

RASGOS DEFINITORIOS DE LA POESÍA FLAMENCA

Hana Iridiani

Universidad Palacký de Olomouc
República Checa
hana.iridiani@email.cz

Resumen. En el presente artículo nos dedicamos a reflexionar sobre los rasgos generales de poesía flamenca (poesía de las tradicionales coplas flamencas) en cuanto a la comunicación, la interpretación y la tradicionalidad que este tipo de poesía comparte con la poesía popular. Vemos las convergencias y las divergencias entre flamenco y folklore, destacando las peculiaridades del flamenco y la poesía flamenca.

Palabras clave. Poesía flamenca. Poesía popular. Folklore. Flamenco. Tradicionalidad. Interpretación.

Abstract. Definitory Traits of Flamenco Poetry. The article is dedicated to a reflection about three general aspects of flamenco poetry (poetry of the traditional flamenco songs) which flamenco shares with folklore: communication, interpretation and traditionality. In the article, the author comments the correspondences and differences between flamenco and folklore, emphasizing the characteristics of flamenco poetry.

Keywords. Flamenco poetry. Popular poetry. Folclore. Flamenco. Traditionality. Interpretation.

1. Introducción

Este estudio se propone contribuir a la definición de poesía flamenca y destacar los rasgos que la diferencian de otro tipo de poesía, la de tipo popular. Al tratar de definir poesía flamenca, nos topamos inevitablemente con la necesidad de determinar cuál es su relación

con el folklore. Antes de entrar con profundidad en el tema, veamos qué opinan de este asunto los estudiosos que se dedican a investigar en el ámbito de la poesía flamenca: Fernández Bañuls y Pérez Orozco ven el flamenco como «una manifestación folklórica y como modalidad del canto popular» (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 1983: 7-9). Francisco Gutiérrez Carbajo define las coplas flamencas como «un tipo peculiar de cantos dentro del universo de la canción popular en general» (Gutiérrez Carbajo, 1990: 411). Anselmo González Climent en el prólogo a su *Antología de Poesía Flamenca* destaca la opinión del pueblo a la hora de valorar el arte flamenco y su poesía:

El pueblo ha comprendido y ha instituido con certera percepción la calidad genérica de lo flamenco. Ha intuido que flamenco es todo un estilo de vida, toda una metafísica, acaso una psicología especial que absorbe un máximo de características andaluzas (González Climent, 1961: 15).

Los mismos poetas, cuando hablan de coplas flamencas, las designan como arte popular, sea Antonio Machado¹, Gustavo Adolfo Bécquer², Federico García Lorca³, etc. Vemos que el flamenco se vincula con lo popular, vive dentro del pueblo, se somete a las valoraciones del pueblo, se explica y se describe como un arte popular; sin embargo, desde el siglo XX hasta nuestros días se está desarrollando en un sentido que no es propio del folklore: es tratado como arte, modificado, personalizado, sus creaciones —inclusive poéticas— dejan de ser anónimas⁴. Toda esta mezcla de atributos que se le adscriben al flamenco nos hacen pensar que no se trata de un arte puramente folklórico, sino de una manifestación artística *sui generis*, enraizada en Andalucía. La valoración de sus rasgos distintivos será el objetivo del presente estudio.

2. Una nota terminológica

El folklorista alemán Ernst Klusen propone el término «canción de grupo» en vez de «canción popular», argumentando que el grupo social es el principio fundamental para este tipo de canción y que esta nunca vive «en el pueblo» o «dentro del pueblo», sino en grupos (Sirovátka, 2002). Esta teoría la desarrolla Julius Schwietering (la llamada escuela folklórico-sociológica) y en el ambiente checo Bedřich Václavek, que ve los grupos pequeños como elementos que conforman toda la nación; de manera que prefiere el término «canción nacional», que está formada por las canciones de los distintos grupos sociales. Si aceptamos este concepto, podremos incluir en las manifestaciones folklóricas las creaciones que

¹ Antonio Machado afirma: «Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el “folklore” metafísico de nuestra tierra, especialmente el de la región castellana y andaluza» (González Climent, 1961: 12).

