

Enrique BALTANÁS, *Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez*, «SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita» 8 (2001) I.S.S.N. 1134-1165, Universidad de Alcalá, pp. 97-120.

## ORALIDAD Y ESCRITURA EN EL FLAMENCO: HUGO SCHUCHARDT Y ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ

ENRIQUE BALTANÁS  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Y FUNDACIÓN MACHADO

Las relaciones entre oralidad y escritura en el flamenco podemos abordarlas desde dos distintas perspectivas. La primera es la que atañe al conocimiento y estudio del nuevo fenómeno de los cantes flamencos cuya boga se inicia hacia mediados del siglo XIX. Para decirlo con otras palabras: en la constitución de la llamada Flamencología (estudio de los orígenes, desarrollo y naturaleza de los cantes flamencos), ¿cuál fue el papel de las fuentes orales y cuál el de las fuentes escritas? ¿tienen ambas el mismo valor?

La segunda perspectiva a que nos referimos debería examinar los propios materiales flamencos: letras y músicas. El caudal de coplas flamencas, ¿proviene de una lírica oral, trasladada desde alguna otra tradición o bien fue escrita y compuesta *ex profeso*? En parecidos términos podríamos plantearnos el caso de la música.

Naturalmente, ambas perspectivas son complementarias. En las páginas que siguen vamos a ensayar algunas respuestas a estas preguntas a través del análisis de dos textos “fundacionales”: la *Colección de cantes*

*flamencos*<sup>1</sup> de Machado y Álvarez y *Die Cantes flamencos* de Hugo Schuchardt, ambos aparecidos en el mismo año de 1881.

## EL DOBLE ORIGEN DE LA FLAMENCOLOGÍA: DEMÓFILO Y SCHUCHARDT, O FENOMENOLOGÍA Y FILOLOGÍA

Se suele considerar a Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (Santiago de Compostela, 1846-Sevilla, 1893) como el fundador o el iniciador de la Flamencología. Pero esto es sólo parcialmente cierto, pues, como hemos dicho, en el mismo año de 1881 aparecen las que para nosotros son las dos obras fundamentales que marcan el inicio de la Flamencología: las monografías de Schuchardt y de Machado, y ambas en estrecha relación y correspondencia. Es verdad que Machado se había interesado ya por los cantes flamencos en 1871, cuando publicó en la «Revista mensual» sevillana un artículo titulado precisamente *Cantes flamencos*. Aún insistiría en el tema en la época de *La Enciclopedia*, en donde aparecerían varios artículos suyos durante los años 1878 a 1880.<sup>2</sup> Pero sólo les dedicaría un libro monográfico de doscientas páginas en 1881, cuando entró en relaciones con folkloristas europeos, gracias a la llegada de Hugo Schuchardt a Sevilla y, al parecer, animado por éste.

Nacido el cuatro de febrero de 1842 (cuatro años antes que Demófilo, aunque le sobreviviría hasta 1924) en Gotha (Alemania), Schuchardt<sup>3</sup> destacó desde su juventud, desde su niñez casi, por su don de lenguas, que le permitió realizar estudios sobre muchas de ellas, entre otros sobre el vascuence, el criollo, el albanés, el celta o el georgiano. Inicial-

---

<sup>1</sup> Vid. mi edición crítica: Sevilla, Signatura Ediciones, 1999, de donde tomo todas las citas.

<sup>2</sup> Cfr. Manuela CANTÓN DELGADO, *Los dispersos de Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"): aportaciones a una cuestión pendiente*, en «Demófilo. Revista de Cultura tradicional» núm. 11 (1993) pp. 15-39.

<sup>3</sup> Cfr. Michaela WOLF, *Hugo Schuchardt en Andalucía*, en Hugo Schuchardt, *Los cantes flamencos (Die Cantes flamencos, 1881)*, edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf, Sevilla, Fundación Machado, 1990, así como Brigitta WEISS, *Hugo Schuchardt y el mundo hispánico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981.

mente, se había consagrado a la filología clásica, a la que aportó su gran obra *Der Vokalismus des Vulgärlateins*, que estableció con mayor solidez el paso de la filología clásica a la filología románica. En sus últimos años, Schuchardt se interesó por el problema del origen de las lenguas, sobre el que llegó a publicar varios estudios. Ligada a su faceta de publicista e investigador está su actividad viajera, complemento indispensable de su poliglotismo. Además de a España, Schuchardt viajó a Inglaterra, Suiza, Francia, Italia, Escandinavia e incluso a Egipto y Marruecos. A partir de 1876 ocupó una cátedra de filología románica en Graz (Austria) que no abandonaría ya hasta su jubilación en 1900. Desde su residencia en Graz sostuvo una voluminosa correspondencia con eminentes escritores y científicos de las más variadas disciplinas y países.

Cuando Schuchardt llegó a Sevilla, en los primeros meses de 1879, ya poseía sólidos y abundantes conocimientos de la lengua y literatura españolas, dada su condición de romanista. Esta visita tuvo cierto eco en la prensa española del momento. «El Español» del 27 de marzo de 1879 dedicó un largo artículo al profesor alemán, informando de los motivos de su viaje: “Hemos tenido el gusto de saludar afectuosamente al doctor Hugo Schuchardt, [...] el cual se propone [...] estudiar detenidamente el carácter especial de los pueblos andaluces, y muy particularmente la escuela poética sevillana, [...] se ha dedicado muy especialmente al estudio de la particular manera de ser de la nacionalidad española; pero el ilustrado doctor halla singular complacencia en los trabajos filológicos...” El objeto de sus estudios no se encontraba sólo en el gabinete de trabajo o en la silenciosa biblioteca. Schuchardt gustaba de zambullirse en el ambiente al que accedía. Él mismo confesaba: “También en lugares como [...] Nápoles y Sevilla, me alegraba siempre en el momento en que la estación ya por fría o por caliente expulsaba a los extranjeros, ofreciéndome la posibilidad de un contacto íntimo con los naturales del lugar.” Según M. Wolf, en sus estudios lingüísticos Schuchardt nunca descuidó el aspecto de la etnología, pues “estaba convencido de que era imposible ahondar en una lengua sin estudiar, o mejor, profundizar en el «alma del pueblo», buscando siempre establecer una relación entre los pueblos y su lengua.”<sup>4</sup>

