

LAS LETRAS FLAMENCAS COMO CLAVES IDENTITARIAS DEL SUJETO FLAMENCO. DE LOS ROMANCES ANDALUCES A LOS ROMANCES FLAMENCOS.

Rocío Castillo Martínez.

Universidad de Granada.

1. Introducción

Nos proponemos abrir una vereda para el estudio comparativo de ciertas músicas populares andaluzas y la literatura popular contenida en los Romanceros y Cancioneros españoles. Sirva la comparación entre los romances literarios castellanos y los romances flamencos para abrir esta línea de investigación que nos proponemos continuar. En el presente trabajo intentaremos pues señalar las relaciones entre ambos géneros, musical y literario, que nos permitirán dar un cierto paso *hacia el nebuloso origen del cante* (1) al mismo tiempo que fijar el valor musical que los romances castellanos tuvieron en el desarrollo de los romances musicales flamencos *directamente o en concomitancia con otros estilos como son las tonás, los martinetes y las alboreás* (2).

Dichos estudios comparativos ya se abrieron, por dos causas principalmente. A saber, como explica Blas Vega (3), por el interés que despertaron ciertas grabaciones de estos romances castellanos “a la vieja usanza”, es decir sin acompañamiento musical y que dieron lugar a que se hicieran nuevas grabaciones con otros cantaores (entre los que destacan nombres como La Perrata, El Lebrijano, El Negro, Chaquetón, Manolo El Flecha y otros) cogiendo como préstamos musicales los antiguos romances literarios para realizar nuevas experiencias artísticas en el mundo flamenco (4).

La segunda causa, tal y como explica Fernández Bañuls (5) en *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, es que y a raíz de los estudios de Ramón Menéndez Pelayo sobre *El Romancero*, el cantar de gesta castellano y la lírica tradicional hispana, un grupo de investigadores, en España y fuera de ella se lanzaron a *la no siempre bien valorada tarea de poner en pie de igualdad esa literatura de transmisión oral con la otra acabada escrita, cerrada por la voluntad de la autoría de sus creadores* (6).

De esta manera, creemos pues, como Fernández Bañuls, que se ha de considerar la aportación de los estudios filológicos en el nacimiento del flamenco y así profundizar en el análisis literario de la copla flamenca y de la relación de esta con el conjunto de la lírica tradicional hispánica (7).

2. Breve apunte sobre los orígenes e historia de los romances flamencos y contactos entre estos y los romances castellanos.

El romance está considerado como un palo, un subgénero melódico, que suele realizarse por soleá o por bulerías, pero lo que aquí nos interesa es que ciertamente estos romances tienen estructura poética de tales, es decir, que se presentan como una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los pares y tienen un carácter esencialmente narrativo.

Se ha de tener en cuenta que la totalidad de romances flamencos que se conservan junto con las que se viene llamando “adaptaciones por bulerías” alcanzan un número insignificante comparado con el que arrojan las formas breves de la poesía flamenca. La mayor cantidad de coplas de la lírica en andaluz tiene tres o cuatro versos y no presentan una larga tirada de versos octosílabos que cuenten una historia narrativa.

Tal y como explican en *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco (8) estos cantes resultaron de una reelaboración de la cultura tradicional andaluza entremezclada con varias tendencias musicales y poéticas del siglo XIX que dieron a conformar un género artístico diferenciado: el romance flamenco. En este, el folclorismo o costumbrismo andaluz tuvo una importante influencia, ambiental, temática y de estructura, como ya reconocía el mismo Manuel de Falla, quien consideraba la música de los cantes y bailes tradicionales andaluces como precedente de una creación moderna en cuya base averiguábamos las antiguas tradiciones musicales andaluzas y que se va enriqueciendo a lo largo del desarrollo musical andaluz.

Así, los cantes flamencos, cuyo origen se ha venido estableciendo en una hibridación de los cantes arábigo-andaluces, los crótales griegos, los cantos gregorianos y algunos otros ingredientes musicales, se enriquecen con los nuevos sonidos que le aportan los gitanos españoles forjando sus propias obras tales como los romances, los corridos o corridas.

