

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 2 Año 2006

En Memoria de Manuel Castillo

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción

CANDIDO MARTÍN FERNÁNDEZ
MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR - 2352 - 2006

I.S.S.N.: 1886-4023

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

FLAMENCO Y MÚSICA ANDALUSÍ

Juan Miguel Giménez Miranda

(Guitarrista de Flamenco e Investigador)

Abstract:

Flamenco and Andalusí Music

Flamenco music is a product of the cultural interactions of the diverse peoples who have passed through Spain over many centuries. All these civilizations contributed unique elements that have enriched Andalusian music, song and dance. Andalusian popular music was nourished in turn by the artistic rites of the Greeks, Romans, Visigoths, Arabs, Moriscos and Christians. The first distinctive nuances of what might be considered pre-flamenco music derive from these. Although many of their characteristic features originated in or at least were inspired by earlier cultures such as the Greeks and Romans, the musical traditions of the Arabs and Moriscos (*Andalusí*, *Arabigo-Andalusí* and *Hispano-Muslim* music) were particularly influential in the evolution of flamenco music.

We customarily associate flamenco music with the Gypsies. Indeed the connections between flamenco and gypsy music are beyond question. During the Middle Ages, Gypsies lived in conditions of extreme misery and poverty. Along with other marginalised groups like the Moriscos, they occupied the lowest social rung and their customs and beliefs were held in contempt. Gypsies and Moriscos lived together and interchanged forms, customs, ways of life and experience, and they expressed these through dance and song; hence the possible similarities between Arab melodies and certain manifestations of flamenco song and dance.

A lo largo de su historia, por Andalucía han pasado multitud de civilizaciones que han redundado en su tradición cultural. Desde la cultura fenicia, griega, cartaginense, tartesa, romana, visigoda, árabe, por nombrar algunas, todas ellas han aportado su “grano de arena” al acervo cultural de nuestro pueblo. Refiriéndonos al ámbito estrictamente musical y por lo que respecta al arte flamenco, arte, que por así decirlo, es originario y típico de nuestra tierra, tiene una notable influencia, primero de la música mozárabe y además de otras corrientes musicales procedentes de otros pueblos asentados en Andalu-

cía durante el transcurrir de los tiempos. Mucho antes de la entrada de los árabes en la Península Ibérica, la tradición cultural pasaba por la música griega, en íntimo contacto con la poesía y la danza helena, tal y como lo refería el griego *Estrabón* de que un personaje egipcio del siglo II a.C., *Eudoxos*, embarcó desde Cádiz hacia otras zonas del Atlántico, parece que de África, a muchachas músicas (¿bailarinas, cantantes, instrumentistas, bailarinas con crótalos?), posiblemente las primeras referencias históricas sobre bailarinas andaluzas, siguiendo con las tradiciones fenicias, cartaginenses, tartesas, turdetanos y bastetanos y romanas. Esta situación propició el intercambio de danzas y canciones entre las diferentes culturas con carácter eminentemente melismático¹. Posteriormente, tras la caída del Imperio Romano en el año 476 de nuestra era, y con las convulsiones geopolíticas ocurridas en toda Europa, con frecuentes guerras entre las distintas tribus, pueblos..., entraron en España los visigodos tras ser derrotados por los francos. Una vez allí, se encontraron con diferentes pueblos indígenas, con los cuales convivieron, entrelazando su forma de vida, costumbres, conocimientos, pero sin tener unidad política ni militar. En este período de la Edad Media (s. V al VII) en España al igual que en el resto de Europa, hay textos que aluden a narraciones o cuentos, a relatos en versos, a cantos de amor, a cantos femeninos o de doncellas, de hilanderas o tejedoras, burlescos, fúnebres, de boda... Estos cantos iban acompañados de música, y a veces de danzas que realizaban muchachas especializadas, y eventualmente de rudimentarias representaciones escénicas. Estas actividades se desarrollaban en las ciudades, en sus barrios, en las encrucijadas de sus calles o en sus plazas, en las casas principales e incluso en el pórtico de las iglesias, en su atrio y aun en el interior del templo. Cantos, danzas y representaciones escénicas se celebraban en los días de Navidad, en la Pascua de Semana Santa, en las solemnidades de los santos o en celebraciones familiares. Más adelante, con la invasión árabe en el año 711 por *Tariq*, se incorporaron al entorno ibérico en general y andaluz en particular, nuevas corrientes artísticas y musicales, impuestas en mayor o menor medida, desplazando a las que prevalecía hasta el momento, aunque si bien, no fueron totalmente borradas, sino que quedaron en el subconsciente del pueblo, pues aunque el dominio era árabe, coexistían otras culturas –hebraica y cristiana (mozárabes)–, bajo la influencia musulmana. Bajo esta situación, esta manifestación cultural popular se realizaba en lengua romance (lengua popular de uso cotidiano distinta al latín, utilizado en ámbitos más cultos) en los territorios cristianos, y el mozárabe para los cristianos que vivían en territorios musulmanes del sur de la Península (debemos considerar que el mozárabe utilizaba el vocabulario romance y términos árabes, incorporados a nuestro glosario en la actualidad), ambas permanecieron durante siglos ‘en estado latente’ (es decir sin constancia escrita) afloraría poco después en las jarchas mozárabes.

Con el comienzo de la Reconquista, unos territorios quedaron en manos cristianas y otros en árabes, si bien, los primeros fueron poco a poco ganando terreno, culminando en la

¹ Hipólito Rossy *Teoría del Cante Jondo*. Un melisma es un grupo de notas cantadas sobre una misma sílaba. Tradicionalmente, se aplicaba el término especialmente para el canto gregoriano, ya que incluso designaba un estilo dentro de ese género: el estilo “melismático”, que se oponía al más sobrio estilo “silábico” (una nota por sílaba). Modernamente, se habla de melismas dentro de cualquier estilo: ópera, pop, flamenco...

conquista de Granada en 1492 por los Reyes Católicos. Los poetas musulmanes fueron atraídos por lo exótico de algunas de estas canciones en el sur de España, y al construir con ellas sus *moaxajas* nos dejaron constancia escrita de su tradicionalidad y popularidad. La receptividad de los poetas árabes o hebreos de Al-Andalus posibilitó que casi por azar, nos hayan llegado algunas de estas jarchas o cancioncillas populares. Por eso poseemos en España los testimonios escritos más antiguos de esta lírica tradicional, común a toda la Rumania, anterior a la de los trovadores, según defendieron ya hace años numerosos críticos, más bien filólogos que musicólogos: Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, E. García Gómez, Margit Frenk, Paul Zumthor, A Roncaglia, I.M Cluzel, P. Le Gentil o P. Dronke. En conclusión: el estudio del repertorio 'folklórico' peninsular a lo largo de la historia arroja luces interesantes no sólo sobre el Flamenco como tema, sino sobre otros: la música en Al-Andalus, la música sefardita etc.