He aquí, pues a un profesor prestigioso, interesado en el dialecto andaluz, en el habla del vulgo, que no estudia aisladamente sino en relación

---

<sup>4</sup> M. WOLF, *cit.*, p. 160.

con los aspectos etnológicos...que visita Sevilla. Casi fatalmente tenía que encontrarse con Antonio Machado y Álvarez y su grupo de folkloristas, con quienes compartía además la edad y la orientación positivista y evolucionista. La estancia de Schuchardt en Andalucía fue, pues, un estímulo para el grupo, además de una orientación para la adecuada dirección de sus estudios. Seguramente Schuchardt animó a Machado y Álvarez a profundizar en su tarea de recolección y estudio de los cantes flamencos, que ambos pudieron escuchar en el café cantante de Silverio y otros lugares, y que habrían llamado poderosamente la atención de un extranjero como Schuchardt (y no porque los cantes flamencos y gitanos no fuesen ya conocidos en Europa, sino precisamente por ello mismo). Que este acicate procedió de Schuchardt se comprueba por la correspondencia que le dirigió Demófilo. En una carta fechada el 18 de abril de 1881 le escribe a Graz: “Le envío a Vd. seis ejemplares de *Cantes flamencos*, uno para Vd., dos para sus amigos y tres para que los reparta a tres revistas que me traten con alguna consideración, ya que he gastado mi tiempo, mi paciencia y aun mi dinero, en una empresa tan útil para Vds. como despreciada aquí, donde no rebuznamos por que no nos embarguen.”<sup>5</sup> Sobre esto mismo insistiría un año más tarde, en el *Post-Scriptum*: “A esta verdadera necesidad respondió [...] la [colección] de *Cantes flamencos*, en la que especialmente me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchardt algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas.”<sup>6</sup>

Sin embargo, resultaría erróneo deducir de esto que Demófilo reunió y publicó su *Colección de cantes flamencos* sólo por encargo de Schuchardt y en calidad de materiales para el estudio de dialectología andaluza que el profesor de Graz se proponía realizar. Como sabemos, Machado ya venía dedicándole atención al flamenco desde por lo menos 1871, es decir, diez años antes de publicar su célebre colección. Por otra parte, Demófilo no se limitó a reunir materiales sino que, tanto en el prólogo como en las notas, ordenó y trató de comprender el fenómeno del cante flamenco, desarrollando una teoría explicativa y acercándose no sólo a los textos sino al mundo de sus intérpretes (biografía de Silverio y datos de otros cantaores) y de su

---

<sup>5</sup> En G. STEINGRESS, *Cartas a Hugo Schuchardt. La correspondencia inédita de los folkloristas y otros intelectuales españoles*, Sevilla, Fundación Machado y Diputación Provincial de Badajoz, 1996.

<sup>6</sup> *Pos-Scriptum*, cit., pp. 20-21.

público. Además, Machado mismo se convirtió a su vez en estímulo para Schuchardt, que sólo a partir de la *Colección* publicada por el folklorista sevillano se decidió a redactar y publicar su monografía *Die Cantes flamencos*: “En la primavera de 1881 -escribe G. Steingress- fue publicada la *Colección de cantes flamencos* de Demófilo. Schuchardt recibiría seis ejemplares de ella, y Demófilo -en una carta fechada el 3 de septiembre del mismo año- le ofrece ya “gracias anticipadas por su artículo” sobre este libro. Su amigo respondería inmediatamente y Demófilo tuvo en sus manos *Die Cantes flamencos* en octubre de 1881. Es decir, Schuchardt terminó su obra en pocos meses, entre abril y octubre.”<sup>7</sup>

Pero examinemos ya cuál es el contenido de la *Colección* de Demófilo. Su estructura es la siguiente: un Prólogo, un corpus anotado y clasificado, más dos apéndices, uno sobre la biografía de Silverio Franconetti y otro que recoge los nombres y la especialidad en la que destacaron cantaores de Jerez de la Frontera, Puerto Real, El Puerto de Santa María, San Fernando, Cádiz, Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga y Morón de la Frontera.

Esencialmente, pues, la obra de Demófilo consiste en un cancionero, en la línea de los que se habían publicado desde principios del siglo XIX - como los de Don Preciso, Fernán Caballero, Tomás Segarra o Lafuente Alcántara-, de acuerdo con un renovado interés por los productos culturales del pueblo que suscitó un naciente nacionalismo cultural. Pero la colección de Machado y Álvarez presenta, al menos, cinco importantes novedades con respecto a los cancioneros anteriores:

- 1) Ofrece -aunque no siempre y no siempre de modo preciso- una relación de “informantes” orales, relacionando el texto con su transmisor.
- 2) Se centra, monográficamente, en un género poético-musical nuevo, el de los cantes flamencos.
- 3) Afirma que los cantes flamencos no pertenecen al folklore, ni surgen del pueblo todo, sino de una parte del mismo.
- 4) Clasifica los textos no por su temática o por su métrica, sino por el tipo de música con el que se cantan, entendiendo que música y poesía son inseparables y forman una unidad de sentido y sentimiento.

---

<sup>7</sup> G. STEINGRESS, *Hugo Schuchardt y la investigación del flamenco*, en H. Schuchardt, *op. cit.*, p. 132.

5) Intenta reproducir, mediante la grafía, la auténtica pronunciación y sintaxis de los informantes.

En efecto, Machado y Álvarez, en contra de la entonces ya usual identificación entre flamenco y Andalucía, observó la peculiaridad del flamenco como género poético-musical no folklórico ni perteneciente al pueblo todo, sino a unos círculos determinados de cantaores y aficionados al cante:

“Los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores [...] El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, al [sic] que llamaríamos diletanti si se tratara de óperas, desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado.”

