

ORÍGENES DE LO FLAMENCO

Y

SECRETO DEL CANTE JONDO

Blas Infante

Antes de proceder a aislar o a desarticular lo flamenco de la música andaluza, necesito realizar dos operaciones antecedentes: la primera consiste en procurar resolver la cuestión, suscitada por los escritores, acerca de si es o no popular lo flamenco. La segunda se resuelve en el trabajo de intentar una distinción de las particularidades existentes en la música popular de Andalucía, para fijar dentro de ella la situación especial del fenómeno que nos interesa.

1. ¿Es popular lo flamenco?

"Demófilo" (Machado Álvarez), Rodríguez Marín y Salaverría han llegado a ocuparse de este asunto, viniendo a enjuiciarlo del siguiente modo: El primero asegura que el canto flamenco es el menos popular de todos los llamados populares..., es un género propio de cantaores..., el pueblo, a excepción de los cantaores o aficionados, desconoce estas coplas, no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado... Este género es, entre los populares, el "menos nacional" de todos... El segundo sigue al primero, pero viniendo a corroborar, en este particular, su criterio titubeante con respecto al flamenco; incluye sus coplas unas veces entre los cantos exóticos, otras entre los cantos vulgares, y otras, por último, entre los populares. Salaverría afirma que el canto andaluz no es popular, si entendemos popular por vulgar: "Todos los cantos descubren enseguida su rastro rural; el canto andaluz es ciudadano y civilizado. Lo andaluz significa una idea de perfección y de conclusión: algo que ha vencido la zona informada, rural y tanteante". Para intentar resolver esta cuestión, primeramente he de razonar en breves términos, un concepto de lo popular.

2. Concepto de lo popular.

Popular no quiere decir universal, ni general siquiera, en el ejercicio de la técnica referente al producto de este nombre. Populares son, por ejemplo, las corridas de toros: y aún hoy, el juego exótico del foot-ball; y, sin embargo, sólo pocas personas tienen facultades o condiciones para llegar a ser toreros o futbolistas. Es por esto muy extraño que folkloristas del rango y temple de Machado Álvarez vengan a negar la intensidad o la extensión del carácter

popular aplicado a lo flamenco, atendiendo a un hecho que no puede servir de base para discernimiento de este carácter, como lo es el de que en Andalucía son muchos los que desconocen los cantes. Igual sería la incongruencia que vendría a cometerse afirmando que las corridas o que el expresado juego del foot-ball no tienen una popularidad, más o menos extensa o intensa, porque muchas personas ignoren o no hayan presenciado jamás alguno de sus lances o suertes. Por otra parte, no es rigurosamente cierto que en Andalucía sean muchos los andaluces desconocedores de las canciones flamencas. Cierto es que la generalidad no ha escuchado nunca algunas de ellas. Hay hasta cantaos profesionales que no saben ni han oído jamás una debla o un polo, ¡pero qué pocos andaluces habrá que no hayan modulado, o por lo menos intentado entonar en soledad, con más o menos inquietud, una copla de música flamenca! Popular es, como dicen los Diccionarios: "aquello que es acepto o grato al pueblo".

El pueblo andaluz, puro o auténtico, es el distribuido por las zonas rurales: campesinos con o sin campos, en los cuales, relativamente, no existe la mezcla de sangre andaluza con sangre extraña que vino a operarse en los grandes centros urbanos. ¡Y cómo vibran los campesinos andaluces cuando llegan a ser conmovidos por la onda sonora que conduce en su seno la afirmación andaluza de una copla flamenca! ¿Habrá alguno de ellos que no haya intentado liberar su pena, o descansar de su fatiga, o confiar su esperanza a ese ondulante medio de expresión? Pero es que, además, la popularidad es cualidad inherente a aquellos productos con respecto a los cuales vengán a actuar estas dos condiciones constitutivas de los elementos esenciales de lo popular: la primera es que dichos productos sean susceptibles de lograr impresionar la sensibilidad del pueblo, de modo que la sensibilidad de sus individuos más típicos, o representativos, venga a reaccionar en una adhesión -ni siquiera en un uso- común. La segunda consiste en que el objeto -y, por consiguiente, la técnica de lo popular- sea accesible a la crítica de los componentes del demos. Vamos a profundizar brevemente estas cuestiones. Los trovadores, troveros o minnesinger eran populares y, a pesar de esto, no todos los que aplaudían o escuchaban con delectación a uno de estos cantores eran capaces o tenían vocación para imitarlos, comprenderlos o sustituirlos. Pues bien: los cantaores son los trovadores del pueblo andaluz: aquellos que representan o que encuentran (no nos parece muy aceptable la etimología árabe sustitutiva del verbo trovar, hallar o encontrar, propuesta no hace mucho por un ilustre escritor con respecto a trovas y trovadores) en sí y fuera de sí a los individuos más típicos o expresivos de la originalidad de este pueblo, mediante sus trovas o saetas que hieren su corazón, insensible a otras flechas musicales.

