

## Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»: ciencia del folclore y copla flamenca

Antonio Machado and Álvarez «Demófilo»: science of folklore and flamenco copla

CRISTINA CRUCES ROLDÁN  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Artículo recibido el / *Article received*: 2020-06-04  
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-09-27

**RESUM:** El texto analiza el recorrido intelectual y la aportación al flamenco de Antonio Machado y Álvarez «Demófilo» (1846-1893), el folclorista más relevante de la escuela sevillana y autor de la *Colección de cantes flamencos* (1881). Sitúa al autor en la encrucijada histórica entre el despertar de las ciencias naturales, el positivismo y el evolucionismo, y lo inscribe en el siglo del nacionalismo político, el costumbrismo y el realismo.

El proyecto de institucionalización que Demófilo llevó a cabo de los estudios de folclore y literatura popular en España y su síntesis de investigaciones sobre flamenco evidencian la modernidad y la aspiración científica de su aportación principal: la construcción de un modelo sistematizador del corpus flamenco de tradición oral, plenamente comprometido con un ideario humanista, identitario y de progreso.

*Palabras clave:* Flamenco, Folclore, Cultura popular, Poesía popular, Estudios gitanos, Andalucía.

**ABSTRACT:** The text analyses the intellectual career and the contribution to flamenco of Antonio Machado and Álvarez «Demófilo» (1846-1893), the most important folklorist of the Sevillian School and author of the *Collection of flamenco songs* (1881). It places the author at the historical crossroads between the raising of natural sciences, positivism and evolutionism, the political nationalisms, literarian and artistic movements of costumbrismo and realism.

The article also sets out the project of institutionalization that Machado carried out of the studies of folklore and popular literature in Spain. The synthesis of research on flamenco by Demófilo shows the scientific and modern condition of his main contribution: the construction of a systematizing model of the poetic corpus of oral tradition, fully committed to a humanist and progress ideology.

*Key words:* Flamenco, Folklore, Popular Culture, Popular Poetry, Roma Studies, Andalusia.

## 1. EL «AMIGO DEL PUEBLO»

El poeta Antonio Machado lo recuerda aún joven, su mirada de ojos grandes vagando sin objeto mientras «Lee, escribe, hojea / sus libros y medita. Se levanta; / va hacia la puerta del jardín. Pasea. / A veces habla solo, a veces canta». Es su padre, Antonio Machado y Álvarez (1846-1893), apodado «Demófilo» por las inclinaciones que mostró hacia el pueblo y su producción más pura: el folclore. Investigador silencioso, constante, extravagante acaso, aglutinador de una generación de estudiosos durante la segunda mitad del siglo XIX, rescatado como precursor y legitimador de la antropología andaluza hace apenas cinco décadas, Machado fue víctima en su tiempo de lo que Álvarez Junco ha definido como el problema del proceso de nacionalización de España: «la incompatibilidad del programa ilustrado con la identidad heredada» (Álvarez, 2001: 105).

La aplicación pionera de los métodos de la ciencia al estudio del flamenco se sitúa en el entorno más inmediato de la vida familiar de Demófilo. Hijo del catedrático de Ciencias Naturales Antonio Machado y Núñez, rector de la Universidad de Sevilla entre 1868-1870 y 1872-1874, recibiría de su predecesor una inquietud inusual en su tiempo. Machado y Núñez fue médico de profesión y divulgador en España de Darwin, Spencer y Haeckel, practicó el positivismo y, gracias a su amistad con Federico de Castro, se imbuyó del ideal armónico y antidogmático de inspiración neokantiana que representaba el krausismo. Formó parte durante «La Gloriosa» de la Junta Revolucionaria de Sevilla, y llegó a ser gobernador civil de la provincia; empeños que, a la postre, lo llevarían a ser apartado de su cátedra sevillana. Fue en este ambiente intelectual y político que Demófilo comenzó a conocer la pequeña vida cultural hispalense y a participar en algunos de sus hitos, como la fundación de la Sociedad Antropológica de Sevilla (1871), la publicación de la prestigiosa *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla (1869-1874), medio de difusión de liberales, krausistas y románticos durante el Sexenio Revolucionario (1869-1873), o de *La Enciclopedia* (1877-1883), donde nuestro autor se daría a conocer a un público mayor y que facilitó su relación con la *Folk-Lore Society* británica.

Demófilo recibió también afectos primarios por la lírica popular, el cuento y la adivinanza, a través de su madre Cipriana Álvarez, quien avivaría su interés futuro por la tradición oral y el flamenco. Sobrina de Agustín Durán, Cipriana pintaba, escribía y coleccionaba coplas y romances, algunos de los cuales fueron recogidos en la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas (BTPE)*, publicada en once volúmenes entre 1883 y 1888. Al decir de Machado, los datos que su madre cosechaba eran, por su fidelidad, «de absoluto crédito para cuantos se dedican a la nueva ciencia, conocida en Europa con el nombre de Folk-Lore» (Machado, 1884a: 274).

Ciencia y poesía se unieron así en las juveniles aventuras del folclorista sevillano, que quiso transmitir a su propia prole las inquietudes de sus predecesores. Más las devociones poética y humanista que la científica y la política activa, pero siempre desde un ideal de progreso: «Propagandista acérrimo, ya que no otra cosa, que queden Machados en el mundo para combatir la tiranía y el oscurantismo», escribió a Joaquín Costa en 1880 (Gómez, 2010: 63). Dio educación a sus hijos en la Institución Libre de Enseñanza, en cuyo boletín llegaría a redactar postreros artículos y a la que dedicó su obra más señera sobre flamenco: la *Colección de cantes flamencos* de 1881. Cada uno a

su forma, los poetas Antonio y Manuel Machado fueron, como él, trabajadores, bondadosos e idealistas, aunque, como sabemos, con suerte desigual.

La de Demófilo fue escasa, y su vida más bien calamitosa en lo práctico. Nacido en Santiago de Compostela por destino paterno y trasladado a Sevilla con pocos días, es la suya una biografía de soñador certero en asunto intelectual y errabundo en la cosa material, cargado de los hijos que tuvo con su compañera Ana Ruiz (1854-1939). Aquella que espetara, camino de Coillure, la desgarradora pregunta que simboliza la tragedia del exilio: «La cogí en mis brazos, pesaba como una niña, y mientras la llevaba, me susurraba en el oído: “¿Llegamos pronto a Sevilla?”» (Corpus Barga, 1979: 323).

