

El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la «Soledad»

Flamenco at the time of Eduardo Ocón's «Cancionero». A study of «Soledad»

Berlanga Fernández, Miguel Ángel *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 321-335]

RESUMEN

Por los años en que Eduardo Ocón elaboraba sus *Cantos Españoles* (década de 1860) los códigos estéticos del naciente arte flamenco se estaban decantando. Algunas de las piezas que Ocón recoge en su Cancionero son un precioso testimonio del punto en que se encontraba esta evolución. El autor del artículo acude a este Cancionero, a un testimonio literario de la misma época, la obra *Viaje por España* del francés Charles Davillier y a los datos del folklore actual para adentrarse en el flamenco de una época de la que se tienen abundantes referencias literarias pero escasos y poco estudiados testimonios musicales.

Palabras clave: Ocón, Eduardo. Flamenco. Cante jondo. Música popular. Folklore. España. Siglo 19.

ABSTRACT

At the time when Eduardo Ocón was writing his *Spanish Songs (Cantos Españoles)*, that is in the 1860s, the relatively young art of flamenco was also developing its own aesthetic identity. Some of the pieces which Ocón includes in his «Cancionero» offer fine evidence of this development. The present paper is based on an analysis of the *Cancionero*, of a literary work of the same period, the Frenchman Charles Davillier's *Travels through Spain* and of data from current folklore, and is an attempt to study flamenco at a time when many literary references have been studied but there has been little analysis of purely musical evidence.

Key words: Ocón, Eduardo. Flamenco. Cante jondo. Popular music. Folklore. Spain. 19th century.

I. INTRODUCCIÓN

Desde los años 80 más claramente, una parte de los estudios sobre el flamenco han dejado de lado como línea de investigación el camino que hacia 1870 iniciara Antonio Machado y Álvarez, Demófilo¹, padre de los poetas Machado. No obstante, esta línea es continuada aún por una buena parte de los flamencólogos. Una de sus obras paradigmáticas es la de Ricardo Molina y Antonio Mairena *Mundo y formas del cante flamenco*². Este enfoque *gitanista* o *mairenista* sobrevalora la importancia de lo gitano en la génesis de todo el mundo del flamenco. Aunque en su época supuso un gran avance —aún hoy su lectura es obligada—, nació con errores evidentes de planteamiento. La línea investigadora que originó tal enfoque

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

ha seguido inspirando a bastantes estudiosos, bien que con algunas rectificaciones en la actualidad.

Hoy se van abriendo paso nuevas vías de investigación. Suponen una respuesta a los requerimientos de muchos que abogan por una profundización en el tratamiento del tema, acudiendo menos a las intuiciones que a las verificaciones. Se cuenta más con los datos y metodología de una serie de disciplinas, como la etnomusicología, que no es una disciplina cerrada en sí misma sino que desde la musicología se abre a los datos de la historia, la antropología y sociología, la filología y el conocimiento profundo del folklore musical español, y más en concreto del de Andalucía.

En el presente artículo pretendo estudiar el estado de evolución en el que se encontraba el mundo del flamenco en los años en que Eduardo Ocón elaboró y publicó su cancionero musical andaluz *Cantos Españoles*, cuya primera edición vio la luz en 1874 aunque sus trabajos previos de elaboración los realizó Ocón, según sabemos por Gonzalo Martín Tenllado³, entre los años 1854 a 1867, fechas en las que su autor estuvo en Málaga como segundo organista de la Catedral y tras las que partió temporalmente hacia París.

Esto servirá para, barajando los datos expuestos con otros del flamenco y del folklore actual, llegar a algunas conclusiones sobre el flamenco en su conjunto.

El documento literario narrativo que se comenta es parte del capítulo XX de la obra de Charles Davillier *Viaje por España*⁴. Ambos autores realizaron en 1862 un viaje por gran parte del territorio peninsular, con la principal finalidad de buscar el ambiente exótico que para un europeo no español tenía nuestro país. Los dibujos de Gustavo Doré, famoso dibujante de la época al que había convencido su amigo Davillier para que, viajando con él, hiciera de «reportero gráfico», suponen un testimonio visual de primera mano.

Dos obras de la década de 1860: una buena descripción escrita, con documentos gráficos y un excelente documento musical con breves comentarios al margen son la base próxima sobre la que se construye este artículo.

Pero antes de pasar al cuerpo del mismo, paso a exponer el resumen de algunos postulados teóricos que están en la base del concepto y metodología con que me guío al adentrarme por el complejo mundo del flamenco.

II. PRESUPUESTOS TEÓRICOS BÁSICOS

1) El flamenco ni en sus orígenes ni en su posterior evolución se identifica con el folklore musical andaluz. Pero se ha nutrido muy directamente de él —en sus formas musicales, métrica, temática— como de una de sus principales fuentes. La ocasión, el entorno y contexto social muestran muchas lógicas conexiones, pero también claras diferencias.