² Bécquer realiza el valor de la poesía popular en el prólogo a la colección *La Soledad* de su amigo Augusto Ferrán. En el caso de la colección de Ferrán no están claramente distinguidas la poesía flamenca y la popular (Ferrán, 1998).

³ García Lorca defiende el carácter popular de las coplas flamencas en su conferencia “Arquitectura del cante jondo”, publicada en García Lorca (1997: 33-45).

⁴ Los *cantaos* flamencos no se valen solamente del repertorio de las coplas flamencas tradicionales, sino también de coplas flamencas compuestas por los letristas (o autores de *letras*, como se suelen llamar las coplas entre los artistas) como por ejemplo José Cenizo Jiménez, José Luis Rodríguez Ojeda, Francisco Moreno Galván y muchos más.

surgen no solo en el ambiente del campo o del pueblo (donde se sitúan tradicionalmente las canciones populares), sino también las canciones de las capas sociales urbanas y obreras (Václavek, 1963). De esta manera, se amplifica sustancialmente el enfoque del folklore. Como afirma acertadamente Oldřich Sirovátka y como podremos observar más tarde al dedicarnos a los rasgos folklóricos individuales, las características intrínsecas del pequeño grupo social coinciden con las características del folklore.

Desde la mitad del siglo XX hasta la actualidad en la folklorística checa y eslovaca se prefiere el término «poesía popular». De manera similar, se utiliza en las investigaciones del ámbito hispanohablante⁵. El término está bien arraigado, ampliamente utilizado y comprensible, por eso nos inclinamos a emplearlo en nuestros estudios. Sin embargo, siempre hay que tener presente que los rasgos de folklore crean interesantes coincidencias con los del pequeño grupo, como vamos a observar más adelante.

3. Un debate sobre los rasgos folklóricos y flamencos

A continuación, vamos a comentar tres ámbitos importantes para la definición de flamenco y folklore que son comunicación, interpretación y tradición, reflexionando sobre las posibles coincidencias o divergencias entre ellos. Vamos a basarnos en los estudios del folklorista checo Oldřich Sirovátka, *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře* [Cuentos y leyendas checas en la tradición popular y en la literatura infantil] (1998) y *Folkloristické studie* [Estudios de folklore] (2002)⁶.

3.1 Comunicación

Tradicionalmente se menciona el rasgo de «la oralidad, la transmisión oral o la comunicación natural, inmediata, de contacto» que caracteriza al folklore y que contrasta con la comunicación indirecta que es propia de la literatura. Esta comunicación directa de la materia folklórica es posibilitada por el hecho de que el folklore se desarrolla y se difunde en grupos pequeños. Oldřich Sirovátka observa que es precisamente el grupo pequeño el que facilita el desarrollo de las características de la comunicación folklórica: Primero, «el intérprete selecciona cierto público al que presenta su arte» [trad. H. I.] (Sirovátka, 2002: 21). Así que las manifestaciones folklóricas, como son coplas de las canciones, anécdotas, cuentos, etc. viven en estos grupos donde hay relaciones cercanas, los miembros se conocen entre ellos, comparten los mismos valores, creencias, criterios estéticos, mentalidad. Gracias a todos estos factores surge un ambiente de confianza e intimidad; segundo, «entre el intérprete y los oyentes hay conexión mutua y activa» [trad. H. I.] (Sirovátka, 2002: 21), los oyentes pueden reaccionar directamente a las canciones o a los cuentos presentados, incluso pueden intercambiar el papel con el narrador o cantante y convertirse ellos mismos en intérpretes.