Nos ayuda a conocer a Demófilo Ian Gibson, que retrata al personaje con gracia: «Jamás tenía un duro. Jamás dejaba de quejarse de su absoluta inutilidad para atraer dinero. [...] Le escribe desde Madrid a Luis Montoto: “Mi único engrandecimiento es que lucho con fe, con más fe cada día y que me paso por los cojones todos los obstáculos”» (Gibson, 2003: 75). Los reiterados problemas derivados de su inestable economía (abogado doctor en letras por su cuenta, catedrático de metafísica provisional y juez eventual) lo llevaron a aceptar en 1892 un puesto de registrador en Puerto Rico como alivio de penalidades. Seis meses después de su llegada a la ciudad de Ponce, Machado empeoró irremediabilmente de su esclerosis medular y regresó ya maltrecho a Sevilla. Su muerte el 4 de febrero de 1893, apenas cumplidos cuarenta y siete años, revela «tal vez mejor que muchos discursos el significado de las colonias para muchos españoles de la época: tierra de emigración, válvula de escape para desahuciados, último destino de quien no logra obtener un destino en su país» (Baltanás y Rodríguez, 1998: 216). La suma final de sus desdichas fueron una triste sepultura de segunda clase, la indiferencia sevillana y lo breve de las reseñas sobre su fallecimiento en la prensa del día.

## 2. EL CONTEXTO HISTÓRICO

Situemos la figura de quien se describió a sí mismo como propagandista más que escritor, compartiendo desde Sevilla el desarrollo de movimientos sociales, políticos y culturales marcados por el despertar de los nacionalismos, la filosofía krausista y el positivismo naturalista, y aplicó su optimismo al folclore como camino hacia la fraternidad universal, ora con esfuerzo sin medida, ora con «mi mucha pereza y escasez de tiempo», y también a «mis ideas, que puedo concretar en estos términos: amor al pueblo, a la libertad, y odio al fanatismo religioso» (Baltanás, 2002: 75, 73).

La instrumentalización nacionalista de lo popular fue un fenómeno general en occidente durante el siglo XIX, que en España adquirió formas propias. Las expectativas de progreso que alumbrara la Ilustración habían fracasado definitivamente; a cambio, la Guerra de la Independencia (1808-1814) gestó una nueva imagen internacional del país y de sus gentes. Desde un ideal cegador, el nuevo viajero romántico veneraba el pasado medieval, descubría una naturaleza sentimental, se sentía atraído por la autenticidad española. Andalucía representaba la huida perfecta de los rigores del mundo burgués e industrial, se abría como un «sur europeo» de aroma exótico y primitivista, y proporcionaba el color local idóneo para sus apuntes literarios (Plaza, 1999). Las clases populares colmarán las páginas de numerosos libros y crónicas que describieron por igual los paisajes, la asombrosa arquitectura monumental y las costumbres del común. Los arquetipos en torno a las mujeres, las bailarinas y los gitanos —un pueblo supuestamente de naturales pasiones y ajeno a la razón— se forjaron desde la relación supremacista de estos escritores con la subalterna del sujeto descrito: «si España era en buena medida parte de oriente [...], la relación que debían establecer con ella las potencias hegemónicas, justo

en el momento en el que se sentaban las bases de la expansión imperialista europea, debía ser una relación jerárquica» (Andreu, 2016: 84).

Dentro del país, la moda andalucista se alimenta entre 1830 y 1860 de los afanes patrióticos y del rechazo a lo extranjero. La reacción nacionalista refuerza una oposición entre lo tradicional y lo moderno, base del despertar de los grandes movimientos políticos de unificación europeos y que, en España, convirtió músicas y bailes populares en metáforas de la identidad nacional. Mientras las bailarinas españolas triunfan en los teatros europeos, y las *troupes* de gitanos andaluces visitan los escenarios de París, Berlín o Nueva York, escenas de tablao y ventorrillo, bailaoras, guitarristas y artistas gitanos se imponen en las artes plásticas y la literatura. Narradores como el malagueño Serafín Estébanez Calderón «El Solitario», autor de las *Escenas andaluzas* (1847), dan cuenta de tipos y costumbres populares, como también los nuevos géneros periodísticos, la novela por entregas, la viñeta paródica y las exitosas colecciones del tipo *España artística y monumental* (1842) y *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44). Resulta significativo que, entre sus muchos artículos costumbristas (singularmente, en el caso del flamenco, «Asamblea General» y «Un baile en Triana»), Estébanez dedique uno a «La feria de Mairena», pues con título similar Gustavo Adolfo Bécquer suscribirá en 1864 «La feria de Sevilla», donde se lamenta de la pérdida de esencias populares, hace suya la apelación al pasado y denuncia los excesos modernizadores de las clases altas. No obstante, el poeta de la exaltación romántica, la pasión y las emociones en plenitud supo regalarnos también un relato detallado y crítico de la sociedad de la época.

Aunque más tardía en España que en el norte de Europa, la problemática modernidad del país se convertirá en tapiz de escritura y reescritura para literatos y pensadores contemporáneos a la «Edad de Oro» del flamenco (1860-1920c). En el articulismo y la novela realista, regionalista y naturalista de la Restauración ya están presentes la nota flamenquista de juerga y colmao, de vino y voluptuosidad femenina, y el inserto del tópico del atraso nacional. En las plumas de notables antiflamentos del 98 como Azorín, Pío Baroja o, singularmente, Eugenio Noel, el flamenco se hará cita inspiradora, aun desde su consideración como arte despreciable y procaz. Mientras tanto, en la vida real, el plebeyismo ocupaba las aficiones de las clases altas y la política española se debatía entre progresistas y conservadores. Estos imaginarios, sin embargo, en poco coincidían con los intereses de clase y las condiciones del pueblo llano. En Andalucía en particular, ni el centralismo ni la idílica evocación popular mataban el hambre. Sólo excepcionalmente o entre líneas se atendió al descarnado sistema de clases de una tierra pobre, frustrada en sus tímidos intentos de industrialización y polarizada en lo social, cuya burguesía enriquecida había mimetizado los hábitos aristocráticos y cuya clase jornalera era pasto de la reagrarización impuesta tras la «tragedia de los comunes». No sin razón, el sur de España estaba llamado a encabezar las corrientes anarquistas y revolucionarias de las últimas décadas del siglo.

En el norte de Europa, florecían entretanto las ciencias naturales y la metodología experimental, deudoras tanto de la pionera visión progresista de Charles Darwin, que situamos a mediados del siglo XIX, como del inmediato positivismo de Herbert Spencer, cuya visión de la sociedad como organismo en evolución (integración entre sus partes y paso de estructuras sociales homogéneas a otras heterogéneas), reverberaron exitosamente en las nascentes ciencias sociales. Algunos de sus textos serían traducidos en *La Enciclopedia*. Las últimas décadas de la centuria asistirán al desarrollo de las ideas de Émile Durkheim, que, en paralelo a las nociones de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* de Spencer, describió los modelos de solidaridad mecánica y orgánica de las sociedades, entendidas como sistemas de interdependencias mutuas con órganos, necesidades y funciones. Ya en el tránsito al siglo XX, los conceptos de pertenencia y voluntad de

Ferdinand Tönnies amplificarán una noción comunitarista de la «voluntad natural», en parte acreedora de Johann G. Herder y el romanticismo alemán de «tormenta e ímpetu» (*Sturm und Drang*) de la segunda mitad del siglo XVIII.

