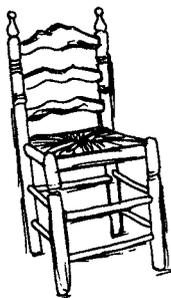


Gerhard Steingress

SOCIOLOGÍA
del **CANTE**
FLAMENCO

Tercera edición revisada y ampliada por
Elena Galadí-Enríquez



ATHENAICA
EDICIONES

ÍNDICE

Prólogo a la 3ª edición española, por <i>Guillermo Castro Buendía</i>	13
Prólogo de la editora a la 3ª edición española, por <i>Elena Galadí-Enríquez</i> . . .	19
Prólogo del autor a la 3ª edición española, por <i>Gerhard Steingress</i>	21
Prólogo del autor a la 2ª edición, por <i>Gerhard Steingress</i>	25
Prólogo del autor a la 1ª edición, por <i>Gerhard Steingress</i>	29
I. CANTE FLAMENCO Y CONCEPTO DE ARTE	35
1. El canto flamenco como acto artístico.	35
2. El canto flamenco como objeto de la sociología	42
2.1. Estética, significado y valor del canto	42
2.2. Alienación social y cultural en el flamenco	48
2.3. Autenticidad o «pureza» como consecuencias de la alienación. . .	56
2.4. Reflexión versus afición: desde la flamencología tradicional hacia una investigación crítica del flamenco.	64
2.5. El canto flamenco como creación artística moderna y género popular.	68
II. EL FLAMENCO COMO ARTE.	77
1. Arte, sociedad y conocimiento	77
2. Arte y «patrimonio cultural».	81
3. La determinación social del arte	84
3.1. Arte y práctica cotidiana.	84
3.2. Arte culto, arte popular y arte popularizado como categorías sociohistóricas	85
3.3. «Cultura popular nacional» y arte popular.	96
3.4. El canto flamenco como creación artística moderna de tipo popular	99
III. MÚSICA, POESÍA Y PROCESO ARTÍSTICO	107
1. La música como fenómeno de la vida cotidiana y del arte	108
2. Comportamiento musical y expresión emocional.	109
3. Tradicionalismo, sentimentalismo y música romántica	117
4. El canto flamenco como expresión de «lo jondo». Algunas notas sobre Falla y Turina.	122

4.1. La «cadencia andaluza»	123
4.2. Falla y la «siguiriya gitana»	131
4.3. Turina y la saeta	136
5. Las tonás como eslabón musical entre la saeta y el flamenco	141
6. García Matos y la tesis del «origen folclórico» del flamenco	158
IV. ETAPAS HISTÓRICAS DE LA INVESTIGACIÓN DEL FLAMENCO.	161
1. Primera etapa: «La iniciativa sevillana»	164
2. Segunda etapa: «El Folk-Lore».	166
3. Tercera etapa: la «flamencología» como expresión de la búsqueda de identidad	170
4. Cuarta etapa: del «postmairénismo» a la investigación crítico-científica del flamenco	180
V. LOS FUNDADORES DE LOS ESTUDIOS FLAMENCOS	185
1. Antonio Machado y Álvarez (<i>Demófilo</i>): <i>Colección de cantes flamencos</i> (1881)	185
1.1. Los cantes flamencos como creación artística de los cantaores.	188
1.2. Los cantes flamencos como producto del genio artístico de los gitanos andaluces: «raza gitana» frente a «raza andaluza».	196
1.3. Los cantes flamencos como resultado de la «decadencia del cante gitano»	203
2. Hugo Schuchardt: <i>Die Cantes flamencos</i> (1881)	210
2.1. <i>Die Cantes flamencos</i>	212
2.1.1. La denominación «flamenco»	212
2.1.2. «Flamenco», ¿sinónimo de «gitano» o de «agitanado»?	214
2.1.3. El Romanticismo y los gitanos	220
2.1.4. Formas poéticas y musicales de los cantes flamencos	224
2.1.5. Los cantes flamencos como fenómeno lingüístico.	233
3. Anselmo González Climent: <i>Flamencología</i> (1955)	234
4. Ricardo Molina y Antonio Mairena: <i>Mundo y formas del cante flamenco</i> (1963)	239
4.1. Los motivos.	240
4.2. El cante como arte	241
4.3. «Cante gitano» frente a «cante flamenco»	242
4.4. Reconstrucción histórica de la formación y desarrollo del cante flamenco	250