2) Desde el punto de vista de la forma musical, el folklore andaluz es mucho más estático que el flamenco. Gran parte de sus canciones en el estado en que las conocemos en la actualidad han evolucionado poco respecto a las equivalentes conocidas, p. ej., hace un siglo. En este aspecto no se diferencia ni poco ni mucho del resto del folklore peninsular. Y en su

ámbito, el cambio musical en el sentido en que lo define John Blacking⁵ es algo que sólo podemos detectar, y parcialmente, de unas décadas a esta parte.

El flamenco por su parte, más que folklore *stricto sensu*, es arte. Como tal, desde los primeros testimonios escritos con que contamos, sus realizadores son gente especializada en el cante, semiprofesionales podríamos decir⁶. La evolución de sus formas ha sido mucho más rápida en ciento cincuenta años que la propia del folklore musical y ha corrido a cargo principalmente de *cantaoras* geniales, de nombre conocido la mayoría de las veces, que han impreso a sus cantes tal personalidad que llegaron a innovar, aunque dentro de unos moldes heredados que a su vez fueron contribuyendo a definir en un proceso de desgajamiento paulatino de las formas musicales del folklore. Así pues, las *formas-tipo* básicas conectan con las de la tradición oral musical de Andalucía pero evolucionan rápidamente de un siglo y medio a esta parte, quedando como puntos de referencia obligados para el cante flamenco posterior: a partir de aquellos años el flamenco va contando con su propia tradición, cada vez más desgajada de la del folklore, el cual es un mundo mucho más estático.

3) Las primeras manifestaciones conocidas de lo que propiamente podemos llamar flamenco se dan en la primera mitad del siglo XIX, principalmente en los ambientes «populares» —barrios, gente de clases más bien humildes— de algunas ciudades del sur de España. Pero sus raíces son mucho más antiguas. Si su *historia reciente* tiene poco más de siglo y medio, su *historia completa* tiene tantos años como la del pueblo andaluz.

4) Los gitanos no fueron sus únicos creadores aunque desde los orígenes del flamenco influyeron grandemente en su conformación. Algunos de los *cantaoras* que más han influido en la evolución del cante no son gitanos. Silverio, Chacón o Morente son tres claros ejemplos. Sin la aportación gitana el flamenco probablemente no habría llegado a ser lo que es ahora, estilísticamente hablando; pero sin la aportación andaluza, sencillamente no existiría.

5) La tan traída y llevada influencia árabe —mejor decir islámica— es inferior a la que se ha dicho a menudo. El origen morisco es uno de los recursos fáciles y repetidos que comienzan a oírse desde que surgieron los primeros ensayos sobre flamenco (Borrow, Estébanez Calderón, Davillier etc.). A partir de la obra de Demófilo remite algo esta opinión *orientalista* en favor de la *gitanista*.

El *orientalismo* que algunos ven en el flamenco y que les hace pensar en las similitudes con «lo árabe» es anterior a la llegada de lo islámico. Así el cromatismo, el estilo melismático, la impostación de la voz. Son rasgos que se encuentran en un buen número de manifestaciones musicales «tradicionales» no sólo andaluzas sino de prácticamente toda la geografía peninsular. Así sucede en todos los fandangos folklóricos —encontramos siempre fandangos en las primeras referencias históricas de ambientes flamencos—, en infinitud de cantos de laboreo (trilla, siega, arada...), en algunos tipo de nanas, en las asturianadas, etc.

Esto no quita que la llegada de la cultura islámica reforzara alguna de estas características. Pero fueron influencias que podríamos llamar no esenciales sino añadidas⁷. Por lo demás son los propios árabes los que ven la música de Arabia como verdaderamente oriental, mientras que a la del norte occidental de África la entienden como influida por la música de tradición andalusí. Y los propios norteafricanos ven el flamenco como algo netamente español.

III. EL FLAMENCO EN LA DÉCADA DE 1860

A. El flamenco en la obra de Davillier

Contamos con dos pasajes en la obra de Davillier *Viaje por España* en los que se nos narra por un lado una fiesta de baile en Sevilla, de carácter más folklórico —o folklorístico⁸— en una academia de la calle Tarifa, y por otro una fiesta más informal y *flamenca* que tiene lugar en una taberna del barrio de Triana. Su descripción nos llevará a ver las similitudes y conexiones entre ambos ambientes y también conducirá a constatar las particularidades —novedades— del segundo de los mismos. Comencemos por el primer caso, el del baile en la academia.

Una fiesta de bailes de bolero

Acudieron Davillier y Doré al baile, según cuentan, gracias a una hoja volandera que anunciaba: «Grandes y sobresalientes bailes del país. (...) en la calle de Tarifa, n.º 1, habrá esta tarde y todos los sábados siguientes danzas extraordinarias nacionales y andaluzas, cuya ejecución está a cargo de las más célebres boleras del teatro de esta capital (...) y de la primera bailarina española doña Amparo Álvarez, la *Campanera*, acompañadas por las cantaores más acreditados. El baile comenzará a las ocho horas y media». El anuncio terminaba así: «Los bailes de palillos serán los siguientes. Seguidillas, bolero, manchegas, mollaras, boleras de jaleo, la jácara, olé, polo del contrabandista, olé de la curra, jaleo de Jerez, malagueñas del toreo, boleras robadas, jota, vito, gallegada y los panaderos acompañados a la guitarra».