Demófilo sería solo en parte deudor de estas últimas teorías acerca del *Volkgeist*, la noción espiritual del alma popular y su imaginación colectiva, que encontraban en la lengua y la literatura espacios de expresión *auténticos*. Para Machado, la búsqueda del genio creador era más bien el sencillo fruto de la transmisión cultural entre las clases menesterosas, como describe en el célebre «Post Scriptum» para los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín: «No es ya para mí el pueblo un ser impersonal y fantástico, una especie de entelequia, sino el grado medio que resulta de la cultura de un número indeterminado de hombres anónimos» (Machado, 1883: 50). Su influencia teórica fundamental en estos temas no sería la escuela alemana, sino la obra etnológica de Edward B. Tylor, autor de la primera definición de cultura de la antropología, en un contexto científico fuertemente vinculado al evolucionismo y al entorno geopolítico colonial. Los presupuestos teórico-metodológicos del británico entusiasmarán a Machado, que tradujo al español el manual *Anthropology*, publicado por Tylor coetáneamente a su propia *Colección* (1881).

Esta fascinación llevó consigo, además, una empresa de alcance práctico. Tylor había sido vicepresidente de la *Folk-Lore Society*, una institución que Machado conoció en 1880 y que, frente al paradigma alemán, orientaba el concepto *Folk* hacia culturas y pueblos particulares, sus rasgos, costumbres e instituciones y su comparación evolutiva, y que aspiraba a investigar la cultura como tema científico para las leyes del pensamiento y de la acción humanas. Era la inspiración que necesitaba Demófilo para canalizar su misión personal de introducir el folclore en las corrientes modernas de su tiempo. No había terminado el año 1881 cuando Antonio Machado y Álvarez tenía ya publicadas las bases de la «Sociedad del Folk-Lore Español», asociación para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares y la reconstrucción de la «verdadera» historia de España. Atenta no sólo a la poesía popular, sino también a los saberes, creencias, tradiciones, usos y costumbres, y dividida en seis áreas de conocimiento, la Sociedad estaría formada por sociedades regionales y locales interconectadas en una red federalista y descentralizada (con el tiempo, esperaban, de expansión europea), que atendiera a la diversidad y contribuyera a la «moralización» y unificación «afable» de la nación. Machado apeló asimismo a una utópica estructura con la que alcanzar el conocimiento de forma coordinada y sistemática, pero también participativa y democrática: los intelectuales y el pueblo actuarían solidariamente como «obreros» de la empresa folclórica.

Naturalmente, la andaluza fue la primera de estas organizaciones. La «Sociedad del Folk-Lore Andaluz» inició su andadura en 1881, en la casa que Machado y Álvarez prestaba cada tarde para las reuniones donde se redactarían sus bases, integrada por Siro García del Mazo, Luis Montoto y Rautenstrauch —su amigo imperturbable (Fernández, 1997)—, Antonio Sendras y Burín, Manuel Sales y Ferré, Alejandro Guichot y Sierra, Fernando Belmonte, Manuel Díaz Martín, Juan Antonio de Torre y Salvador y Francisco Rodríguez Marín. Se dividió en cuatro secciones e inició rápidamente contactos con otras europeas, revistas y aficionados al folclore, para desplegar sociedades «hermanas» en Extremadura, Castilla, Galicia, Asturias y Cataluña, además de otras locales y en las colonias españolas.

### 3. LA OBRA DE MACHADO Y SU MUNDO FLAMENCO

Ya en 1869, nuestro autor había recogido una sucinta declaración de intenciones suficientemente expresiva de su propósito investigador en la sección de «Apuntes para un artículo literario» de la *Revista Mensual*: «¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Ved sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares» (Machado, 1869: 175). Desde 1874, condujo su labor recolectora hacia un ensimismamiento filosófico que duraría hasta 1879; fue sobre todo en *La Enciclopedia* donde un primer grupo de adeptos se inculcó con fervor de la misión folclórica y desplegó el sistema de colaboraciones fundamental del movimiento, que algunos no limitaron a las aportaciones literarias, sino también al mecenazgo. La Sociedad culminaría sus publicaciones con un órgano de difusión propio: la revista *El Folk-Lore Andaluz*, de periodicidad mensual y que duraría algo menos de un año, entre marzo de 1882 y febrero de 1883. Una vez fundada esta nueva Sociedad, la revista se fundiría con las gacetas de *El Folk-Lore Frexnense* (después *El Folk-Lore Bético-Extremeño*). Con la marcha de la familia a Madrid en 1883, siguiendo la mayor bonanza de su padre, las actividades de Demófilo se enlentecen, y comienza a colaborar en *El Globo*, revista que en 1885 se ve sustituida por el *Boletín Folklórico Español*.

Para nuestro autor, era preciso construir una verdadera ciencia del folclore aplicando una metodología «racional»: técnicas de investigación como taquigrafía, escritura musical, dibujo y fotografía (no llegó a desarrollarlas todas), análisis de los materiales obtenidos, y búsqueda de generalizaciones teóricas «para esa ciencia niña llamada a reivindicar el derecho del pueblo, hasta aquí desconocido, a ser considerado como un factor importante en la cultura y civilización de la humanidad» (1881: XVIII). Una disciplina que, como enuncia en la «Sección de Literatura Popular» de *La Enciclopedia* (1879), no ha de estudiar coplas, refranes o cuentos por bonitos, ingeniosos, raros o curiosos, sino como materia científica. De hecho, Machado participó con Laurence Gomme, Alfred Nutt, Edwin Hartland, Charlotte Burne y otros estudiosos en debates especializados acerca de la definición autorizada del folclore, cuáles serían sus conceptos, alcance y objeto de estudio (Burne, Machado y Hartland, 1885). Para nuestro autor, el folclore no sólo incluía antiguas formas de sabiduría popular, o, como en la escuela británica, la atención a los pueblos primitivos, sino también nuevos elementos y transformación de los anteriores. Una mirada plenamente vigente en el concepto actual de patrimonio cultural inmaterial (Unesco, 2003). Centro del núcleo principal formado por él mismo, Montoto, Guichot y Rodríguez Marín, esta vocación caracterizará a los

introdutores del folclore en España, situando esta disciplina al mismo nivel que en el resto de Europa. En este sentido formaron parte de la intelectualidad de la época que se esforzó por cortar el aislamiento y retraso científico que nuestro país tenía respecto a los más avanzados países europeos.