Posteriormente, pasaron unos años en que bajo el reinado de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II, en los siglos XV y XVI, convivieron las culturas cristiana, árabe y hebrea en un mismo lugar y tiempo. Esta situación generó una insoslayable influencia en las formas de vida, hábitos o costumbres, formas de proceder, inquietudes artísticas, que han perdurado hasta nuestros días.

De cualquier manera, podemos considerar como música andaluza la existente a partir de los siglos IX o X, con identidad propia y gestada a partir de la música árabe, pero con la incuestionable influencia de la tradicional cultural musical de los sustratos populares que habitaban esta tierra cuyo origen se remonta a la música cristiana de los primeros siglos y más lejanamente a las diferentes civilizaciones que poblaron la península.

Bajo todo este elenco de civilizaciones, la música andaluza fue tomando cuerpo, adoptando formas o maneras de todos aquellos pueblos asentados en esta región, dando un especial protagonismo al pueblo mozárabe, cristianos que vivían bajo la dominación musulmana en al-Andalus, los cuales tomaron elementos de la cultura árabe y cristiana, pero sin desdeñar otras corrientes artísticas anteriores.

De la música popular andaluza se derivó el flamenco a mediados del siglo XVIII, aunque si bien, no era el flamenco tal y como lo conocemos hoy, sino un cante arcaico, primigenio de actual estilo musical.

Con todo ello, queremos decir: el flamenco es un producto de diversas influencias artísticas, donde han jugado un papel fundamental los cantes, bailes y la música morisca, pero tal y como defienden F. Pedrel y H. Rossy, en la década de los años 60. Ésta estuvo inspirada en bases musicológicas ya asentadas y éstos aportaron detalles ornamentales. Por citar algún ejemplo, nos podemos referir a las conexiones rituales de las pandas de verdiales con arcaicas fiestas mediterráneas precristianas. Estas pandas son cuadrillas de músicos tradicionales de los montes de Málaga que cantan coplas de fandangos verdiales, música para el baile del mismo nombre y que presenta elementos preflamencos con una similitud entre los instrumentos, la manera de actuar y la vestimenta de estas pandas y

un grupo de músicos representado en una pintura conservada en el Museo de Nápoles, catalogada como *Scena comica con suonatori ambulanti*, copia en mosaico romano del siglo I de una pintura helenística del siglo III a.C. También sabemos que al final de la guerra de Sertorio contra Cecilio Metelo, hacia el 74 a.C., poetas cordobeses compusieron himnos y canciones para la ocasión, (victoria del cónsul Metelo sobre Sertorio, a orillas del Turia, Valencia). Marcial –poeta hispano-romano de origen aragonés- y el historiador Polibio escribieron que para entretener al general Metelo durante las guerras sertorianas, varias doncellas y mancebos cordobeses le cantaban canciones. Hipólito Rossy sugiere que su estilo debería no andar muy lejos del actual cante flamenco. El Cónsul Metelo entró triunfalmente en Roma tras su victoria, y cuenta Marcial que en la comitiva danzaron unas muchachas andaluzas que llamaron la atención por sus “traviosos y retozones pies” y por sus **castañuelas** de metal, *crusmata baetica*. Desde entonces contamos con referencias del uso de las castañuelas, instrumento idiófono de acompañamiento al baile. El baile flamenco de mujer hace uso de ellas eventualmente.

De cualquier forma, no cabe duda que la música andalusí, arabo-andalusí, hispanomusulmana o cualquier otra acepción, tal y como lo corroboran investigadores como M. Menéndez Pelayo y E. García Gómez, ha influido sobremedida en la música popular andaluza en general y en el flamenco en particular. Ciertos rasgos de la música árabe han sido tomados por el flamenco; rasgos que, aun no siendo exclusivos ni de una ni de otra, se presentan de forma conjunta produciendo una personalidad interpretativa y estética común. Los parentescos no son sólo en los campos de la armonía, la melodía y el ritmo, sino también expresivos, interpretativos y creativos.

La música arábigo-andaluza de al-Andalus en su periodo de esplendor no se constituyó sobre estas breves fórmulas musicales, sino en torno al gran modelo musical de la *nuba* (*nawba*). A principio de la ocupación musulmana se combinaban en Andalucía la música hispano-visigoda con el canto monódico beduino, pero a partir del siglo IX y gracias a la presencia de Ziryâb, la influencia de las escuelas clásicas orientales daría nuevas formas a lo que sería la música andalusí. La *nuba*, su máxima expresión, se nos presenta como una forma de *suite* musical vocal e instrumental con orígenes orientales del siglo VIII y creada en el siglo X por el músico Ziryâb. Una vez expulsados los moriscos de España a principios del siglo XVII, esta cultura musical se extendió por el norte de África y generó una serie de “escuelas locales” que han permitido la conservación de las antiguas *nubas*².

La música arábigo-andaluza ha constituido un puente entre las culturas oriental y occidental, pues aparte de la consabida influencia que tuvo el flamenco de la mano de ésta, debemos considerar como occidental nuestro arte, engendrado y desarrollado en Andalucía.

² Acerca de la huella andalusí en las escuelas del Magreb y Oriente, se puede consultar Cortés, 1996, capítulo X. Las *nubas* actuales son el resultado de la combinación entre las cuatro grandes tradiciones (marroquí o andalusí-magrebí, argelina o *garnatí* y tunecina y libia, ambas reconocidas como *malufí*) y las pequeñas tradiciones locales, que se manifiestan en un repertorio popular mucho más abierto y sensible.

Los modos, esto es, la disposición o arreglo de los sonidos que forman las escalas musicales en la música de los pueblos árabes se inscribe, en general, en un sistema modal -*el modo maqam*- cuya característica principal es la existencia de un orden específico, una organización obligatoria del espacio y de los tonos, destacando una tónica dominante³. El canto se diseña en base a una serie de distancias interválicas entre tonos y cada universo rítmico-melódico particular se desarrolla y realiza impregnado del estado emocional del interprete.

La música árabe utiliza las escalas musicales diatónica, cromática, y enarmónica.