Como reconoce Ángel Álvarez Caballero en su magnífico libro *Historia del cante flamenco*, es evidente que los gitanos incorporaron a sus primeros cantes romances castellanos tales como el de Gerineldo, el de El Conde Olinos, el de El Conde Sol o el de Durandarte. El mismo Lope de Vega daba cuenta de ello cuando se refirió a la costumbre gitana de convertir la poesía romancesca española en “corridos”, ya que *se cantaban de forma corrida y ligada, siendo su extensión considerable*. Pero si miramos en la dirección opuesta, encontramos a personajes literarios que cantaban los romances castellanos *al estilo correntío y con especial donaire* tal y como señala Cervantes de Preciosa (9).

De la reelaboración de estos romances castellanos se obtuvo el estilo flamenco del que nos ocupamos: el corrido, la corrida o el romance gitano. Consideramos que la transición es perfecta, pues se conserva la estructura métrica romancesca casi a la perfección, aunque a veces el cómputo silábico se ve alterado al pasar al andaluz la antigua pronunciación castellana. No debemos olvidar a este respecto que las apócopies de palabras, el seseo, la aspiración de la implosivas, la alternancia o neutralización de l/r, la caída de consonantes finales, la pérdida de consonantes intervocálicas o de sílabas

enteras, hacen del soporte sonoro de la lírica en andaluz una transcripción fonológica diferente de la norma culta del español, tal y como explican a la perfección Fernández Bañuls y Pérez Orozco en su obra *Poesía flamenca, lírica en andaluz*.

Las resonancias del romance castellano son perfectamente claras también en el sentido de que dicho estilo flamenco no utiliza coplas sueltas sino una larga tirada de versos octosílabos, aunque sí es cierto que las letras narrativas han sufrido ciertos cambios e incluso interpolaciones debido a la transmisión oral que a veces dificultan la comprensión del argumento del romance (10).

Se han barajado diversas teorías con respecto al origen de los romances. Es claro que al principio se cantaban sin acompañamiento musical. Así, algunos consideran que *el romance, ya aflamencado, ya gitano, deber ser anterior a la toná* (11) y, por su parte, Caballero Bonald lo incluye definitivamente en el grupo de las tonás madres. Y así, en la actualidad se viene considerando que los romances se irían fragmentando y condensando hasta convertirse en coplas independientes de las tonás de tal manera que el agitanamiento del romance castellano pudo ser el eslabón puente entre la música popular y el cante flamenco. Esta transición es desde nuestro punto de vista, y siguiendo a Álvarez Caballero, más lógica que la explicación que otros estudiosos del flamenco habían venido dando: hubo una ruptura total sin eslabón de por medio pasando sin más del folclore regional andaluz a *las tremendas y terriblemente jondas tonás* (12).

Ya a mediados del siglo XIX, el mismo Estébanez Calderón oyó cantar al Planeta en una fiesta de Triana el “Romance del Conde Sol” acompañado por instrumentos musicales (a saber, la vihuela y dos bandolines), señalándolo sin embargo como un palo *en trance de desaparición* (señala que tan solo en algunos pueblos de la serranía de Ronda o en las tierras de Medina y Jerez se conserva el romance con tintes árabes) pero claro lo deja, acompañados de una música que es *recuerdo morisco todavía*. Estébanez Calderón recoge bien la escena bajo el epígrafe “Un baile en Triana” contenido en sus *Escenas andaluzas* describiéndonos el escritor costumbrista el ambiente en el que se ejecutaban dichos romances como una reunión de marcado carácter tristísimo, muy diferente del que hasta ahora le habíamos supuesto al considerar que se cantaban a compás de bulerías por soleá o por soleá bailable, palos de un carácter más festero. Recogemos parte de sus palabras:

“Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturías, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas sin duda por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas y estrofas sueltas. Acaso en estos romances se encuentran muchos de los comprendidos en el Romancero General, en el Cancionero de Romances y otros, y acaso se conservan también algunos que no se hallan en semejantes colecciones, pero que, a pesar de las mutilaciones y errores que tienen, revelan desde luego pertenecer al mejor tiempo de nuestra poesía peculiar. ¿Por qué se han conservado en Andalucía, mejor que en Castilla u otras provincias, estos cantares y romances? ¿Cómo es que preciosidades de literatura y costumbres tan interesantes no se han recogido en las antiguas y modernas colecciones? Una respuesta sola hay para esto...la música oral los ha conservado. El averiguar por qué en Andalucía

se conserva más resto de costumbres antiguas, más tradiciones caballerescas que no en otras provincias antes restauradas de los moros fuera asunto para una curiosa disertación” (13).

