

Un nuevo enfoque crítico de los orígenes del flamenco

El libro del profesor Bernard Leblon, *El cante flamenco entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*¹ profundiza y completa las más importantes hipótesis formuladas hasta ahora sobre los orígenes de este arte, a la vez que desarrolla otros estudios realizados por el autor con anterioridad.

Bernard Leblon publicó en 1982 un valioso trabajo sobre los gitanos en la literatura española² y tres años después otro estudio riguroso sobre el hecho diferencial gitano en nuestro país³. La cultura gitanoandaluza fue el tema de su ponencia en el *X Congreso Nacional de Actividades Flamencas*⁴. Estas y otras cuestiones centraron su disertación en el coloquio internacional sobre los gitanos, celebrado en el Centro «Georges Pompidou» de París en diciembre de 1986⁵. El análisis de *La etapa secreta del cante* constituyó su contribución a la «Conferencia Internacional Dos Siglos de Flamenco», que tuvo lugar en Jerez de la Frontera del 21 al 25 de junio de 1988. Otras investigaciones han acotado aspectos particulares, como la centrada en la palabra *payo*⁶, o han focalizado cantes singulares, como la referida a «Los misterios de la siguiiriya gitana»⁷.

Algunos de estos trabajos anticipan ya la tesis del libro que comento. En *La etapa secreta del cante*, por ejemplo, analiza las teorías de Falla, en las cuales se afirma por una parte que este arte no es obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran en su formación, sino que sería el fondo primigenio andaluz el que fundiría y formaría una nueva sensibilidad musical con las aportaciones recibidas, y por otra parte se asegura que las tribus gitanas venidas del Oriente conferirían al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el arte jondo. Bernard Leblon lleva a cabo una sabia elucidación de estas afirmaciones aparentemente contradictorias, apoyándose en datos históricos y musicológicos. En este trabajo se sigue escrupulosamente el recorrido efectuado por los gitanos desde la India a Irán, y de ahí hasta Occidente. Este mismo recorrido es seguido por el investigador en el primero de los cuatro capítulos que integran el libro *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*.

Una incursión por las músicas populares de Europa desde Grecia y Turquía hasta Rusia, pasando por Bulgaria, Yugoslavia, Rumania, Hungría, Checoslovaquia y el folklore judío «ashkenazi» de Polonia, le lleva a descubrir una serie de rasgos comunes en la manera de cantar, de tocar instrumentos y de interpretar los ritmos, una expresividad apasionada que puede pasar súbitamente desde la tristeza más desesperada hasta la alegría más desenfadada. La explicación de este fenómeno es muy sencilla: «casi todos los músicos profesionales de estas comarcas son auténticos zingaros»⁸. El papel que han

¹ Madrid, Cinterco, 1991.

² LEBLON, B.: Les Gitans dans la littérature espagnole, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1982.

³ LEBLON, B.: Les Gitans d'Espagne. Le prix de la différence, Paris, P.U.F., 1985.

⁴ Actas del X Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Jaén, 1982, pp. 113-123.

⁵ Paris, Editions Syros, juin, 1988.

⁶ LEBLON, B.: «A propósito de la palabra payo y de otros excesos verbales», Candil, n.º 44, Jaén, septiembre-octubre, 1985.

⁷ LEBLON, B.: «Los misterios de la siguiiriya gitana», Candil, n.º 34, Jaén, julio-agosto, 1984.

⁸ LEBLON, B.: «La etapa secreta del cante», en Actas de la Conferencia Internacional «Dos Siglos de Flamenco», Jerez de la Frontera, junio 1988, p. 255.

⁹ GRANDE, F.: Memoria del flamenco, Madrid, Espasa Calpe, «Austral», 1979, vol. I, p. 89.

