

El flamenco como expresión de lo sublime: la *colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez

El flamenco como expresión de lo sublime: la *colección de cantes flamencos* de Antonio Machado y Álvarez

INÉS MARÍA LUNA LÓPEZ

Programa de Doctorado de Flamenco. Universidad de Sevilla

Resumen

Las características que observa Machado y Álvarez en los cantes flamencos sintonizan con los rasgos generales de la poesía y del arte en el romanticismo. Analizaremos la mirada romántica en el prólogo de la *Colección de Cantes Flamencos*, sobre todo, en relación con el pensamiento krausista y la categoría estética de lo sublime, y cómo esta mirada va a definir la idea de lo flamenco en las generaciones posteriores.

Abstract

The features that Machado y Álvarez observes in flamenco songs have a lot to do with the general features of poetry and art in romanticism. We will study the romantic look in the preface to the *Colección de Cantes Flamencos*, especially in relation to the thought of Krause and the aesthetic category of the sublime, and how this view will define the idea of flamenco in later generations.

1. Introducción

La *Colección de Cantes Flamencos* de Antonio Machado y Álvarez constituye una referencia fundamental en los estudios sobre el flamenco. Es sabido que la obra de Demófilo se presenta como la primera reflexión acerca de lo jondo. El flamenco es un hecho cultural esencialmente romántico. Los primeros escritos sobre esta manifestación artística están también íntimamente relacionados con el romanticismo⁶⁹. A pesar de las contradicciones que los críticos contemplan en la obra de Demófilo⁷⁰, se trata de una reflexión estética acorde con los planteamientos artísticos del inicio de la modernidad, acorde con los planteamientos de una época crucial para la cultura moderna como los años finales del siglo XIX. Muchas de las ideas que conforman su pensamiento están especialmente relacionadas con el krausismo. No hay que olvidar la vinculación de Demófilo a la filosofía krausista, la cual sigue viva a lo largo de toda su obra (López Álvarez, 1996: 31), y va a tener una gran relevancia en autores posteriores como Antonio Machado Ruiz o Juan Ramón Jiménez.

Analizaremos los aspectos románticos en el prólogo y apéndice de la *Colección* atendiendo al arte como individualidad y a la expresión de la melancolía. Consideraremos el flamenco como decadencia en relación con la crisis del arte en la modernidad y en relación con el nacimiento de un sentimiento de élite y de cultura minoritaria.

2 El cante flamenco como expresión de la individualidad

El cante flamenco no es una expresión popular, no es expresión folclórica. Es un *género propio de cantadores*⁷¹. Cada cantaor siente la copla como creación suya. El arte, en la concepción romántica, es expresión de la individualidad, de la subjetividad, es una expresión existencial. Como se sabe, el romanticismo va a significar una liberación extrema de la subjetividad. En este

⁶⁹ Al calor del costumbrismo romántico nacen las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón. Hay que recordar también las reflexiones sobre un primitivo flamenco de los viajeros románticos como Richard Ford, George Borrow, etc. Vid. Plaza Orellana, R. (1999). En este contexto del romanticismo nacen también las colecciones de canciones populares como la de Rodríguez Marín, Palau o Machado y Álvarez. Destacamos la importancia de ésta última en los escritos flamencos.

⁷⁰ Hugo Schuchardt, con quien Demófilo mantiene vínculos profesionales y de amistad, es el primero en observar sus contradicciones, sobre todo, acerca del origen del cante. Vid. Schuchardt, H. (1990). En nuestro tiempo, G. Steingress nos ofrece una visión crítica acerca del pensamiento de Demófilo. Vid. Steingress, G. (2005). Vid. también Rodríguez-Baltanás, E. (2001).

⁷¹ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 14.

sentido, el artista flamenco tiene una identificación absoluta con aquello que canta en sus coplas. Como los creadores románticos, el artista se convierte en el héroe de su obra. De esta manera, cada intérprete es creador en el momento del cante.

Lo cierto es que cada cantador llama, por lo general, *suyas* a las coplas de su repertorio, siquiera unas hayan sido compuestas por él y otras por su maestro o maestros⁷².

A pesar del interés de Machado y Álvarez en lo popular, en el momento de analizar el flamenco, insiste en la expresión individual como rasgo esencial.