⁵ Los términos «canción, lírica o poesía popular» están empleados p. ej. por Francisco Gutiérrez Carbajo, Lafuente y Alcántara, Mercedes Díaz Roig y otros. Margit Frenk prefiere el término «lírica de tipo popular».

⁶ Traducción de los títulos: H. I.

La comunicación en el grupo no solo determina los otros rasgos del folklore, como son la colectividad, la anonimidad, la variabilidad, la espontaneidad, la naturalidad, etc., sino que también crea otras características sumamente interesantes de la estética del folklore:

[...] «fijación de opiniones» y «surgimiento de la mentalidad colectiva»; «presión constante hacia el conformismo; la adaptación y el sometimiento de opiniones individuales a la mentalidad del grupo [trad. H. I.] (Sirovátka, 2002: 27).

En otras palabras, el grupo crea este ambiente que desarrolla los rasgos folklóricos, pero también al revés, la materia folklórica tiende a conservar los rasgos, la mentalidad, la conformidad, el sentimiento estético del grupo. Se crea un pequeño universo —local, bastante cerrado y homogéneo— que se inclina a mantener la tradición.

El folklore se desarrolla en grupos pequeños, o sea, entre pocos oyentes y en un espacio limitado. Las manifestaciones folklóricas no están destinadas a ser presentadas a un público numeroso, ni es necesario que se le presenten porque cada sociedad (o cada región) desarrolla y cuida su propio folklore que refleja su estilo de vida, su manera de pensar. El folklore es una indispensabilidad que surge para dar salida a las necesidades creativas y estéticas de un cierto grupo. Oldřich Sirovátka comenta que los fenómenos folklóricos como los motivos, los personajes, los elementos formales, están presentes no solamente en los grupos pequeños, sino también en unidades más grandes: regiones, naciones; y que incluso hallamos similitudes entre los folklores de distintas naciones, sean cercanas o lejanas una a otra (Sirovátka, 2002). Este hecho documenta que esta indispensabilidad es también muy natural y propia de los seres humanos porque surge en cada sociedad. Sirovátka concluye que los folkloristas deberían investigar cuál es el mecanismo de la difusión de estos hechos folklóricos, sin embargo, pensamos que no se trata de que los hechos folklóricos se difundan, sino que están arraigados y surgen dentro de cada sociedad porque las necesidades, las situaciones y las preocupaciones básicas de los seres humanos siguen siendo siempre las mismas, sin miramiento a su cultura (lo demuestran los temas que se repiten en los folklores de todas las naciones).

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta esta característica de comunicación en el ambiente del flamenco? En los comienzos de la historia del flamenco propiamente dicho⁷, la oralidad, la comunicación natural, inmediata, era el único medio a través del cual el flamenco y su poesía se difundían. Contamos con escasa documentación de los cantes flamencos; una de las primeras es la de Serafín Estébanez Calderón: *Escenas andaluzas*, del año 1846, en que nos interesa la escena llamada “Un baile en Triana”. El autor costumbrista describe aquí el ambiente de las primeras fiestas flamencas, dedicándose detalladamente a los instrumentos, los artistas, los bailes y los cantes flamencos y nos deja también algunas muestras de las coplas cantadas en aquella ocasión: se trata de un trozo de un romance (Estébanez Calderón, 2007). Casi cuatro décadas más tarde aparecerá la primera colección de cantes flamencos que recoge un número admirable de muestras de coplas flamencas cantadas en la época: la conocida y frecuentemente citada *Colección de cantes flamencos*

⁷ O sea, desde finales del siglo XVIII cuando empieza a escribirse la historia del flamenco (Gamboa y Núñez, 2007).

de Antonio Machado y Álvarez (conocido también como Demófilo) del año 1881⁸. Vemos que este trabajo pionero trataba de recoger y anotar los cantes⁹ que se encontraban difundidos entre el pueblo, lo cual demuestra que, primero, se trataba de una materia que vivía y se conservaba en forma oral; y segundo, al llamar a las coplas *flamencas*, el autor las distingue claramente del folclore.