Aclaremos que todos estos bailes son *nacionales y andaluces* en cuanto que proceden de los bailes *populares* por entonces en boga. Y que son de la *escuela bolera* en cuanto que han pasado por un proceso de «dignificación» académica. La escuela bolera de bailes españoles —escuela en sentido amplio— tiene su origen antes de que mediara el siglo XVIII según nos refiere Juan Antonio de Iza Zamacola en su famosa obra⁹. Hasta la llegada del siglo XVIII no se comienzan a cultivar como algo distintivo y propio en las escuelas de baile y danza los antiguos *bailes de candil* o *de botón gordo*, expresión con la que siempre se aludió a seguidillas, fandangos y otros bailes de carácter popular, a diferencia de las danzas, palabra ésta reservada para el baile de academia¹⁰. Esta nueva disposición positiva hacia lo popular se avaloró en el siglo XIX con la mentalidad romántica, contribuyendo también al surgimiento del arte flamenco.

Llegados nuestros personajes a la dirección señalada en el papel, subieron a un segundo piso en donde encuentran una sala rectangular amplia y escasamente aderezada. El público que fue llegando se componía de «aficionados del país» y de extranjeros: hubo alemanes, franceses, ingleses y rusos. La orquesta la formaban un ciego tocador de violín y de guitarra, los *palillos* o castañuelas de las bailarinas y poco más.

El ambiente que Davillier pasa a relatar es el de baile de boleras *robadas*, palabra ésta que alude a los relevos que se van haciendo las bailarinas cada poco tiempo. Por lo que sabemos de las fuentes de la época, entre otras el Cancionero de Eduardo Ocón, con el nombre de

Boleras se alude principalmente a las seguidillas boleras, es decir, seguidillas de *tempo* algo más lento y de estudiada factura en sus pasos.

No sólo hubo ambiente de baile de academia, en grupo o en pareja, sino que en un momento de la fiesta la afamada bailarina *La Campanera*, ya entrada en años, bailó a solo el *Jaleo de Jerez*, ascendiente muy probable de las posteriores bulerías, a un ritmo más frenético que los del resto de la velada, tanto que el ciego violinista no supo seguir el compás que exigía y los aficionados pidieron la guitarra. Así pues, un baile de estilo flamenco ha irrumpido en el ambiente de academia de baile de escuela bolera. La estética del flamenco no se había definido aún. Pero estaba abriéndose campo.

La fiesta flamenca

La otra fiesta nos viene a mostrar una velada flamenca de la época, con un ambiente por cierto muy dinámico y sin ningún tipo de ritos hechos. Poco antes de estas fechas, por los años 40, habían comenzado a surgir en distintas ciudades andaluzas y en Madrid los cafés cantantes, que suponen entre otras cosas un grado de profesionalización algo mayor al que aquí veremos reflejado. La fiesta que se relata refleja un estadio inmediatamente anterior a ése y en un ambiente algo más informal y muy sevillano por cierto.

La reunión fue en una taberna de un gitano, el *tío Miñarro*, en el barrio de Triana, a la que fue conducido Davillier por un amigo común, un mozo llamado Colirón. La escena transcurre en un típico patio sevillano con columnas, limoneros y damas de noche, sillas de paja y bancos de pino. Hay media docena de guitarristas y cantaores, bailaores y bailaoras.

«Ya se hacían oír algunos acordes de las guitarras cuando un murmullo de aprobación acogió la entrada del *Barbero*, uno de los cantadores más famosos.
—¡Sentarse, sentarse! —gritaron algunos de los asistentes— ¡El Polo! ¡Va a catarse el Polo!
¡El Polo! ¡El Polo! —repitieron a coro todos los espectadores».

Y continúa nuestro autor haciendo algunas consideraciones sobre la naturaleza y el origen del polo, al que sitúa derivado de la caña y de filiación árabe. Este origen árabe otorgado a la caña ya lo había aventurado Estébanez Calderón y antes que él Richard Ford hacia 1830. La descripción de la caña evoca rápidamente lo que hoy conocemos por tal:

«La caña, de carácter esencialmente melancólico, parece un lamento que comenzara por un suspiro prolongado y como ahogado: la voz, después de haber recorrido varios tonos, como una especie de gama cromática, se hace cada vez más sonora al tiempo que el compás se hace más vivo. Puede decirse que la caña es como la piedra de toque de los verdaderos cantadores andaluces, arrieros, contrabandistas, caleseros y demás...».

Notemos cómo El Barbero no es un cantaor espontáneo sino *uno de los cantadores más famosos*, en palabras de Davillier. Un dato más que constata la existencia de profesionales o semiprofesionales en los inicios del arte flamenco.