(Aguilar, 1990:174)

La obra cumbre de Demófilo se inscribe en el momento de emergencia primera del flamenco, género codificado a mediados del siglo XIX que mezclaba distintas culturas musicales de Andalucía (populares y, aún en parte, cultas), pero que se identificaban netamente por su marca gitana o agitanada (Steingress, 1993; García Gómez, 1993; Gamboa, 2005). El autor se halla en el epicentro de una eclosión flamenca focalizada en la ciudad hispalense, donde teatros y cafés cantantes eran espacios escénicos de un arte nuevo con un nombre diferenciado: la palabra «flamenco» se documenta por primera vez a mediados de la década de 1840. En este tiempo, se multiplican los nombres de profesionales del cante, el toque y el baile, el intérprete se individualiza y se especializa,

los empresarios del arte consolidan un mercado propio, fluyen la creatividad coreográfica y musical, e irrumpe un nuevo público que Demófilo describirá con gran realismo como completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático; al lado del industrial y el comerciante [...] el terne y el torero.

(Machado, 1881: IX)

La *Colección de cantes flamencos* en 1881 fue relativamente tardía respecto a los muchos sueltos sobre flamenco que Demófilo llevaba publicando más de una década. En su ecuménico proyecto, comprometido con la dura realidad de una España hambrienta de progreso científico, y en algunos ensayos críticos, se había mostrado contrario, por ejemplo, a los vicios de las instituciones de poder, como en este breve texto sobre las carceleras de 1870:

¿Por qué nuestros hombres de gobierno no han de escuchar la queja del pueblo acerca de la injusticia [...]? Coplas hay que expresan lo que cien discursos no consiguen, y en los países ilustrados debieran, en nuestro sentir, los hombres políticos estimar en más la opinión de la inmensa mayoría, expresada de tan evidente manera en sus espontáneas producciones [...].

Á la puerta del presidio  
Hay escrito con carbón:  
Aquí el bueno se hace malo,  
El malo se hace peor

(Machado, 1884b /1870/, en línea)

Este que el autor calificará de «artículo casi político, pretendiendo hacer uso literario» (*ibidem*), y otros similares como los «Apuntes para un estudio de literatura popular. Cantes flamencos» de la *Revista Mensual* (1871) servirán para el formato final de la colección de 1881. Esta bebía de la tradición impresa y del esplendor previo de cancioneros, antologías de relatos, cuentos y poesías, como los de Don Preciso (1799), Fernán Caballero (1859), Segarra (1862) o Lafuente Alcántara (1865). Le sucederán las colecciones de Rodríguez Marín (1883) y Palau (1900), que incluyeron algunos cantes ya publicados por Demófilo (Gutiérrez Carbajo, 1990). Para la *Colección*, sería también decisiva la intervención del lingüista Hugo Schuchardt, catedrático de la Universidad de Graz, que durante su estancia en Sevilla en 1879 reclamó a Machado materiales líricos populares para sus estudios comparativos. «Me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchardt algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas», reconocerá el autor en el «Post Scriptum» (Machado, 1883: 31). Este material fue el germen de la *Colección de cantes flamencos*, cuyo subtítulo es aviso de intenciones: *recojidos [sic] y anotados por Demófilo*.

El libro no fue un acúmulo de coplas, fórmula habitual en el auge de la poesía de cantares, bien fuera como cosecha del original o a modo de creación-imitación culta. Es cierto que su propósito desprende, en parte, un aroma urgente: la idea entre romántica y evolucionista de «supervivencia cultural» hacía preciso el rescate de materiales cuya desaparición, de otro modo, sería un resultado inevitable. Pero el método científico que Demófilo había aprendido de su padre (Gómez-García Plata, 2018) lo situaba lejos del acopio febril o de la mera finalidad estética. Inclinado en este momento desde el krausismo al positivismo, su propuesta era recoger, clasificar, estudiar y comparar datos para, después, compartir resultados. Una profunda defensa de la «verdad» —esa noción que tantas inquietudes poéticas suscitará en su hijo Antonio como reflejo de la «razón»— late en todo su trabajo. En los consejos que dio a Luis Montoto sobre su artículo *Los*

*corrales de vecinos* (1883); y, enemigo de la erudición vana, Machado y Álvarez censuraba a su amigo un exceso de artificio:

el pueblo, no las Academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional [...] estudia al pueblo, que sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones ni trampantojos; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente [...].

Estamos todavía en la labor primera: la de acoplar los materiales. Luego vendrá la ocasión de distinguirlos y clasificarlos. Finalmente levantaremos el edificio. No se trata de escribir libros de pura imaginación. Hay que guardar bajo siete llaves a la loca de la casa. La verdad, la verdad ante todo, sin desfigurarla con mudas y afeites retóricos.

Montoto, 1930: 105, 106

Forman el índice de la *Colección de cantes flamencos* un prólogo, la compilación de letras propiamente dicha, una biografía del cantaor Silverio Franconetti (1829-1889) con un repertorio de estilos propios, y una lista de 71 cantaores proporcionada por Juanelo de Jerez, sobre todo de Cádiz, Jerez y los Puertos, con datos de época, lugar de nacimiento y género cultivado. Ensayo y apunte crítico, exposición escueta de las coplas y anotación de referencias o explicaciones a pie de página se combinan en el volumen, cuyos logros más destacables —que por razones de espacio exponemos sólo sucintamente— se inician con la presentación y obtención del corpus general de coplas.

No debe extrañar que, en ausencia de sistemas de registro musical, Machado y Álvarez centre su obra en este aspecto del flamenco más apegado al folclore: la lírica del cante. Separa los géneros flamencos en «bailables» o no, con y sin guitarra (Machado, 1881: VII), y ordena 881 letras según criterio flamenco. 773 de ellas se listaron en sucesivas secciones de la *Colección* de forma numerada: 399 soleares de tres versos, trece solearías, 71 soleares de cuatro versos, 177 seguiriyas gitanas, 16 polos y cañas, 49 martinetes, 16 tonás y livianas del repertorio de Juanelo, nueve deblas y 23 peteneras. Al hilo de la biografía, otras 108 nutrieron el repertorio de Silverio: 21 polos y cañas, 79 seguiriyas gitanas y ocho serranas.