La transmisión oral entonces presenta un rasgo indiscutible de las coplas flamencas. Sin embargo, observamos que aunque la materia flamenca se difunde de la misma manera que la folklórica, presenta una discontinuidad con el folclore, porque va desarrollando su propia tradición. Las coplas flamencas están destinadas para ser cantadas —al igual que las canciones populares— o sea, la ejecución oral es su función primaria, hecho que influye también en su forma de pronunciar y consecuentemente transcribir ciertas palabras y explica la inserción de interjecciones y repeticiones. El rasgo de la oralidad tiene que ver con la corta extensión de las coplas flamencas: generalmente de tres o cuatro versos octosílabos.

El flamenco cumple la definición del folclore en cuanto a la forma de comunicación: se desarrolla en grupos íntimos; sea en las primeras fiestas flamencas¹⁰ de las que nos deja un testimonio Serafin Estébanez Calderón, o en familia, en los patios de vecinos, formando parte de la vida social andaluza.

En la segunda mitad del siglo XIX sucede un paso de gran importancia para el flamenco, el de la profesionalización. El flamenco sale del ambiente íntimo y se empieza a ofrecer al público en forma de espectáculo en los cafés cantantes. Este paso no nace de alguna necesidad de proteger el folclore y presentar públicamente algunas de sus muestras, lo cual sería un rasgo de «folklorismo» o «folclore secundario» del que habla Oldřich Sirovátka:

El folklorismo, es decir el mantenimiento y el cultivo intencionado del folclore y de los fenómenos de cultura popular y su difusión a través de los medios de comunicación que son la lectura, la radio, la televisión, el teatro, la película, el disco gramófono [trad. H. I.] (Sirovátka, 2002: 46).

Al contrario, la profesionalización en el flamenco sucede para venderlo como un producto artístico y conlleva el reto de desarrollar más este arte, su forma, su técnica (la vocal, la de la guitarra y del baile) y sus estructuras. Como observan Gamboa y Núñez:

La obligada profesionalización y la competencia artística diaria propiciarán la creación de múltiples variantes de baile, cante y toque, la mejora de los estilos y la técnica de interpretación —afinación, compás, dicción, colocación, vestuario,

⁸ De las ediciones actualmente accesibles, p. ej.: Machado y Álvarez (1996).

⁹ Se suelen llamar «cantes» las coplas flamencas individuales o también piezas enteras de cante, formadas por distintas coplas, destinadas para ser cantadas como conjunto. En este caso nos referimos a las coplas individuales.

¹⁰ Entre los siglos XVIII-XIX existen fiestas ritualizadas llamadas «bailes de candil» que son consideradas precursoras de las fiestas flamencas; de la misma manera, se trata de ejecución de música y baile popular en un grupo pequeño. Véase Berlanga Fernández (2000).

etcétera—, sin olvidar el perfeccionamiento de los mismos instrumentos, desde la guitarra hasta los zapatos de baile (Gamboa y Núñez, 2007: 89-90).

Creemos que esta profesionalización le proporciona al flamenco un rasgo más que lo difiere del folklore, característica que llamamos «la intencionalidad artística». En los principios del folklore se halla la necesidad de cultivar la canción, el cuento, el baile, etc. En el flamenco esta se encuentra también, pero se añade a ella la intención o ambición de ser una pieza de arte: estilizada, personalizada y trabajada hasta la perfección y presentada al público.