[...] es un género propio de cantadores⁷³;

Si pues, estos cantes, por ser casi todos de autor conocido, por tener un asunto puramente individual⁷⁴[...]

Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales⁷⁵;

El artista romántico, en la manifestación individual de su dolor, se convierte en un héroe trágico⁷⁶. El héroe romántico no renuncia al dolor. Demófilo nos habla de un hombre que desde la soledad acepta el sufrimiento como algo inevitable. Hay una insistencia continua en la declaración de la tragedia personal, en el arte como proyección de la vida. Así el cantaor escoge las palabras que necesita para la expresión justa de su dolor. Esta idea, tan presente en el prólogo, ya es sostenida por Demófilo en un artículo de 1871:

Muestran estos cantares, en los pensamientos que expresan, una desnudez y una franqueza que daña, y una marcadísima tendencia a representar el dolor tal cual es⁷⁷.

En este contexto romántico, Demófilo nos ofrece una imagen idealizada del cantaor. Nos presenta a un artista que desde la individualidad, ejerce una función espiritual en relación con el grupo. El arte tiene para el krausismo un sentido de religiosidad y trascendencia⁷⁸. El cantaor aparece como un ser en soledad, salvaguarda de una cultura que se pierde, y siempre en relación con los aspectos propios de la sensibilidad de la época, el sentimiento, la emoción, la espiritualidad...

3. El cante flamenco como expresión de la melancolía

El cante flamenco para Demófilo es la expresión melancólica y triste del alma, lo que une el flamenco a una concepción romántica del arte. Machado incluye en el flamenco sólo la expresión dolorosa del sentimiento. Insiste en la tristeza y melancolía de los cantes como los rasgos característicos de la belleza. Es un arte nacido para conmovir.

Composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente⁷⁹[...]

...los maestros no gustan emplear más que las letras tristes⁸⁰[...]

⁷² *Ibidem*, p. 20.

⁷³ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁶ Vid. Argullo, R. (2008).

⁷⁷ «Apuntes para un estudio sobre literatura popular. Cantes flamencos» *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, Tomo II, 1871, pp. 474-478. Está recogido en López Álvarez, J. (1996).

⁷⁸ «Las obras de arte traen, como Prometeo, a la tierra un rayo de la belleza infinita; son una viva y progresiva revelación de la divinidad entre los hombres» (Krause-Sanz del Río, 2002, p. 80). Vid. también López-Morillas, J. (1980).

⁷⁹ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 13.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 16.

La letra de estas composiciones es, por lo común, tristísima⁸¹[...]

La melancolía es una actitud ante la vida. Desde la melancolía contemplan el mundo Bécquer o Rosalía de Castro, pero también Juan Ramón, Antonio Machado Ruiz o Azorín. La soledad para los románticos está unida a la belleza, idea que nuestro autor siempre tiene presente en su visión de lo flamenco, tanto desde la interpretación como desde la recepción.

Este sentimiento romántico de soledad penetró en los cantes flamencos, pero, como tal sentimiento, abarcó muchos otros géneros literarios. Era un rasgo de época, no exclusivo ni original de los cantes flamencos (Rodríguez-Baltanás, 2004: 580).

La insistencia de Machado y Álvarez en la tristeza nos hace considerarla un rasgo esencial del flamenco que muestra la sintonía de nuestro autor con el tiempo en que vive. Así la melancolía se expresa en cantes como las soleares, y en algunos otros que, según Demófilo, apenas ya se cultivan, como martinetes, carceleras, tonás, livianas o debblas. Incluye, por su carácter melancólico, las peteneras. Nos habla de sus letras tristes y sentimentales. Ocupan un lugar destacado las seguriyas gitanas. El cante de la seguriya gitana sería la manifestación, por excelencia, en la poesía y en la música, del carácter sublime que muestran las creaciones flamencas.

Entendemos como sublime⁸² la categoría estética fundamental del romanticismo, que reivindica de manera especial la expresión artística que conmueve, sobrecoge o asombra. El sentimiento que, para Demófilo, transmiten estos cantes está muy cerca de lo que Kant denomina *el sentimiento de lo sublime*, pues están dirigidos a conmover, a expresar *un placer que sólo es posible mediante un dolor* (Kant, 2009: 194).