Cita nuestro autor un elenco de las tenidas como principales formas o palos del flamenco en

aquella época, a las que unifica de nuevo según el criterio de su «origen árabe», sin duda que pensando en su configuración melódica, en su estilo melismático, en el grano y tensión de la voz y en la fuerza expresiva con que suelen ir cantadas.

«Los Polos, lo mismo que las tiranas, las Rondeñas, los Oles, las Malagueñas, las Tonadas y algunas canciones populares, son de origen árabe como las Cañas que acabamos de citar y de las cuales se derivan».

Polos, tiranas, rondeñas y olés son cantes y bailes hoy en desuso. Y es que cada pocas décadas se podría hacer un inventario de los cantes predominantes en ese tiempo para comprobar que la evolución siempre ha existido. El puesto de honor que tuvieron esos cantes lo heredaron después las *seguiriyas* y *soleares*, entre otras. Este cambio parece haberse dado pronto, pues ya Demófilo lo refleja como algo consolidado hacia 1880.

Otro dato de la narración que reviste gran interés es cómo describe el modo de tocar la guitarra «a lo flamenco»:

«El Barbero no se hizo rogar durante mucho tiempo y ocupó su sitio al lado de Colirón, que preludiva en su guitarra con los arpeggios más complicados, entremezclados con acordes hechos con el revés de la mano y con pequeños golpes secos sobre la madera del instrumento. El cantador preludivo a su vez algunas modulaciones con la boca cerrada, sosteniendo las notas más altas durante tanto tiempo. Poco a poco se hizo más poderosa su voz...».

No cabe duda: la guitarra está muy presente en el baile y cante flamencos desde el inicio, así como algunos de sus recursos propios, como son los arpeggios complicados, los acordes con el revés de la mano, golpes sobre la caja, etc.

La guitarra aparece acompañando a los cantes flamencos en estos años de mitad de siglo XIX, junto con otros instrumentos tales como violín, bandolines, bandurrias, etc. Pero bien pronto se quedó sola en un proceso de evolución del cante flamenco hacia lo que acabarían siendo sus particulares códigos estéticos, pasando de lo más «folklórico» (recordemos cómo el *Planeta*, casi de los primeros cantaores de que tenemos noticia, canta un romance o *corrida* acompañado de una vihuela y dos bandolines) hasta encontrar una línea expresiva propia en la que la guitarra encontró su sitio, adquiriendo un protagonismo que antes no tuvo¹¹. Y este proceso continúa en la actualidad.

Por último, la falta de convencionalismos era la tónica de la época. Así lo demuestran la descripción del canto de una *toná* a cargo de un viejo gitano de ronca voz mientras se acompaña él mismo con la guitarra, otros dos bailes que se describen —el zarandeo y el zorongó— bailados con castañuelas y con pandero respectivamente, y los varios intermedios breves e informales con que contó la velada, en los que espontáneamente se comió y bebió.

Por lo demás la fiesta siguió con otros cantes y bailes, como «Las ligas de mi morena», cantadas por un torero de Jerez «con ese acento peculiar de los hijos de Jerez de la Frontera», caleseras de Cádiz, «de música tan viva y arrebatadora», ¿no nos recuerda a las alegrías, o quizás a los tanguillos?, tiranas de lento movimiento, rondeñas y malagueñas, etc.

Toda una amalgama de bailes y cantes andaluces y de diversa procedencia se juntaron en

aquella fiesta, repleta de variedad y espontaneidad. Predominan lógicamente los aires de Andalucía occidental pero no faltan las malagueñas y rondeñas, aunque éstas —como actualmente también sucede con muchos fandangos bailables de Andalucía y fuera de ella— no designaban a la Malagueña convertida en cante libre *ad libitum* (desarrollada definitivamente a partir de Antonio Chacón y otros cantaores como cante grande) sino los fandangos bailables *a compás* aunque adaptados ya por estas fechas, como refiere *El Solitario* en *Escenas Andaluzas*, al acompañamiento de guitarra y con un aire más reposado.

B. *El flamenco en el Cancionero de Eduardo Ocón*

Por las mismas fechas Eduardo Ocón recopilaba el material que por primera vez publicaría en 1874 bajo el título de *Cantos Españoles*. Se publicó en Málaga pero fue llevado a cabo por la casa editorial alemana Breitkopf y Härtel, de Leipzig, en edición bilingüe español-alemán, por los contactos que Ocón mantenía y —según dice la advertencia preliminar— «para dar a conocer en el extranjero algunos de nuestros cantos nacionales y populares, y especialmente aquellos que tienen un carácter más peculiar y condiciones más originales...».

Entre sus 29 piezas hay muchas que a nuestro propósito son una auténtica joya. Distingue Ocón entre cantos *nacionales* y cantos *populares* y aclara estos dos términos: «Comprendiendo bajo el nombre de nacionales aquellos cantos cuya melodía es la espresión (*sic*) característica de la inspiración popular, sin que el pueblo no obstante los haya producido, y bajo el de populares aquellos otros que de éste y de su propia inventiva proceden directamente».