3.2 Interpretación

Existen dos polos extremos e hipotéticos de la interpretación folklórica: primero, la interpretación pasiva o mecánica en que el intérprete reproduce la materia que había aprendido, respetando el modelo del texto o de la melodía. El segundo polo es el de la interpretación activa y creativa en que la presentación no es pura reproducción, sino que el intérprete realiza cambios y modificaciones en el material interpretado según sus gustos individuales (Sirovátka, 2002: 68-70). La opinión general suele sostener que en el folklore se trata sobre todo de la conservación de la materia y su fiel reproducción según la tradición establecida. La interpretación creativa se suele atribuir al arte y a la literatura. Sin embargo, los folkloristas advierten que esta primera interpretación limitada, mecánica apenas, aparece en la realidad de las interpretaciones folklóricas; de hecho, en el folklore somos testigos de interpretaciones que varían en el grado de creatividad. De modo parecido, en el desarrollo del flamenco somos testigos de ambas tendencias: la interpretación mecánica se valora en los años 60 por los partidarios de mantener la tradición pura, mientras que en la misma época empiezan a florecer tendencias innovadoras y el desarrollo del género se acelera. El flamenco goza entonces de ambos principios interpretativos, del pasivo que tiende a cuidar de sus valores tradicionales y del creativo que asegura su evolución y lo convierte en arte.

En el folklore se acentúa la necesidad de la interpretación porque si la materia se difunde mediante transmisión oral, quiere decir este hecho que está destinada a ser ejecutada, cantada, utilizada y viva. En realidad, el fin de los fenómenos folklóricos es que sean prácticos, aprovechables y útiles: si lo son, se conservan mediante el uso continuo, se mantienen vivos; si no lo son, caen en desuso y se olvidan. De esta manera se asegura el desarrollo paulatino y sensible de los fenómenos folklóricos: durante generaciones van cambiando sus repertorios según las necesidades y los gustos de la gente. Son cambios medidos y continuos que reflejan el desarrollo de la sociedad y también garantizan las calidades, la hondura y la autenticidad de la materia folklórica. Esta característica contrasta con el desarrollo rápido y brusco de literatura que permite mantener con vida y registrar las tendencias de corta duración, experimentales o de escasa calidad.

El rasgo de la interpretación y de la transmisión oral se aplica también al flamenco y a su poesía tradicional: como es en su origen un arte de tradición oral que no poseía otro medio de conservación más que la continua interpretación, cada innovación se sometía a la valoración de la gente, de la sociedad. Por eso sostienen los mismos intérpretes del

flamenco y también algunos estudiosos¹¹ que es la opinión del pueblo la que vale a la hora de valorar el arte flamenco. De esta manera cristalizan las cualidades del flamenco, se conservan las mejores y más representativas coplas y se honra a los artistas que más han aportado al desarrollo del género. En cuanto a las coplas representativas, se mantienen o gracias a su cualidad interna (que es el texto valioso y profundo) o es por la ingenua interpretación de algún cantaor que la hace famosa y perdurable.

La investigadora húngara Linda Dégh menciona también un rasgo de la interpretación folklórica que es la intensidad de la involucración emocional del intérprete. Distingue entre el tipo de narrador subjetivo, que se identifica con los protagonistas y sus destinos, y el narrador objetivo, que interpreta la materia (el cuento) desde un punto de vista imparcial, desde la posición del observador (Sirovátka, 2002: 71). En la interpretación flamenca la calidad que se valora es la interpretación subjetiva; la involucración emocional y la intensificación de la expresión es un rasgo sustancial de la interpretación, pero también de la misma materia que se interpreta. Está claro que en algunas ocasiones se tiende a una interpretación más aligerada, sin tanto enfoque en la emoción, pero generalmente la interpretación flamenca conlleva una carga emotiva que es mucho más llamativa que en el folklore o en la literatura.

Como sostiene Oldřich Sirovátka, la interpretación es uno de los principios fundamentales del folklore y tiene la misma importancia que el texto que se transmite. Este rasgo es, claro está, también una de las características del flamenco. Si investigamos las coplas flamencas que encontramos en los cancioneros y en las colecciones, nos encontramos con material puro, desprovisto de otros contextos dentro de los cuales se suele interpretar y que le proporcionan sentido.