Hemos de tener en cuenta que las menciones del romance gitano son muy esporádicas en la historia del cante flamenco y si bien en la primera mitad del siglo XIX se cita como intérpretes habituales, además de al Planeta, al Ciego de la Peña y al Tío Rivas, más tarde asistimos a una larga etapa de silencio, teniendo que esperar a escuchar en el siglo XX los cantes del gaditano José Chiclanita o las reelaboraciones de Antonio Mairena.

El romance en Andalucía, tal y como explica José Blas Vega en su obra *50 años de flamencología*, dentro de su desarrollo melódico sufrió una transformación musical en la práctica escasa de los cantaores flamencos, al adaptarlo a la guitarra flamenca (14). Se acompañaba con la melodía empleada para interpretar la alboreá en la provincia de Cádiz, esto es, una especie de soleá bailable, tal y como dijimos con anterioridad, pasando desapercibido como forma flamenca hasta el año 1960, momento en que adquirió esta nomenclatura. Algunos cantaores que cultivaron la presente modalidad serán El Planeta, el Tío Rivas, José Morón Moroncillo, Los Mellizos y Chiclanita. Como dato a reseñar diremos que en 1968, en el *Archivo del Cante Flamenco* ya aparece una corrida de José de los Reyes El Negro (15).

3. Los romances en relación con los cancioneros.

Como reconoce Gerhard Steingress en su obra *Sociología del cante flamenco*, desde muy antiguo se han venido recopilando colecciones líricas, los llamados *cancioneros*, que ayudan a la conservación de la lengua y literatura españolas, pero serán los epígonos románticos, el Costumbrismo y el Folclorismo quienes provoquen las primeras actitudes conscientes y modernas con objetivo el de la valoración de la poesía popular y oral. La ilustre familia de los Machado valoró todo “lo que de arte” asoma en las coplas populares (17).

Al mismo tiempo que se crean las bases de esta filosofía musical “romántica”, aún siguen perviviendo antiguas tradiciones de la música popular que no habían desaparecido completamente. Los costumbristas y folcloristas románticos se centran en la reelaboración de la herencia cultural en el siglo XIX poniendo en valor al *Cancionero de Romances* y al *Romancero General* prestando atención a aquellos romances y demás cantares antiguos que pudo escuchar Estébanez Calderón en Triana.

Emilio Lafuente y Alcántara, en 1865, publica su *Cancionero popular* (18) y aún hoy la temática del cancionero sigue siendo motivo de investigaciones que siempre concluyen reconociendo *el eminente papel que ocuparon los antiguos romances con respecto a la modalidad musical y poética del cante flamenco* (19), y es que los cantos mencionados por Cervantes, como los villancicos, las zarabandas, las seguidillas o los romances eran aún populares, aunque claro está, no tenían las características de los posteriores cantes flamencos del siglo XIX.

