

Módulo 1

1.3 EN BUSCA DEL ORIGEN FLAMENCO

Por **Miguel Ángel Berlanga**

Profesor del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada

1. EN BUSCA DEL ORIGEN DEL FLAMENCO

El flamenco es un arte musical y de la danza que no proviene primariamente del mundo de la Academia, sino de una original reelaboración artística de músicas y bailes populares, en buena parte de raíz tradicional, Desde hace tiempo goza de difusión mundial: se cuentan por centenares los eventos anuales dedicados total o parcialmente al flamenco, por miles las academias (sobre todo de baile) repartidas por todo el mundo... Y se han escrito y siguen escribiendo un sinfín de libros, ensayos y otros escritos sobre este arte singular.

Pero sobre lo que nos toca preguntarnos aquí es: ¿De dónde nos viene el flamenco y qué sabemos sobre sus precedentes históricos y culturales? Puesto que no es tarea fácil explicar en poco espacio un asunto complejo como éste, vamos a abordar la cuestión siguiendo tres líneas posibles de argumentación. Por un lado, exponiendo un resumen sobre cómo han respondido a esta pregunta aquellos autores que, según entendemos, más relevancia e influencia han tenido en la consideración que tenemos hoy del flamenco.

Por otro lado, y puesto que hoy suele admitirse que el flamenco como mundo artístico comenzó a manifestarse en torno a la década de 1830-40, particularmente en Andalucía, aludiremos, aunque sea brevemente, al ambiente cultural que reinaba en los años previos y contemporáneos a los del surgimiento del flamenco. Por último, también servirá aludir a ciertos rasgos de tipo formal/musical que se encuentran en las músicas y bailes populares de tipo tradicional en Andalucía y otras partes de España, y que algunos autores que los han investigado llaman “preflamencos”.

FLAMENCO

2. UN REPASO SOBRE EL ESTUDIO DE LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO

Rasgos formales preflamencos en músicas y bailes andaluces, ambiente socio cultural en que surgió el flamenco... ¿Se han estudiado estas cuestiones suficientemente?

Cuando los primeros ambientes flamencos comenzaron a emerger¹, los primeros intelectuales que le prestaron atención optaron en sus escritos por describir bajo el formato de escenas costumbristas esos primitivos ambientes, sin plantearse en serio preguntas sobre sus orígenes, más allá de realizar algunas alusiones vagas al poder creador del pueblo, a posibles antecedentes de época árabe... Esos textos nos presentan escenas -más o menos realistas, más o menos recreadas literariamente- en las que un incipiente flamenco comenzaba a manifestarse. Fue el caso de los artículos "Un baile en Triana" y "Asamblea General", escritos por el malagueño Serafín Estébanez Calderón entre los años 30 y 40 de ese siglo. También de esos años encontramos referencias a fiestas y funciones que podemos calificar de flamencas: en reseñas de prensa, en grabados y pinturas, en crónicas de viajeros, etc. La primera reseña que nos describe una función bien organizada que podemos calificar de flamenca, la encontramos en la prensa de Madrid y data del año 1853. Pero alusiones a cantes y bailes en ambientes más o menos preflamencos -no tan organizados- las encontramos en Andalucía desde 1810-20 en adelante. Por ejemplo, es conocida la referencia de unas escenas trianeras publicadas en 1812/13 en un periódico sevillano, tituladas El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón³. Por esas y otras fuentes, sabemos que sin solución de continuidad se fue pasando poco a poco de ambientes flamencos no muy "definidos" o reglados (el mismo nombre "flamenco" para designar a estos ambientes no se generalizó hasta la década de 1860) a otros ya más definidos y medianamente estructurados. Estos primeros ambientes tenían

¹ Según los rasgos en los que no fijemos, se pueden ubicar los primeros ambientes flamencos en las décadas de 1830, 40, 50...

² En la revista *La España*, de 18 de febrero de 1853, se da amplia noticia sobre una función de carácter semipúblico que tuvo lugar en los salones Vensano, de la calle Baño (actual Ventura de la Vega). Véase: Sneeuw, Arie C. *Flamenco en el Madrid del XIX*. Córdoba, Virgilio Márquez ed., 1989.