La música árabe se crea a partir del uso de sistemas melódicos y rítmicos no armónicos. Las melodías provienen de una amplia variedad de modos melódicos, conocidos como *maqamat*. Estos modos utilizan más notas por octava que las escalas occidentales, con intervalos (microtonales) notablemente más pequeños que los semitonos occidentales. Las melodías árabes también suelen utilizar con frecuencia la segunda aumentada, por ejemplo, el intervalo que hay entre Do y Re#, un intervalo poco frecuente en las melodías de Occidente por sonar muy oriental y cuando se utilizan es para dar un tinte arabesco a la composición tal y como lo usaban Falla, Albeniz, Chaikowky por citar algunos. Los sonidos de la música árabe son un ejercicio de melodía con sutilezas y variación creativa, que hace gala de una ornamentación continua y a menudo intrincada.

La música occidental utiliza sólo intervalos de tono y semitono, pero las melodías árabes incorporan también intervalos de cuartos de tono que dan lugar a segmentos que se combinan entre sí para crear una escala. Es decir, en la música occidental aparecen 12 intervalos de medio tono (que corresponde con los 12 traste de la guitarra); en cambio, en la música oriental existen los cuartos de tono, esto es, como si dividiéramos la guitarra en 24 trastes. La razón se debe a que en la música occidental los cuartos de tono apenas se discriminan del medio tono y se usan más bien como efecto o adorno dentro del contexto musical de la obra. En un piano occidental es imposible reproducir los cuartos de tono, pero en la guitarra se crea este efecto tirando verticalmente de la cuerda con la mano izquierda.

Existen notables coincidencias estructurales e interpretativas entre el marco modal de la música árabe y el flamenco, donde encontramos procedimientos análogos a los de otras usanzas orientales en el desarrollo modal que rige la ejecución de los estilos. En el género flamenco se dice que se va a cantar “por” soleares, seguiriyas o tangos, como una indicación orientativa de que nos hallamos dentro de modos diferentes, de fórmulas rítmico-melódicas típicas. Lo mismo sucede con la necesidad de una disposición emocional en la ejecución: existe una lógica del “sentido”, el “aire”, el “aroma” que desprende cada palo (tragedia en la seguriya, alegría en las cantiñas, sentimiento amoroso en la soleá...) que se puede considerar común a ambas músicas.

³ La tonalidad es el “Sistema de sonidos que sirve de fundamento a una composición. Su eje principal se denomina tónica y rige el funcionamiento de todos los demás. La tonalidad está basada en siete grados cuya importancia varía, numerados con cifras romanas: I: primer grado o tónica; II: segundo grado o supertónica; III: tercer grado o mediente; IV: cuarto grado o subdominante; V: quinto grado o dominante; VI: sexto grado o superdominante; VII: séptimo grado o subtónica.

Sin embargo, donde tal vez existe una mayor confluencia estructural es en el discurso de la música a través de tonalidades predefinidas en base a una escala modal, que en ambos sistemas musicales se alimenta de la tradición de la escala griega, la escala perfecta de dos octavas, cuatro tetracordios y dos tonos en diversa posición, teniendo en cuenta la de los dos tonos disjuntos. Es la “escala mediterránea” o “modo de mi” (al arrancar desde esta nota), que en el flamenco coexiste junto a otras escalas modales.

Aunque el dominio de la cadencia o escala andaluza en la música flamenca lo diferencia estructuralmente de la occidental, que es básicamente **tonal**⁴, hay que recordar que el flamenco se mueve simultáneamente entre el modo de *Mi* (el sistema arábigo-andaluz) y los modos mayor (que arranca de *Do*) y menor (arrancando de *La*), únicos empleados actualmente en la música de Occidente. Y es que el flamenco, no sólo se nutrirá genéticamente de la escala modal arcaica, sino también de la constante recreación de muchas de las formas folklóricas andaluzas que, al aflamencarse, generaron dos estéticas hermanas, a caballo entre lo modal y lo tonal, por lo que debemos considerar a este arte como un puente entre la música modal como la árabe y la tonal, occidental. El flamenco, utiliza tres tipos de escalas (modo de mi, modo mayor, modo menor), por lo que se inscribe en el sistema armónico-melódico denominado, bimodalismo, una mixtura entre el modo de mi y la tonalidad mayor, que tiene como tónica el VI grado del modo, es decir, aunque su ámbito general es el modo, hay inflexiones de mayor o menor desarrollo hacia la tonalidad mayor. Modales son, por ejemplo, los cantes de tonás, soleares, seguiriyas, tangos...; tonales los caracoles, alegrías, mirabrás, garrotín, guajiras... y participan de ambos los fandangos, donde la tonalidad cobra mayor fuerza pero que introducen un último tercio que actúa como puente entre las dos escalas.

El modelo musical originario arábigo-andaluz recibe nuevos impulsos a partir del siglo XVII, cuando lo temperado va ganando en riqueza armónica con la introducción de la homofonía vocal-instrumental en base a acordes, frente a unos procedimientos monofónicos más arcaicos. El flamenco incorpora un instrumento (la guitarra) musicalmente temperado (divide la octava en 12 notas, 7 naturales y 5 alterados) al igual que el piano, y utiliza la armonía ya definitivamente como mecanismo de acompañamiento musical, generalizando así una práctica que era de rango menor en los cordófonos andalusíes, donde predominaba el punteado, era una música modal. La sonanta toma la cadencia andaluza para generar unos procedimientos propios que los flamencos verbalizan como tocar al aire “por medio” (la) y “por arriba” (mi), y que no son sino las estructuras armónico-melódicas del tono de *la menor* y su dominante *mi mayor* en su función de tónica modal. También existe, no obstante, otro modo armónico más, el “toque por granafna” y que completa un espectro complejo de culturas armónicas en la guitarra flamenca, donde quedan pues “tres

⁴ Modalidad, se debe más a la relación existente en los intervalos de las escalas, siendo una música melódico horizontal, relegando la armonía a un segundo plano.

Tonalidad, basada principalmente en escalas mayores – modo jónico – y las escalas menores – modo dórico – no sólo presta atención a la relación horizontal de sus intervalos de unas notas con otras, sino que además a la relación vertical de la armonía y modulaciones (cambios de armonía). El folclore principalmente es modal posee menos relaciones matemáticas entre sus notas; en cambio la música tonal tiene más relaciones matemáticas entre sus notas, por lo que resulta más compleja y más culta y su conocimiento más complejo.

formas de marcar la cadencia andaluza: “por medio” que aplica al acompañamiento por fandangos, “por arriba” para las malagueñas y rondeñas, y con el medio-tono Si#/Dob en el acompañamiento de *murcianas* y *granatínas*”.

