

APUNTES EN TORNO AL CORRIDO O ROMANCE FLAMENCO

ANA MARIA VEGA-TOSCANO

El flamenco representa, dentro del campo de la música de tradición oral española, un repertorio de características muy específicas que le dotan de una gran individualidad. Con una gran riqueza de estilos clasificados como tal los aficionados “cabales” distinguen las más mínimas variantes dentro de los mismos. Por otra parte, tiene elementos que le apartan del folklore definido en sentido estricto, muchos de ellos debidos a su fuerte grado de profesionalización. Ahora bien, si el corpus central se distingue claramente, los límites son más imprecisos, de forma que nos encontramos con estilos que son o no flamencos según el investigador que se acerque a ellos. Por esta causa no es fácil decir con seguridad total donde acaba o empieza el flamenco: de hecho ha mantenido continuas y fructíferas relaciones con el folklore, ya sea español o hispanoamericano.

En esta breve comunicación se plantea el interés que para el estudio tanto del origen del flamenco como de su relación con el repertorio del folklore español puede tener el estudio musicológico del corrido, un estilo que hasta hace poco no se había tenido en cuenta, y del que tenemos pocos ejemplos para estudiar, debido al olvido al que se vió abocado.

1) *El estudio musicológico del flamenco*

El indudable atractivo del flamenco ha llevado a la proliferación de una abundantísima bibliografía, la mayoría llena de lugares comunes, tópicos, errores y afirmaciones gratuitas que no han hecho avanzar su estudio serio y riguroso desde el punto de vista musical. Justamente es este plano, por lo tanto, el más retrasado en el análisis científico, frente al campo filológico o al puramente histórico. Por ello, es una labor a desarrollar el estudio partiendo del propio hecho musical, ayudándonos con los datos de los que podemos disponer gracias a los avances en esos otros terrenos. En primer lugar, se necesita realizar una tipología exclusivamente musical de los distintos cantes y estilos, así como de sus variantes, y en este sentido se orientan ya algunas investigaciones¹. Desde fuera, el repertorio flamenco y su propia y peculiar forma de clasificación pueden parecer algo complicados, debido a que ésta no responde a rasgos exclusivamente musicales. Más tarde, muchos estudiosos

nos han ofrecido cada uno su particular clasificación, pero cayendo muchas veces en la falta de unidad de criterio o en la escasa rigurosidad a la hora de aplicarlo.

Junto al establecimiento de una tipología exclusivamente musical, hay un segundo punto que podría ser útil para ayudarnos en parte a desentrañar el flamenco: intentar analizar su gestación, los posibles orígenes de sus fórmulas o giros, es decir, de los elementos que lo conforman, observando además los procedimientos por los que sus intérpretes aún lo mantienen vivo. Esto es posible debido a que es un repertorio relativamente reciente en cuanto a su constitución como tal y, por lo tanto, poseemos constancia al menos de los últimos pasos en su evolución. En este aspecto es fundamental el estudio comparativo con la música de tradición oral española, con el folklore, tal y como apuntó el profesor García Matos. Otros estudiosos e investigadores han incidido también en ese mismo punto, siendo el caso de José Blas Vega, una de las personalidades que más certeramente se han acercado al flamenco. Así, en la *Magna Antología del Flamenco*² realiza una clasificación de los cantes donde la relación con el folklore es parte importante en la consecución de la misma. Nos presenta tres grupos, incluyendo en el primero los cantes primitivos y básicos con sus derivados, y que son los que tienen contenidos menos relacionados con el folklore; en el segundo se encuentran los cantes derivados del fandango, y en el tercero, los cantes varios aflamencados, unos de origen folklórico andaluz, otros de procedencia hispanoamericana y algunos híbridos o inciertos. Se trata de una clasificación verdaderamente interesante con respecto al planteamiento expuesto al inicio de la comunicación. En los dos últimos grupos citados se puede estudiar comparativamente sus formas con respecto a los materiales del folklore que les han dado origen, o con los que están relacionados, ayudados además por la relativa modernidad de su gestación, permitiendo apuntar la hipótesis de la existencia de una “flamenquización”, es decir, del flamenco como un procedimiento constituido por una serie de fórmulas, giros, dentro de diferentes parámetros musicales (rítmicos, melódicos, tímbricos), cuya aplicación a distintos materiales de procedencias diversas da un resultado musical identificable como perteneciente al repertorio flamenco. Sin embargo, los cantes comúnmente aceptados como primitivos y básicos, especialmente las tonás o cantes sin acompañamiento, las soleares y las siguiriyas, parecen apartarse de esa relación con el mundo de la música de tradición oral española. Su origen, más antiguo, así como una buena cantidad de leyendas a su alrededor, no facilitan la labor de su análisis. Hay sin embargo un punto que puede llevarnos a contemplar este hecho con una luz nueva, pues el propio Blas Vega incluye los romances o corridos dentro de ese grupo de cantes flamencos primitivos, anotando la importancia que pudieron tener en su momento para la formación de la copla y la música del flamenco. ¿Habría pues aquí un punto de unión entre el folklore español y los orígenes del flamenco?