4.4.1. La «fase preflamenca»	250
4.4.2. La «época de los cafés cantantes»	259
4.4.3. La «época teatral»	262
4.5. Las consecuencias de la flamencología tradicional	263
VI. RESUMEN CRÍTICO DE LA FLAMENCOLOGÍA TRADICIONAL	267
1. La base idealista	267
2. La orientación social darwinista de la concepción de Antonio Machado y Álvarez: «pueblo», «raza» y «cante gitano»	271
3. El mito del «origen gitano» del cante flamenco	276
4. La falsa dicotomía entre «gitano» y «andaluz»	278
4.1. La «herencia árabe» como punto de partida	280
4.2. Los gitanos andaluces como grupo socioétnico	284
4.3. Arte gitano artificial	290
5. Sobre el «hermetismo» del ambiente gitano: marginación y asimilación.	292
6. La mistificación de la figura del gitano como expresión de la crisis de identidad andaluza.	301
6.1. Populismo y cultura nacional.	301
6.2. Romanticismo gitano, narcisismo y sentimentalismo	303
VII. EL TRASFONDO HISTÓRICO-SOCIAL DEL SURGIMIENTO DEL CANTE FLAMENCO	309
1. Sinopsis de datos históricos	309
2. La formación del género flamenco como técnica de interpretación musical subcultural	316
3. El siglo XVIII: entre la reforma y la decadencia	318
3.1. La «colonización interior» de Andalucía	318
3.2. El sistema de señoríos	319
3.3. La cuestión de la tierra como problema central de Andalucía	322
3.4. La «plaga gitana» como problema social	325
4. El siglo XIX: de la transición a «las dos Españas»	331
4.1. «Liberales» y «patriotas»	331
4.2. La Guerra de la Independencia (1808-1813)	332
4.3. De la «alianza patriótica» a la restauración de la monarquía absoluta	333
4.4. La lucha por el poder y la revolución de 1868	335

4.5. La imposición de la propiedad privada de la tierra y el inicio de la industrialización.	338
4.6. El «síndrome andaluz»: entre resignación y rebelión.	342
5. La crisis de la Iglesia al final del Antiguo Régimen: la religiosidad popular	344
5.1. Ilustración e Iglesia nacional	344
5.2. La religiosidad popular como estrategia hegemónica	345
5.3. La religiosidad popular como espectáculo cultural	348
VIII. ANDALUCÍA Y SUS «DOS CULTURAS»: LA DIALÉCTICA DE LA SOCIEDAD Y EL ARTE.	351
1. La división en el desarrollo musical	353
2. La secesión de la literatura.	360
3. El auge del teatro menor como baluarte del patriotismo anticlasicista	363
4. De la poesía vulgarizada al arte gitano ficticio	368
IX. EL REFLEJO DEL GÉNERO GITANO EN LA FASE PREFLAMENCA	371
1. Miguel de Cervantes (1547-1616)	371
2. José Cadalso (1741-1782)	373
3. Juan Antonio de Iza Zamácola (1756-1826)	374
4. Washington Irving (1783-1859)	385
5. George Borrow (1803-1881)	386
5.1. «Flamenco», sinónimo de «gitano»	387
5.2. «Poesía gitana» y «poesía gitanesca»: la afición	389
5.3. «Bohemios», «románticos» y «gente de reputación»	391
6. Théophile Gautier (1811-1872)	392
7. Richard Ford (1796-1858).	396
8. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867)	399
8.1. «El bolero»: música artística popular y música folclórica artificial («bolerización»)	400
8.2. «Un baile en Triana»: etapas del aflamencamiento	404
8.3. «Asamblea General»: la síntesis flamenca.	411
X. FLAMENCO Y SOCIEDAD (CATEGORÍAS SOCIOCULTURALES)	419
1. Hibridación como concepto sociomusicológico (un resumen)	419
2. El Romanticismo.	424

2.1. Características generales y fundamentos sociales	424
2.2. La bohemia como fenómeno literario y categoría social del Romanticismo: arte gitanesco y realismo social.	429
2.3. Del Romanticismo Temprano a la «bohemia gitanesca».	430
2.4. La bohemia como subcultura romántica	432
2.5. Costumbrismo	438
2.6. La «poesía de la afición»: el «cantor ciego de romances» como modelo estético del cantaor de flamenco	457
2.7. Individualización y popularización en el arte: de los antiguos romances al canto y baile andaluz	462
3. Modos del agitanamiento en la poesía y la música: el surgimiento de la bohemia andaluza	469
3.1. La bohemia como manifestación de la picaresca	469
3.2. Picaresca y gitanismo.	471
3.3. Fundamentos sociales y psicología de la picaresca	477
3.4. El «hampa»: la ambigüedad de la discriminación de los sectores sociales marginados y su cultura.	483
3.5. Picaresca y casticismo español	486
3.6. Música y danzas de la picaresca	490
3.7. El majismo	497
4. Los flamencos como bohemia artística y manifestación romántica del gitanismo andaluz	501
4.1. El agitanamiento de los bailes andaluces	508
4.2. Del «baile nacional español» y el «cante andaluz» al baile flamenco y cante jondo (gitano)	515
4.3. El tono «bizantino» de los músicos itinerantes	517
4.4. De músico ambulante a artista flamenco: la profesionalización del cantaor.	523
5. «Flamenco» como fenómeno sociolingüístico	526
5.1. La aparición del término «flamenco» en la bohemia andaluza	526
5.2. Sobre la etimología del término «flamenco»	534
XI. LA FORMACIÓN DEL AMBIENTE FLAMENCO EN SEVILLA	545
1. La geografía del flamenco	545
2. Sevilla: el crisol flamenco.	546
2.1. Las boleras francesas en Sevilla.	549
2.2. La moda del fandanguismo y las bailarinas «gitanas» francesas	552