desempeñado los zingaros en la difusión y contaminación de las músicas populares desde el oriente al occidente y de los Balcanes hasta Rusia es mucho más importante, según Bernard Leblon, de lo que puede imaginarse. El influjo se extiende igualmente a la música clásica: Liszt, por ejemplo, estaba convencido de que la música popular que le inspiraba era puramente zingara, hipótesis que se apresuraron a desmentir algunos musicólogos húngaros afirmando que los zingaros no habían sido nunca otra cosa que excelentes intérpretes. La cuestión, según Leblon, es mucho más compleja: distingue así, en primer lugar, el verdadero folklore húngaro, que inspirará un poco más tarde a músicos como Béla Bartók, Zoltan Kodaly y Laszlo Lajtha, y que no tiene nada que ver con los zingaros. A continuación, nos encontramos con la música instrumental llamada *verbunkos*, netamente influida por los intérpretes habituales zingaros y donde son perceptibles algunos elementos turcos aportados por aquéllos. Hay, por último, una música popular húngara generalmente interpretada a la manera zingara y mucho más cerca del estilo *verbunkos* que del folklore autóctono. Aclara el autor que la música zingara de Hungría, a la que hace referencia en estos capítulos iniciales, es del grupo *romungro*, es decir, de los sedentarios asentados en el país desde hace mucho tiempo, que ya no hablan de la lengua romaní, excepto en ciertas comarcas del norte de Budapest. Al lado de estos «zingaros húngaros», existen otros varios grupos y entre ellos el que los húngaros llaman *vlox* o *kolompar*, cuya música se analiza en otros capítulos del libro.

En el capítulo II se estudia la presencia de los zingaros en la Península Ibérica desde la Edad Media al siglo de las Luces. Los primeros testimonios de la presencia de los zingaros en estos territorios datan, según Leblon, de 1425 y van multiplicándose a lo largo del siglo XV. Este, el período que Félix Grande denomina «etapa nobiliaria de la gitanería», en el que «los gitanos nómadas llegados a España encontrarían frecuentemente benevolencia, ayuda, comida, ropas, regalos por parte de abundantes señores; pero el embuste defensivo no podía durar eternamente»⁹. Y si Félix Grande reproduce en su *Memoria del flamenco* la pragmática firmada por los Reyes Católicos en 1492 en Medina del Campo y otras leyes dictadas contra los gitanos, Bernard Leblon se refiere

igualmente a medidas represivas, como la pragmática dictada en 1633 por Felipe IV o por su ministro plenipotenciario el Conde Duque de Olivares.

Tomando como base los trabajos de J.L. Flecniakoska¹⁰ y de Ortiz de Villajos¹¹, hace especial hincapié en la participación de los gitanos en los festejos populares, especialmente en el Corpus, durante los siglos XVI y XVII. Lo ilustra además con numerosos textos tomados de la *Farça das Ciganas* y el *Auto da festa*, de Gil Vicente; del *Auto tercero al Sacramento*, de Juan de Luque; de *La Gitamilla*, *Pedro de Urdemalas* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Miguel de Cervantes; de *La amistad en peligro*, de Valdivielso; de *Los pastores de Belén*, *El nacimiento de Cristo* y *La madre de la mejor*, de Lope de Vega, etc.

Los testimonios de elementos gitanos en la literatura del siglo XVIII están extraídos de las obras de Antonio de Zamora, de don Ramón de la Cruz —en cuyos sainetes aparece por primera vez la denominación de seguidilla gitana— y de los bailes y las *mojigangas* del teatro jocoso dieciochesco. A lo largo de esta centuria nacen nuevos bailes como el *canario*, el *guineano*, y las *folías*, a los que se presta singular atención. A la vez que se desarrolla este tipo de manifestaciones, se hacen aún más fuertes las medidas represivas contra la comunidad gitana, culminando, según Bernard Leblon, en 1749 con el prendimiento general de todos los gitanos de España y su reclusión en los arsenales, transformados en presidios. De esta experiencia carcelaria sacarían abundantes motivos para el cante.

El recorrido por las diversas manifestaciones de la literatura de los siglos XVI, XVII y XVIII le lleva ya a extraer una primera conclusión sobre estas creaciones de los gitanos: la continua dialéctica de su arte ante la evolución y la permanencia, es decir, entre la tradición y la renovación. Llama el autor la atención sobre el hecho de que la música gitana que se incorpora a estos espectáculos payos no es otra cosa, durante tres siglos por lo menos, que unos elementos del folklore peninsular y de la música popular hispánica, ejecutados por los gitanos «a la manera gitana». El gitano, en cuan-

¹⁰ FLECNIAKOSKA, J.L.: «Las fiestas del Corpus en Segovia», Estudios Segovianos, t. VIII, 1956.

¹¹ ORTIZ DE VILLAJOS, G.: Gitanos de Granada, Granada, 1949.

to músico tradicional, trata de ejecutar con la mayor fidelidad posible lo que su público conoce y aprecia. Ilustra su afirmación con el ejemplo de *La gitanilla*, de Cervantes. Los demás autores de la época hacen otro tanto, es decir, «adaptan ciertas letras populares al asunto que tratan, esforzándose en imitar las que los gitanos solían cantar.