Existe un vínculo funcional entre el modelo de interpretación microintervalica y la heterofonía, patrimonio tanto de la música andalusí como de otras músicas orientales y de la música flamenca. En todas ellas existen “preludios” y “respuestas” a la expresión vocal, en torno a las cuales desarrollan adornos, y se utiliza una rica gama de disonancias instrumentales que generan un equilibrio estético-armónico-melódico. Se trata de un acompañamiento en libertad, sin sujeción automática al cante y por tanto no contrapuntístico en el sentido que se le da al concepto en la música polifónica. Así en el caso de la *nuba*, una forma musical andalusí que yuxtapone una serie de movimientos, no todos forzosamente interpretados en una misma ejecución, cada uno de los cuales adopta una fórmula rítmica particular con una tendencia general hacia la aceleración. Las *nubas* actuales se cantan y se tocan con diferentes poemas que intercalan al unísono piezas instrumentales, libres o medidas, en heterofonía pero imbricando las voces.

En los sistemas musicales andalusí y flamenco hay, un despliegue común de preludios instrumentales. Así, como dice el musicólogo J. Romero, en las viejas grabaciones flamenca, el guitarrista “espera” literalmente a que el cantaor vuelva a la tónica después de sus fraseos, y habla de un efecto de anticipación armónica, el apoyo del guitarrista no suele ser simultáneo al cantaor. En el caso de la *nuba*, la unión entre poemas y piezas musicales está precedida de una o dos introducciones de este tipo, y el *taqsim* viene a ser el preludio instrumental que antecede al cante de determinadas formas flamenca.

Otro elemento común a la música andalusí y el flamenco tiene que ver con su organización en escalas de **intervalos microtonales**⁵ (inferiores al medio tono) para modular la voz. Este efecto es característico de las músicas orientales.

En otro orden de cosas, cabe decir que entre la música andalusí y flamenco existe una especial similitud en las letras, tanto en las formas de hacer la copla como en lo puramente lingüístico, literario y discursivo, expresivo y de puesta en escena. Ambos sistemas musicales comparten un mismo carácter de poesía cantada: los poemas forman la base de los repertorios tanto de la música arábigo-andalusí como del flamenco. El fenómeno característico de indisolubilidad entre letra y música hace que bajo una misma unidad se reconozcan, conjuntamente, la expresión musical y el soporte verbal que sirve a su recuerdo, dado el carácter oral de su transmisión. Las formas poéticas características de las músicas árabes y flamenca son también formas musicales.

Entre las comunidades mozárabes y judías del pueblo, la música vocal primó en al-Andalus sobre la instrumental. En la corte, donde se instalaron *moaxajas* y *zéeles*, fue superior

⁵ Las notas microtonales o microtonalismo, son aquellas que están divididas por un intervalo menor a un semitono, es decir que su escala cromática no es de 12 sonidos sino de más, por ejemplo 24.

el papel de la música, y aunque, como indica R. Fernández Manzano: “Ambas formas se mantienen, en el sentido de que frente a una producción de *muwassabas* y *zéjeles* nos encontramos con música escrita a la manera tradicional, con un predominio de la métrica poética sobre la música, incluso algunas *muwassabas* aparecen con esta ordenación”, se puede afirmar, en general, que la rítmica musical tenía prioridad respecto a la métrica poética en la música andalusí. El canto de la *nuba* permitió el predominio paulatino de la rítmica musical sobre la métrica poética, facultando así esas innovaciones que, como se ha dicho, rompieron el modelo más estricto de la casida árabe.

El sentido rítmico y melódico contenido en la poesía -música antes que discurso, palabra que sirve a la voz para organizar la música- es también una cualidad característicamente flamenca, donde las expresiones “hacer el cante” o “decir el cante” nos están avisando del sentido de la copla o cópula, entre melodía, compás, armonía, mensaje y palabra. No podemos olvidar que este es un rasgo compartido por toda la lírica popular, sometida a continuas reinterpretaciones de los contenidos en base a sus procesos de transmisión privativos.

Cabe preguntarse, por tanto, si las coincidencias andalusíes/flamencas no son muchas veces paralelismos más que relaciones de causa-efecto, si no se trata al cabo de un fenómeno generalizado entre las músicas mediterráneas, no más que una dinámica ya conocida en la música griega que se opone a la de las familias musicales occidentales.

Por otro lado, y como hemos referido antes, debemos diferenciar entre los repertorios de música andalusí que se enuncian en lengua árabe, y aquellos fragmentos de las moaxajas conocidos como “jarchas”, escritos en lengua romance.

El lenguaje flamenco actual no introduce más arabismos que los transmitidos al andaluz en el largo proceso histórico que ocupa desde el siglo VIII hasta el siglo XVII y su posterior perduración hasta la actualidad. Sin embargo, defensores imperturbables del arabismo flamenco, quieren encontrar en esta lengua el origen de los términos del cante jondo. Así se proponen hipótesis tales como que “macho” deriva de la palabra árabe *machus* (“fuerte” o “vigoroso”, como el modo en que debe ejecutarse el remate al que “macho” hace mención); que el origen del adjetivo “serrano” o “serrana”, de tanto uso en el flamenco, se hallaría en el término árabe *sarrani*.

Otros estudiosos prefieren limitar sus propuestas a ciertos usos característicos del diminutivo, las frases interrogativas, las preguntas retóricas y los vocativos, entre otros, como supuestos de conexión entre el flamenco y la música y oralidad andalusíes, así como expresiones lingüísticas, interjecciones y locuciones interjectivas, estructuras anafóricas y paralelísticas que parecerían hablar de un trasfondo común históricamente transferido entre jarchas, *zéjeles* y flamenco. Entre ellas, destacan lo que Ch. Poché denomina sílabas “sin significado”, que, si bien considera parte de un repertorio vocal universal, adquieren en el flamenco un peso particular en forma de “glosolalias” o “farfulleos”, o de recursos retóricos aplicados a las melodías en forma de “trabalenguas”.

En cuanto a los instrumentos musicales en la música arábigo-andalusí, éstos pueden ser de tres tipos: el laúd, el violín de cuerdas frotadas y el membráfono que en Marruecos se llama *târ*, una especie de pandereta de marco circular con parche sólo por un lado y sonajas metálicas laterales. También destacamos el tambor (*tabl*), las castañuelas (*siz*) o el albugue (*buq*), además del adufe (*duff*), un tambor redondo con varias cuerdas tensadas en su interior, y las panderetas (*târ*). El *buq* fue también un instrumento apreciado por su refinamiento para la danza y el canto, y, acompañaba especialmente los zéjeles beduinos y sufíes.