Demófilo relacionó este carácter no folklórico de los cantes flamencos con otras características de los mismos, tanto temáticas como sociológicas. En primer lugar, la temática -y el número- de las coplas flamencas era mucho más reducida que la de las coplas simplemente populares:

“La letra de estas composiciones es, por lo común, tristísima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía.”

“Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales.”

“...por cada mil composiciones flamencas... hay veinte mil andaluzas.”

Fue este carácter no folklórico, no popular -en sentido activo- del cante flamenco lo que le llevó a ensayar una explicación de sus orígenes, que quiso encontrar en la poesía y la música de los gitanos. Demófilo identificó flamencos con gitanos (“Los gitanos llaman gachós a los andaluces, y estos a los gitanos flamencos), desde un supuesto racial muy propio de la biología romántica, y llevó a cabo una equiparación entre la evolución musical y artística del cante flamenco con la evolución biológica y el cruce o mezcla de dos razas, la gitana y la andaluza, que propiciaría la decadencia o pérdida de pureza -racial- del primitivo cante gitano:

“los cantes gitanos..., andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales... irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter

y originalidad y se convertirán en un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos.”

Es curioso que esta tesis racial entre en contradicción con otras observaciones hechas por el propio Demófilo. Sobre el origen del flamenco, por ejemplo, nos dice que son “tabernarios en su origen”. Observamos que no dice “familiares”, como harán más tarde Ricardo Molina y Antonio Mairena en su imaginaria construcción de una “etapa hermética” del cante gitano, genuinamente instalada en la intimidad familiar de los clanes gitanos.<sup>8</sup> Por el contrario, Demófilo es ya consciente de que la aparición del cante flamenco, vale decir, del cante gitano puro, no se remonta mucho más allá de principios de siglo: “Enumerados los distintos cantes que contiene esta Colección, e indicadas las ligeras noticias que hemos podido adquirir acerca de sus denominaciones y de su origen, que muchos atribuyen a los moros, aunque ninguno lo hace anterior a la época de tío Luis el de la Juliana, rey de cantadores, que floreció en el último tercio del siglo pasado...” Es más, al caracterizar la temática propia de estos cantes, Demófilo nos sorprende con esta llamativa afirmación: “Menor aún es el número de las que encierran algún uso o costumbre o tradición propio de la raza gitana.” Sorprendente declaración es esta de que en unos cantos supuestamente gitanos se reflejen tan escasamente las costumbres o tradiciones de los gitanos. Pero llamativo es asimismo el ejemplo que pone Demófilo de uno de estos raros casos, y la explicación consiguiente. Cita Demófilo la conocida letra de alboreá:

En un prao berde  
 tendí mi pañuelo;  
 cómo salieron, mare, tres rositas  
 como tres luseros.

Y comenta: “En ella se alude a la costumbre de presentar la camisa de la desposada al día siguiente de la boda, para que los parientes y amigos tengan una prueba de la virginidad de la doncella de la víspera.” Curioso

---

<sup>8</sup> Ricardo MOLINA y Antonio MAIRENA, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

es que Demófilo tenga a esta por costumbre gitana, cuando no ignoraba que tal uso era frecuente en muchos pueblos mediterráneos, y de hecho el propio Demófilo continúa diciendo, sólo una línea más abajo dentro de la misma nota: “costumbre que se halla también, o se hallaba hasta hace aún muy poco, en algunos pueblos de Sicilia, según el señor Pitré...” De manera que nos encontramos con el hecho, verdaderamente paradójico, de que lo poco gitano que se expresa en estos cantes no es ni siquiera exclusiva o genuinamente gitano.

Sin duda, la identificación flamenco = gitano, en contradicción con las propias observaciones “de campo” del mismo Demófilo, se debió al prejuicio evolucionista y romántico que por entonces aún impregnaba su pensamiento. Junto a ello, no cabe descartar tampoco su empeño en aclarar a los estudiosos extranjeros la peculiaridad -no popular, no nacional, no española ni siquiera andaluza- de los cantes flamencos: “es inexacta la idea propalada en Europa por algunos turistas de que es el cante flamenco el genuinamente español.” Hacia el final del “Prólogo” volverá a insistir en esta idea, y en sus concepciones evolucionistas. Nos dirá que ha intentado “facilitar su comprensión a los extranjeros” y “estudiar los importantes e interesantísimos datos que ofrecen estas producciones para el conocimiento de la naturaleza y evolución del espíritu humano y de las leyes biológicas a que está sometido.” Sin embargo, esta supuesta “naturaleza y evolución del espíritu humano” y esta “leyes biológicas a que está sometido” entran en contradicción, de nuevo, con las observaciones directas y de primera mano del propio Demófilo. Así, en la evolución que nos dibuja no aparece una evolución natural o biológica, sino social y cultural: de la taberna al café cantante, y no de una raza a otra. Lo que tiene lugar, en todo caso, es una dignificación social y estética del cante, una ampliación de su público, una mayor irradiación social del flamenco. En esta consideración del público, y de su condicionamiento del producto artístico, puede decirse que Machado fue un adelantado de la moderna crítica artística y cultural. Los tonos y los temas de los cantes revelan “una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos: lo bufo, lo obscuro, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufanesco, etc., etc.”, lo que concuerda con el carácter asimismo heterogéneo de su público -el del café cantante- “donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante, que alguna que otra vez concurre a estos lugares, el terne y el torero, que hacen

de ellos su centro favorito; al lado del hombre de sentimientos delicados que goza con la música triste de la seguidilla gitana o levemente melancólica de la soledad, el de espíritu alegre y bullicioso que va a recrearse con la música, también retozona y alegre, de ese infinito número de composiciones, puramente andaluzas, conocidas con el nombre de juguetillos o alegrías; juguetillos capaces de resucitar a un muerto y de hacerlo tomar los palillos para bailar un fandango; alegrías muy a propósito para levantar el ánimo del profundo estado de tristeza en que lo sumergen un polo o una seguidilla gitana bien cantadas.” Encontramos de nuevo en estas palabras de Machado una radical -y artificial- oposición entre la tristeza gitana y la alegría andaluza. Distinción y oposición sobre las que volverá más adelante, prueba de que se trata de una idea-fuerza de su concepción de los cantes flamencos: “Las letras de estas composiciones [las seguiriyas gitanas] es, por lo común, tristísima y encierra a veces sentimientos muy profundos y delicados e imágenes que revelan extraordinario vigor de fantasía. [...] Son mal vistas de ordinario las pocas que existen de carácter truhanesco, a las que llaman los inteligentes gachonales para denotar que no guardan armonía con la profundidad de la música y del sentimiento del pueblo gitano.”