³ A propósito de lo que se cantó y bailó en un "jaleillo pobre" (una de las acepciones de la palabra reseñada en el diccionario de Massip y Moyá) improvisado por gente del barrio, probablemente gitanos, aparece una conversación entre dos vecinos. Uno cuenta que se cantó, entre otras cosas «la caña y la picaresca o el ole»; que era lo que correspondía a gente del pueblo como ellos, y no arias o similares, que habrían provocado la hilaridad (Ortiz Nuevo, 1990: 22). En otro pasaje (Ibidem: 25) se insiste: sonetos, arias y villancicos les correspondía a la gente "importante", lo propio de la gente pobre es "nuestra caña y nuestro ole".

FLAMENCO

lugar en casas particulares, en academias de baile, en salones, en locales improvisados para un turismo emergente, etc.

En resumen: aunque de las primeras décadas de existencia del flamenco (entre 1830-40 hasta la década de 1870) contamos con noticias que nos introducen en sus primeros ambientes, nadie por entonces se planteó en serio la pregunta sobre sus orígenes, ni por tanto intentó responderla con un cierto rigor.

Solo avanzada la segunda mitad del siglo, cuando ya habían abierto varios cafés cantantes flamencos -primeros ambientes en que el flamenco comenzó a mostrarse como actividad profesional algo más estable-, algunos comenzaron a escribir con cierta pretensión de rigor sobre los orígenes del flamenco. Es muy citada la *Colección de cantes flamencos*⁴, de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (padre de los poetas Antonio y Manuel Machado), quien ya en la década de los 70 había escrito algunos artículos dedicados al flamenco. Esta obra contiene datos interesantes sobre las coplas y letras flamencas, sobre las que Demófilo se pregunta por sus antecedentes históricos. Hace alusiones a las *coplas de jaleo* como precedentes de los cantes flamencos y realiza valoraciones sobre la evolución de los ambientes flamencos en los cafés, vaticinando incluso una posible decadencia del flamenco en su época, por la aparición de mezclas que, según él, lo podrían estar desvirtuando. Pero hoy se admite que el planteamiento de Demófilo no fue especialmente riguroso.

Apenas unos meses después de esta obra, apareció en una importante revista alemana de estudios filológicos *Die Cantes flamencos*, un amplio artículo de Hugo Schuchardt, prestigioso lingüista austriaco, fruto de su estancia en Sevilla en 1879 (a donde se había trasladado para estudiar el habla andaluza). El punto de vista que Schuchardt adopta es también de tipo filológico, pero su planteamiento es llamativamente más riguroso que el de Machado y Álvarez. Una de las principales conclusiones de Schuchardt en este trabajo es que la mayoría de las coplas flamencas eran una reelaboración de una tradición de lírica popular andaluza, aunque agitanada. Sus matices, que no podemos detallar aquí, sirven para precisar bien el discutido tema de la relación entre “lo andaluz” y

⁴ Machado y Álvarez, Antonio. *Cantes Flamencos*. Madrid, Demófilo, 1982.

FLAMENCO

“lo gitano”. El problema es que esta obra no fue traducida del alemán sino en 19905, por lo que sólo desde entonces comenzó a ser tenida en cuenta en los estudios sobre Flamenco.

Otro autor que por esos años se plantea la cuestión de los orígenes del flamenco, en este caso del baile, fue Benito Más y Prat. Lo hizo en un artículo publicado en 1882 en *La Ilustración Española y Americana*⁶. Bien es cierto que más que un estudio detallado de fuentes históricas sobre sus precedentes, es una caracterización temprana del emergente baile flamenco, para lo que acude a su comparación con las otras tradiciones de baile de la época⁷. Por desgracia, la investigación en el ámbito del baile, después de este artículo parece haber quedado truncada durante décadas, hasta fechas muy recientes.

De la primera mitad del siglo XX, encontramos una aproximación de conjunto a la música flamenca, con ciertas pretensiones de rigor en los ensayos que escribió don Manuel de Falla con motivo del *Concurso de Cante Jondo* de 1922⁸. No obstante, hay que saber que el propósito de Falla al escribir sus ensayos sobre la música flamenca, no fue tanto el de la investigación rigurosa sino defender, en los meses previos a su realización, su propósito de sacar adelante la organización del Concurso frente a los ataques que recibió de intelectuales de cierto prestigio tanto desde Granada (Francisco de Paula Valladar) como desde otras partes de España (Eugenio Noel). Falla puso el acento en sus escritos en la antigüedad, sobriedad y pureza como principales valores de lo que él calificó como canto primitivo andaluz o *cante jondo*, frente a lo que entendía como su degradación o decadencia, que era, según él, lo que afloraba por aquellos años en la praxis habitual del flamenco. Consideraba que el flamenco se había “degradado” porque los artistas de su época habrían cedido al recurso fácil, para llegar a un público mayoritario, que prefería oír “a la cupletista antes que al cantaor”. Urgía

⁵ Schuchardt, H. *Los Cantes Flamencos*. Sevilla, Fundación Machado, 1990. Traducida por Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf.