El tránsito de las familias instrumentales andalusíes que explica la longevidad de estas orquestas se produjo a través de la población morisca, que heredó aquella cultura musical y la representó en forma ritual a través de sus *Zambras*. Se recoge bajo esta denominación “la banda de músicos y cualquier fiesta en la que se bailaba y cantaba al son del laúd, la *gitara* (guitarra morisca), el *rabab* (vihuela), la *kamaya* (antecesora del violín), la *xabebe*, la *qassaba* y el *zomalí* (flautas), la *darbuka* (pequeño tambor en forma de cáliz), los *adufes* (panderetas, panderos), el *sany* (címbalos), el *jalajil* (brazaleté de cascabeles usado por las bailarinas) y por supuesto, las palmas. La definición incluye instrumentos de viento, percusión y cuerda, en identidad indiscutida con la enumeración anterior para las moaxajas y zéjeles, muchos de ellos portadores de influencia magrebí y algunos de los cuales tendrán cabida en el flamenco.

En Andalucía, y a pesar de la prohibición de que los moriscos usaran los instrumentos andalusíes para sus fiestas, no debieron desaparecer en la práctica si comprobamos que en plena etapa preflamenca todavía aparecen con naturalidad, sobre todo en contextos festivos populares, y así han perdurado en muchas de estas manifestaciones hasta nuestros días.

Respecto a los cordófonos, y en particular en los laúdes de mango corto, fue un instrumento por excelencia en la música andalusí, aunque hay que distinguir entre el laúd oriental de cuatro cuerdas y el laúd andalusí de cinco o “laúd perfecto”, que fue introducido en España por los árabes en el siglo VII y reformado y perfeccionado por Zuyâb (789-857), durante su estancia en Córdoba desde el 822 hasta su muerte, bajo el reinado de Abd al Rahmán III. La introducción de la quinta cuerda por Ziryâb significó un emplazamiento central a la síntesis de los cuatro elementos de la naturaleza que incorporaba el laúd tradicional. Y asimismo habría que diferenciar estos laúdes del *tunbur* o bandola, denominación que engloba todo tipo de laúdes de mástil largo, instrumentos-tipo de la familia de la guitarra, y, que hay que emparentar incluso nominalmente con toda la familia de los cantes abandolaos de la provincia de Málaga. A partir de la familia de cordófonos andalusíes, se produce una transición que desembocará, después de importantes transformaciones organológicas y técnicas, en la guitarra flamenca, y cuál es el uso de estos instrumentos en la música popular, donde los cordófonos se han convertido de hecho en un hilo conductor de toda la tradición musical andaluza.

Existe una larga costumbre beduina y árabe de asociar el cante y la danza. Lo que de ello quedara en su día en las danzas moriscas ha sido sólo parcialmente documentado, demostrando siempre la inclinación principal de estos grupos hacia los bailes, la fiesta y la reunión de un modo muy parecido a la ritualidad flamenca. Sin embargo, justo es señalar la diferencia que debió existir en Andalucía entre los siglos VIII y la conquista castellana, entre las danzas cortesanas y las populares. La cuestión ha sido puesta de manifiesto por J. L. Navarro, quien apunta la diferencia entre las ejecuciones de las danzarinas árabes, que procedían de diversos territorios islámicos, frente a danzas mozárabes, y, de otra parte, zambras y leilas.

El autor caracteriza las primeras como “sinuosas, caracterizadas por una sensualidad refinada, dulce, llenas de improvisaciones e insinuaciones sexuales, en las que destacan los movimientos rotatorios de caderas, las contracciones violentas de los músculos del vientre..., así como una especie de temblor o vibración que recorría todo su cuerpo y que culminaba con rápidos movimientos de hombros, que se alternaba con delicadas poses y actitudes cargadas de feminidad. Se hacían braceos y movimientos de manos y abundaban las sugerentes contorsiones del torso. Otras, sin duda las más desvergonzadas, parodiaban actos de amor. Eran bailes rítmicos, en los que la bailarina solía marcar el compás de sus mudanzas con pitos o haciendo sonar chinchines o cimbaillos”. Es evidente que la imagen resuena baile flamenco.

Respecto a las danzas moriscas, J. de la Plata recoge un pregón de 1519 en el que se menciona que las fiestas “de danzar y bailar” que celebran los esclavos en Jerez eran moriscas: “Dichos esclavos é esclavas se juntan de día a hazer bodas é fiestas de dançar é bailar é otras çeremonias moriscas, é allí hazen sus conciertos para yr a hurtar.. manda é ordena la dicha çibdad- que de aquí adelante, los dichos esclavos é esclavas non se junten los dichos domingos é fiestas a baylar nin hazer otras çeremonias moriscas”

Algunas de estas descripciones literarias de bailes moriscos se han interpretado en sus paralelismos con el flamenco. Entre otras noticias, J. L. Navarro recoge la definición del baile de la zambra que hace Ginés Pérez de Hita en el siglo XVI, “estando asido de las manos, como era en aquel baile costumbre”, y cita al viajero francés Bartolomé Joly, quien describe en 1603 unos grupos donde aparecen varios bailarines moros bellamente adornados con alhajas de oro y plata, de los que se dice que bailaban a la música, al son de una gran guitarra como un laúd, que uno de ellos tocaba sin distinción de sonidos [...].

El análisis comparativo del repertorio iconográfico de las danzas permite establecer algunas conexiones en el tránsito entre los siglos XVI y el periodo preflamenco. Alguna herencia debe existir del universo dancístico morisco cuando unos dibujos del alemán Weiditz del primer tercio del siglo XVI referidos también por J. L. Navarro nos permiten conocer sus telas, vestidos, formas indumentarias, posturas y movimientos, y aunque nada de lo primero trascendió al flamenco (la prohibición atañó también a los trajes de seda y vistosos colores de los moriscos), se observa cómo el danzante toma su camisa como un bailarín y la mujer toca los pitos y mueve las muñecas a la vez que flexiona las piernas, queriendo parecerse a algunos de los pasos hoy conocidos en la plástica jonda.

En la cultura árabe, la música se convierte en un vehículo no ya sólo de unas palabras sagradas, sino también de unos sentimientos poéticos, y queda impregnada con un profundo sentido artístico. M. I. Osuna ha destacado algunas ideas fundamentales al respecto: lo esencial es la unión poesía-música, un alto grado de individualismo y en cierto modo de compromiso ante la vida; la música, en esta cultura, es un fenómeno completo. Más amplio que el significado del *maqam* o “modo” es el concepto de *tab’*, que abarca el carácter, el temperamento, la naturaleza, la magia, la mística y la sacralidad conjuntamente. En definitiva, cualquier reacción humana ante los seres y los objetos. El *tab’* significa a la vez la escala modal y los efectos psicofisiológicos que ésta desencadena en seres y cosas.