En esto Machado y Álvarez ha evolucionado poco o nada con respecto a sus posiciones anteriores. Ya en su artículo *Cantes flamencos* de la «Revista mensual» de 1871 sostenía esta diferenciación “natural” entre el pueblo gitano y el pueblo andaluz.<sup>9</sup> Así, nos presenta los cantes flamencos como “una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano.”

Ahora bien: esta contraposición entre la tristeza gitana y la alegría andaluza es tanto más arbitraria y errónea cuanto que no parece que ni los gitanos tengan el monopolio de la tristeza ni los andaluces el de la alegría. De nuevo, Demófilo es deudor, y aun prisionero, de las concepciones filosóficas e ideológicas en las que se educó. Si su padre, Machado y Núñez, había intentado una caracterización del andaluz como variedad del homo sapiens, Demófilo no escapará a esta concepción racial (que no racista) del pueblo. En 1869 aclaraba que “por pueblo entendemos una

---

<sup>9</sup> Un año antes, en 1870, y en la misma revista, en un artículo sobre *Modismos populares*, había señalado “la influencia de la raza gitana sobre la andaluza, de cuyo consorcio ha resultado un género especial de cantares conocido en Andalucía con el nombre de *cante flamenco*.”

variedad moral de la especie hombre.” Aunque Demófilo -a diferencia de su padre- no dedicó ninguna monografía a este asunto, no cabe duda de que la idea biologista permea buena parte de su obra, hasta el punto de que Juan López Álvarez, espigando entre los textos de muy diversas épocas, ha podido dedicar un capítulo de su libro sobre el krausismo de Machado y Álvarez a recoger las ideas de Demófilo sobre la psicología del pueblo andaluz.<sup>10</sup> Desde luego, no resultan ser, en modo alguno, ideas originales sino, por el contrario, tópicos que eran ya vulgares en los tiempos del folklorista sevillano. Así, por ejemplo, nos hablará de la pereza andaluza: “Porque -afirma en el *Post-Scriptum*- a los que hemos nacido en esta bendita tierra, más nos complace el divertirnos que el estudiar...” Y, en el mismo lugar, reconocerá que él mismo no tiene “de andaluz otro distintivo que el de la pereza”. No menos tópico se nos muestra cuando nos pondera la “gracia” andaluza: “La gracia es la síntesis de todas las perfecciones, tanto físicas como espirituales, del pueblo andaluz.” Hijo de su tiempo, no deja de atribuir a la influencia del medio, y del clima, alguna característica, como es el caso de la tendencia a la exageración del andaluz (otro tópico que ha hecho fortuna): “en la misma hipérbole andaluza creo hallar una influencia directa del cielo sobre el espíritu de sus naturales. Hay, en efecto, en la ponderación andaluza algo de desmedido, algo de desmesuradamente grande y falto de toda proporción, que hace pensar en el exceso de luz que se observa en aquel clima, y es la dificultad, casi invencible, con que allí tropiezan los pintores para la colocación de los términos de sus cuadros.”

Para el asunto que aquí nos interesa -la contraposición entre gitanos y andaluces como supuestas entidades raciales-, podemos sintetizar así la visión machadiana:

ANDALUCES = fantasía risueña y rica, genio festivo y picaresco.

Gitanos = fantasía lúgubre y tétrica, pueblo misterioso y desconocido.

En definitiva, para Machado, lo distintivo es la tonalidad de la fantasía: risueña y rica, festiva y picaresca la de los andaluces; lúgubre y

---

<sup>10</sup> Juan LÓPEZ ÁLVAREZ, *El krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo*, Cádiz, Universidad, 1996, pp. 191-227.

tétrica, la de los gitanos. Lo que se corresponderá con la temática y la música de los cantos respectivos. Pero, curiosamente, los cantes preferidos de los andaluces, según Machado, no son los propios, sino estos de los gitanos. En su artículo de 1871 detectará ya este paradójico fenómeno:

“El pueblo descubre, sin duda, en estos cantes (ópera suya) armonías desconocidas para nosotros: prefíérellos a los alegres cantares andaluces, ligeramente impregnados de un tinte melancólico dulcísimo; desdeña a estos, y apenas si los escucha cuando desea descansar de la profunda e intransigente atención que a los otros presta. Esta predilección hacia esta música especial, lúgubre y sombría, patentiza, con la necesidad íntima y profunda de sentir, propia de la raza andaluza, una degradación moral, aunque menos afeminada, análoga a la de nuestras aristocráticas clases, ardientes admiradoras de las producciones francesas.”

Y nueva contradicción, porque si en este texto de 1871 considera una degradación moral el agitanamiento de los andaluces, en 1881, en la *Colección de cantes flamencos*, nos hablará de otra degradación, la de los gitanos al agachonarse. Probablemente no sea, pues, más que una contradicción aparente, pues ambos fenómenos suponen el mismo proceso de pérdida de pureza del estereotipo racial.