4. El cante flamenco como decadencia

El cante flamenco no es un objeto destinado al comercio. Comienza a degradarse, según Demófilo, cuando se convierte en espectáculo en el café de cante.

Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose *gachonales*, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de *flamencos*, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc., etc⁸³.

El arte romántico guarda una relación difícil y problemática con la idea de espectáculo. La perfección del arte, la belleza comienza a peligrar, al menos a cambiar, si es dirigida por los gustos del mercado. Machado comprende muy bien cómo el público puede condicionar el objeto artístico. La *Colección de Cantes Flamencos* se presenta ya como un estudio de carácter sociológico.

En esta consideración del público, y de su condicionamiento del producto artístico, puede decirse que Machado fue un adelantado de la moderna crítica artística y cultural (Rodríguez-Baltanás, 2001: 104).

⁸¹ *Ibidem*, p. 17.

⁸² El concepto de lo sublime tiene una larga tradición en el pensamiento sobre el arte. Desde Longino en la antigüedad clásica, hasta pensadores modernos como Burke, Kant, Schopenhauer. Adquiere una gran relevancia en las reflexiones estéticas del romanticismo, en las cuales se relaciona con una manera nueva de entender el arte. En este artículo atendemos, especialmente, a la visión que nos ofrece Kant en su obra *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, y más tarde, en la *Crítica del juicio*.

⁸³ Machado y Álvarez, A. (1998), p. 15.

Demófilo proclama en el flamenco una defensa del arte, en clara sintonía con la reivindicación romántica de *el arte por el arte*:

En segundo término, nos hemos propuesto en ellas fijar la atención de los verdaderos artistas en los inmensos tesoros de belleza que se encierran en 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 entendimiento⁸⁴.

Defiende en la segunda colección de *Cantes flamencos*⁸⁵ la creación popular, en oposición a la creación erudita. El arte del pueblo, la poesía popular es, para Demófilo, como para Juan Ramón Jiménez, el arte libre, frente al arte útil, erudito, de acuerdo con la distinción krausista de arte libre y arte útil.

El libre artista, ya dé a luz una obra de vida o una obra de belleza, crea con espíritu original, no es movido por fin particular exterior, ni aun por el de su propia gloria, ni por miedo de fortuna; concibe y produce sus obras sin ley prescrita por otro, sino porque la idea divina le mueve interiormente. La vida artística es en todo el sentido vida humana, original, alimentada por la concepción interior del espíritu (Krause-Sanz del Río, 1986: 86).

En nuestros días, Gerhard Steingress contempla el origen del flamenco como un fenómeno moderno especialmente vinculado a las relaciones difíciles de mercado y arte. No se trata desde el inicio de un arte popular, sino de un arte popularizado. El flamenco nace como expresión de la marginación de la cultura tradicional en un contexto que no es el suyo, y como desarraigo del artista en la sociedad moderna (Steingress, 2005: 39). Puede decirse, entonces, que tanto Demófilo como Steingress, desde perspectivas metodológicas y tiempos muy diferentes, contemplan el flamenco como crisis y conflicto de la cultura popular en la cultura moderna. El cante flamenco sería, para Steingress, el resultado artístico de este conflicto (Steingress, 2005: 135). Para Demófilo, esta crisis supone la decadencia del verdadero cante. Sin embargo, a partir de esta decadencia, nos está mostrando paradójicamente los fundamentos de una cultura que nace.

5. La concepción artística del público

El receptor del cante comparte la verdad del flamenco. El receptor del cante ha de alcanzar una sintonía anímica con el cantaor. Existe una concepción artística del público, de la misma manera que existe una concepción artística del intérprete. Se va a iniciar una visión de la afición flamenca como élite.

Los cantadores las llaman con profunda razón *cantes de sentimiento*, y constituyen, por decirlo así, la ópera de los aficionados a este género⁸⁶.

Nos habla en su prólogo del público tan variado que podemos encontrar en los cafés, pero en este público abigarrado, a Machado le interesa el hombre sensible, el hombre melancólico que es capaz de comprender la belleza del dolor, el melancólico que, según Kant, tiene el sentimiento de lo sublime.

El semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado (Kant, 2008: 32).

A Machado le interesa el acercamiento del pueblo a la sensibilidad y a la emoción, la capacidad del hombre de convertirse en minoría.

⁸⁴ *Ibídem*, p. 24-25.

⁸⁵ Machado y Álvarez realiza una segunda colección de cantes flamencos en 1887. Vid. Machado y Álvarez, A. (2004). Vid. también Machado y Álvarez, A. (2005), “Cantes flamencos y cantares”, *Obras completas*.

⁸⁶ *Ibídem*, p. 17.

El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados a que llamaríamos *dilettanti* si se tratara de óperas, desconoce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aún las ha escuchado⁸⁷.

[...] es más bien propio de una clase de pueblo que de todo él⁸⁸ [...]

[...] y constituyen, por decirlo así, la ópera de los aficionados a este género⁸⁹.

La idea de la afición flamenca como élite nace de una concepción artística del pueblo. Es una concepción del pueblo cercana a la de Juan Ramón, una visión aristocrática que tanto Juan Ramón como Machado y Álvarez heredan del krausismo. Krause menciona a un público selecto, preparado para recibir el arte, al que se refiere con los nombres de aficionados o *dilettanti*. Ocupan un lugar especial, para Krause, los inteligentes, aquéllos que, además, se interesan por el estudio y la crítica de este arte.

Los que sin ser artistas se hallan dotados de sentido estético para el arte y se esmeran en cultivarlo son los *aficionados* (*dilettanti*, *amateurs*), parte la más selecta del público en general. Pero inteligentes no puede llamarse sino a aquellos que, sin hacer profesión del arte, lo conocen científicamente, o en otros términos, entienden su idea, la idea de la belleza y la teoría que de ambas se engendra, así como la historia de aquél, habiendo además educado su buen gusto merced al estudio de las principales obras producidas. Estos son jueces y mediadores entre el artista y el público; y si deben, con respecto al primero, guardar circunspección y mesura, no es menos cierto que nada hay tan elevado o tan profundo en el arte que pueda exceder de la competencia con que la sana crítica pronuncia sus juicios (Krause, 2009: 90).

Una larga tradición presenta el sentimiento aristocrático del arte y de la cultura. Sin embargo, la conciencia de una élite salvadora de un arte en decadencia es algo muy característico de la época moderna.

El apocalíptico, en el fondo, consuela al lector, porque le deja entrever, sobre el trasfondo de la catástrofe, la existencia de una comunidad de «superhombres» capaces de elevarse, aunque sólo sea mediante el rechazo, por encima de la banalidad media (Eco, 1977: 13).

En Machado y Álvarez hallamos la voluntad de separación de la cultura de masas, en busca de una verdadera cultura popular que sea enriquecimiento del hombre. Con el concepto de élite flamenca en Demófilo, se manifiesta la búsqueda de separación, de disidencia que tiene el flamenco desde sus orígenes. El cante flamenco se convierte en un refugio, en una salvación, en sintonía con la visión que el romanticismo tiene del arte.

6 La poética de lo jondo

Demófilo crea una poética de lo jondo (Rodríguez-Baltanás, 2001, p. 110). Esta poética nace de la proyección de una estética romántica. Encontramos el idealismo romántico, la visión del arte como algo que nos eleva y nos salva. El arte, insistimos, como expresión de lo sublime. Lo jondo se va a manifestar como una reivindicación de la sensibilidad frente a una sociedad que concibe el arte como comercio. Esta sensibilidad Machado la contempla en el pueblo, sobre todo, en el pueblo gitano⁹⁰. El pueblo se concibe como élite, pero no el pueblo en abstracto, sino el individuo sensible, cada uno de los individuos sensibles. Machado y Álvarez, como los primeros románticos, quiere salvar una tradición, una fuente original, pero lo hace de manera

⁸⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁰ Éste es el aspecto más controvertido en el pensamiento flamenco de Demófilo. Los críticos destacan la importancia de los rasgos románticos en su obra, pero sostienen que Demófilo no establece una vinculación explícita con el romanticismo, sino que relaciona las características como el individualismo o la melancolía con la expresión particular de la cultura gitana. Vid. Schuchardt, H. (1990); Steingress, G. (2005); Rodríguez-Baltanás, E. (2001).

diferente, lo hace insistiendo en lo individual, en lo existencial, en el sentimiento de orfandad del ser humano. Ésta es la diferencia con los primeros románticos y la sintonía con algunos autores como Antonio Machado Ruiz y Juan Ramón Jiménez.