La copla flamenca, como cualquier manifestación estética demo-impresionante, no necesita para ser popular, el ser aceptada por todos, o por el mayor número de los individuos componentes actuales de un grupo humano cuya destacada unidad venga a confundirse con las líneas del paisaje o medio distinto geográfico. ¡Ah, la copla flamenca es más certera que la ley electoral, en orden al hallazgo de los verdaderos representantes del pueblo andaluz! Basta con que estos individuos más típicos vengan a reaccionar, en presencia de esas trovas, en una emotividad unísona. Valores culturales accesibles a la popularidad son aquéllos cuyo devenir tiene un cauce adecuado en la sensibilidad o en la comprensión sentimental del pueblo; es decir, aquéllos que vienen realmente a ser formas expresivas de sus confusas e inéditas intuiciones etológicas o filosóficas, éticas o estéticas. La sensibilidad y la conciencia populares, esenciadas por estas instituciones, vagamente ordenadas a la afirmación vital implicadas por las mismas, son como un aguardo o como una expectación de sus formas propias, las cuales viene a elaborar el taumaturgo o el legislador, el músico o el poeta. Uno o varios individuos ejercen esta función, evocando fluencias difusas por falta de expresión, la cual consiste, precisamente, en ir formulando u organizando -mediante los términos categóricos del dogma, o de los giros del cante, o de las estrofas del poema- aquella inconcreta sensibilidad o pre-comprensión. Este es el mecanismo psicológico de la emoción religiosa, política o estética, levantada por un caudillo, o por un poeta, o por un cantaó. Es una voz que no clama en el desierto; es una voz sonora que se llega a erigir en índice expresivo de mudas voces calladas; una voz que trasciende al mundo externo, coincidente con las voces de una aspiración cósmica interior (precisamente la que constituye el fondo del alma popular).

3. Concepto de "estimativa".

En cuanto a la segunda condición de lo popular, consistente, según hubimos de afirmar, en la accesibilidad del producto demosófico, a la crítica de la generalidad, entiéndase bien que empleamos esta palabra, crítica, impropriamente; no refiriéndola a la facultad de análisis exclusiva de la razón, sino a la estimativa, poder cognoscitivo, en cuya integración la razón entra como elemento o ingrediente, ni aún siquiera dominante. Sin perjuicio de su papel principal, como facultad comprobadora a posteriori con respecto a las aprehensiones de las demás facultades teoréticas. A mi modesto entender, la estimativa es eso: un poder cognoscitivo coincidente con la raíz de todas las facultades del conocer indiferenciadas, discernientes o selectivas, de la Razón y del Sentimiento. Es la aptitud primariamente ordenada al conocer; compuesta, formada por la potencialidad de todas las facultades adscritas a este fin: indiferenciadas aún en desarrollo especial. Y, de la aptitud, fueron destacándose, poco a poco, y desenvolviéndose en particular evolución cada una de dichas