2.3. Clímax y declive de la Escuela Bolera	555
2.4. Del aflamencamiento al género flamenco	557
3. Avatares del flamenco	561
3.1. Cambios en la estructura social y migraciones del campo a la ciudad	561
3.2. De la transfiguración romántica al realismo de la contradicción: la «rebelión interior» del flamenco	570
3.3. Las escuelas de danza y el poder de la moda en el vestir	575
3.4. Los teatros: el triunfo de las bailarinas de ballet extranjeras	583
3.5. El refugio del nuevo género: los «café flamencos» o de lo «profundo» a lo «lascivo»	590
 XII. EL FLAMENCO EN LA PRENSA DE MADRID, GRANADA, CÓRDOBA Y JEREZ DE LA FRONTERA	 599
1. El protagonismo de Madrid y primeras noticias flamencas	599
2. La aparición del flamenco en los teatros de Granada, Córdoba y Jerez de la Frontera	603
2.1. Granada	604
2.2. Córdoba	606
2.3. Jerez de la Frontera	613
2.3.1. Primera fase: «baile nacional», «baile español», «baile andaluz», «canción andaluza»	614
2.3.2. Segunda fase: «cante y baile andaluz», «cante y baile flamenco»	619
2.3.3. Tercera fase: El destierro del cante y baile flamenco del teatro, la «huida» a los cafés	631
2.4. Resumen y conclusiones: lugares de hibridación	633
 XIII. EPÍLOGO	 637
 BIBLIOGRAFÍA	 649

PRÓLOGO A LA TERCERA EDICIÓN ESPAÑOLA

Allá por el año dos mil, cuando yo todavía no había escrito una línea de flamenco, aunque ya comenzaba a interesarme por su estudio, di con *Sociología del cante flamenco* del austriaco Gerhard Steingress (1993). Ya me costó encontrar la primera edición, pues se encontraba agotada, aunque pronto Signatura ediciones editó la segunda (2005). Por entonces yo no estaba contaminado con las ideas del *mairenismo* fijadas en torno al gitanismo y la etapa hermética como origen del cante flamenco, y tampoco bebía de otras hipótesis románticas en cuanto a su filiación oriental o árabe. Tuve la suerte de no haber leído *Mundo y formas del cante flamenco* de Antonio Mairena y Ricardo Molina (1963), *Flamencología* de Anselmo González Climent (1955), o los escritos de Manuel de Falla y Lorca sobre *El cante jondo. Canto primitivo andaluz* (1922), aunque más tarde los leería, claro. Tenía virgen mi pensamiento sobre la música flamenca, la cual disfrutaba como aficionado, sobre todo de la guitarra, que era mi pasión en esos años.

Mis primeros impulsos de acercamiento al estudio del flamenco fueron a través de la musicología, con obras como *Teoría del cante jondo* de Hipólito Rossy (1966), y por medio de las transcripciones de guitarra que iba recopilando de Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Serranito, Manolo Sanlúcar o Paco de Lucía. Fue allí donde encontré mis primeros amarres. De ahí pasé al estudio del cante flamenco a través de las transcripciones musicales que iba haciendo yo mismo, pues no había material en este campo; ni siquiera había comenzado a impartirse cante flamenco en ningún conservatorio todavía. Me fui forjando mi propia idea del flamenco a partir del estudio de la música, que es de lo que trata principalmente este arte de expresión tan genuina, e iba leyendo otros títulos importantes como *Teoría Romántica del Cante flamenco* de Luis Lavaur (1976) y los trabajos de Manuel García Matos, Arcadio de Larrea, José Blas Vega, José Luis Ortiz Nuevo, José Gelardo, José Luis Navarro, Faustino Núñez, y tantos otros que estaban abriendo caminos desde perspectivas más científicas y con conclusiones más acertadas, muchas de ellas extraídas del estudio de la prensa histórica y otros documentos hasta entonces desconocidos.