Sumamente interesante es la comparación que Machado establece entre flamenco y ópera, y entre pueblo y élite. Verdaderamente, en Machado y Álvarez están ya los fundamentos de una sociología del arte flamenco. Pero Demófilo, aprisionado en sus esquemas raciales biologists, no supo extraer las conclusiones apropiadas de su atinada observación. No supo ver que al exotismo cosmopolita de la aristocracia y de las clases ilustradas correspondía, por oposición y reacción, el exotismo gitanista de ciertos sectores populares y aun de la misma aristocracia, lo que sin duda constituía, más que un fenómeno de mezcla racial, un fenómeno cultural que atestiguaba el paso de la Ilustración al Romanticismo. La tristeza -lo lúgubre, lo melancólico- no era lo gitano, sino lo romántico. Esos mismos tonos lúgubres, desesperados, los hubiera podido leer Demófilo en los versos de un Ferrán o un Bécquer.

Esta arraigada concepción racial de Machado le lleva a dar el paso desde lo descriptivo y analítico a lo normativo y lo preceptivo. El corpus de su cancionero flamenco no se recogerá sin criterio selectivo, sin imposición de la percepción subjetiva del colector. De acuerdo con su

distinción entre lo gitano (lúgubre) y lo andaluz (festivo), excluye lo que a él no le parece flamenco (gitano):

“A todos estos cantos especiales [se ha referido a las soleares, seguidillas gitanas, martinetes o carceleras, malagueñas, rondeñas, polos, cañas, policañas, deblas, tonás y livianas], que juntos reciben el nombre común de cante flamenco, añaden algunos cantaores una serie de tonaíllas llamadas alegrías y juguetillos, que a su juicio, no al nuestro, debían comprenderse también bajo aquella común denominación. Nosotros, sin embargo, desentendiéndonos de esa opinión respetable, por aquello de que nadie sabe mejor de las cosas que aquel que las maneja, no queremos incluir en esta Colección más que las composiciones mencionadas, puesto que las alegrías son más propias del carácter andaluz que del gitano...”

Este carácter normativo de su cancionero hace que pueda considerarse no sólo como una simple “colección”: es una antología, con todo lo que este género comporta de elección y selección. Intenta ser una poética del flamenco, pero es también una preceptiva. Este doble carácter de poética y de preceptiva se acentúa en las páginas que dedica a Silverio. Al parecer Demófilo no encontró extraño que quien con más ahínco defendiera el cante gitano no fuese él mismo gitano en absoluto, pues fueron sus padres “don Nicolás Fraconetti, natural de Roma y jefe de Guardias Walonas, y doña María de la Concepción Aguilar, natural de Alcalá de Guadaíra, y perteneciente a una de las familias más conocidas de dicha villa.” Demófilo nos dice que el empeño de Silverio Franconetti por “elevar a la categoría de espectáculo público aquellos tristes y melancólicos cantares que escuchara en la fragua de gitanos de Morón y en las tabernas donde cantaba comúnmente el Fillo, maestro de todos los cantadores de su tiempo”, así como el de “abrir al cante gitano nuevos horizontes.” Pero el intento de Silverio recibe la inmediata y tajante desaprobación de Machado: “Pero, ¿era, nos atrevemos a preguntarnos, factible esta idea? ¿Cabía ennoblecer este género, llevándolo de la taberna al café? Creemos que no, y que la idea del cantador andaluz, aunque generosa en su origen, es equivocada y contraproducente.” Y nos ofrece, a renglón seguido, la siguiente explicación para su escepticismo:

“En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos, donde cantaba el Fillo y donde antes de él cantaron tío Luis el de la Juliana, tío Luis el Cautivo y otros no menos célebres, los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre y, aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio y ¡ay de aquel que se hubiera atrevido a

interrumpirlos! En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y como en su mayoría no es inteligente, ni está acostumbrado a discernir lo bueno de lo malo, ni, por lo general, participa de aquel sentimiento profundamente triste que domina a los gitanos al cantar, va agachonando, pase la palabreja, a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga, público compuesto de infinidad de individuos que por los dos reales de su café y su copa, se cree con perfecto derecho para aplaudir o silbar, según su humor.”

Machado pronostica en tonos pesimistas -y hoy sabemos que sus pronósticos no se han cumplido, porque se sigue cantando a lo gitano, y no ya en cafés, sino en televisión, cine, auditorios, discos...que cuentan con un público infinitamente más amplio- la derrota del empeño del cantaor y empresario sevillano:

“Los cafés matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo, no obstante los gigantesos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir fuera si aspiraba a conservarse puro y genuino [...] Él, sin embargo, como voluntario decidido que muere al pie de la barricada, o soldado valiente que expira defendiendo su trinchera, quema hoy su último cartucho en defensa del cante gitano.”

De nuevo tenemos que expresar nuestra sorpresa porque a Demófilo, de acuerdo con sus tesis sobre las dos razas, no le chocase que fuera precisamente un andaluz no gitano el que “quema hoy su último cartucho en defensa del cante gitano.”

En cuanto a la ordenación del cancionero, Machado vacila entre el criterio musical y el criterio métrico. Muy consciente de ello, lo justifica por fidelidad a la transmisión oral de sus informantes, es decir, de los cantaores. Hay que lamentar, sin embargo, que esa fidelidad no la llevase hasta el final. Ciertamente, en las colecciones anteriores, de Fernán Caballero o Lafuente Alcántara, no se registran en ningún caso los datos del informante. Tanto Rodríguez Marín como Machado y Álvarez se alejan ya de este criterio. Machado cita a numerosos cantaores -sin indicar normalmente si son o no gitanos-, pero sólo de forma esporádica y ocasional -salvo en el caso del repertorio de Silverio o de Juanelo- relaciona un texto determinado con su transmisor.