En el capítulo III «La música profesional de los gitanos de España: metros, canciones, bailes, instrumentos y ritmos» estudia estas adaptaciones literarias en un período que comprende desde el siglo XV al XIX. De ellas, las más significativas cuantitativamente son las *seguidillas*, seguidas de los *romances* o *corridos*. El resto de los ejemplos, aunque con estructura métrica bastante libre, puede relacionarse estructuralmente con la *seguidilla*, el *romance* o el *villancico*.

El apretado lirismo del villancico, su inimitable sencillez y su profundo misterio han sido elucidados por Antonio Sánchez Romeralo, en el contexto de la lírica popular de los siglos XV y XVI. La investigación de Sánchez Romeralo¹² situó en su justo lugar la historia del villancico y relleno los aterradores vacíos textuales que existían sobre el particular, a pesar de los materiales aportados por los *zéjeles* y las *moaxajas*. Tocar estos temas supone volver a plantearse las espinosas cuestiones de lo que sea la poesía popular y tradicional y de sus vinculaciones con la culta o erudita. Los versos de algunas de estas composiciones ya suenan, según Leblon, a copla flamenca. Así sucede, por ejemplo, con estas creaciones recogidas por Emilio García Gómez en su libro *Cinco poetas musulmanes*.

¿Quién te ama y se muere por ti?
Si me matan sólo por ti será.
Si mi corazón pudiera dejarte
no compondría esta cancioncilla.

Madre mía, me veo despreciado.
Tu hijo está triste y con pena.
Lo ves que durante todo el día
no prueba más que un bocadito.

En efecto, con perfectamente reconocibles ciertos recursos aprovechados por el cante, como el motivo de la pena, la apelación a la madre, la expresiva afectividad del diminutivo, etc.

En la ejecución de los romances o corridos, el autor puntualiza que los gitanos de los siglos pasados no se

limitaban a cantar letras de circunstancias, como en *La Gitanilla*, de Cervantes, y que interpretaban y siguen interpretando los viejos romances tradicionales. Entre los gitanos, los romances se cantaban fundamentalmente en el ámbito íntimo de las fiestas familiares. Bernard Leblon allega los testimonios clásicos de Estébanez Calderón y los más recientes de José Blas Vega y Luis Suárez Avila. Especialmente importantes son los ejemplos recogidos por este último autor entre los gitanos del Puerto de Santa María, algunos de los cuales ya fueron comentados por Suárez Avila en el *IV Coloquio Internacional del Romancero*, celebrado en Sevilla, El Puerto y Cádiz en junio de 1987, en la citada *Conferencia Internacional «Dos Siglos de Flamenco»* organizada en Jerez de la Frontera en junio de 1988, y en el *Coloquio Internacional sobre la canción de tipo popular* que tuvo lugar en Reus en septiembre de 1990.

Bernard Leblon descubre la complejidad real que, desde el punto de vista melódico, esconde la aparente monotonía de los romances. Y en una línea investigadora iniciada por Blas Vega, sostiene que estas melodías de romances —más o menos recitativas o escuetas, más o menos dinámicas y melismáticas, pueden constituir una etapa arcaica del cante, la que desemboca directamente en las *tonás*.

En el estudio de la *seguidilla* y la *seguriya gitana* se hace referencia a los libros de Ana María Durand-Viel y de José Mercado, pero no encuentro alusiones al estudio clásico de Hanssen¹³. Leblon constata la dificultad cuando se pasa del estudio de la *seguidilla* —algunas de cuyas manifestaciones en el flamenco serían las *serranas* y las *sevillanas*— al de la *seguriya* o *siguriya gitana*, y asegura que la comparación entre la *seguriya* y la *endecha* sencilla sería más pertinente si se tuviera en cuenta el tono antes que la forma. Observa, además, que no sería ilógico pensar que, del mismo modo que los *romances* del repertorio profesional se llegaron a utilizar en las fiestas íntimas de los calés, una forma especial de *seguidilla* —la denominada *playera* o *plañidera*— se utilizara en los duelos, que solían ser motivo de ritos, ceremonias especiales y cantos particulares en la mayoría de los grupos zingaros.

¹² SANCHEZ ROMERALO, A.: *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969.

¹³ HANSEN, F.: «La seguidilla», en *Estudios. Métrica. Gramática. Historia Literaria*, Santiago de Chile, *Anales de la Universidad de Santiago de Chile*, 1958, pp. 133-146.