4. Breve apunte de la especificidad del sistema signico del flamenco.

Consideramos necesario detenernos un momento a reflexionar sobre el flamenco como sistema de comunicación para entender que a este se le superpone un segundo nivel, el folclórico, que ya no es común a todos los lenguajes y que le va a dar su especialidad: *es portador de una serie de significados específicos del contexto sociocultural que abarca lo folclórico (costumbres, historia, tradiciones, etc.)* (20) y es que las “letras”, explican Fernández Bañuls y Pérez Orozco, son palabras en disposición de ritmo, y, a su vez, entidades poéticas o signos de almas personales que se encuadran en una comunidad que las acoge y las siente como suyas, por lo que en realidad son “de uno” pero al mismo tiempo son “de todos” de tal manera que el cantaor, como un antiguo rapsodo, comunica por contagio sugestivo lo que ha sentido en él mismo como sujeto. El mensaje flamenco no es de naturaleza racional solamente sino que y en la mayor parte de su esencia, es sentimiento, que se contagia al receptor a través de los juegos rítmicos del lenguaje poético. Por su parte, la parte más racional del mensaje se encierra en las más o menos claras o vagas asociaciones que se adhieren a las palabras, a través de metonimias, imágenes, metáforas (21) o simplemente a través de la carga social que toda palabra lleva al haber sido usada en diferentes contextos socio-históricos y en tanto que empleada por un sujeto cultural, el cantaor.

Además de estos dos primeros niveles del sistema comunicativo flamenco, esto es, el semiológico y el folclórico, se ha de considerar el tercer nivel, el artístico, que alcanzan determinados signos folclóricos por partida doble, es decir, en el plano musical y en el plano poético. En virtud de este tercer nivel, algunos signos artísticos flamencos presentan tal capacidad comunicativa que pueden producir en el receptor un cierto movimiento anímico (catharsis, duende, simpatía...) (22) en el contexto comunicativo singularísimo del arte flamenco como es el de *la fiesta*, donde adquiere el mensaje su dimensión completa acompañado de palmas, jaleos, ayes...y en donde el cantaor, como el antiguo juglar, utiliza locuciones gramaticalizadas (como “compañerita mía” o “mare de mis entrañas”) que confirman, al ser reactualizadas en ese momento, toda la tradición poética y cultural que las precede.

5. Idiosincrasia del pueblo gitano. El caso del romance de Flores y Blancaflor. Referencias a la historia de Flores y Blancaflor.

Presentemos sin más dilación el romance flamenco escogido para nuestro estudio. Se trata de la versión que Sergio Gómez *El Colorao* realiza en su disco *Como mi sangre*. La letra es popular, la música también es popular aunque adaptada por el mismo cantaor; el baile lo realiza Antonio Canales; a las palmas encontramos a “El Moreno” y al mismo cantaor y; los jaleos, son realizados por Nono Carmona, Irene Molina, Raúl “Mikey” y Rubén Campos. Esta versión puede escucharse en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=m09GFCm0M9c&index=9&list=PLhb9uXXQVg2vpnfYP0ehwOXhattzCfPmH>.

A continuación, transcribimos la letra:

Romances de Flor (Romance)

Caballeritos y hombres buenos
y a España llegó el navío
y yo digo que me traigan
una cristiana cautiva,
que sea de duques o marqueses,
o prendecita de gran valía.
Ven aquí hija del alma,
también del almita mía,
si yo a ti te cogiera en España
también te cristianaría
y por nombre a ti te pusiera
Carmen de Alejandría
que así se llama tu *mare*
y una tita que a ti te mecía.
Abre que lo mando yo
una cristiana cautiva.
Mira, por mi buena suerte
me han traído, una hermana mía.

A partir de la observación del romance seleccionado y de la historia de “Flores y Blancaflor”, deseamos destacar algunos rasgos de la idiosincrasia del pueblo gitano-andaluz referentes a algunas costumbres sociales. Así, a nuestro entender, la escena que expresa el yo poético en condicional, y que por lo tanto resume un deseo, esto es, la escena de la cristianización de la cristiana cautiva, que de otra parte sería no un bautismo sino una recristianización, explica a la perfección la victoria de la simbiosis flamenca por antonomasia, esa de la que ya habla Antonio Manuel en su magnífica obra *Flamenco. Arqueología de lo jondo* (23): el equilibrio perfecto entre memoria y olvido, o entre lo popular y lo privado, *Fal Nico* en su más puro estado. La recristianización de la cristiana cautiva o su segundo bautismo necesario tras su regreso a España, debería tratarse de una ceremonia popular pero privada al mismo tiempo, ya que, si es una bendición, es, al fin y al cabo, una ceremonia prohibida, por haber esta cristiana permanecido durante su cautiverio en estado “morito” (permítaseme el uso del término, siempre desde el mayor respeto, en el sentido de “sin cristianizar”). La ceremonia no