Aparte posibles precisiones sobre lo de la autoría del pueblo en los aires populares, nos aparece claro el criterio clasificatorio: como *aires nacionales* registra Ocón las piezas que aunque no son típicamente populares y tradicionales —son de autor conocido y con rasgos propios y distintivos de la pieza concreta—, se inspiran en ellas. Como *aires populares*, en cambio, recoge aquellas formas que canta y baila el pueblo recibidas por tradición oral.

De esas 29 piezas, 13 responden a esas características. Son las siguientes: «Seguidillas murcianas», «Seguidillas sevillanas», «Seguidillas manchegas», «La Malagueña tirana», «Soledad», «Polo gitano o flamenco», «Fandango con ritornello», «Fandango», «Rondeña o malagueña», «Malagueña punteada», «Murcianas o granadinas», «Saetas» y «La Nana». Además hay varias Seguidillas boleras bajo el nombre de «Bolero» de autor conocido o no, Polos (canciones andaluzas) y Tiranas varias.

Ahora bien, ¿qué aires o bailes de éstos coinciden en todo o en algo con los que vimos descritos en el relato de Davillier? Recordemos que en el baile de la academia aparecían entre otras, seguidillas, bolero, seguidillas manchegas, un polo (del contrabandista), malagueñas del toreo... y en la fiesta de Triana un Polo (flamenco), tiranas, malagueñas y rondeñas entre otros. Las coincidencias, si no en todo, sí son grandes, faltándonos quizás como en un gran bloque de cantes y bailes los más propios de Cádiz y Jerez, como el jaleo, el olé de la Curra o los tangos gaditanos. No es de extrañar, puesto que Ocón recogería lo que de popular encontró en tierras malagueñas. Confirma por otra parte lo que ya en el siglo pasado era evidente: Sevilla siempre fue como un crisol en el que todas las influencias andaluzas y no andaluzas llegaban y se reelaboraban de una manera o de otra.

Si exceptuamos las piezas «Rondeña o malagueña» y «Murcianas o granadinas», las cuales vienen sin letra ni melodía, pues Ocón afirma desconocerlas. Si exceptuamos por otro lado las tres seguidillas, que nunca se aflamencaron, y si comprobamos que todas las malagueñas y fandangos que aparecen lo hacen aún como aires de danza, *a compás*, quedan como aires *flamencos*, de cante, sólo el *Polo gitano o flamenco* y la *Soledad*. Será de esta última de la que se hará un estudio más detallado.

La Soledad de Ocón y las soleares flamencas. Del folklore al flamenco

Mucho se ha hablado de los orígenes de las soleares, cante que ha sido definido por alguno como «tal vez el más rico y dinámico género del arte flamenco»¹².

Sobre sus orígenes casi todo han sido conjeturas. Se los suele situar en la primera mitad del siglo XIX, y esto porque no existen referencias claras de que en esos años se cantaran soleares flamencas, al menos con ese nombre. Según Eusebio Rioja¹³, hay noticias de soleares bailadas en la primera mitad del aludido siglo, y en 1867 Lázaro Núñez las recoge en su Cancionero *La música del pueblo*.

Ahora bien, E. Ocón en su Cancionero anota en las breves palabras que dedica a la Soledad que es un canto casi tan popular como el Fandango y que la variedad que transcribe es *la más sencilla y popular de las muchas que de tal melodía existen*. Esto lo afirma de la década de 1860-70. No parece muy razonable que en unos pocos años, habiendo surgido de bailes de los que casi nada sabemos en la actualidad, llegara a alcanzar tal nivel de popularidad. No dice que fuera un baile originariamente —aunque tampoco lo niega— sino un canto.

Hay, pues, datos que hacen pensar que las formas predecesoras de la soleá habría que verlas en una serie de cantos de la tradición oral. Bien pudieron ser llamados cantos *de soledad* en cuanto que eran cantados *a solo*, por un solista, sin acompañamiento de instrumentos y además con letras cuya temática siempre habría sido seria, referida al amor, a desengaños, a pensamientos y vivencias personales..., cantos de soledad.

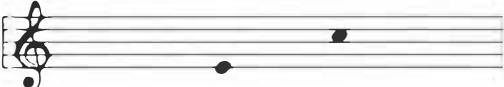
Cantos que musicalmente se distancian poco de algunas nanas, y de algunos tipos de cantos de laboreo, como ya demostró desde el punto de vista comparativo musical Manuel García Matos¹⁴ hace años. Pero a la hora de escribir sobre la soleá flamenca no se atrevió este insigne folklorista a aventurar otra hipótesis sobre sus orígenes históricos que la aceptada comúnmente de ser derivada de las *coplas de jaleo* para el baile de principios del siglo XIX, cuya forma musical por cierto nadie ha mostrado a las claras. Quizás García Matos no pudo llegar a confirmar la hipótesis en la línea de lo que formalmente había demostrado.