facultades -Razón, Sentimiento- y sus formas aprehensivas: juicio, intuición, fe..., encontrándose actualmente articuladas, en el aparato teórico, según el individuo o la raza que se considere, más o menos armónicamente y en mayor o menor proporción la una con respecto a la otra, de crecimiento o grado de diferenciación evolutiva. Pues bien: a este único Poder cognoscitivo, vigente en las Eras primigenias, padre del denominado actualmente Pensamiento Mítico, cazador de las primeras imágenes o concepciones del Mundo, y vivo aún en el aparato de relación espiritual de los hombres (aunque cada vez se llegue a usar menos en Occidente, por virtud del monstruo desarrollo alcanzado proporcionalmente al Sentimiento por la evolución particular de la Razón); a ese Poder vengo a referir, y acaso no arbitrariamente, el nombre de estimativa, y, por consiguiente, el concepto de crítica, aplicado a la aptitud del Pueblo, relativa al análisis de los valores o productos culturales, sensibles a la popularidad. El Pueblo vincula esa aptitud integral, y cuando ella discierne su adhesión a una realidad o a un hecho cualquiera, a la virtud del poder cognoscitivo entrañado por dicha aptitud se refiere el fundamento de aquella adhesión: siendo, por esto, ni exclusivamente racionales ni sentimentales, sino participando de la potencialidad de ambas cosas, a la vez, las normas más o menos confusas que llega a usar para lograr la elaboración de sus conclusiones expresivas de sus aprobaciones o repugnancias. Y es ahora cuando podemos venir a expresar lo que quisimos decir, cuando hubimos de afirmar que la segunda condición de lo popular consiste en que la técnica relativa a la elaboración del producto, llegue a ser, en cada caso, accesible a la capacidad crítica del pueblo. Es decir, según la estimación (no dispongo de otro vocablo más apropiado) de ese Poder cognoscitivo, la técnica -esto es, el saber hacer o el modo de hacer- procede adecuadamente para determinar la recreación del producto popular con los caracteres que le hicieron digno de la adhesión del pueblo. O, lo que es igual: que la recreación por virtud de la acción técnica, llega a operarse en un producto auténtico o expresivo de los valores que precisamente determinaron a su favor la adhesión general, en la cual la popularidad consiste.

Es, pues, popular el flamenco. Naturalmente que, como se ha podido llegar a percibir al leer los conceptos anteriores, popular no sólo es distinto de lo vulgar o de lo plebeyo. Lo popular implica previa estimación, y selección consiguiente de puras esencias espirituales, raciales o humanas. Lo vulgar y lo plebeyo suponen lo contrario: ausencia de estimación previa, indistinción, amorfismo, gregarismo; en último término, animación indiferenciada, dentro de la especie; esto es, animalidad. Una copla flamenca, v. gr., una seguriya, es popular; una copleta lasciva, picaresca, o anodina o estúpida, cuando llega a generalizarse, es plebeya o vulgar. Ésta pasa con la moda, que la mata ofreciendo sustitutos de igual o semejante índole. Aquélla

permanece y, para transformarse en sus accidentes, necesita nada menos que de procesos históricos que vengan a producir una variación antecedente, en las condiciones según las cuales la sustancia sagrada de la raza discurre su devenir hacia destinos eternos. La canción popular es forma creada por aquella inocencia profunda del pueblo superior, como decía Millet, a toda sabiduría. La canción vulgar es forma pasajera de la animación animal o del mimetismo gregarizante de las multitudes.

4. El único género nominado por el pueblo es el flamenco.

Para el sentimiento del verdadero pueblo andaluz, éste es un género de selección. Para los ilustrados, ésta es una manifestación mélica exótica o artificialista, o plebeya, o primitiva. Pero lo mismo para el sentir popular que para el criterio del ilustrado, lo flamenco trasciende a misterio. No es una de tantas expresiones musicales folklóricas. Escuche una vez a Federico García Sanchís, en una de sus admirables charlas exponer esta luminosa intuición: "El Cante jondo no es una de tantas curiosidades folklóricas, sino el drama de la Humanidad encadenada" (Incluida después en su libro "El Viaje a España"). El Pueblo nombra flamenco a un género integrado por las siguientes canciones: Deblas, Martinetes o Carceleras, Tonás y Livianas, Caña y Policañas, Polos, Javeras, Serranas y Soleares, Rondeñas, Malagueñas, Granaínas y Murcianas, Arrieras, Caleseras, Trilleras y Caracoles, etc. También califica sin reservas de flamenco -como un caso dentro del género- a las canciones de música ligera, todas ellas bailables, adecuada esa música para la zambra alegre o juerga ruidosa; esto es, a las tonaíllas de estructura musical más simple que las anteriores y de ritmo más fijo y acelerado, como las bulerías, alegrías, tientos y juguetillos. Por último, el pueblo denomina también flamencos a los toques o bailes de las melodías que tiene por flamencas. Claro que alguno de esos toques o cantes pueden llegar a bailarse y otros no. Ya veremos cuáles o cuándo son bailables los toques o los cantes. A todas las melodías comprendidas en este género, el pueblo las nombra, por antonomasia, "**er Cante**" y "**er toque**", nombre, aquel "**de'r cante**", que extrañaba mucho a don Francisco de Paula Valladar cuando renegaba de esta denominación aplicada por excelencia a "ese elemento extraño (lo flamenco) introducido en la música popular" de un modo tan misterioso o chocante.