⁶ Mas y Prat, Benito, “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”, *La Ilustración española y americana*, año XXVI, n. 28, Madrid 30. VII. 1882.

⁷ En concreto Más y Prat compara el baile flamenco con la tradición de los bailes de palillos (los tradicionales bailes de pareja, bien en sus versiones populares, como las sevillanas y fandangos, o bien en los academizados *boleros*) y con la de las danzas *teatrales andaluzas*, versiones academizadas de los *jaleos populares*, tradición ésta que no llegó a considerar en sus análisis.

⁸ Falla, Manuel de. “Del maestro Falla: la significación de un concurso”. En: *Noticiero Granadino*. Granada, 21. 03. 1922.

---. “El cante jondo”. En: *Gaceta del Sur*. Granada, 21. 03. 1922.

---. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

FLAMENCO

proteger y promocionar un cante serio, puro e ideal, rico en esencias ancestrales y alejado del efectismo fácil del cante tal como se hacía en esos años. Véase que todo el énfasis de la teoría de Falla se centra en exaltar el valor de lo que él llamó *cante jondo*⁹:

1. *Canto grave*, hierático, antiguo.
2. *Sobria modulación vocal* o inflexiones naturales del canto, que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama.
3. *Riqueza modal* de sus gamas (modos, escalas) que son expresión de su antigüedad.
4. *Enarmonismo como medio modulante*, rasgo éste que entendemos Falla no llegó a explicar de manera explícita, acudiendo para ello a referencias a la conexión del “canto primitivo andaluz” con las gamas orales más primitivas, particularmente con las de la música de la India¹⁰.
5. *Flexibilidad rítmica* de los cantes más auténticos, expresión, una vez más, de su antigüedad.
6. Empleo de *ámbitos melódicos reducidos*, habitualmente no superiores a la 6a.
7. *Uso reiterado de una misma nota*, frecuentemente acompañado de apoyatura superior e inferior. Este rasgo lo refiere principalmente al cante por seguiriyas.
8. *Melodía rica en giros ornamentales*, que aparecen no aleatoriamente, sino cuando la fuerza emotiva del texto lo sugiere.

Había que poner en valor estos rasgos, frente a los del “ridículo flamenquismo de hoy” que “adultera y moderniza los elementos esenciales del flamenco”. Así describe el “falso” flamenquismo:

1. La sobria modulación vocal o inflexiones naturales del canto, se convierte en *giro ornamental artificioso* más propio del decadentismo de la mala época italiana.
2. Torpe ampliación de los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrolla habitualmente el “canto primitivo”.

⁹ Se citan de manera no literal algunas de las ideas contenidas en la conferencia “El cante jondo, canto primitivo andaluz”, publicada en un folleto escrito por Manuel de Falla con motivo de la celebración, en 1922, del Concurso de Cante Jondo de Granada.

¹⁰ Alude a un tipo de “modulación” basado en la posición del semitono en grados distintos a los de nuestras escalas mayores y menores.

FLAMENCO

3. La riqueza modal de las *antiquísimas gamas* es sustituida por la *pobreza tonal*, consecuencia del uso exclusivo de nuestras dos únicas escalas modernas (se refiere a las tonalidades mayores o menores).
4. En cuanto a la antigua flexibilidad rítmica del canto primitivo o cante jondo, es sustituida por la *frase groseramente petrificada*.