No consideraba el autor «populares» estas coplas en el sentido que atribuye a otras andaluzas: «por cada mil composiciones flamencas [...] hay veinte mil andaluzas: éstas nacen y se inventan cada día y cada hora y cada minuto» (Machado, 1881: VIII). Así, deja fuera de la selección las alegrías, «más propias del carácter andaluz que del gitano» (*ibídem*: XV). Asociarlas según el criterio musical de los estilos por los que se cantaban, y no según estructuras literarias convencionales o, como prefirieron otros autores, temática de contenido, no es asunto baladí. Machado asumía así la esencia misma de la «copla/cópula» flamenca: música y letra responden a una misma lógica de «copla suelta», una unidad de sentido y sentimiento. Demófilo era conocedor de la condición microcompositiva del flamenco como música en acto: unir un número indeterminado de coplas de un mismo palo siguiendo reglas mnemotécnicas que incluían la memoria y protocolos de transmisión oral.

¿Cómo consiguió Machado y Álvarez tal acopio de coplas? Sabemos que algunas estrofas de la colección le fueron proporcionadas por los propios creadores; otras por Luis Montoto y amigos folcloristas; un número de ellas ya estaba presente en cancioneros populares como los de Lafuente Alcántara y Fernán Caballero, o incluso coplas de autores cultos que Demófilo incluyó en su versión flamenca o aflamencada. Su indagación demuestra la rotación incesante de la copla entre géneros, y la adaptación de estas breves estrofas flamenco-gitanas al abierto mundo de la transmisión oral y las variantes. La *Colección* contribuye así a valorar la poesía popular como obra de continua recomposición anónima.

Otro aspecto relevante del método de Machado fueron las técnicas de recolección de datos que, al menos en parte, provinieron de testimonios de primera mano. Lo que hoy denominaríamos un «trabajo de campo» *in situ* que incluyó la observación participante realizada en Sevilla, ciudad para la que el autor hace de Cicerone. Describió en su texto las calles, el barrio de Triana o el café de Silverio, con entrevistas y testimonios del propio Silverio y de Juanelo, que recuerda en su obra Rodríguez Marín:

... ambos, por los años de 1880 a 1882, asistíamos como alumnos libres a la cátedra sevillana del gran Silverio Franconetti (al salón Silverio, calle del Rosario), no sólo para escuchar a los cantaores y tocaores de su tablao, sino, lo que es mucho más, para conversar amistosa y diariamente con aquel rey de los cantaores.

(Rodríguez Marín, 1929: 10)

En el análisis del corpus, Demófilo caracteriza las técnicas de concisión y brevedad de la copla flamenca, y profundiza en la carga estética y comunicativa de sus figuras literarias: fuerza de las imágenes, hipérbolas, metáforas, comparaciones, uso del diminutivo, latiguillos... Hace notar la convivencia entre los recursos de apelación y exclamación, incluida la invocación divina, la sencillez y el mimado color poético de estas composiciones, imbuidas también de ingenio y gracia:

Pensamiento ¿aónde me yebas,  
que no te pueo seguí?  
No me metas en paraje  
donde no puea salí

Permita Dios de los sieelos  
que te güerba's acordá  
de la que te quiere tanto  
como los peses ar má

A clavo y canela  
Güele mi jazmín,  
Er que no güela a canela y clabo  
No sabe estinguí

Serrana, ensiende una lú,  
Que traigo una sacramenta  
Que a Dios le yamo e tú

Tu mare  
Te quiere meté a monja...  
En un combento e frailes

Una bieja bale un duro  
y una muchacha dos cuartos;  
yo, como soy probesito,  
me boy a lo más barato

La transcripción de la estrofa respeta la dicción exacta del acto cantaor, la fonética de la copla concebida para ser cantada. La sílaba se adaptada al esquema rítmico-temporal del andaluz: «si bien el código lingüístico en que están compuestas las coplas flamencas es el código hispánico común [...] sólo en el vehículo comunicativo que constituye el andaluz dialectal, encuentran estos poemas su aquilatado cauce expresivo» (Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 1983: 27–28). Demófilo supera así a los cancioneros precedentes, detectando cómo la medida del verso o la procedencia del intérprete

es causa de que una misma copla, escrita en cierto modo, parezca a unos muy *flamenca* y *barbiana* y a otros *gachonal* y poco *flamenca*. En nuestro abono, respecto a la cuestión fonética, sólo podemos decir que, así como en la letra de las composiciones que nos ocupan, hemos procurado guardar la mayor fidelidad y escurpulosidad posible, con lo que hemos oído, o, al menos, hemos creído oír.

(Machado, 1881: XVII).

En las páginas XVII y XVIII del prólogo a la *Colección* puede leerse una cuidada exposición de la caligrafía utilizada, que respeta asimismo las irregularidades de dicción: seseo, ceceo, eliminación de consonantes intervocálicas, abreviaturas, yeísmo, pérdida de consonantes finales, alteración por elisión o permutación, asimilación de grupos consonánticos, pronunciación fricativa, contracciones... Estrategias que nos acercan, todavía hoy, a la intimidad turbadora del estilo poético flamenco:

Por ber a mi mare diera  
un déiyo de la mano,  
er que más farta me hisiera

Por dinero no lo jagas;  
yébame a una jerrería  
y échame un jierro en la cara

En er queré no hay bengansa;  
tú t'has bengao e mí;  
castigo tarde o temprano  
der sielo t'ha e bení

Maresita mía,  
¡qué güena gitana!  
De un peasito e pan que tenía  
la mitá me daba

El léxico y las estructuras léxico-semánticas de las coplas recopiladas mezclan elementos lingüísticos gitanos y andaluces, palabras del lenguaje de germanía y vulgarismos («chungo», «mal farío», «mentar la mare», etc.), que proporcionan un repertorio combinado del léxico popular y argótico en la *Colección* (Roperó, 1978, 1983):

Porque yo me *naje*  
no sientas ni yores  
que ese es er pago, compañera mía  
que damos los hombres

Cuando te beo bení,  
son *jachares* pa mi bata  
y alegrías para mí

En cuanto al análisis de contenido, Demófilo considera la copla flamenca un ejemplo de subjetividad y condensación, que asimila a un saber trascendental y una filosofía ante la vida. Analiza el carácter sentencioso de muchas de ellas, casi a modo de proverbio, y lo contrapone en otras a la modalidad más serena del entorno natural o la expresión de la belleza:

Es tu queré como er biento  
Y er mio como la piera,  
Que no tiene movimiento

Jasta los árboles sienten  
que se le caigan las hojas;  
mira si sentiré yo  
que jablen de tu persona

Pero, sobre todo, el autor apela a la intención expresiva y personal de la estrofa del cante, que en poco alude —afirma— a hechos de interés general o histórico. Más que descriptiva y comunitaria, Demófilo ejemplifica la desolación y el drama individual, la amplia gama de desgracias y profundos sentimientos sobre los hechos más radicales de la existencia humana, como la ausencia de libertad, la enfermedad, la muerte o la orfandad. También el desgarró personal originado por la pérdida del amor:

Yo no sé por dónde  
ni por dónde no,  
se me ha liao esta soguita al cuerpo  
sin saberlo yo.