tendría nada que ver con la usual ceremonia gitana de un bautizo, un rito en el que se escenificaría *a bombo y platillo la condición cristiana y pública de la familia, con el padrino lagarto arrojando los cuartos a los chiquillos en la puerta de la iglesia en señal inequívoca de la pureza y caudal de su linaje* (24). No, todo lo contrario, a esta hermanita cautiva, antigua cristiana, se la recristianizaría en secreto, pues en realidad quizá fuese considerada como una “mindundi” o “mindungui” (25), expresión popular que lleva en sí una indebida carga peyorativa y que procede del término *mankub*, recogido por la RAE no sin una abierta polémica sobre su origen etimológico, esto es, *fel-lah menkub*, que literalmente significaría “campesino desgraciado”, es decir, que se referirá a aquellos pequeños propietarios judíos y musulmanes (payos o gitanos, indiferentemente) que habitaban las regiones que habían conformado Al-Ándalus, regidas en un principio por gobernantes musulmanes y que tras la llegada de los Reyes Católicos, fueron despojados de todo (tierras, lengua, forma de vida) al cristianizarse el territorio del Al-Ándalus. Así, serían obligados a desprenderse tanto de lo material como de lo inmaterial para poder errar por la España cristiana, o huir de sus fronteras para sobrevivir sin perderlo todo (26). Ello entronca con los dos traumas que en su haber condensa el *quejío* flamenco, como reconoce Antonio Manuel en el libro anteriormente citado:

“el de quienes lo perdieron todo con tal de no abandonar su tierra; y el de quienes abandonaron su tierra con tal de no perderlo todo. Pero el grito se quedó aquí. Por eso se canta en andaluz. Les quitaron sus casas, sus tierras, su dinero, pero no perdieron la memoria” (27).

Pues tal y como explicábamos, el núcleo del flamenco viene a ser esa voz *mankub*, que distingue a las personas en función de la gravedad de la expropiación sufrida. Esta cristiana cautiva se había convertido en una *mindungui*, y al utilizar hacia ella el sustantivo anterior, estamos utilizando al mismo tiempo, el adverbio de privación *mindun*, para expresar que alguien, en su caso, *ella* (que resulta a su vez ser la Blancaflor de la pareja “Flores y Blancaflor”), carece de algo. En este caso, como cualquier gitano o payo que ha sido expulsado de la España cristiana, ella lo pierde todo al estar en cautiverio lejos de su tierra cristiana, al ser ofrecida como “ofrenda” al rey de Babilonia. Sí, podrá ser considerada una mindundi, pero, es también ejemplo de la *mestiza y resiliente cultura andaluza* (28), de aquella que hace gala de su inteligencia emocional para resolver la difícil encrucijada entre identidad y supervivencia. Y es que, como explica Antonio Manuel, esa comunidad de *mindunguis* o *mindundis* (de la que paradójicamente forma parte Blancaflor, como veremos, la dama formante de la pareja literaria “Flores y Blancaflor”) que forman los perseguidos, se vino entendiendo inicialmente como *una aleación de árabe y romance* (29) que además vendría a explicar de paso la incorporación al dialecto andaluz de palabras de otras lenguas (con las que estaban en contacto en cuanto a que formaban parte de la misma comunidad de perseguidos, refiriéndonos principalmente a la relación entre el caló y el romance) referentes al dolor y a lo sagrado como en un proceso bidireccional de simbiosis lingüística. Quizá ello explique que *nombres de palos que provienen de la espiritualidad gitana como la debla* (30) y nombres de palos que proceden de voces del propio romance andaluz como *bulería* o *petenera*, convivan pacífica e indisolublemente en la lengua flamenca.