Sin poner en entredicho la calidad artística excepcional de las obras del maestro Falla, hoy sabemos poner esas apreciaciones en su contexto. Es indudable que Falla tenía un alto concepto de la belleza estética de muchos cantes flamencos, entre los que valoraba las seguiriyas, soleares, martinets y tonás, y que supo hacer un uso artístico excepcional de esos cantes en varias de sus obras más significativas: *la Fantasía Bética, El Sombrero de Tres Picos o El Amor Brujo*, compuestas en los años anteriores a estas reflexiones. Además, con estos escritos consiguió que la idea del Concurso llegara a buen puerto. Pero algunas de sus apreciaciones sobre el flamenco, más allá del valor de proceder de un músico excepcional, hoy podemos someterlas a crítica y deben ser contrastadas con los nuevos datos que la investigación posterior ha conseguido desvelar sobre los orígenes y precedentes musicales del flamenco.

Una obra muy interesante por su originalidad, sencillez y cercanía desde la que fue escrita, la encontramos en *Arte y Artistas flamencos* (1935), de Fernando el de Triana (Fernando Rodríguez Gómez), cantaor de prestigio, guitarrista y empresario del flamenco nacido en Sevilla en 1867. Buen conocedor de los artistas y ambientes flamencos de entre la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, no siendo lo que se dice un intelectual al uso, sino un inteligente empresario y cantaor, sus escritos contienen apreciaciones muy interesantes por directas, sin ningún tipo de elucubraciones añadidas, sobre los ambientes y artistas flamencos de su época y sobre cómo era el cante, el toque y el baile de entonces¹¹.

¹¹ Este autor guardaba recuerdos de finales de la década de 1870 y referencias más antiguas de bailaores ya mayores, que nos llevan hasta mediados del siglo XIX.

FLAMENCO

3. PASOS MÁS RECIENTES EN LA INVESTIGACIÓN SOBRE LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO

Según entendemos, fue en el ámbito de los estudios sobre literatura popular donde aparecieron los primeros trabajos rigurosos que manejan fuentes escritas, las cuales arrojan luces sobre el origen del cante (de las coplas del cante flamenco) y sus relaciones con las coplas y canciones de la tradición hispánica. Después del precedente de la citada obra de Schuchardt, cabe citar las investigaciones de Milá y Fontanals¹² y ya a inicios del siglo XX, las de Rodríguez Marín¹³, Menéndez Pidal¹⁴ y las más recientes y elaboradas de Margit Frenk¹⁵ entre otras. En 1990, Francisco Gutiérrez Carbajo publicó *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, obra en dos tomos en la que se expone detalladamente el estado de la cuestión¹⁶. Desde entonces conocemos más a fondo las continuidades que existen entre la tradición lírica popular peninsular -desde la Edad Media: jarchas, zejeles, moaxajas, cantigas y villancicos-, la lírica folclórico-tradicional (el folclore que de una manera u otra ha llegado hasta nosotros) y las coplas flamencas. Haremos aquí alusión a dos tipos de continuidades: en las formas métricas y estróficas, por un lado, y en la temática y recursos poéticos por otro.

Con respecto a las formas, sabemos que la mayoría de las coplas flamencas se pueden integrar en dos grandes grupos: o bien cuartetos o quintillas octosilábicas (*tangos, tientos, tonás, alegrías, fandangos, granainas, malagueñas, tarantos y tarantas, romances o corridos, etc.*), o bien son cuartetos de seguidilla (*serranas, estribillos de alegrías...*). Aparecen también los tercetos, particularmente en las *soleares*, las *décimas* (en las *guajiras*) y ocasionalmente las coplas de metro irregular. Lo interesante es que son éstas las formas estróficas más extendidas en la lírica popular hispánica. Estas continuidades métrico-formales no las encontramos entre el flamenco y otras líricas extra-peninsulares, salvo en el folclore hispano-americano.

¹² Milá y Fontanals, M. *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona, Imprenta Narciso Ramírez, 1853

¹³ Rodríguez Marín, Francisco. *El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.

¹⁴ Menéndez Pidal, Ramón. *España, Eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Madrid, E-Calpe, 1968.

----. *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, Espasa Calpe, 1973.

----. *De primitiva lírica española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

¹⁵ Frenk Alatorre, Margit. *Entre Folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)* México, El Colegio de México, 1971.

----. *Lírica española de tipo popular*. Madrid, Cátedra, 1977. Col. Letras Hispánicas n. 60.

----. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978.

¹⁶ Gutiérrez Carbajo, Francisco. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco, 1990.