Cuando yo me muera  
mira que te encargo  
que con la sinta e tu pelo negro  
m'amarren las manos.

Naide s'arrime a mi cama  
que estoy ético e pena,  
y ar que muera e mi má  
jasta la ropa le queman

Señor sirujanito  
esengáñeme usté  
si mis chorreles se quean sin bata  
sin bato también

Le ije a la luna  
del artito sielo,  
que me yebara siquiera por horas  
con mi compañero

Dies años después e muerto  
y de gusanos comío  
letreros tendrán mis huesos  
disiendo que t'he quería

Pero, además, Demófilo crea una auténtica poética flamenca. El cantaor parece simbolizar un héroe solitario, idealizado a través de la tragedia y la tristeza más patéticas: en las coplas «predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente» (Machado, 1881: VII). Es el individuo flamenco, gitano, romántico, quien acomete un acto prodigioso de comunicación a través del cante. La seguriya gitana representa el cénit de esta conmoción:

Tiro piedras por la caye;  
ar que le dé que perdone;  
tengo la cabeza loca  
de tantas cabilaciones

No soy d'esta tierra  
ni en eya nasí:

la fortuniya, roando, roando,  
m'ha traío hasta aquí

La cuestión nos lleva a un asunto central de la *Colección*: la condición popular o no del género flamenco. Aunque el cante es oral y de creación anónima, para Machado es, y así lo expresa nítidamente, patrimonio del intérprete, de sus «cultivadores» escogidos:

Los *cantes flamencos* constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores* [...]. El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados a que llamaríamos *diletantti* si se tratara de óperas, desconocen o sea estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado.

(Machado, 1881: VIII)

En ocasiones con fina ironía, en otras con un profundo desconsuelo por la situación de los estudios de folclore en España, pero siempre con ajustado estilo literario, el prólogo de la *Colección* (págs. VII–XVIII) ensaya una serie de notas teóricas que trascienden el corpus poético de la obra. Versan sobre los gitanos y el flamenco, el origen y características de los estilos flamencos, su relación con el estado de ánimo del cantaor, la reunión flamenca, los cafés cantantes, las modas musicales, la anonimidad y la autoría, la temática de las coplas, su correspondencia con costumbres populares, comparaciones con otras publicaciones autorizadas, cuestiones fonéticas y fonológicas. Interesantes apuntes se desparraman también por las 250 notas a pie de página, en proporción nada despreciable de una por cada tres coplas. Son estas notas un reflejo del conocimiento de autores coetáneos, y evidencian las innovadoras contribuciones del autor, tanto etnográficas como teóricas. Reviste gran interés, por ejemplo, la metonimia nacionalizadora del flamenco: «es inexacta la idea propagada en Europa por algunos *touristes* de que es el cante flamenco el genuinamente español» (1881: IX). También la cuestión gitana: en consonancia con las ideas científicas sobre la raza que le tocó vivir, Machado entiende el flamenco como resultado de un encuentro entre «las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza» (1881: VII), que bifurca dos líneas estéticas; seria y jonda la una, festiva la segunda. En lo relativo a la pequeña historia del flamenco, nuestro autor acude a los presupuestos evolucionistas y organicistas: a partir de un carácter y estilo primitivos, afirma que el flamenco se irá convirtiendo en «un género mixto, al que se seguirá dando el nombre de flamenco» como sinónimo de gitano, «pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obscuro, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco» (1881: IX). Su hipótesis será la de un «agachonamiento» progresivo del flamenco desde su origen gitano, que parece considerar es el que encarna su pureza esencial. Como afirma Ortiz Nuevo, es «la primera proclama, la primera vez en que se vindica la razón incorpórea de lo puro. El arranque de una concepción acerca de lo flamenco que establece radical la diferencia entre lo gitano y lo andaluz y sus esferas» (Ortiz, 1996: 15).

Será el café cantante la representación absoluta de esta decadencia, y el espectáculo de públicos masivos, abierto al consumo, la mixtificación definitiva del género. Como las letras del cante —«esta poesía espontánea, que, por serlo, ni tiene precio en el mercado, ni obedece a otra ley que a la de manifestar en toda su pureza los sentimientos más íntimos del corazón y las ideas más claras y tenaces del entendimiento» (Machado, 1881: XVIII)—, el flamenco es para Demófilo lo sensible y lo existencial de la minoría frente a la corriente del mercado y las mayorías, que conducirán a la separación del cante de sus originales intérpretes gitanos (Luna, 2012):

En la taberna, en las reuniones familiares o de amigos [...] los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre [...] En los cafés, por el contrario, el público se impone, es el verdadero rey, y [...] va «agachonando» [...] a los cantadores que, movidos ahora más por el interés que por el arte, tienen que ir acomodándose a los gustos del público que paga.

(Machado, 1881: 182)

Afirmó nuestro autor que los cafés cantantes «acabarán por completo con los cantes gitanos» (1881: IX), convicción que reiteró en la biografía de Silverio, cuyo papel trata de forma ambivalente: «Los cafés matarán por completo el cante gitano en no lejano plazo, no obstante los gigantescos esfuerzos hechos por el cantador de Sevilla para sacarlo de la oscura esfera a donde vivía y de donde no debió salir si aspiraba a conservarse puro y genuino» (1881: 183). El público será, a su juicio, el factor contaminante primordial de esta decadencia.

La *Colección de cantes flamencos* conforma una tríada literaria sobre flamenco contemporánea en 1881 de *Die Cantes Flamencos* de Hugo Schuchardt (sus caminos no volverán a coincidir, y Demófilo no llegará a leer completa su obra traducida) y el *Primer Cancionero Flamenco* de Manuel Balmaseda, obrero de ferrocarriles casi analfabeto que todavía hoy nos hace vibrar con sus trágicas estrofas y que murió, tuberculoso y en la miseria, al año siguiente. Ciertamente es que algunas reseñas de la *Colección de cantes flamencos* fueron laudatorias, pero Schuchardt, quien editó su obra meses después, no vaciló en desmontar algunas afirmaciones del autor, como la oposición entre «lo gitano» y «lo flamenco». Una crítica a la que se unieron otras como la de José María Sbarbi, amigo personal de Machado, quien calificó el libro de «trascendental» pero advirtió entre sus lagunas la ausencia de notación musical de cada cante.