3.3 Tradicionalidad

La tradicionalidad es considerada como un rasgo definitorio de los fenómenos folklóricos: según el folklorista O. Hostinský, el fenómeno debe existir en la sociedad durante tres generaciones (es decir, durante aproximadamente 75 años) para que sea llamado y percibido como tradicional (Sirovátka, 1998: 17-18). Oldřich Sirovátka observa que este criterio de las tres generaciones suele ser tomado en consideración por los investigadores, pero no se le atribuye tanta importancia a la hora de definir el folklore. En cuanto al tiempo de perduración de un fenómeno folklórico, existen también otras sugerencias: Hoces Bonavilla afirma que en los pueblos europeos, lo tradicional debe contar con por lo menos un siglo y medio de existencia (Hoces Bonavilla, 1982: 149).

A pesar de ser un arte joven, el flamenco cuenta con más de dos siglos de historia, con lo cual cumple este rasgo formal para ser llamado un fenómeno tradicional. A continuación, el flamenco es percibido como un fenómeno único: no se funde con la música, poesía o bailes populares, sino que es destacado como *cante jondo* y *flamenco*, que poseen sus características especiales. En otras palabras: el flamenco desarrolla y guarda su propia

¹¹ Más arriba hemos mencionado a Anselmo González Climent, Antonio Machado y otros, por poner unos ejemplos.

tradición, la cual es tan singular que no le basta la denominación *popular*, *folklórica*, sino que prefiere su propio término: *flamenca*.

Otro rasgo interesante lo vemos en el desarrollo del flamenco: en los años 60 el género se encuentra en el estadio de estancamiento; se imitan los modelos antiguos, nuevas propuestas personales e innovadoras son rechazadas por «falta de autenticidad»:

En los concursos, se premiaba la mera copia fiel de los estilos de los antiguos maestros: de la seguirilla de Curro Dulce, de los fandangos del Niño Gloria, del cambio de María Borrigo, o de la malagueña de Enrique el Mellizo, es decir de los que pasaban a ser los buenos modelos. Importaba más esto que el arte, el duende, el cante con sentimiento, la aportación personal, la capacidad de conectar con el público (Berlanga, 1998: 132-133).

La tradición es valorada sobre todo por los teóricos: «Se hacía apología de lo genuino, lo auténtico, lo puro, de lo gitano» (Berlanga, 1998: 134). Sin embargo, nuevas tendencias se van imponiendo en los años 60, 70 y sobre todo 80, sin miramiento a la opinión de los estudiosos. Se trata de fusiones con la música jazz y rock y de formación de grupos que emplean instrumentos hasta entonces no utilizados en el flamenco, como son varios tipos de percusión, bajo eléctrico, flautas: «El grupo flamenco puede verse como la superación o por mejor decir, alternativa del clásico dúo de cantaor y tocaor» (Berlanga, 1998: 136). Somos testigos de una evolución enorme sobre todo en la música y en el baile, cosa que no ocurre en el folklore.

Estas tendencias se mueven en la escala desde la tradición pura hasta los experimentos alejados de la tradición flamenca, que serían las fusiones instrumentales con música jazz, por ejemplo. No intentamos entrar en debates complejos sobre el desarrollo de las tendencias innovadoras de la historia más reciente del flamenco; no obstante, lo que nos gustaría destacar es que este desarrollo precipitado, aun cuando se aleja mucho del flamenco, también inspira la evolución del flamenco tradicional, le crea espacio; también hoy día podemos gozar de música, cante y baile flamenco en una forma muy básica que sale de la tradición: también hoy nos movemos en la escala desde el estilo tradicional hasta el vanguardista. Lo importante es no perder la esencia de lo que es el flamenco, como comenta el maestro Paco de Lucía:

Es muy importante no perderse de la tradición porque ahí es donde está la esencia, el mensaje, la base. Sobre ella sí puedes ir a cualquier sitio y escapar pero sin dejar nunca esa raíz, porque, en definitiva, la identidad, el olor y el sabor del flamenco están ahí (Berlanga, 1998: 139).