Si nos centramos ahora en la pareja de “Flores y Blancaflor” y su importancia en la literatura castellana, detectamos que la referencia más antigua a Flores y Blancaflor se lee en el libro II, capítulo XLIII de *La Gran Conquista de Ultramar* (31). Aparecen unas líneas que establecen los orígenes de Berta, aquella que en la épica francesa es considerada como “la de los pies grandes”, hija de Flores, rey de Almería, y de Blancaflor, *los mucho enamorados de que ya oisteis hablar*, reconociéndose que son ya una pareja de enamorados que gozan de mucha fama a principios del siglo XIV, siendo muy posible que una o varias historias de Flores y Blancaflor circularan en este tiempo por España. De hecho existe una segunda versión o “versión popular” que se encuentra en un manuscrito supuestamente copiado a mediados del siglo XVIII, aunque el poema sería compuesto a finales del siglo XII. Versión primera o segunda, versión más popular o más culta, ello nos confirma que la literatura hispánica conocía sobradamente a estos personajes que, como pareja de enamorados, son mencionados junto a otros personajes de la mitología clásica y de los *romans* franceses medievales. Así, entre los trovadores provenzales, la historia de amor de Flores y Blancaflor aparece como un lugar común. Baste un solo ejemplo para corroborarlo:

“el Falquet de Romans, trovador del Vianés, comarca del Delfinado, que viajó por el Norte de Italia y que compone una *cansó* de amor, alude a Flores y al momento en el que sube al palacio donde vive su amor como prisionera del Emir” (32).

Bastan unas últimas referencias para apoyar definitivamente nuestra tesis de que la protagonista de un romance flamenco que se canta en la actualidad lleva por protagonista a una suerte de “Isolda española”: en las cortes meridionales de Francia gozó del mismo modo de un favor extraordinario, pues en *Flamenca*, novela provenzal de finales del siglo XIII, la protagonista tiene el *Flores y Blancaflor* como libro de cabecera(33).

En la historia medieval, Flores es hijo de un rey moro y Blancaflor de una noble cautiva cristiana. Ambos nacen el mismo día y crecen juntos, pero el padre de Flores desaprueba su amor y para separarlos, vende como esclava a Blancaflor al rey de Babilonia. Los amantes son separados por diferencias de raza y religión pero acaban unidos en la misma fe (la cristiana) con un amor triunfante y eterno. Flores sale en busca de su amada y, tras ganarse la amistad del harén, entra en la torre que custodia las doncellas, y la rescata. Los amantes son descubiertos por el rey, quien se apresura a matarlos, pero finalmente les concede el perdón. Ya casados, los jóvenes vuelven al reino de Flores y se convierten ellos y todos sus súbditos al cristianismo.

Como podemos ver, la trama ha sufrido algunos cambios al convertirse del Cantar primitivo al romance flamenco. En la versión del romance flamenco que hemos seleccionado, Flores pasa a llamarse Flor; el amante no va a rescatar a su dama sino que exige que se la traigan y él espera al navío; ella ha de ser recristianizada antes de su posible matrimonio, que, de otra parte, tendría lugar en España y no en Babilonia; y Blancaflor no se encuentra cautiva en Babilonia sino en Alejandría.

La separación de los niños enamorados se produce por primera vez al cumplir estos diez años de edad y por consideración del rey Fines de que Flores, como futuro monarca, ha de recibir una educación adecuada a tal efecto. Dicha separación produce nefastas consecuencias, ya que Flores se muestra incapaz de concentrarse en ninguna cosa al

tener impresa la imagen de su amada en la imaginación sumergiéndose en un estado obsesivo que le priva de raciocinio, como cualquier “héroe de roman”.

Con el transcurrir de los años, su amor se ve fortalecido pero la relación sigue sin contar con el beneplácito del rey, ya que ella es hija de cristiana y él profesa la religión árabe. Él también ha de ser cristianizado, pues, a pesar de su condición social, está “aún morito”. Sufre, como todo héroe caballeresco la frustración de no poder conseguir el objeto de deseo, esto es, su amada. Aún a sabiendas de que la unión de los jóvenes se la mejor terapia para el mal de amores que sufre su hijo, la oposición del rey y la reina a un futuro matrimonio entre su hijo y una mujer de sangre cristiana, continúa siendo firme. La terapia del olvido por medio de la distancia, no surte efecto y solo el viaje de Flores (o el mandato de este de que se la traigan de vuelta en la versión aflamencada) se plantea como posibilidad de curación del protagonista. Este viaje es visto, de hecho, desde la óptica cristiana y desde una dimensión alegórica como un camino de peregrinaje que le ayuda a obtener la salvación.