2) *Los romances o corridos*

Los romances flamencos reciben el nombre también de corridos, corridas o carrerillas debido a la forma de cantarse, seguidos, y no en coplas sueltas,

como es usual en el flamenco. Múltiples son los datos que nos hablan de la importancia del romancero en los gitanos, empezando por la inevitable alusión a la *Preciosilla* de Cervantes. Más tarde, ya en el siglo pasado, encontramos al romancero plenamente integrado dentro del flamenco: de ello nos habla Estébanez Calderón en sus célebres *Escenas Andaluzas*, cita ineludible como fuente de documentación importantísima a la hora de hablar de los principios del flamenco. Otros nombres muy conocidos (Juan Valera, Fernán González, Washington Irving) nos proporcionan más datos sobre los corridos; por todo ello sabemos que cantaores famosos que pusieron su huella personal en la elaboración de importantes palos, cultivaron este género del romance: el *Planeta*, el *Fillo*, etc.

Incluso ya en el siglo pasado estos autores consideraban a los corridos en franca decadencia, y esta situación empeoró, de forma que en nuestra centuria cayeron prácticamente en el olvido, permaneciendo su recuerdo probablemente sólo en el ámbito familiar gitano, dentro de reuniones y celebraciones muy determinadas. Más tarde, algunos cantaores lo han incorporado a su repertorio de nuevo, pero modificándolo. De esta nueva etapa ya hablaremos brevemente más adelante. Ahora es importante reseñar la existencia de importantes trabajos de campo que nos presentan rastros de los corridos tal y como creemos que debieron ser en un estadio anterior. Luis Suárez Avilla llevó a cabo un interesante trabajo sobre el romancero conservado en las familias del Puerto de Santa María, zona considerada de una especial relevancia en la conservación romancística³. Muy valioso también es el primer volumen de la *Magna Antología del Flamenco*⁴, dirigida por Blas Vega, dedicado íntegramente a los romances. En él, los informantes son todos gitanos y perteneciente a familias de gran tradición en el cultivo del flamenco; sus edades oscilan entre los 68 y los 80 años en las fechas de la grabación (1971), ninguno era artista profesional, y los habían aprendido por tradición familiar. Recuerdan sólo fragmentos, y además con gran esfuerzo, habiendo por ello muchos cambios, pero en conjunto sirven para observar con claridad las líneas fundamentales.

Sin embargo, tal y como hemos apuntado, el romance ha hecho su reaparición en el repertorio actual, siendo un puntal importante en esta recuperación Antonio Mairena, que mostró por ellos el mismo interés que por otros cantes olvidados; naturalmente, a la hora de reconstruirlos lo hizo a su modo, introduciendo modificaciones. El mismo relata que entró en contacto con los romances en el ámbito familiar. Hoy en día tenemos versiones de José Meneses, el Lebrijano, Manuel Mairena y, claro está, su hermano Antonio. En esta nueva etapa se da una evolución, como lógicamente ocurre en toda música de tradición oral medianamente viva; esta transformación tiene lugar al incorporarse la guitarra, con su ciclo rítmico - armónico, de tal forma que aparece así el romance como un cante libre con acompañamiento a compás. Así, tenemos ya romances por soleáailable o por bulerías. Para muchos tratadistas esta renovación no tiene interés en cuanto a conocimiento del flamenco puro, pues no responde a las características supuestas del estilo en su origen, pero, sin embargo, tendría gran utilidad si, por analogía, lo comparamos con lo que pudo ocurrir en su momento, con el inicio de los cantes libres con acompañamiento a compás.