No hay que dejar de lado la importancia que sus ideas han tenido a lo largo del siglo XX, cómo han constituido una manera de entender el flamenco que llega hasta nuestros días.

Machado es también el formulador de una poética de lo jondo, y en ello radica la clave de que su libro, a pesar de que sus “análisis” hayan quedado superados por la flamencología científica, siga interesándonos como un texto clásico, literaria y artísticamente todavía hoy (Rodríguez-Baltanás, 2001: 110).

Machado inspira la imagen de lo flamenco en las generaciones posteriores. El flamenco se va a ir definiendo desde Demófilo desde la conciencia de decadencia. Nace como conflicto de la cultura popular en la cultura moderna. Siempre va a estar presente, desde una visión elitista y minoritaria, la idea de una cultura que hay que conservar, la reivindicación de una auténtica cultura popular. Desde Demófilo el flamenco se concibe como refugio y salvación de lo popular en la cultura de masas.

Ha llegado, pues, la hora en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan, por instinto de conservación, para definir y exaltar las claras bellezas y sugerencias de estos cantos (García Lorca, 1986: 196).

Esta conciencia de decadencia, así como una voluntad de custodia de los cantes, la encontramos en los estudios tradicionales. Está presente, si tenemos en cuenta tres momentos fundamentales, en los escritos de García Lorca, en *Flamencología* de González Climent y en *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Mairena.

El cante jondo se opone, en García Lorca, a la cultura teatral y de zarzuela, a todo aquello que representa el sentido profesional del arte. Desde la unión de flamenco y cultura popular, el cante jondo se relaciona en Lorca con un origen ancestral, con un carácter espiritual y trascendente. Lorca, sin embargo, olvida la insistencia de Machado en la expresión individual, en su origen moderno, y en el carácter no nacional.

Molina y Mairena llevan a su máxima expresión el sentido individual y minoritario del primitivo cante flamenco, que vive *encerrado en un ambiente hermético y casi sacral*, como *cosa privada y tradicional de los gitanos andaluces* (Molina-Mairena, 2004: 22).

Se insiste en Molina y Mairena, en Lorca, y en la obra de González Climent, en el carácter religioso del flamenco. Se exagera el sentido sagrado del cante, así como la condición aristocrática y artística, tanto del cantaor, como del grupo selecto de aficionados. Esta visión del flamenco como rito tiene su origen en Machado. No olvidemos la importancia que el krausismo otorga al valor espiritual del arte.

[...] los cantadores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre y, aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio y jay de aquel que se hubiera atrevido a interrumpirlos⁹¹ [...]!

Tanto González Climent, como Molina y Mairena declaran la importancia del café cantante, época dorada del flamenco, pero no dejan de admitir el peligro de lo comercial y de lo teatral, sobre todo, en los espectáculos de ópera flamenca. El flamenco queda canonizado desde la *Colección* como expresión existencial alejada de lo teatral. Las palabras de Manuel de Falla, a propósito del Concurso de Cante Jondo, son, en este sentido, reveladoras:

⁹¹ *Ibidem*, p. 207.

Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante, sino un cantaor (Falla, 1972: 162).

Molina y Mairena destacan la expresión de lo personal, la evidente *autenticidad emotiva*. Lo teatral supone para González Climent, como para Molina y Mairena, el despojarlo de su función existencial.

Son intensamente personales y autobiográficas, y se percibe que no nacieron para ser cantadas ante un auditorio sino en la intimidad de la vida familiar (Molina y Mairena, 2004: 21).

Se insiste en las obras citadas en la expresión de la tragedia personal, en un arte nacido para conmover. Así García Lorca subraya el patetismo. González Climent elabora una concepción del flamenco como filosofía de la existencia. Para Molina y Mairena el cante gira alrededor del hombre y de lo individual. La seguiriya, como expresión del dolor, se convierte desde Demófilo en paradigma del flamenco, y manifiesta la unión, frecuente en muchos estudios tradicionales, del mundo gitano y de lo trágico.