5. Otro género distingue, asimismo, el pueblo andaluz, el cual está compuesto por melodías que pueden ser o no ser flamencas, según en las condiciones conforme a las cuales se lleguen a producir. He aquí algunos de los términos en los que pudiera venir a desintegrarse este género: corridas, peteneras, tangos, saetas, cante nombrado americano o rebotes, como guajiras, vidalitas, mirabrás, etc. Entre estos cantos se incluye el fandango, cuyo carácter tan

discutido ha venido siendo hasta lo presente. Las corridas, apenas si se encuentra alguien que las cante ya. Son, como decía Serafín Estébanez, "romances denominados con este de corridas, en contraposición a los polos, tonás y tiranas que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas". Empiezan, como los demás cantes, por una formata o salida: prolongado suspiro musical, que diría "El Solitario". Todos estos cantes, y sus toques y bailes correspondientes, no son flamencos en sí mismos, aunque puedan llegar a serlo cuando los sonidos que en ellos se emplean son los consagrados por esa herejía -que diría Combarieu- del temperamento fijo, siendo además igual su ritmo y acompasado su desarrollo. Y sí son flamencos cuanto estos caracteres son sustituidos por sus contradictorios, por el tratamiento de la línea melódica a iguales condiciones de fluencia o producción que los cantes resueltamente denominados flamencos por el pueblo. Es decir, estas expresiones musicales, cuando se aflamencan, pertenecen a lo flamenco; y pueden ser incluidas en este género, si no llegan a ser aflamencadas. Una Saeta, verbigratia, no es, en general, cante flamenco, pero puede llegar a flamenquizarse, apareciendo entonces, por ejemplo, la Saeta de Jerez o la denominada por el pueblo, de un modo categórico, saeta flamenca: evolución -como dice muy bien el escritor Agustín Aguilar Tejera del cante llano hacia el cante jondo. La prueba de que una saeta puede llegar a aflamenquizarse nos la dan algunos cantaores de seguiriyas, quienes vienen a adicionar estrofas de saetas, por cierto, cambiando el tono, mediante extrañas modulaciones o sin ellas, poniendo aquellas estrofas como machos a las seguiriyas. Esta noción popular, acerca de la flamenquización, puede llegar a advertirse también en un sentido negativo. Es decir, ciertas canciones resueltamente flamenca para el pueblo, pueden venir a salir de este género en virtud de un proceso contrario al de la flamenquización: regularizar ritmo y fijar sonido conforme a temperamento, equivale a la desintegración de la línea melódica del género que aquí nos ocupa. Es, pues, éste un género que deberíamos nombrar flamenquizable. Con relación a este fenómeno, hemos de insistir más adelante. Quede ahora establecido que ese concepto referente a la posibilidad de aflamencar texturas mélicas determinadas, nos parece, a primera vista, tan interesante que sospechamos el que acaso dependa de no haberlo tenido en cuenta los musicólogos, el fracaso de éstos respecto a la comprensión y definición de la verdadera naturaleza de lo flamenco; y su perplejidad, en cuanto al problema de los orígenes de esta intrigante creación del pueblo de Andalucía.