FLAMENCO

En cuanto a las continuidades temáticas entre el cancionero andaluz, desde las jarchas hasta el cancionero flamenco, también Gutiérrez Carbajo y Antonio Carrillo Alonso¹⁷ han encontrado interesantes correspondencias. No continuidades exactas -pues hay una evolución en el tiempo y en los ámbitos en que estas coplas se producen-, pero sí muy significativas. Siguiendo a autores como Margit Frenk Alatorre, discípula de Menéndez Pidal, Gutiérrez Carbajo estudia entre otras las siguientes correspondencias de las coplas flamencas con las tradicionales del mundo hispánico: la figura de la hermana y la madre como confidente o compañera; la influencia de los astros; los lunares; el encuentro de los enamorados en la calle; diversos elementos simbólicos y de formas expresivas comunes en la estructura del diálogo, la reiteración de vocablos expresivos: madre, corazón, amigo, compañero (relacionado con el término habibi de las jarchas), hermana, serrana (gitana); fórmulas recurrentes, como interrogaciones desde la soledad, la pena de amor, las malas lenguas, la muerte como solución, la ausencia del amante y la separación, el amor rendido y sin recompensa, el color moreno... Todas estas conexiones nos retrotraen a la lírica de los villancicos castellanos y de otras líricas peninsulares desde la Edad Media (gallega, catalana, andaluza y castellana).

En cuanto a los avances sobre nuestro conocimiento de la música flamenca, el músico y folklorista Manuel García Matos fue pionero en el estudio comparativo entre las sonoridades y formas musicales del flamenco y las que se hacen presentes en algunas músicas de tipo tradicional en Andalucía y en España. Los trabajos y artículos de García Matos salieron a la luz en los años 50 y 60 del pasado siglo, y fueron publicados en el libro recopilatorio: *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*¹⁸. Después de él, algunos folkloristas y etnomusicólogos -más bien pocos- han realizado otros trabajos de investigación, con análisis y transcripciones que ponen de manifiesto continuidades y similitudes entre algunos cantes flamencos y otras músicas tradicionales que, por tanto, cabe considerar como “preflamencas”¹⁹.

¹⁷ Carrillo Alonso, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. Sevilla, EAU, 1988.

¹⁸ García Matos, Manuel. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984.

¹⁹ Personalmente hemos realizado transcripciones y análisis comparativos de saetas preflamencas y flamencas y fandangos tradicionales y fandangos flamencos.

FLAMENCO

Más modernamente, Guillermo Castro Buendía lleva años publicando sobre los precedentes musicales y la génesis histórica de los cantes flamencos, labor que realiza siempre con gran acopio de datos históricos y fuentes musicales que maneja con rigor²⁰.

En cuanto a la guitarra flamenca, el guitarrista e investigador Norberto Torres ha publicado trabajos solventes sobre las continuidades entre la tradición rasgueada de la guitarra española, la tradición más clásica o académica y la guitarra flamenca²¹.

En los últimos años también se han estudiado los precedentes históricos del baile flamenco, algunos de los cuales se retrotraen al siglo XVI. Se distinguen en la actualidad dos versiones, relacionadas entre sí, de una misma tradición de bailes preflamencos: los *bailes de jaleo* (ambientes populares) y las *danzas teatrales andaluzas* (ambientes teatrales), escuela de baile que a finales del siglo XVIII presentaba ya pasos y elementos muy “preflamencos”. También se ha estudiado el proceso paulatino de agitanamiento de esta tradición, acaecido principalmente en Andalucía²².

Nuestro conocimiento sobre los orígenes y precedentes históricos del flamenco ha avanzado mucho en las tres últimas décadas. Pero puesto que no podemos realizar aquí un repaso exhaustivo de obras y autores, terminaremos citando dos tipos de cuestiones, aproximaciones o campos de estudio relacionados con el tema de los orígenes del flamenco, en los que se han realizado avances importantes en los últimos años.

Por un lado, merece la pena destacar los trabajos que estudian el papel clave jugado por el pueblo gitano en el origen, conformación y desarrollo del flamenco. La obra de Bernard Leblond *El Cante Flamenco entre las músicas gitanas y tradiciones andaluzas*²³ supuso un paso importante en los

²⁰ Una buena visión de conjunto de su investigación puede consultarse en la siguiente monografía: Castro Buendía, Guillermo. *Génesis musical del cante flamenco*. Sevilla, Libros con Duende, 2014 (dos tomos).