No sabemos si estos reparos o las reconocidas veleidades con que Demófilo roció en cada momento su frenesí y su inconstancia, causaron un progresivo abandono del flamenco como materia de investigación. Al menos, al nivel alcanzado en la *Colección*. Aún publicaría, bien es cierto, «Poesía popular. Post-Scriptum a los *Cantos populares españoles*» de Francisco Rodríguez Marín (1882-1883), unas ochenta páginas de disertación sobre la copla andaluza, con alguna anotación metodológica y clasificatoria. En torno a 1887 vio la luz la *Colección escogida de cantes flamencos y cantares*, obra de menor fuelle teórico (cuestiones sobre descripción y autoría de la copla popular, no solo la flamenca), reconocida por el propio Machado y Álvarez como circunstancial y de propósito pecuniario: «sin carácter folklórico ni científico de ninguna clase, sino para pan para los churumbeles» (Pineda Novo, 1991: 277). El prólogo se limitó a cuatro páginas, se eliminó la biografía de Silverio y la lista de Juanelo, y en poco se escogió, sino más bien se amplió, el repertorio poético a 1.086 coplas, con variantes entre las dos colecciones, más un apéndice misceláneo. En la acotación preliminar a su reedición en 1947, Manuel Machado recordó la obra de su padre como «la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hechas como él sólo podía; hechas por quien más supo y entendió de nuestra poesía popular» (Machado, 1947: 11).

#### 4. CONCLUSIONES

La obra de Antonio Machado y Álvarez se sustenta en una concepción progresista del folclore que bebió del krausismo y del darwinismo social. Acusó parcialmente el imaginario genético y racial del *Volk* centroeuropeo, pero lo completó de forma más precisa con la noción británica de *Folk*. Se situó entre dos discursos: el «antropológico propiamente dicho y un discurso folklorista, que se desarrollaron de una forma relativamente independiente hasta la guerra civil de 1936-1939» (Prat, 1996: 244). Sus

logros en el ámbito del folclore merecen reivindicar el recuerdo de quien introdujo las teorías inglesas, trabajó a destajo para concienciar a los intelectuales sobre su urgente documentación, reclamó activamente la expansión de la actividad, nombró al pueblo como conservador del lenguaje y poeta nacional, y no cejó en esfuerzos para crear una ciencia a partir de la acumulación de materiales, con una vocación organizativa federadora. Ciertamente tuvo sus limitaciones teórico-metodológicas: indefinición del concepto de «pueblo», predominio de la actividad recolectora sobre la comparativa, clasificatoria, generalizadora o crítica, un tono acaso paternalista y esencializador. Pero, sin duda, fue la de Demófilo una obra innovadora que, partiendo de un método naturalista, avanzó en la etnografía moderna.

Esta batalla intelectual chocó frontalmente con muros infranqueables, sin embargo. La falta de institucionalización formal y la ausencia de un sostén pecuniario para la empresa folclorista, su ineficacia organizativa o la disparidad de intereses de sus miembros, incluyendo las eclécticas afinidades políticas que reunieron, malograron el proyecto de la red de sociedades de folclore. Pesó también un ambiente ideológico que nunca contemporizó con la oposición frontal de Demófilo al tradicionalismo, fruto de su profunda convicción democrática, republicana y progresista, y de su condición masónica y anticlerical inquebrantable. Su identificación con las clases populares lo fue también para censurar a los políticos y a las clases privilegiadas. Los sectores socialmente más conservadores y la iglesia católica, que había prohibido leer sus textos bajo pena de excomunión, ganarían una partida que, a decir verdad, casi no entró en liza. Por muchos se tuvo a Machado por iluso antes que científico, lo que provocó la desconsideración y hasta el desprecio. La corriente folclorista tampoco contó con el apoyo de la burguesía conservadora andaluza librecambista, siempre displicente respecto al pueblo y temerosa de las reacciones obreras. Si, en Cataluña, la clase burguesa utilizó lo popular para hacer valer sus intereses privativos frente al centralismo de estado, la burguesía canovista andaluza pareció más preocupada por asentarse políticamente en Madrid que por intereses científicos, menos aún sobre pregones, cuentos y coplas. Pero tampoco el pueblo respaldó un proyecto que no dejaba de ser elitista, restringido al campo de lo intelectual y desligado de los intereses tangibles de las masas trabajadoras. El aislamiento del movimiento, su desconexión respecto a otras corrientes intelectuales y políticas contemporáneas orientadas al federalismo progresista, llevó al silenciamiento del impulso folclorista, incluso para el andalucismo de principios de siglo.

Se perdió así una oportunidad histórica. Machado y Álvarez vivió arrendado a un binomio entusiasmo-fracaso, al que tantas veces atendió desde la soledad ensimismada y la mirada puesta en un elevado empeño, pero poco ventajoso para ganarse el pan. Como él mismo escribió a Montoto en 1884, «Soñando, soñando, se me va la vida». Desde luego, habían sido algo más que sueños: Antonio Machado y Álvarez fue el protagonista del conjunto más significativo y apreciable de publicaciones sobre flamenco de su tiempo, y diseñó un proyecto de institucionalización del folclore en España avanzado e integrador. En ambos dominios, no fue otro el propósito que convertir la cultura popular en objeto legítimo de investigación a través del conocimiento científico, adelantando con sus aportaciones el moderno concepto de patrimonio cultural inmaterial. Pero la labor de Demófilo apenas repercutió más allá de su temprana muerte, ni en clave andaluza ni del conjunto del estado. Con el tiempo, sus colegas crearon una primera cátedra de folclore e incluyeron esta materia en la Institución Libre de Enseñanza, poniendo así en práctica los ideales pedagógicos krausistas que compartió nuestro autor toda su vida. Pero, «precursor incomprendido» (Gómez-García Plata, 2010), Machado y Álvarez dormiría el sueño de los justos hasta que lo rescatara Alejandro Guichot en *Noticia histórica del folclore* (1922), testimoniando su peso en el movimiento folclorista europeo de la época. Sería ya

en los años ochenta del siglo XX cuando se reivindicó, al fin, en una línea especializada de estudios antropológicos (Moreno, 1981; Rodríguez Becerra, 1986; Aguilar, 1990) y también para algunas instituciones como la Fundación Machado, que resucitó la revista *El Folk-Lore Andaluz*.