Con sus contradicciones o puntos oscuros, puede afirmarse sin lugar a dudas que el texto machadiano de 1881 es uno de los puntos de partida de la Flamencología. Se ha sostenido a veces que la *Colección de cantes flamencos* constituye el inicio de los estudios científicos sobre el flamenco. Esto último —estudios científicos— no nos parece del todo exacto. Machado plantea ya todos los problemas sobre los que va a girar la flamencología -los gitanos y los andaluces, los profesionales y los aficionados, la élite (los cabales) y el público, la comercialización y la “pureza”, la temática de la poesía flamenca, la métrica, etc...- pero los plantea de forma impresionista y fenomenológica, *cautivo de sus fuentes orales*. Es un colector que describe y opina, pero sin llegar a un análisis que resuelva las contradicciones en que incurre el material mismo y de las que no llega a mostrarse plenamente consciente. Machado es también el formulador de una poética de lo jondo, y en ello radica la clave de que su libro, a pesar de que sus “análisis” hayan quedado superados por la flamencología científica, siga interesándonos como un texto clásico, literaria y artísticamente, todavía hoy. Del mismo modo que no están superados los textos filosóficos de Heráclito, Parménides o Aristóteles (pues seguimos dándoles vueltas) o que la novela posterior a Cervantes no ha dejado obsoleto el *Quijote*, pues tanto el texto artístico, incluido el literario, como el texto filosófico poseen la virtualidad de desplegar la potencialidad de su sentido a través de la historia (de sus lecturas). Es en este sentido en el que puede afirmarse que la *Colección de Demófilo* se ha transformado en un texto clásico, no sólo de la flamencología, sino de la poesía flamenca, subgénero (*sui generis*) de la poesía popular.

## LA RESPUESTA DE SCHUCHARDT

Medio año después de publicarse la *Colección de cantes flamencos* de Demófilo vio la luz el estudio de Hugo Schuchardt *Die Cantes flamencos*, en la revista científica «Zeitschrift für Romanische Philologie» (V. Band, 1881, pp. 249-322). Schuchardt concibió su aportación al tema como una respuesta al libro de Demófilo, es decir, como la continuación de un diálogo iniciado con su amigo Machado y Álvarez durante su estancia sevillana, en la que ambos frecuentaron los ambientes flamencos: “Es mi propósito -afirma Schuchardt- conversar con él por escrito y agradablemente sobre los cantes flamencos de los que tuve conocimiento en el Café de

Silverio y sobre los cuales al igual que de otras materias semejantes hablamos bastante en el año 1879.”<sup>11</sup> Pero el interés de Schuchardt por los cantes flamencos no era sólo reactivo, sino asentado en profundas convicciones y surgido del modo mismo de concebir las tareas y los métodos de la filología y de la ciencia en general. Anticipándose a determinadas críticas, Schuchardt efectúa “una declaración que ya he expuesto en otro lugar, dirigiéndome a aquellos romanistas para quienes (aparte de lo puramente lingüístico) un objeto no se convierte en digno de estudio sino con el polvo secular del arcaísmo: el fundamento amplio y seguro de toda ciencia es, a mi modo de ver, la más minuciosa y hasta microscópica investigación de los fenómenos actuales.”<sup>12</sup> Su acercamiento al flamenco será, pues, rigurosamente científico, y no determinado por ningún exotismo turístico ni por ninguna fascinación mágica. Ese fenómeno nuevo que es el flamenco no debe quedar desamparado de la atención científica, en bien no ya del flamenco sino de la ciencia misma.

Consecuentemente, su primera crítica hacia Demófilo y sus amigos folkloristas será de carácter metodológico. Su crítica ser, sin embargo, comprensiva, ya que no ignora las limitaciones con las que el estudio científico se tropieza en España y, todavía más, en Andalucía: “...En España, un libro ni induce a otro con tan imperiosa necesidad como aquí ni se necesita atender a materias que, escasas en otras regiones, en Sevilla llenan la atmósfera como el perfume primaveral del azahar...”, “la utilización del método comparativo, aún no extendido en España...”, “...a Sevilla aún no ha llegado gran parte de las abundantes medios con los que otros países han contribuido a esta materia...”, “la insuficiente familiaridad con lo que se ha logrado en el extranjero y la indiferencia del público autóctono son además de otras circunstancias, obstáculos considerables, por lo que aquellos que no los temen merecen nuestro elogio, a la par que nuestra benevolencia ante sus deficiencias.”<sup>13</sup> Frases estas, todas ellas, que muestran, por igual, comprensión y crítica, o crítica y comprensión, que tanto monta.

Las conclusiones principales a las que llegó Schuchardt pueden resumirse en estas tres proposiciones:

---

<sup>11</sup> H. SCHUCHARDT, *op. cit.*, p. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

1º) En el original alemán, Schuchardt distinguió entre *zigeunerisch* (gitano) y *zigeunerhaft* (a lo gitano, agitanado, gitanizado): la poesía flamenca no era gitana sino agitanada (*zigeunerhaft*), puesto que no hay prueba alguna de la existencia de una originaria poesía gitana (*zigeunerisch*). O dicho de otro modo: “Los cantes flamencos no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento.”<sup>14</sup>

2º) En cuanto a los aspectos estilísticos y métricos, Schuchardt indicó que “el estilo poético de los cantes flamencos no se desvía en ningún aspecto esencial de la restante poesía popular.”<sup>15</sup> No sólo la cuarteta romanceada -la copla- era una forma común de la poesía popular de toda la Europa meridional, sino que las formas más originales como la tercerilla o la playera muestran, respectivamente, la evolución desde la cuarteta (por eliminación de un verso) o desde la cuarteta hexasilábica o endecha (por adición de un hemistiquio en el tercer verso). Ni siquiera en cuanto a la lengua utilizada presenta el flamenco características misteriosas o radicalmente propias: “En cuanto a su interés lingüístico, los cantes flamencos ocupan una posición singular. No tanto por la aportación gitanesca, incluida en muchos (que no en la mayoría) de los cantes, sobre todo en las carceleras, sino más bien por el carácter popular de su fonética, de su morfología y de su léxico, popularidad considerada como elemento imprescindible del género.”<sup>16</sup> Este carácter popular de la lengua literaria -eventualmente salpicada o espolvoreada de gitanismos- es lo que le confiere su sello propio. No es este el lugar oportuno para resumir o comentar las indagaciones de Schuchardt sobre el habla de los andaluces, pero no dejaremos de recoger dos importantes afirmaciones del catedrático de Graz acerca del andaluz: “El andaluz -se pregunta Schuchardt-, ¿merece el nombre de dialecto? Que mis amigos andaluces dejen de preocuparse por esta cuestión: poco importan las expresiones que la lingüística oponga a las categorías de 'género', 'especie' o 'variedad' utilizadas en las ciencias naturales. Verdad es que no hay delimitación válida frente al extremeño, al