6. El pueblo distingue, además, entre los cantes acompañados, una subdivisión: **cante pa bailá y cante paehcuchá**. El cante pa bailá es normalmente cante desprovisto -o, por lo menos, simplificado- de flamenquización; y el contrario, er cante paehcuchá. Normalmente, por tanto, no son bailables los cantes cuya producción ordinaria supone una máxima o extrema

flamenquización de la línea melódica. Una seguriya gitana, normalmente, no se considera, por esta razón, bailable. Silverio y otros, cantaores, sin embargo, aseguraban a "Demófilo" lo contrario. Naturalmente, desflamenquizando la textura mélica de sus tercios o estrofas; pero esto supone tanto como desvirtuarlas, cambiarlas de categoría, viniendo a convertirlas de cante duro en cante capao, de aquí el que no haya habido algún tocaó o cantaó, de los consultados por mí, que las haya visto bailar alguna vez. Es más: apenas si llegan a concebir el que puedan llegar a ser las seguriyas un toque bailable. Y si esto ocurre con la seguriya, con mucho más motivo se puede llegar a afirmar el que sea bailable una caña; afirmación que "El Solitario" relativizaba cuando advertía que "por lo regular, la caña no se baila, porque en ella el cantaó o la cantaora pretenden hacer un papel exclusivo...". Por último, dentro del cante flamenco y también en cuanto a los toques y a los bailes, el pueblo viene a apreciar un término por los denominados cantes de levante, constituidos por murcianas, tarantas, cartageneras, etc., y en cuyo término consideran algunos incluidos las rondeñas, las malagueñas y los fandangos flamencos; porque los no flamenquizados, aunque de línea melódica semejante originariamente a los flamencos, no son considerados como cantes flamencos por el pueblo, habiendo diferentes clases de estos fandangos, los cuales toman su nombre del lugar en donde se producen (así como las malagueñas son diferentes, según el estilo de sus creadores: malagueñas de "El Canario", de "La Trini", de "Juan Breva", etc.), y es que, siendo cante flamenco, originariamente la malagueña, ocurre con respecto a ella lo que con los demás cantes, los cuales -con alguna excepción, como la rondeña- toman el nombre de los inventores de sus modalidades distintas. Atendiendo, pues, al lugar de producción, hay fandangos mineros, verdiales, casareños... Estos grupos de fandangos son los que admiten la flamenquización, que a veces se produce en ellos sin que lleguen a desvirtuarse; pero hay otro grupo que no admite tal operación, llegando algunos hasta a poder ser convertidos en un bellísimo recitado, como los de Huelva, principalmente los célebres fandangos de Alosno. Tales son los términos de la clasificación popular, respecto a lo flamenco. Los escritores han pretendido algunas veces reaccionar contra ella, inútilmente y, a mi modo de ver, injustamente.

7. Creadores del flamenco

1º Los creadores de lo flamenco debieron de ser hombres errantes.

2º Debieron de estar inspirados por una idea cultural o estilo fundamental de conjurar la naturaleza por un desvanecimiento de sus contornos materiales en una forma próxima a la esencia, o idea del ritmo, alcanzada por una desintegración de lo material en sus elementos

más pequeños y por una combinación estética de estos elementos. Esto dice la modulación cromática.

3º Hombres errantes tenían que reducir sus expresividades estéticas ordenándolas por una sola vía, la mélica, como cauce exclusivo o principal para el discurso o hechura de su idea cultural. La insistencia desintegradora del sonido no dice otra cosa.

4º Debieron de sentirse coartados en sus movimientos, temerosos de un poder extraño. El ámbito reducido de sus melodías, sus progresiones alternantes, ir y venir, en recinto estrecho, el espacio de sus danzas lo dice así: hombres en prisión o próximos a ella.

5º Debían de estar profundamente tristes: el ritmo, como las horas de la pena. Y desesperados en ocasiones, como lo demuestran las protestas líricas que arrebatan las coplas.