Con esta breve reflexión intentamos ilustrar que el proceso de desarrollo del flamenco en el último siglo ha sido —y sigue siendo— único; la tendencia a acoger nuevas inspiraciones y a la vez el mantenimiento de la tradición, el respeto a la tradición y a la raíz de lo flamenco crean una tensión entre la tradición y la renovación que es muy fructífera y que asegura la vitalidad del género artístico.

4. Conclusiones

En cuanto al rasgo de la comunicación, el flamenco cumple el requisito de ser poesía y música transmitida de manera oral, al igual que la poesía popular, pero se le añade también la intencionalidad artística y la profesionalización que sirve como impulso hacia un mayor refinamiento y desarrollo de los componentes del flamenco. En la interpretación, cabe destacar que el flamenco es un arte destinado para ser interpretado; al igual que el folclore, cumple los rasgos de la interpretación folklórica como p. ej. el intérprete mantiene las obras vivas, las aprende, las mantiene en su repertorio, las interpreta, da una forma concreta a la obra mediante su interpretación, crea nuevas variantes, etc. Aparte de esto, lo que destaca en el flamenco y en su poesía es la carga emocional y la intensificación en la expresión que no hallamos en el folclore en tanta medida. En cuanto a la tradición, del flamenco es típica la constante dicotomía y tensión entre tradición y renovación, rasgo que lo acerca al arte y lo aleja del folclore; además, es importante tener en cuenta que el flamenco desarrolla su propia tradición desde hace más de dos siglos.

Con todo esto podemos constatar que el flamenco comparte los rasgos del folclore y adquiere también sus propios rasgos, con lo cual resulta muy acertado describir la poesía flamenca y flamenco en general como una modalidad de poesía popular o de folclore. A estos rasgos mencionados se añaden las características de los propios textos —coplas o estrofas— que abarcan el plano formal, temático, léxico y que serán el objeto de próximos estudios.

Résumé. Rysy definující flamenkovou poezii. Článek je věnován úvahám o všeobecných rysech flamenkové poezie (poezie tradičních flamenkových zpěvů), které nacházíme ve způsobu komunikace, interpretace a v tradičnosti. Jedná se o rysy, které flamenko sdílí s folklorem. Komentujeme shody a rozdílnosti mezi flamenkem a folklorem a z těchto srovnání vyplývající charakteristiky flamenka a flamenkové poezie.

Bibliografía

- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1998). “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”. In: *Actas del III. Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, pp. 131-142.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (2007). *Escenas andaluzas*. Sevilla: Extramuros Edición.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto; PÉREZ OROZCO, José María (1983). *La poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- FERRÁN, Augusto (1998). *La Soledad: Colección de cantos populares y originales*. Sevilla: Signatura.
- GAMBOA, José Manuel; NÚÑEZ, Faustino (2007). *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de los términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 33-45.

- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1961). *Antología de poesía flamenca*. Madrid: Esce-
licer.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*.
Madrid: Cinterco.
- HOCES BONAVILLA, Sabas de (1982). “Acotaciones sobre algunos conceptos errados
con el flamenco (1)”. *Revista de Folklore*, 23, pp. 147-157.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1996). *Colección de cantes flamencos recogidos
y anotados por Antonio Machado y Álvarez, “Demófilo”*. Sevilla: Portada.
- SIROVÁTKA, Oldřich (1998). *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské litera-
tuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR v Brně.
- SIROVÁTKA, Oldřich (2002). *Folkloristické studie*. Brno: Etnologický ústav AV ČR
v Brně.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1963). *Sborník studií*. Brno: Krajské nakladatelství v Brně.

Hana Iridiani
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 10
CZ-771 80 OLOMOUC
República Checa