaba o estigmatizaba.

² Nuestro reconocimiento a la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, y a su Sección The Music Division, por el envío de los documentos citados de Daniel Devoto

Nuestra propuesta fue la de abrir una vía de esclarecimiento desde el ámbito social y cultural en Andalucía, que nos permitiera entender el potencial de creación estética de grupos de hombres y mujeres, al límite de la resistencia, aunque capaces de haber aprendido a través de su cultura, y ayudados desde las hondas raíces campesinas que generan las actitudes de *carnavalización*, que hay algo, más allá de la realidad.

Los modales y expresiones flameantes (de llama) desde el *sino* de su miseria que creyeron fascinante, en el contexto romántico de los cafés-cantantes (1860-1870), acabó por llamar *flamenco* a los cantes, músicas y bailes que hacían.

<http://www.youtube.com/watch?v=pW5FC1ck1yc&playnext=1&list=PL8A3A607CC30BAAA2>

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso. *Cancionero y romancero español*. Madrid: Salvat-Alianza Editorial, 1969.
- ALVAR, Carlos. "Poesía culta y lírica tradicional". En: Piñero Ramírez (ed.). *Lírica popular/lírica tradicional*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998.
- AZNAR CARDONA. *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias christianas de nuestro Rey don Felipe, Tercero deste nombre*. Huesca, 1612.
- BAJTIN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1979].
- BORROW, George. *Los zincali (los gitanos de España)*. Sevilla: Portada, 2000.
- CARO BAROJA, Julio. *El carnaval*. Madrid: Taurus, 1965.
- DEVOTO, Daniel. "¿Qué es la zarabanda?" (I). *Boletín Interamericano de música*. Nº 45, enero 1965 (p. 8-16)
- "¿Qué es la zarabanda?" (II). *Boletín Interamericano de música*. Nº 51, enero 1966 (p. 3-15).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Sociedad y estado en el siglo XVII español*. Madrid: Ariel, 1976.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra, 1985 [1847].

GARCÍA CALVO, Agustín. *Historia contra tradición. Tradición contra historia* Madrid: Lucina, 1983.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *El cancionero de Abén Guzmán*. Madrid y Granada: Escuela de Estudios Árabes, 1933.

INFANTE, Blas. *Origen de lo flamenco y secretos del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1980.

LE GOFF, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1983 [1953].

MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo. *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Giralda, 1964.

MANDLY ROBLES, Antonio. *Los caminos del flamenco*. Sevilla: Signatura, 2010.

MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

RIBERA y TARRAGÓ, Julián. *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Mayo de Oro, 1985 [1927].

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio. "Heridas en el aire". Diario *El País*, 18 abril 2000.

SALINAS, Francisco. *De musica libri Septem*. Salamanca: Mathia Gastius, 1571. [Edición moderna traducida de Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid: Alpuerto, 1983].

SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena. *Documentación selecta sobre la situación de los gitanos españoles en el siglo XVIII*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco, 1993.

VILLUGA, Pero Juan. *Repertorio de todos los caminos de España hasta agora nunca visto...Compuesto por Pero Juan Villuga, valenciano, e impreso en Medina del Campo..., en el año 1546*. [Biblioteca Nacional de Madrid. Facsímil R25459].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Grijalbo, 1988 [1953].

ZAYAS, Rodrigo de. "La jarcha y su melodía". En: Piñero Ramírez (ed.). *Lírica popular/lírica tradicional*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998.