Flores se dirige hacia Babilonia para recuperarla y oculta su verdadera intención al rey, ofreciéndole servicios. Así consigue recuperarla y la unión final con la mujer de origen cristiano implica el abandono del credo musulmán a favor de su conversión al cristianismo, y así desaparece la condición melancólica del haberse sentido como “pecador”.

6. A modo de conclusión.

Podemos, pues, corroborar la tesis primera de que las relaciones entre la lírica tradicional y la lírica flamenca son evidentes. Ambas se nutren y se retroalimentan. Si bien la historia de Flores y Blancaflor sufre diferentes cambios poco sustanciales en su paso al campo flamenco, mantiene los mismos motivos principales: dos enamorados son separados por diferencias raciales y ni siquiera la fuerza amorosa al estilo del amor cortés es capaz de unirlos. Para que se pueda producir su matrimonio es condición sine qua non que ambos sean convertidos al cristianismo, ya sea por vez primera, ya sea por vez segunda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. ÁLVAREZ, A. (1981): *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza editorial.
2. BARANDA, N. (2004): “Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor”, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Cuadernos de filología Hispánica, 10*, 21-39.
3. BLAS, J. (2007): *50 años de flamencología*, Madrid, El flamenco vive.
4. ESTÉBANEZ, S. (2012): *Escenas andaluzas*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
5. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M (1983): *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura de flamenco.
6. LÓPEZ, I. (2010): “La enfermedad del amor en flores y Blancaflor”, *Parnaseo*.
7. STEINGRESS, G.(1991): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura de flamenco.
8. GRIMALDOS, A. (2013): *Historia universal del flamenco*, Barcelona, Ediciones Península.
9. RODRÍGUEZ, A.M. (2018): *Flamenco. Arqueología de lo jondo*, Almuzara.
10. SERRANO, A. (2015): *Delirios de un flamencófago*, Uno editorial.
11. Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval. Segovia, del 5 al 19 octubre 1987.
12. Álbum musical de Sergio El Colorao titulado *Como mi sangre* publicado el 5 de febrero de 2016 por la discográfica Fods/Meta.

NOTAS:

1. BLAS, J. (2007): *50 años de flamencología*, Madrid, El flamenco vive.
2. *Ibíd.*,182.
3. *Ibíd.*,182.
4. *Ibíd.*,182.
5. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M (1983): *Poesía flamenca, lírica en andaluz*, Sevilla, Signatura de flamenco,12.
6. *Ibíd.*, 12.
7. *Ibíd.*, 14.
8. *Ibíd.*, 26.
9. ÁLVAREZ, A. (1981): *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza editorial, 20.
10. *Ibíd.*, 20.
11. *Ibíd.*, 20.
12. *Ibíd.*, 20-21.
13. ESTÉBANEZ, S. (2012): *Escenas andaluzas*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

14. BLAS, op.cit., 181.
15. BLAS, op.cit., 182.
16. BLAS, op.cit., 182.
17. STEINGRESS, G.(1991): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura de flamenco,80.
18. Ibíd. 81
19. Ibíd. 81
20. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M, 20.
21. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M
22. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M, 24.
23. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M, 24.
24. FERNÁNDEZ, J.A y PÉREZ, J.M, 36.
25. Sitio web: www.monitordeoriente.com.
26. RODRÍGUEZ, A.M.(2018): *Flamenco. Arqueología de lo jondo*, Almuzara, 29.
27. Ibíd., 16.
28. Ibíd., 30.
29. Ibíd., 30.
30. Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval. Segovia, del 5 al 19 octubre 1987.
31. LÓPEZ, I. (2010): “La enfermedad del amor en flores y Blancaflor”, *Parnaseo*.