²¹ Véase por ejemplo Torres, Norberto. “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca. Fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. *La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº 6, junio de 2012.

²² Berlanga Fernández, Miguel A. “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”. *Anuario Musical*, 2016, pp. 179-196.

²³ Leblond, Bernard. *El Cante Flamenco entre las músicas gitanas y tradiciones andaluzas*. Madrid, Cinterco, 1991.

FLAMENCO

estudios sobre el pueblo romaní y la música en general, y los gitanos y el flamenco en particular. Aunque hay matices que cabe realizar a esta obra de Leblond, su publicación supuso un antes y un después y dinamizó el campo de estudios del papel clave jugado por los gitanos en el surgimiento y desarrollo del flamenco²⁴.

También ha aportado a nuestro conocimiento de los orígenes históricos del flamenco el estudio del fenómeno del *andalucismo* como postura estética. La moda de lo andaluz imperó en España y Andalucía durante las décadas previas al surgimiento del flamenco (desde el último tercio del siglo XVIII, época del *majismo*, moda de afirmación de lo popular tras el paréntesis de rechazo de todo lo que sonara a tradicional que había supuesto la época de la Ilustración en España). Este andalucismo como postura estética y moda se mantuvo vivo hasta mediados del siglo XIX, y bajo nuevas formas, se puede decir que ha llegado hasta nuestros días. Son muy reveladores para centrar el tema los estudios que sobre este fenómeno realizó Julio Caro Baroja²⁵. Después de él, las publicaciones de Celsa Alonso han puesto en evidencia la importancia de la moda de lo andaluz en las músicas de autor desde principios del siglo XIX²⁶. El conocimiento de esta moda andalucista, tan presente en las artes y manifestaciones populares durante las décadas previas y contemporáneas al surgimiento y primer desarrollo del flamenco, ayuda a encuadrar históricamente la emergencia y consolidación de este arte singular que es el flamenco.

4. OBRAS DE REFERENCIA CITADAS

- **Berlanga Fernández, Miguel A.** “Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos”. Anuario Musical, 2016, pp. 179-196.
- **Caro Baroja, Julio.** Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid, Istmo, 1990.

²⁴ Puede consultarse: Berlanga, Miguel A. *Músicas trashumantes. Música de las culturas gitanas desde la India hasta Europa. Año europeo del diálogo intercultural. Valle del Nansa (Cantabria, 2-10 de Agosto de 2008)*: colaboración con el Festival Internacional de Santander. , Fundación Marcelino Botín 2008. En: https://www.academia.edu/2317576/Los_rom_y_la_musica._Los_gitanos_y_la_musica

²⁵ Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Istmo, 1990.

²⁶ Alonso, Celsa. *La Canción Andaluza*. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996. Col Música Hispana, Antologías, n.3.

FLAMENCO

- **Carrillo Alonso, Antonio.** La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar. Sevilla, EAU, 1988.
- **Castro Buendía, Guillermo.** Génesis musical del cante flamenco. Sevilla, Libros con Duende, 2014 (dos tomos).
- **Falla, Manuel de.** “El cante jondo”. En: Gaceta del Sur. Granada, 21. 03. 1922.
- Escritos sobre música y músicos. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- **García Matos, Manuel.** Sobre el Flamenco. Estudios y notas. Madrid, Cinterco, 1984.
- **Gutiérrez Carbajo, Francisco.** La copla flamenca y la lírica de tipo popular. Madrid, Cinterco, 1990.
- **Leblond, Bernard.** El Cante Flamenco entre las músicas gitanas y tradiciones andaluzas. Madrid, Cinterco, 1991.
- **Machado y Álvarez, Antonio.** Cantes Flamencos. Madrid, Demófilo, 1982.
- **Mas y Prat, Benito,** “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos”, La Ilustración española y americana, año XXVI, n. 28, Madrid 30. VII. 1882.
- **Rodríguez Marín, Francisco.** El Alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas. Madrid, Tipografía de Archivos, 1929.
- **Schuchardt, Hugo.** Los Cantes Flamencos. Sevilla, Fundación Machado, 1990.
- **Sneeuw, Arie C.** Flamenco en el Madrid del XIX. Córdoba, Virgilio Márquez ed., 1989.
- **Torres, Norberto.** “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca. Fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. La Madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco, nº 6, junio de 2012.