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 99.

castellano y al murciano.”<sup>17</sup> Es decir, que ni todos los fenómenos lingüísticos “andaluces” son generales en toda Andalucía, ni son exclusivos de esta región. Y, segunda observación: “El andaluz tiene gran semejanza con el habla de las clases bajas madrileñas.”<sup>18</sup>

3º) Lo que convierte a un cantar popular en un cante flamenco es la música: “Los cantes flamencos son canciones recitadas con música flamenca.”<sup>19</sup> Sobre la música flamenca insiste Schuchardt en la necesidad de mayores investigaciones, pues no sólo existe un gran desconocimiento sobre sus orígenes (de hecho, continúa siendo este el punto más débil de la investigación flamencológica) sino que se puede constatar un gran subjetivismo a la hora de considerar qué es o qué no es un “aire flamenco”: “Por el momento tenemos que preguntarnos si la música flamenca se halla rigurosamente demarcada. Me sorprende que Demófilo incluya la petenera, que considero muy poco flamenca. Este aire no es por lo demás especialidad de “cantaos” sino que lo canta todo el mundo, incluso las damas distinguidas al piano y los cantantes de buenos teatros en los entremeses.”<sup>20</sup> Schuchardt alude al fenómeno de la moda, del gusto cambiante (y no del dogma cerrado o la norma imperativa) cuando concluye que “al menos en nuestra época, los límites del cante flamenco son algo variables. Ahora, sus dos aires principales son la soleá y la playera.”<sup>21</sup> Ese “ahora” schuchardtiano es toda una petición de principio.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 100. Obsérvese cómo Schuchardt, que aceptaba la teoría de Darwin, reprocha tácitamente a sus amigos folkloristas andaluces la inadecuada extrapolación de categorías propias de las ciencias naturales al campo de los estudios culturales y sociales.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 102-103. Para una atinada revisión del “andaluz”, vid. Antonio NARBONA, Rafael CANO y Ramón MORILLO, *El español hablado en Andalucía*, Barcelona, Ariel, 1998, así como el número 22 de la revista «Demófilo» (Sevilla, Fundación Machado, 1997), dedicado monográficamente a “Las hablas andaluzas”.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 51-52. Recuérdese que Schuchardt no escribe sólo a partir del texto de Demófilo, sino desde sus propias experiencias *in situ*, desde sus propias vivencias flamencas, que las tuvo.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 53.

## CONCLUSIONES: LA VIDA ES VERBO, PERO LA CIENCIA ES ESCRITURA

A diferencia de Schuchardt, que utilizó los métodos comparatistas propios de la Filología más avanzada de su época, que sin duda era la alemana,<sup>22</sup> Demófilo se basó en la descripción fenomenológica a partir del relato oral, tamizada o filtrada a través de sus propias creencias sobre la raza que a su vez derivaban de su concepción socialdarwinista. Esta dependencia de la fuente oral -los propios cantaores- limitó su comprensión de los cantes flamencos tanto como la -erróneamente aplicada- metodología biológica. A partir de los materiales ofrecidos por Demófilo, y de las reflexiones que este se hacía sobre ellos, pero también, no se olvide, a partir de su propia experiencia directa, Schuchardt llegó a conclusiones distintas y aún claramente opuestas a las de su amigo sevillano.

La contraposición Schuchardt-Machado es sumamente ilustrativa de cómo funcionan las cosas para todos aquellos géneros basados o relacionados con la "tradición oral": sea el flamenco, sea la lírica popular, sea el romancero... Podríamos decir que al principio está el Verbo, pero que al final, siempre y necesariamente, nos topamos con la escritura. Sólo la escritura actúa como criba y colación de los testimonios orales. No cualquier escritura, se entiende; no la escritura que es mera transcripción o reflejo más o menos fiel de la oralidad, sino la escritura gobernada por la Filología y por la Ecdótica. Podríamos, así, enunciar el siguiente principio: lo oral es sólo oral, pero lo escrito acoge lo oral y lo escrito.

Tanto uno como otro texto, el de Schuchardt y el de Machado, se concibieron como piezas de un diálogo. Lamentablemente, este diálogo quedó truncado después de que Schuchardt publicara su ensayo en lengua alemana y en una revista de circulación universitaria (y minoritaria), y que Machado nunca pudo leer íntegro, pues no sabía el alemán. No obstante, lo que pudo conocer le llevó a modificar sus posiciones en un nuevo libro consagrado al flamenco: los *Cantes flamencos y cantares*, publicados en Madrid, en 1887, y que todavía muchos estudiosos siguen confundiendo con la obra de Sevilla de 1881.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Cfr. Georges MOUNIN, *Historia de la lingüística. Desde los orígenes al siglo XX*, Madrid, Gredos, 1971.

<sup>23</sup> Vid. mi edición de esta segunda obra de Machado: Madrid, Austral, 1998, donde estudio las diferencias entre ambas obras flamencológicas de Machado.

Así, pues, nos atreveríamos a concluir que al flamenco le hace falta soltar el lastre de la palabra *leyenda*, y recuperar en cambio su sentido etimológico: algo que hay que leer, y no meramente escuchar.