El libro de Steingress me ayudó a entender muchas cosas, y a no perder el tiempo en llenar de ideas sin fundamento mi pensamiento. Las conclusiones de Gerhard desde el campo de la sociología no fueron aceptadas

por gran parte de los aficionados al flamenco, y tampoco por parte de un sector de los artistas, y por supuesto no quisieron ser asumidas por los escritores apegados a lo que hoy denominamos *flamencología tradicional*. Hay que decir que la cosa sigue más o menos igual en muchos aspectos. Aceptarlas suponía acabar con el mito de lo ancestral, la pervivencia árabe, la conexión con la India, etc. Pero no había más remedio que rendirse ante la evidencia. El flamenco no era de origen gitano, sino un arte *agitanado*, creado a partir de la visión que desde fuera creamos a través de la romantización que se hizo del personaje del gitano, prototipo social que encarnaba la idea de libertad, tan buscada en el periodo del Romanticismo europeo a comienzos del siglo XIX.

Como nos enseña Gerhard «La voz *gitano* no definía las características étnicas de los gitanos llegados a España en el siglo XV sino que pasó a denotar una determinada categoría social de individuos que tuvieron que sobrevivir a base de una economía de subsistencia y en condiciones de miseria y desprecio. *Gitano*, debió pues aplicarse en muchas ocasiones como sinónimo de “persona marginada”, “hampón”, “asaltador”, “germano”, etc.».

El gitanismo romántico, la afición por lo gitano, creó, hacia la década de 1830, un estereotipo que fue imitado por bailarinas extranjeras: gitanas fingidas, y también por boleras españolas, pero sin gitanas reales. Un gitanismo imaginado. La entrada de los gitanos en el llamado canto y baile andaluz vendría algo después, en una época en la que Silverio comienza a realizar sus primeros recitales en teatros a su vuelta de Uruguay (1864), y en academias y salones de Sevilla, donde comienzan a contratar a gitanas para los bailes de jaleos, consolidándose poco a poco el uso del término *Flamenco*, para hablar de cante, toque y baile, en detrimento de la denominación de canto, toque y baile andaluz.

Steingress había localizado anteriormente en la prensa de Jerez (1989) las noticias de los recitales de Silverio en 1865, con críticas demoledoras al respecto de la estética cantaora de este artista sevillano; léase: «Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica. Pero es cierto que Silverio ha llenado el teatro una, dos, tres veces». Silverio no era cantor, era *cantaor*, y su voz no era lírica, sino flamenca. Aunque este término no fuera usado prácticamente por el maestro sevillano en su vida artística.

Sin duda, el papel profesional de Silverio Franconetti, que se había subido a un teatro con la guitarra de Patiño en Cádiz, San Fernando y Jerez, fue determinante. Comienza un profesionalismo que más tarde llevó a Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* a pensar que el cante estaba en decadencia, cuando realmente acababa de nacer, afirmando a su vez que Silverio era el creador del género flamenco. Steingress nos explica con lucidez que «la aparición del cante flamenco no fue en absoluto consecuencia de la *decadencia* de un cante gitano original, sino a la inversa, fue la consecuencia de una serie de adaptaciones del folclore andaluz al gitanismo del siglo romántico y de la *afición* provocada por la moda gitana en el ambiente urbano». Por entonces, el cante flamenco era, en palabras de Demófilo, «el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado», síntoma inequívoco de la juventud del cante: era un arte en plena transformación, y aún hoy lo es.

Como explica Steingress, llamar a alguien *flamenco* o *flamenca* «significaba referirse a un conjunto de características sociales, psicológicas e incluso fisiológicas supuestamente *relevantes* de las personas que pensaban corresponderse con el *tipo picaresco* de los siglos anteriores». El personaje flamenco hacía referencia a un tipo peculiar, en el que entraban personas de estratos marginales socialmente despreciados, la chusma, y entre ellos, los gitanos. El estudio que hace Steingress sobre la etimología del término *flamenco*, señalando el trabajo previo que ya antes hizo Manuel García Matos en su *Bosquejo Histórico del Cante Flamenco* (1958) al respecto de un origen jergal, al cual añade sus aportes personales, es ejemplar. Aclara que no era lo mismo *gitano* que *flamenco*, aunque estuvieran identificados en el siglo XIX. Se podía ser gitano flamenco, o gitano no flamenco, ya que si fueran sinónimos sería como decir «gitano gitano», un pleonismo, vaya. La cada vez mayor nómina de personas *flamencas*, con sus actitudes, groserías, e inadecuados comportamientos en los entornos profesionales, debió inclinar la balanza hacia el uso de *flamenco* en detrimento de *andaluz*.

Yo mismo, desde el ámbito de la musicología, en mi estudio sobre la *Génesis Musical del Cante Flamenco* (2014) llegaría a conclusiones parecidas a las de Steingress. Reflexionaba sobre los códigos artísticos que definen el arte flamenco, llegando a la conclusión de que, como expresión artística, no estuvo cerrado en su definición, puesto que el término es