8. Hemos, pues, llegado a reducir el ámbito cronológico dentro del cual habremos de buscar el nacimiento o la producción del Fenómeno flamenco. Este ámbito se concreta a un período de, próximamente, dos siglos: desde el segundo cuarto del siglo XVI hasta el último cuarto del XVIII. Para orientarnos en este ámbito necesitamos una brújula. Y esta va a ser Teoría o recurso instrumental, que podemos llegar a formular de este modo: dados los caracteres de una producción estética, determinan las vivencias que en ellas vinieron a expresarse; es decir, los estados de ánimos o sentimentales que en el Fenómeno estético hubieron de llegar a alcanzar adecuada revelación. Una canción alegre nos viene a notificar un estado de alegría; otra, triste o desesperada, un estado de tristeza o de desesperación; una canción humana o individualista, un estado de soledad. Una transformación como la experimentada por la música andaluza y medieval, de lírica y coral, no dramática e irreductiblemente monódica, tiene que venir a acusar una conmoción social, desarticulante o atomizadora, disgregante del conjunto social al cual hubo de servir de expresión. Vamos a ver si ha llegado a suceder algo parecido en España durante ese periodo. La Música o textura mélica que hubimos de denominar flamenquizable, entró en los palacios de los Reyes durante el Renacimiento, como hubo de cantar también loores a la Virgen durante el Medievo. Pero, en cuanto música popular, se conservaba por el pueblo musulmán, de quien venía. Últimamente, en la pasada centuria, es el pueblo recién convertido por la presión de la intolerancia iniciada por Isabel quien mantiene viva su pureza. En primer lugar encontramos a este pueblo sometido a una persecución, que culmina después del triunfo de Don Juan de Austria, y de las terribles depredaciones que hicieron decir a Mánol que los soldados del Rey eran tropas de delincuentes. Pero después de este hecho vuelven a aplacarse las persecuciones. Los cristianos nuevos, moriscos y mudéjares, ya ambos designados con este nombre, siguen aún poseyendo la poca tierra que pudieron salvar de la conquista y, desde luego, cultivando toda la que se destinaba a este fin en Andalucía.

Precisamente, la política vacilaba aún, antes de determinarse a la expulsión de los vencidos, porque éstos cultivaban la tierra y temían convertirla en yermo, con la consiguiente penuria para el estado, si se llegaba a adoptar de una vez la medida radical. La abundantísima bibliografía posterior a la expulsión coincide en afirmar este hecho evidente. El labrador andaluz, como el valenciano, era morisco. Pero a principios del XVII, ya los Poderes Públicos españoles se resuelven a expulsar a aquellos españoles heterodoxos al genio europeo, impulsor en definitiva de la Conquista. Las estadísticas de expulsados varían desde trescientos mil a un millón. Claro es que aquí quedaban los de conversión antigua, ya cristianos viejos. Téngase en cuenta que sólo el Reino de Granada contaba con 5.000.000 de habitantes y con 6.000.000 el resto de las Españas. Véanse los actuales jornaleros. Pero entonces ocurre un fenómeno curioso, inadvertido por los historiadores. Bien protegidos por los señores a quienes servían de labriegos, bien sin protección alguna, aferrados al suelo de la Patria, los andaluces corren a ocultarse. Los que sabían hablar bien castellano, a lugares donde no eran conocidos, los que no acertaban a disimular el habla o el acento morisco, a las Sierras y lugares inaccesibles. Pero es más: la mayoría de los efectivamente expulsados, vuelven al suelo de la Patria. Hay textos que así lo demuestran irrecusablemente, entre ellos, el Memorial-denuncia del Alcalde de los Vélez, que noticia al Rey el que todos los moriscos expulsados vuelven al suelo de la Patria. Ricote, que lo denuncia a Sancho ("Quijote", parte 2a, cap. LIV). Pero estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas, lanzados por su sociedad española; estos átomos de la sociedad andaluza -fermentos inorgánicos de una pérdida nacionalidad-, encuentran en el territorio andaluz un medio de legalizar, por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada. Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jercas, y abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow. Hubo, pues, necesidad de acogerse a ellos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces, los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo, ahora labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa "felahmengu"). ¿Comprendéis ahora por qué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis por qué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX, y por qué existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Un nominador árabe tenía que ser perseguido al llegar a denunciar al grupo de hombres, heterodoxos a la ley del estado, que con ese nombre

se amparaba. Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterrados o huidos en los montes de África y de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu: el ritmo lento, el agotamiento cromático.