El mundo árabe produjo una teorización acerca del arte de los sonidos en base a las teorías cosmológicas y las influencias entre música y medicina, que se introdujo en occidente a través de la música religiosa y de la música popular. En la cultura arábigo-andaluz hay toda una serie de teorías filosóficas entroncadas con el pensamiento platónico - aristotélico, acerca principalmente de la relación existente entre la música, la Naturaleza, la Armonía del Universo y el movimiento de los astros. El caso de Avempace es significativo en este sentido, pues “Desarrolló la concepción simbólica de la música y estudió su poder expresivo y terapéutico, así como sus efectos sobre el alma humana, el origen mágico-místico del arte musical y sus relaciones con la cosmogonía, la medicina, las matemáticas y la ética, basándose en los teóricos musicales”. Consideraciones extramusicales del propio hecho musical nos hablan de la acepción de este fenómeno como un elemento espiritual en el mundo andalusí. Así por ejemplo, cada una de las *nubas* había de ser interpretada a distintas horas del día, y las cuatro cuerdas del laúd se relacionaban, según el espíritu de tetrapartición, con los cuatro humores del cuerpo y con los cuatro elementos de la “naturaleza”. Los colores de las cuerdas y su interpretación medicinal parecen tener también una relación, producto de una teoría histórica y legendaria, con la indumentaria de los músicos que componen las orquestas marroquíes.

Uno de los primeros escritos flamencos que tenemos es obra del costumbrista Serafín Estébanez Calderón; se trata de Escenas Andaluzas. En una de estas escenas, *Un baile en Triana*, el autor nos da su opinión sobre la importancia de los moriscos en relación con el baile y cante flamencos. Textualmente dice: “Estos bailes pueden dividirse en tres grandes familias, que, según su condición y carácter pueden ser o de origen morisco, español o americano, pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención los que conservan su filiación árabe y morisca. Estos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile”.

En *Un baile en Triana* surge el tema morisco con ocasión de la música de los romances que por aquella época se cantaban y a propósito del Romance del Conde Sol en boca del cantaor El Planeta nos dice: “La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda o de tierra de Medina y Jerez es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco y desaparecerá para siempre. Lo apartado de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la Serranía y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos explican la conservación de estos recuerdos”. Estamos en 1847, fecha de la primera edición de Escenas Andaluzas.

El tema morisco en relación unas veces con los gitanos, otras en relación con el folklore flamenco en general aparece en numerosos autores extranjeros que visitan España: Richard Ford, George Borrow, etc., casi todos en cuadrados en la primera mitad del siglo XIX. También destacamos escritores y folkloristas españoles, no ya porque sean sus notas y opiniones más eruditas, sino por su mayor contacto con el mundo del flamenco y consecuentemente por su más grande sabiduría 1865 en su *Cancionero Popular*. Nos dice: “Las costumbres, la educación y el género de vida contribuyen sin duda a ello, y tienen, en verdad, estos cantares no poco de oriental en su fondo y en su forma, (...) y como se observa también en los hábitos de mucha parte de nuestro país, que estuvo en contacto con los moriscos hasta una época más reciente”.

Son muchos los estudiosos del flamenco de antes y de ahora que tratan de hacer una analogía entre los gitanos y el cante y bailes flamencos, hablando de la convivencia de gitanos y moriscos. El autor inglés George Borrow hacia 1840 escribía lo siguiente en su obra: *Los Zincali. Los gitanos en España*: “La idea que hoy tienen en España de esta raza (de los gitanos) es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despoblados, desde que el cuerpo principal de la nación fue expulsado del país en tiempos de Felipe II...”. El autor que con más ahínco y vehemencia ha defendido hasta ahora el nexo de unión, la analogía entre lo flamenco y los moriscos, es sin duda alguna **Blas Infante**. Este hace derivar el vocablo flamenco del árabe “felahmengu”, cuyo significado es campesino huido.

Blas Infante nos presenta las teorías más sugestivas sobre la génesis del flamenco. A la hipótesis anteriormente citada añade otra en la que sustenta la convivencia obligada de moriscos y gitanos, así como la mezcla de estas dos etnias y culturas. “Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jercas y abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el, crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow. Hubo pues, necesidad de acogerse a ellos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces (moriscos), los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa “felahmengu”). ¿Comprendéis ahora porqué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis porqué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX y porqué, existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterrados o huidos en los montes de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento comático”.

Son numerosos los estudiosos del fenómeno flamenco que han intentado averiguar la etimología de la palabra “flamenco”, así como la de sus diversas manifestaciones o modalidades (caña, soleá, siguiiriya). Ortiz de Villajos suscribe la opinión de Blas Infante. El

tema de la convivencia de gitanos y moriscos, etc., en relación con la génesis del cante flamenco, lo vemos planteado de una manera casi constante en toda la literatura flamenca. Tal sucede con Rafael Lafuente en *Los gitanos, lo flamenco y los flamencos*.

En otras ocasiones el vínculo entre los árabes, los moriscos y el flamenco se establece partiendo de la relación entre éstos y los bandoleros (monfíes). Así lo señala el autor de Andalucía y su cante, García Durán Muñoz. Este mismo autor señala otras semejanzas entre la música, cantos, flamencos actuales y los moriscos y árabes en general: “La analogía de nuestra música, bailes, cantos y hasta palabras con las de los árabes andaluces, confirma la relación íntima con el cante jondo; el acompañamiento de la guitarra, que subraya las melodías con sucesiones periódicas regulares de acordes, como sucede en el flamenco, fue característico de los árabes. El tocar las palmas los espectadores, resultando así elementos activos que se conjuntan con los bailaores, fue costumbre usada en las antiguas zambras moriscas. El animar al cantador o bailador con palabras y hasta el clásico *olé* fue usado también por ellos con el *Wa-lah*, tan corriente y familiar expresión suya. Félix Grande en Memoria del Flamenco dedica unas páginas a la etimología de la palabra flamenco y, aunque hace una crítica moderada a Blas Infante (*felah-mengu* traducido como campesino huido), deja el tema abierto. Más adelante y citando el libro de Eduardo Molina Fajardo El Flamenco en Granada, nos habla de la posible relación entre los moriscos y el flamenco considerando que es un tema que está por investigar.

Una de las últimas publicaciones en las que se aborda el tema morisco es en *Gitanos, payos y flamencos* en los orígenes del flamenco, publicación de 1988 a cargo de Ángel Álvarez Caballero: “La verdad es que todo el problema morisco en relación con el flamenco debe ser sometido a revisión”.

En el rastreo de lo morisco en el cante flamenco intervienen una serie de aspectos a destacar: Léxico árabe-morisco; expresiones propias y típicas de los moriscos; ciertos elementos relacionados con la fonética; temas relacionados con la cocina, ingredientes, etc.; plantas medicinales. Y un largo etcétera.