Lúcido e imaginativo como fue siempre, Demófilo afirmó en 1881: «Otros cogerán los frutos de nuestra siembra y el derecho de censurarnos». Así ha sucedido con algunas aportaciones teóricas que anunciaron los grandes debates de la flamencología por venir, todavía de forma «impresionista y fenomenológica» (Baltanás, 1999: 32). Algunos temas quedan abiertos. Sus afirmaciones en torno a la pureza han estado en la línea de sucesivas exégesis desde principios del siglo XX, y son cuestiones todavía controvertidas en las teorías decoloniales sobre el «apropiacionismo cultural» (Periáñez, 2016). También el papel de lo gitano y lo andaluz, lo individual y lo colectivo, la condición anónima, la expresión crítica del cante. No todas sus previsiones se han cumplido, es cierto. Frente a su visión apocalíptica, ni el género flamenco ni sus espacios escénicos han desaparecido, antes bien se han multiplicado, y tampoco se ha extinguido el flamenco social, «de uso». Estudios históricos recientes confirman el papel de los cafés cantantes, no como *locus* de mixtificación, sino precisamente como espacios nutricios a los que el flamenco debe su propia existencia y su durabilidad, por comparación a otras músicas de tradición oral desaparecidas.

En justicia, y desde la distancia debida, hay que ubicar la obra flamenca de Demófilo —y, en particular, la *Colección de cantes flamencos*— en el origen de los estudios populares y flamencos del siglo XX, «no sólo porque las páginas anteriormente existentes sobre el tema eran muy escasas [...] sino también y principalmente porque la orientación de este trabajo de Machado era tentacular y rigurosa» (Grande, 1979: 555). Machado recopiló y clasificó un repertorio de coplas que hoy son un testimonio único, y las anotó con apuntes literarios, culturales, filosóficos y críticos. Punta de lanza del movimiento andaluz, afrontó estos estudios desde los frentes organizativo, empírico, intelectual y afectivo, reclamando así la investigación sistemática de la poesía flamenca por primera vez en la historia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Criado, Encarnación. 1990. *Cultura popular y folklore en Andalucía: los orígenes de la antropología*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Álvarez Junco, José. 2001. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Andreu Miralles, Xavier. 2016. *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Madrid: Taurus.
- Baltanás, Enrique y Salvador Rodríguez Becerra. 1998. «La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98». *Revista de Antropología Social*, 7: 215–229.
- Baltanás, Enrique. 1999. «Introducción». En *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- . 2002. «Rescate. Cartas de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, a Manuel Martínez Murguía». *Demófilo. Revista de cultura tradicional*, 37: 71–88.
- Burne, Charlotte Sophie, Antonio Machado y Álvarez y Edwin Sidney Hartland. 1885. «The Science of Folk-Lore». *The Folk-Lore Journal*, 3/2: 97–121.
- Corpus Barga. 1979. *Los pasos contados: los galgos verdugos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Bañuls, Juan A. y José M. Pérez Orozco. 1983. *Poesía flamenca, lírica en andaluz*. Sevilla: Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla.

- Fernández Lam-Sen, Elizabet. 1997. «La amistad y una realidad imposible. Demófilo y Luis Montoto». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 799: 60–69.
- Gamboa, José Manuel. 2005. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Gómez, Génesis. 1993. *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Murcia.
- Gibson, Ian. 2003. «Ligero de equipaje». *El País*, 2 de septiembre. [https://elpais.com/diario/2003/09/02/andalucia/1062454930\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/02/andalucia/1062454930_850215.html)
- Gómez-García Plata, Mercedes. 2010. «Antonio Machado y Álvarez, un précurseur incompris?». En *Le socle et la lézarde*, coord. Serge Salaün. <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-19-GOMEZ.pdf>
- . 2018. *Le Folklore espagnol entre ambition fédératrice et utopie républicaine. Le modèle populaire d'Antonio Machado y Álvarez*. Les Carnets de Bérose n°10, Paris, Bérose - Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie.
- Grande, Félix. 1979. *Memoria del flamenco*, vol. II. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- Guichot y Sierra, Alejandro. 1922. *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*. Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez. <https://archive.org/details/noticiahistoric00guicuoft>
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 1990. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 volúmenes. Madrid: Editorial Cinterco.
- Luna López, Inés M<sup>a</sup>. 2012. «El flamenco como expresión de lo sublime. La colección de cantes flamencos de Antonio Machado y Álvarez». En *Las fronteras entre los géneros. Flamenco y otras músicas de tradición oral*, coords. José M. Díaz Báñez, Francisco J. Escobar Borrego e Inmaculada Ventura Molina. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Machado y Álvarez, Antonio. 1869. «Apuntes para un artículo literario». *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, 1. Sevilla: Imprenta Gironés y Orduña.
- . 1881. *Colección de Cantes Flamencos recojidos [sic] y anotados por Demófilo*. Sevilla, Imprenta y Litografía El Porvenir. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200630&page=1>
- . 1883. «Cantos populares. Post Scriptum». *Cantos Populares Españoles*, Francisco Rodríguez Marín 1882-1883. Sevilla: Francisco Álvarez y Cía.
- . 1884a. «Apéndice núm. V». En *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, tomo VI, dir. Antonio Machado y Álvarez. Sevilla: Alejandro Guichot y Compañía Editores. [http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=85449](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=85449)
- . 1884b /1870/. «Carceleras». «Estudios sobre literatura popular». *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, tomo V. [https://archive.org/stream/folklorespaolb24bazgoog/folklorespaolb24bazgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/folklorespaolb24bazgoog/folklorespaolb24bazgoog_djvu.txt)
- . 1887. *Cantes flamencos. Colección escogida*. Madrid: Biblioteca de El Motín, Imprenta Popular.
- Machado, Manuel. 1947. «Prólogo». *Cantes flamencos. Colección escogida*. Antonio Machado y Álvarez. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- Montoto, Luis. 1930. *Por aquellas calendas: vida y obra del magnífico caballero don Nadie*. Madrid: Compañía Iberoamericana-Renacimiento.
- Moreno Navarro, Isidoro. 1981. «Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890)». En *Historia de Andalucía*, vol. VIII, dir. Antonio Domínguez Ortiz. Madrid-Barcelona: CUPSA-Planeta.

- Ortiz Nuevo, José Luis. 1996. *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Libros PM.
- Periáñez Bolaño, Iván. 2016. «Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes». *Revista Andaluza de Antropología*, 10: 29–53.
- Pineda Novo, Daniel. 1991. *Antonio Machado y Álvarez «Demófilo». Vida y obra del primer flamencólogo español*. Madrid: Cinterco.
- Plaza Orellana, Rocío. 1999. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- Prat i Carós, Joan. 1996. «España. La antropología Española». En *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, eds. Pierre Bonte y Michael Izard. Madrid: Akal.
- Rodríguez Becerra, Salvador. 1986. «Etnografía y folclore en Andalucía». En *La antropología cultural en España*, ed. Ángel Aguirre. Barcelona: P.P.U.
- Ropero Núñez, Miguel. 1978. *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- . 1983. *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla: Alfar Universidad.
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.
- Unesco. 2003. *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=17716&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)