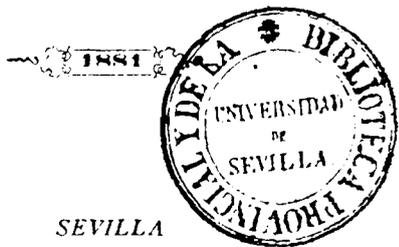


1. Hugo Schuchardt



2. Antonio Machado y Álvarez

COLECCION  
DE  
**CANTES FLAMENCOS**  
RECOJIDOS Y ANOTADOS  
POR  
DEMÓFILO



SEVILLA

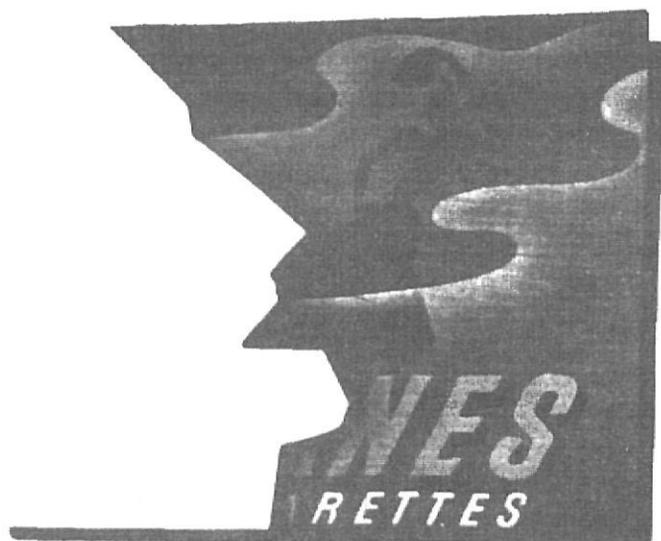
IMP. Y LIT. DE EL PORVENIR  
O'DONNELL, 46

Á LA INSTITUCION LIBRE DE ENSEÑANZA  
*Dedica este trabajo su mas sincero admirador  
y amigo,*

DEMÓFILO.

*Antonio Machado y Álvarez*

3. Portada y dedicatoria «A la Institución Libre de Enseñanza» de la Colección  
de cantes flamencos (1881) de Demófilo

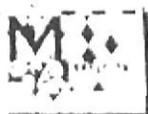


*HUGO SCHUCHARDT*

# *LOS CANTES FLAMENCOS*

*(DIE CANTES FLAMENCOS, 1881)*

*FUNDACION MACHADO*



4. Portada de la primera traducción al español de *Die Cantes Flamencos* de Schuchart (Sevilla, 1990)

## RESUMEN

*Los orígenes de la Flamencología pueden situarse en 1881, cuando, tanto el español Antonio Machado y Álvarez como el austriaco Hugo Schuchardt, publican, respectivamente, su colección y su estudio sobre los cantes flamencos. Ambos textos, y ambos autores, están en relación y en diálogo. Pero, mientras uno recurre a la fuente oral (Machado), otro se apoya en los textos escritos (Schuchardt). Oralidad y escritura se enfrentan, pues, desde los mismos orígenes de la Flamencología. Este artículo constituye un relato de esos orígenes y finaliza con una reflexión sobre la relación dialéctica entre la Oralidad y la Escritura en el estudio de la llamada "Literatura Oral".*

## RÉSUMÉ

*Les origines de la flamencologie peuvent se situer en 1881 lorsque l'Espagnol Antonio Machado y Alvarez comme l'autrichien Hugo Schuchardt, publièrent, respectivement leur collection et leur étude sur le chant flamenco. Les deux textes ainsi que les deux auteurs, sont en relation et établissent un dialogue. Mais, alors que l'un recourt à la tradition orale (Machado), l'autre s'appuie sur les témoignages écrits. Aux origines même de la flamencologie, oralité et écriture s'opposent donc. Cet article constitue un récit de ses origines et s'achève par une réflexion sur la relation dialectique entre l'oralité et l'écriture dans l'étude de la dite «Littérature Orale».*

## SUMMARY

*The origins of the Study of Flamenco music and dance can be located in 1881 when, the Spaniard Antonio Machado y Álvarez and the Austrian Hugo Schuchardt, published respectively a collection and a study on flamenco singing. Both texts, and both authors, are connected. But, whereas one of them turns to the oral source (Machado), the other supports the study on written texts. Orality and Writing are opposed, then, from the very beginning of the study of flamenco music and dance. This paper constitutes an account of these origins and ends with a reflection about the dialectic relationship between Orality and Writing in the study of the so-called 'Oral Literature'.*

## ABSTRAKT

*Der Ursprung der Flamenkologie geht auf das Jahr 1881 zurück, als sowohl der Spanier Antonio Machado y Alvarez wie der Österreicher Hugo Schuchardt ihre Sammlung bzw. Forschungsarbeit über Flamenkogesänge herausgeben. Beide Texte und beide Autoren stehen in Verbindung und kommen miteinander ins Gespräch. Doch während Machado sich an die mündlichen Quellen hält, untersucht Schuchardt die geschriebenen Texte. Mündlichkeit und Schrift stehen sich so seit den Ursprüngen der Flamenkologie gegenüber. Dieser Artikel stellt einen Bericht über diese Ursprünge dar, um in seinem Schlusskapitel die dialektischen Beziehungen zwischen Mündlichkeit und Schrift in der Forschung der sogenannten "Mündlichen Literatur" zu untersuchen.*

## RIASSUNTO

*Le origini della Flamencologia si possono situare nel 1881 quando, sia lo spagnolo Antonio Machado y Álvarez che l'austriaco Hugo Schuchardt pubblicarono, rispettivamente, le loro raccolte e studi sui canti flamenchi. Stiamo parlando di due autori il cui lavoro era strettamente relazionati, ma che si differenziavano tra loro per il differente approccio su cui basavano le loro analisi: il primo centrandosi sulle fonti orali ed il secondo sui testi scritti. Di fatto oralità e scrittura sempre si sono confrontate dalle origini stesse della flamencologia. Quest'articolo è un'occasione per penetrare le origini di tali inizi grazie ad un'analisi sulla relazione dialettica esistente tra oralità e scrittura per mezzo dello studio della chiamata "letteratura orale".*