Tenemos documentación todavía en 1667 y en Almadén que certifica que los moriscos, que allí trabajaban en las minas, eran azotados por burlarse de los sacramentos. Para nosotros ha sido un feliz hallazgo, a propósito de moriscos, curas, burlas y bulerías, la documentación referida a los siglos XVI y XVII, en la que se dice que los moriscos eran amigos de danzas y cantos y entre ellos: Zambras, leylas y ¡bulerías! Los bautismos forzados (irónicamente asimilación) fue una práctica constante hacia los moriscos desde el cardenal Cisneros hasta la expulsión.

Afirmación de una cultura propia o de un signo de identidad (morisca). Unas veces interpretada por malagueña en el caso del cantaor Cobitos y otras veces como fandangos hemos encontrado la copla siguiente: Como moro soy más moro como cristiano cristiano como bueno soy más bueno como malo soy más malo soy más malo que el veneno. Toí-tos le temen al moro como si el moro tuviera (como si en el moro hubiera) un bichito

venenoso que a la gente se comiera. A los moros que te vayas a renegar de la fe tengo de marchar contigo a renegar yo también. Los moros de Berbería *disen que no pué ser parir y quedar donsella la mujer de San José*.

No llamarme al médico llamarme al doctor que se me ha muerto la madre de mi alma y de mi corazón.

Es una copla por lo menos de difícil interpretación, incomprensible. Partiendo de coplas como ésta hay quienes han llegado a hablar y a decir que a veces el hermetismo del cante flamenco es surrealista. Lo que sucede es que en un contexto diferente, en nuestra época, hoy, nos resulta incomprensible aquello que en su momento hubo de tener un mensaje claro y preciso. Este es el caso de otra siguiiriya:

A la sierra de Almenia (A los montes de Almenia) me tengo que ir donde no haya ni moros ni cristianos que sepan de mí.

Hay quien ha dicho que se trata de Armenia: ¡qué lejos! y además el sentido trágico de la siguiiriya no se explica. No sería más fácil pensar que esa “Almenia” fuera “Almeriya” o “Almériya” (en árabe) transformada desde el punto de vista fonético y/o de la acentuación. Esta siguiiriya sí tendría sentido trágico puesta en boca de un descendiente de morisco acosado, desplazado e incómodo con unos y con otros, con moros y con cristianos. Nuestra tesis o hipótesis sobre la intervención de los moriscos en la creación, en la génesis del cante flamenco o del flamenco en general no es excluyente de otros grupos, etnias, etc. Creemos que este hilo conductor ha estado presente en la breve exposición que acabamos de hacer. Y no es una posición formalista, sino de fondo, pues indudablemente moriscos, berberiscos, esclavos moros, gitanos, bandoleros, los diversos lumpen, jornaleros debieron coincidir, convivir, mezclarse, etc., en los corrales de vecindad, en los cortijos, en las cárceles, en las minas, en las tabernas, en las fiestas populares, etc. Asimismo, Andalucía es el crisol de varias culturas musicales, literarias -pensemos en el romance y los romances fronterizos-. Pero sobre todo Andalucía (Al-Andalus) hace suya toda esa cultura árabe-oriental antiquísima musical y literaria (*muwassaha*, *zéjel*, *jarcha*), popularizándola y sacándola a la calle, a la plaza, como nos decía Ribera y Tarrago; la música y las composiciones poéticas de las Cantigas del Rey Sabio evocan hasta qué punto ese fantasma -como le llamara Ribera- de la música ficta, de la música diabólica, penetró en el resto de la Península y hasta comienzos de la Edad Moderna e incluso durante muchísimos años después brilla sobremanera esa gran manifestación cultural en las Andalucías y descollando Sevilla, y en Sevilla, ¡Triana! Tenemos una posición integradora excluyente, en la génesis del flamenco: hemos aportado parte de los datos que poseemos para demostrar la convivencia obligada de moriscos, gitanos y otros grupos marginales. Hay un dato que es posible que hayan pasado por alto algunos estudiosos del tema, un dato que nos obliga a comparar la población gitana actual en España y Andalucía y esa misma población hace dos siglos; un dato que además nos obliga a pensar en la convivencia de moriscos y gitanos. Estamos pensando en la cifra de 10. 000 gitanos que había en España a propósito de la Pragmática de 1783 de Carlos III; según María Helena Sánchez, gran especialista en el tema, el censo, que

estuvo realizándose durante dos años y seguido y controlado muy de cerca por el propio Floridablanca, es fiable y pormenorizado.

A veces se utiliza como argumento en contra de la posible intervención de los moriscos en el flamenco lo siguiente: la música andalusí/garnatí del Norte de África en nada se parece al flamenco. En 1969 se realizó en Madrid y bajo la tutela de la UNESCO una Reunión Internacional sobre los Orígenes del Flamenco; el folklorista marroquí Ben Jelloun presentó unas secuencias de ese tipo de música que se comparara con el cante flamenco. Los especialistas allí congregados llegaron a la conclusión -y no podría ser de otra manera- que aquella música no tenía nada que ver con el flamenco. La reflexión que vamos a hacer se desprende en parte de todo lo anteriormente expuesto: En primer lugar, los moriscos que después de 1492 emigran al Norte de África son, sobre todo, nobles y, de las clases altas o bien instaladas y por lo tanto la música propia de ellos sería predominantemente “cultura”. Algo muy parecido sucede también con los pocos moriscos que emigran tras el levantamiento de 1568; tras la expulsión de 1609-1614 está claro que, junto a los moriscos más o menos ricos, sale la gran masa morisca pobre. Llegados a este punto sí es necesario matizar que sí existe algún parentesco, y no podría ser de otra manera, incluso para los no especialistas en música, lejano, pero perceptible entre la música andalusí y el flamenco.

Y en segundo lugar (y definitivo) utilizar el argumento descalificador de la intervención y participación de los moriscos en la elaboración y gestación del flamenco significa ignorar ciertos procesos históricos, sociales, culturales, religiosos y de otra índole. Así diremos:

- a) Los moriscos (y gitanos) son traicionados y perseguidos después de 1492.
- b) Los moriscos en 1568 son expulsados de Granada (no todos) y repartidos por Andalucía. Los gitanos también están perseguidos y acosados y la convivencia de ambos grupos, que ya había comenzado, continúa.
- c) Tras 1609-1614 (definitiva expulsión) la persecución y el eco de la misma sigue machacando a esas minorías de judíos, moriscos, gitanos... Así, el espíritu opresor del “cristiano viejo”, la ley de la honra y de la limpieza de sangre, ese fanatismo religioso descarga su cólera contra las minorías de “cristianos nuevos”, de “castellanos nuevos”. Para hacer frente a la opresión, las minorías crearán también su propia ley, la ley de la ocultación, la “taquiya” morisca y/o el disimulo gitano. Estas minorías responden, partiendo de la gran “música andaluza”, reinventando otros códigos musicales y literarios, existenciales: El flamenco.