Cantos pues, en una palabra, sin medida fija, no sometidos a compás, puesto que no serían —originariamente al menos— coplas de baile. Y puesto que ya estarían muy extendidos en la tradición musical andaluza, es normal que acabara erigiéndose la soleá, por sus características musicales, en el palo más cantado y más estimado de los cantaores y de la afición.

Todo esto parece indicar el estudio comparativo de las tres soleares que aquí transcribo: la soledad de Ocón (ej. 1), una *soleá* flamenca de Pepe Pinto (1970, ej. 2) y una *soledad*

folklórica que pude grabar en Agrón (Granada) en 1993 (ej. 3). Aunque se presten al baile flamenco, que es tan variado y adaptable, no tienen carácter de coplas de baile folklórico.

La única soleá flamenca propiamente es la del ej. 2. La transcrita en el Cancionero de Ocón nos revela un estadio de evolución que podríamos llamar avanzado hacia el estilo flamenco. En 1880, cuando Demófilo nos habla de ellas como de canto (cante) ya asentado, la soleá habría llegado a su madurez, a su asentamiento como cante *básico*: fue, pues, un proceso rápido. La del ej. 3 bien podría verse como un ejemplo de una de las tantas variantes de que hablara Ocón. Las tres tienen ciertos elementos en común, como son:

— El ámbito de sexta. Ej. a. 

— La escala frigia o modo de Mi (semitonos entre el primer y segundo grados y entre el quinto y sexto) es la configuración melódica básica.

(Escrita en forma descendente expresa mejor su carácter) Ej. b. 

— La alternancia del tercer grado de la escala (Sol en este caso) que unas veces aparece a distancia de tercera mayor y otras de tercera menor respecto de la nota base de la escala. Veamos esto más detalladamente.

Cuando la melodía parece girar en torno al cuarto grado de la escala (una de las cuerdas recitativas), el tercer grado se altera ascendentemente, como si fuera atraído por aquél en un proceso de *sensibilización*. Puede verse en las transcripciones que cuando la nota *Sol* aparece alterada ascendentemente, suele dirigirse hacia el cuarto grado de la escala. Cuando la melodía gravita en torno a la nota fundamental —o se dirige hacia ella, en la que resolverá unas notas después— el tercer grado se oye sin alterar, lo propio del tetracordo frigio descendente de la gama andaluza ¹⁵.

La «Soledad» grabada en Agrón tiene muchas similitudes formales con las soleares flamencas y con la soledad de Ocón. Quien la cantó, Eulalia Muñoz López, de 65 años de edad, natural de Agrón (comarca del Temple, Granada) la aprendió de pequeña en su localidad, durante las faenas de recolección. No entiende de flamenco ni poco ni mucho. Coincide también en cuanto a la forma métrica: cuarteta octosilábica.

Hay que buscar en la tradición oral no flamenca, en el folklore musical andaluz, las bases musicales del cante flamenco, y esto ha de contribuir a desechar el antiguo criterio clasificador de «cantes primitivos» o de creación gitana y cantes «derivados» de directa o indirecta vinculación con los primitivos. En flamenco, con propiedad, no se puede hablar de ningún

Ej. 1 SOLEDAD (E. Ucón)

Allegro (♩ = 184)

Ves - ti - do de na - za re... no...
 y pe - gues las tres ca - i - - - das en tu...
 pa - la - bra no cre - o... Aun - que en
 u - na cruz pon - gas ves - ti do de na - za -
 re - no...

Ej. 2 Soleá (Pepe Pinto, 1970)

(♩ = 180)

En - tre Pas - to ra y y To - más yes tá el can -
 te tan fun - di - o, Es - tá tan fun - di - o el can - te
 el can - tees - tá tan fun - di - o que son do - bles de cam - pa -
 nas a y he chos de un mis mo so - ni - o (sigue)

Ej. 3 **Agrón (Granada) 1993**

(♩=228)

La(s) ni-ña(s) de lo(s) cor - ti - jo(s) la(s) ni - ña(s) de_____

lo(s) cor - ti - jo(s) di - cen que no vie - - ne na - die

lo(s) do - min - gos por la tar - de_____ los do - min - go(s)_____ por la

tar - de_____ sea - so - man a los ce - rri - llos_____ sea - so - man a _____

los ce - rri - llos_____ y di - cen no vie - ne na - die

Letras

Ej. 1.

Aunque en una cruz te pongas
vestido de Nazareno
y pegues las tres caídas,
en tu palabra no creo.

Ej. 2.

Entre Pastora y Tomás
está el cante tan *fundido*
que son dobles de campanas
hechos de un mismo *sonio*

Ej. 3.

Las niñas de los cortijos
los domingos por la tarde
se asoman a los cerrillos
y dicen: no viene nadie.