3) El romance de Gerineldo por el "Negro del Puerto"

Como acabamos de citar, contamos con documentos sonoros de gran interés para conocer el romance en un estadio más antiguo, y de entre ellos hemos escogido un ejemplo especialmente representativo: se trata de un fragmento del *Romance de Gerineldo*, uno de los más extendidos del romancero, cantado por el "Negro del Puerto". Considerado por la comunidad flamenca como un extraordinario depositario de la tradición romancística, nació en 1913 en el Puerto de Santa María, y su edad se nota sin duda en la grabación. El primer aspecto a resaltar es el olvido, que hace que transforme el texto, e incluso omita dos estrofas. Todas las interpolaciones y cambios se reflejan en la música, pero de todas formas, se percibe con relativa sencillez el guión estructural de la misma, de forma que se podría reconstruir una hipotética melodía silábica sin ningún esfuerzo. Nos encontramos ante un ámbito melódico de una séptima, y no hay ningún intervalo consecutivo mayor de la cuarta. En cuanto a su ordenación, una vez más con el conocidísimo modo de Mi, tan extendido por toda nuestra geografía, observando sólo alguna pequeña fluctuación en el segundo grado.

Otro dato que no se debe olvidar es que se trata de un canto de ritmo fundamentalmente libre, y por lo tanto en su plasmación en partitura, siempre discutible, la figuración presentada no tiene un valor real: las negras reflejan en cierta forma las partes más silábicas, y las duraciones más cortas se aproximan a los adornos y melismas. Un último aspecto a nombrar es el tímbrico, un parámetro musical olvidado muchas veces en el estudio de la música de tradición oral, y que sin embargo juega en repetidas ocasiones un papel importante, como es el caso en el flamenco: de hecho la clasificación que de forma popular se realiza de las voces en el cante atiende más al timbre

Romance de Gerineldo

(Magna Antología del Cante Flamenco, vol. I)

Ge - ri - nel - do, Ge - ri - nel - do don - de vie - nes — tan tris - te (y) des -

co - lo - ri - o, gran se - ñor que quie - re us - ted que trai - ga que la fra -

gan - cia de u - na ro - sa mi co - lor se — lo ha co - mi - o que por ma - ña -

na — que a es - tas ho - ras se - reis es - po - sa y ma - ri - o.

que al registro. Se trata por lo tanto de un punto que todavía no ha sido estudiado, pero que nos atrevemos a plantear de gran importancia a la hora de identificar una manifestación musical como perteneciente al repertorio flamenco.

Observada en su conjunto, ninguna de las características nombradas aparta del romancero tradicional español a este pequeño ejemplo que acabamos de ver, que se podría decir que es una versión más del Gerineldo, de entre las muchísimas recogidas en muy diferentes zonas y regiones.

4) *¿El corrido en el origen del flamenco?*

Esta premisa parece apoyarse con cierta fuerza en bastantes datos documentales: el primero ya nombrado son todos los autores que desde un principio unen a los romances flamencos con los cantes básicos y con los nombres de las grandes figuras de la época de formación. Pero además de ello está la evidente unión del romance con la alboreá, cante que siempre ha estado rodeado de mucho misterio, y que los gitanos gustan presentar como algo enigmático, relacionado con el rito nupcial; sin embargo, en él no aparece ningún término caló, lo que permite intuir su genealogía puramente española. Pues bien, fragmentos de romances se encuentran en alboreás, así como en nanas e incluso en tonás.

Por lo tanto, datos filológicos e históricos pueden hacer sospechar el papel importante del romancero en la gestación del flamenco. Lo que necesitaríamos estudiar ahora musicalmente son los fragmentos que nos quedan, e intentan identificar su presencia en el amplio abanico de los diferentes cantes, a modo de lo que podríamos casi denominar contrafacta. Ello serviría para poner una pequeña luz en el origen del flamenco, así como también para empezar a reconocer algunos de los materiales que se utilizaron en su gestación, y, de paso, para conocer mejor sus vinculaciones con el folklore hispánico.

¹ Es necesario destacar en este terreno los interesantísimos trabajos investigativos que está realizando el musicólogo francés Phillipe Donnier.

² *Magna Antología del Cante Flamenco*. (Dirección y selección de José Vega), Hispavox S66201, Madrid 1982.

³ Realmente este investigador ha realizado una importantísima labor de recolección del romancero de los gitanos gaditanos-sevillanos, con estudios expuestos a través de diversos trabajos y ponencias, fundamentales para el conocimiento de los romances flamencos.

⁴ Op. cit.