Musicalmente, el flamenco es una mezcla de cultura musical oriental y occidental, entre modalidad y tonalidad, de ahí que se diferencien y se identifiquen ambos pueblos con esta música; pero curiosamente, he comprobado al preguntar a músicos árabes lo que le sugiere el flamenco, contestando que es una música occidental; en cambio al preguntarle a músicos alemanes, éstos contestaron que les inspiraba un estilo musical oriental. Cada pueblo ve más lejanía que cercanía, lo que nos da a entender la identidad propia del flamenco. Para unos, los árabes, ven en el flamenco una música tonal, más cercana a la

música occidental que es eminentemente tonal, salvo contadas excepciones como puede ser los cantos gregorianos; en cambio, para un observador occidental, principalmente músico, verá una influencia oriental, pues aprecia ciertos rasgos modales sobre todo en el cante, con ritmos o influencias orientales.

El flamenco constituye uno de los marcadores culturales más claros y específicos de una cultura fuertemente específica: la cultura andaluza, faceta fundamental de la identidad cultural, nuestra etnicidad como pueblo, tal y como defendía Machado Álvarez (Demófilo), producto de la influencia no sólo de la cultura morisca, sino también de otras corrientes culturales como la griega, árabe, culturas indígenas, visigodas y de la tradición cristiana.

Otra cuestión sería preguntarnos: ¿podríamos considerar al flamenco como un fenómeno específico del pueblo gitano andaluz? Pues bien, según palabras de Machado y Álvarez: “son los cantes flamencos una mezcla de elementos heterogéneos aunque afines, un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano”. De esta idea podemos deducir que “no”, más bien se produce una interacción entre el gitano y el no gitano, de sus condiciones de vida y de una expresión de sentimiento que muchas veces eran semejantes, aunque el “gitano” constituya una etnia dispersa por el mundo, nada tienen que ver los gitanos de otros lugares del mundo con los gitanos andaluces y aquellos, nada tienen que ver con el flamenco. Cabe decir: el arte flamenco representa un fenómeno mestizo, modelado a partir de rasgos y elementos propios de la cultura andaluza, de procedencia morisca, hebrea, gitana y castellana, todos ellos transformados dentro del marco andaluz.

Otra cuestión es considerar si el flamenco como una manifestación popular o no, o lo que es lo mismo folclore o no. El folclore es una manifestación del pueblo de tipo artístico que permanece inmutable a lo largo del tiempo. En cambio, el flamenco es un *complejo cultural* compuesto de una multitud de elementos, la mayoría de los cuales, aisladamente considerados, deberían ser definidos como tradicionales, y que constituyen un fenómeno cultural moderno, producto de su evolución desde el siglo XVIII y XIX hasta nuestros días. El flamenco como marcador de la identidad andaluza actual y patrimonio simbólico fundamental de Andalucía como pueblo, está compuesto realmente por elementos culturales y expresión de la interpretación de unos grupos sociales determinados.

Considero que el flamenco entendido de manera global, pertenece a elementos tradicionales que reflejan o expresan simbólicamente condiciones de vida, estilos, nivel de conocimientos, etc., conservados en las clases dominadas en virtud de su escasa posibilidad de acceso a ámbitos y desarrollos de la cultura monopolizados por la clase dominante y los especialistas de la ciencia y la cultura al servicio de esta; y elementos y producciones culturales que, bien sea de manera directa o simbólica, consciente o inconsciente, expresan la interpretación de las vivencias de quienes pertenecen a las clases subalternas desde su propia posición de clase, con arreglo a los valores que dimanen de dicha posición.

Hay que dar importancia no sólo a los elementos verbalizados del flamenco, sino también al metalenguaje y lenguajes no verbalizados para llegar a comprenderlo. Estos son los quejíos, los tonos, los silencios, la fuerza, los gestos, los sonidos producidos por la guitarra, mucho más importantes que lo que dicen las letras. El flamenco representa a la vez una manifestación individual y colectiva. El papel del cantaor, o de la bailaora, semeja más al del director de orquesta: en este también podrá aflorar el genio, que es sin duda intransitivo, pero ello no es posible sin el coro orquestal; en nuestro caso, el coro de silencios y/o de jaleos en su momento formado por los cabaes que saben escuchar y hacerlo no pasivamente sino participando de forma activa en una comunión de sentimientos con el o la oficiante.

El sentimiento del flamenco, en sus oficiantes y en el coro activo de los que saben utilizar los silencios y los jaleos, es radicalmente individual, porque conecta con las raíces de nuestra dimensión humana, pero es una experiencia y una expresión a la vez individual y colectiva.

Como colofón diremos que el flamenco es producto de una interrelación de culturas entre las destacamos la morisca y mozárabe. De ellas tomó rasgos tanto de la música cristiana como de la árabe, sirviendo de puente entre ambas culturas, si bien, como hemos dicho también tuvo influencia

El pueblo morisco al igual que el gitano y las clases populares más bajas no gitanas, vivían bajo unas condiciones de opresión y pobreza extrema. Ante esta situación estas gentes necesitaban expresar y denunciar sus precarias condiciones de vida a través de manifestaciones artísticas sencillas; estas eran la música, el baile y el cante. Tras la Reconquista, los moriscos vivieron bajo unas condiciones de relego social y económico al igual que el pueblo gitano y de otros colectivos no gitano de bajo poder adquisitivo e influencia social. Todos ellos se entremezclaron, convivieron e intercambiaron costumbres, pensamientos, inquietudes, denuncias, valores... Tras la expulsión de los moriscos, estas costumbres adoptadas por los "no moriscos" quedaron incorporadas al acervo cultural de estas gentes, constituyendo un modo de etnicidad, esto es, pertenencia a un grupo cultural particular cuyos miembros comparten la lengua, las creencias, costumbres, valores e identidad. Por lo que respecta al ámbito musical, las danzas, los cantes y la música adquirieron tintes de influencia morisca, originando un incipiente folclore andaluz, del que derivaría el primitivo cante andaluz flamenco del que derivaría el flamenco moderno. Esta influencia no sólo se limitó a la música, sino también a los ademanes (posturas, jequíos, maneras o formas de expresión) de las que participaban también la música morisca.