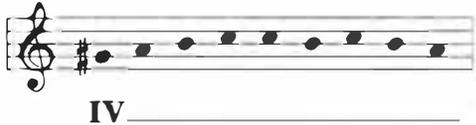
Otra letra cantada por la misma Eulalia Muñoz, con la misma música, expresa el ascendente folclórico de este canto. En este caso, burlesco. La oyó en Fornes recogiendo garbanzos hace 40 años.

En Fornes se cria el azúcar /y en Arenas la Canela.
Y las *peluás* de Játar /se juntan con las de Arenas.

cante primitivo, o hay que definir muy bien antes qué quiere significar tal concepto. Formas flamencas fueron antes las rondeñas que las seguiriyas, y las cañas y polos que la soleá. Ésta a su vez guarda similitudes musicales con los polos y cañas que le precedieron y con formas musicales del folklore andaluz, como las aquí comentadas. Y de todo esto es evidente que faltan estudios históricos y comparativos. Todos los cantes flamencos son cantes *derivados* de una tradición previa. Y si hay algunos que han tenido más influencias sobre otros, no son éstos los de *creación gitana*, concepto este último que hay que someter a revisión de una vez por todas. Esto no quitará protagonismo al elemento gitano, tan importante en la historia del flamenco, pero lo pondrá en su justo lugar.

En las soleares —también en las que aquí se transcriben— hay una escala predominante de base modal, el modo de Mi ¹⁶, con sus semitonos entre el primer y segundo grado y entre el quinto y el sexto. Pero también se detectan *modulaciones* melódicas pasajeras que sugieren otras escalas durante algunos breves momentos. Suelen situarse en las regiones de lo que podríamos llamar los modos de La, principalmente, y de Do en menor medida: aquél, por la importancia del cuarto grado como cuerda recitativa ¹⁷ (ej. musical c). Y éste por efecto aparente de naturaleza melódico-armónica cuando la copla se sitúa en los grados I al V (ej. musical d) ¹⁸.

Ej. c.



IV

Ej. d.



(III) VI

La guitarra flamenca en las soleares

Desde que se generalizó, quizás por los años 60-70 del pasado siglo, el toque por Soleares de Julián Arcas, al que debemos considerar como su genial creador, parece demostrado por E. Rioja ¹⁹ que los más famosos guitarristas de flamenco inmediatamente posteriores a él lo hicieron suyo en sus líneas básicas. Así era citado el toque, como *Soleares de Arcas*, a principios de este siglo. Pero poco a poco se fue perdiendo esta denominación, en clara falta de deferencia, involuntaria sin duda, para con este gran guitarrista.

Los acompañamientos de guitarra flamenca por soleares desde entonces han seguido la pauta de Arcas. El modo de Mi viene resaltado con la insistencia en el tetracordo descendente IV-III-II-I, armonizados en acorde perfecto menor el cuarto grado y en perfecto mayor los grados I, II y III.



El toque por soleares combina, pues, una armonización sobre las bases melódicas de naturaleza modal de la copla con una rara perfección de lenguaje guitarrístico, lo que sin duda contribuye a su efecto resultante tan atractivo. Pero por otro lado el acompañamiento tiende a encuadrar a la copla en unos moldes rítmicos que quizás no sean los originarios, habiendo contribuido esto quizás al efecto de alargamiento, de ralentización que se observa desde las soleares más antiguas a las más recientes, fenómeno que incluso se puede constatar en las tres transcripciones observando la medición metronómica (contando con que la soledad folklórica recientemente grabada conserva su antiguo tempo *folklórico*, tradicional).

Además puede que ésta sea la causa también del otro proceso paralelo al ahora descrito, como es el de cierto encasillamiento en moldes isorrítmicos en el que la soleá reciente se viene cantando. Presumiblemente la soledad de Agrón también refleja en su aire bastante más *ad libitum* que el de las actuales, que el proceso haya sido ése y no otro.

CONCLUSIONES

1. Pasada la mitad del siglo XIX, el flamenco no cuenta aún con un código estético —como sí lo tiene hoy, más o menos definido— que lo individúe respecto de otras manifestaciones musicales folklóricas o folklorísticas, manifestaciones de las que aún no se había desgajado en el grado en que después lo hizo. Si en esas fechas se nutre en gran parte del folklore musical andaluz, poco a poco se fue separando de esa tradición y creando la suya propia. En estas mismas fechas ya hay datos abundantes para destacar su carácter de arte que inicia su evolución propia.
2. La jerarquización e importancia que el propio mundo del flamenco atribuía a las diversas formas flamencas de hace más de un siglo es muy diversa a la actual. Polos, cañas, rondeñas y malagueñas entre otros cedieron su puesto de honor a las seguirillas y soleares. Este proceso se dio en pocas décadas. Cabe, pues, afirmar que nada había de establecido en cuanto a formas y ambiente se refiere, y si como arte dinámico y abierto nació el flamenco, no parece exacto apelar a un culto casi sagrado a las formas tenidas aún hoy día por algunos como puras u originarias.
3. En esta época (1860-70) la guitarra no era aún el único instrumento admitido por el cante flamenco, aunque sí que ya era el predominante. Cabe hacer un estudio de la evolución del papel creciente de la guitarra en el flamenco en paralelo con el de la evolución de los cantes. No se sostienen las afirmaciones que de vez en cuando aparecen en escritos sobre cante flamenco en el sentido de que éste, en sus primitivos años de historia no se atreve a valerse de un soporte musical como el de la guitarra hasta que se abren los primeros cafés cantantes.

4. Un estudio detallado de la música contenida en el Cancionero de Eduardo Ocón y en otros cancioneros de la época suministraría claves interpretativas para mejor entender la historia del flamenco.
5. No está clara la derivación de la soleá de formas previas de baile. No sería argumento suficiente constatar que eventualmente haya referencias vagas en la época a que se pudieran haber dado bailes de estilo flamenco con aires de soleá. Hay datos musicales del folklore que la relacionan más bien con cantos *a solo* de carácter tradicional, como nanas, cantes de laboreo, etc. Esta línea de investigación, a mi juicio, ha de arrojar nuevas luces. También falta un estudio en el que se aborden por separado, para luego relacionarlos, la evolución de la copla y del acompañamiento instrumental de la soleá. Todo hace pensar que éste ha condicionado la evolución de aquélla.

NOTAS

1. MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos*. Madrid, Demófilo, 1975.
2. MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio. *Mundo y Formas del Cante Flamenco*. 3.^a ed., Sevilla-Granada, Al-Andalus, 1979.
3. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*. Málaga, Seyer, 1991.
4. DAVILLIER, Charles y DORÉ, Gustave. *Viaje por España*. Reed. del cap. XX: Sevilla, Fundación Machado, 1988.
5. BLACKING, John. «Algunos problemas de teoría y método en el estudio del cambio musical». *Yearbook of the International Folk Music Council*, 9, 1977, pp. 1-26.
6. SNEEUW, Arie. «Algunos datos nuevos para la historia del flamenco». *Candil*, 52 (1987), pp. 29-36.
7. SCHNEIDER, Marius. «A propósito del influjo árabe». *Anuario Musical*, 1 (1946), pp. 31-142. LEBLON, Bernard. «El flamenco entre las músicas orientales». *La Caña*, 8-9 (1994), pp. 139-140. RUIZ SÁNCHEZ, J. «Del canto al cante». *Candil*, 55 (1988), pp. 9-19.
8. A propósito del concepto de folklorismo, *vid.* MARTÍ, Josep. «El folklorismo. Análisis de una tradición "prêt-a-porter"». *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 317-352.
9. IZA ZAMACOLA, Juan Antonio. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Reed.: Córdoba, Demófilo, 1982.
10. La novedad en el cambio de actitud ante los bailes populares en el siglo XVIII se constata en la falta de referencias hacia los mismos en los tratados de danza de fechas anteriores. *Vid.* ESQUIVEL NAVARRO, J. *Discursos sobre el arte del Danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642.
11. Cfr. RIOJA, Eusebio y CAÑETE, Antonio. «La guitarra en los primeros tiempos del Flamenco». *Actas del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamencas*. Córdoba, 1988, pp. 47-64.
12. CABALLERO BONALD, José M. *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla, Algaida, 1988. Col. Temas Andaluces, p. 109.
13. RIOJA, Eusebio. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Bienal de arte flamenco VI, El Toque. Sevilla, Texto e Imagen, 1990, p. 52.
14. GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Madrid, Cinterco, 1984, p. 67.
15. Tetracordo que fuera de España es conocido como algo típico español. Así en Cuba, a las canciones en que éste aparece se les llama *tonada española*. Y en algunos países de habla inglesa es conocido como *Spanish Phrigiam Tetrachord*. La alteración y alternancia aludidas del tercer grado varían mucho de unas versiones a otras. En todos los cantes flamencos *ad libitum* en modo frigio parece ser una de las notas constitutivas. En los derivados de los fandangos (tarantas, cartageneras, granadinas, malagueñas...) aparece menos esta alteración, particular éste que tiene su exacta correspondencia con los fandangos folklóricos, de los que proceden. Para un estudio más detallado del modo de Mi en la música de tradición oral peninsular

vid. DONOSTIA, P. José Antonio. «El modo de “Mi” en la canción popular española». *Anuario Musical*, 1 (1946), pp. 153-179.

16. Para los modos musicales presentes en el folklora español vid. MANZANO, Miguel. *Cancionero Leonés*. León, Diputación, 1989.

17. La alteración del séptimo grado de La —o, según se vea, tercer grado de Mi— no aparece en muchos tipos de soleares flamencas.

18. Ni tan siquiera tiene entidad de leve modulación pasajera, más bien sugiere el acorde de Do Mayor. Así suelen hacer todos los guitarristas: introducen este acorde entre los dos últimos tercios de las soleares.

19. RIOJA, Eusebio. *Julián Arcas...*, pp. 41-45.