En cuanto a la presencia de lo gitano, la distinción de Machado de cante gitano y cante flamenco inspira la separación de Lorca de cante flamenco y cante jondo. Desde la visión del cante flamenco como degradación de un primitivo cante gitano, éste se convierte en origen del cante. El cante jondo es origen del flamenco en García Lorca. Así en Mairena y Molina se habla de un primitivo cante flamenco, también de carácter gitano. Machado y Álvarez, como nos dice Félix Grande (1979: 558), va a establecer por primera vez en el flamenco la diferencia entre folclore y arte. Esta diferencia va a girar desde Demófilo en torno al diálogo entre lo gitano y lo andaluz.

7 Conclusiones

Demófilo crea una poética de lo jondo inspirada en el romanticismo y en el pensamiento krausista. Su visión del flamenco tiene mucho que ver con lo que Kant denomina el sentimiento de lo sublime. En el contexto del nacimiento de la cultura de masas, Demófilo reivindica, desde la vertiente particular del flamenco, el carácter existencial del arte. Los cantes, nacidos del dolor individual, conmueven a aquéllos con una sensibilidad especialmente receptiva. El flamenco, como arte en el romanticismo, se convierte para el hombre en un refugio, en una religión. Esta imagen romántica llega prácticamente hasta nuestros días. El flamenco se concibe desde Demófilo como expresión de una cultura minoritaria que se opone a la cultura de masas. Frente al carácter teatral y de espectáculo de la modernidad, se reivindica el sentido existencial y la expresión de lo personal.

Bibliografía

- Argullol, R. (2008): *El héroe y el Único, El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Acanalado.
- Eco, U. (1977): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 5ª edición.
- Falla, M. de (1972): *Escritos sobre música y músicos: Debussy, Wagner, El Cante Jondo*, Espasa-Calpe, Colección Austral, tercera edición.
- García Lorca, F. (1986): «El cante jondo. Primitivo canto andaluz», *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vigésimo segunda edición, tomo III.
- González Climent, A. (1964): *Flamencología: Toros, Cante y Baile*, Madrid, Escelicer.
- Grande, F. (1979): *Memoria del flamenco*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, tomo II.
- Kant, I. (2008): *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial.
- Kant, I. (2009): *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral Humanidades, décimo tercera edición.
- Krause, K. (2009): *Compendio de Estética*, Madrid, Verbum, Colección Verbum Mayor, traducido y anotado por Francisco Giner, edición de Pedro Aullón de Haro, 2ª edición.

- Krause, K. y Sanz del Río, J. (2002): *Ideal de la humanidad para la vida*, Barcelona, Ediciones Folio.
- López Álvarez, J. (1996): *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- López-Morillas, J. (1980): *El Krausismo español: perfil de una aventura intelectual*, México, FCE, 2ª edición.
- Machado y Álvarez, A.: «Apuntes para un estudio sobre literatura popular. Cantes flamencos», *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*, II, 1871, pp. 474-478, en López Álvarez, J. (1996): *El Krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo"*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Machado y Álvarez, A. (1998): *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo*, Barcelona, DVD. Primera edición en Imp. y Lit. de El Porvenir, Sevilla, 1881.
- Machado y Álvarez, A. (2004) : *Cantes flamencos y cantares*, Barcelona, Idea y Creación editorial [Sic].
- Machado y Álvarez, A. (2005) : *Obras completas*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Fundación Machado, edición, introducción y notas de Enrique Rodríguez-Baltanás, tomo I.
- Molina R. y Mairena A. (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Giralda, edición facsímil, prólogo de José Cenizo Jiménez.
- Plaza Orellana, R. (1999): *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco.
- Rodríguez-Baltanás, E. (2001): «Oralidad y escritura en el flamenco: Hugo Schuchardt y Antonio Machado y Álvarez», *Signo, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, número 8, Universidad de Alcalá, pp. 97-120.
- Rodríguez Baltanás, E. (2004): «Las soleares: una sehnsucht a la andaluza (origen romántico y difusión europea de la canción de soledad)», *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Lyra Minima Oral*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Fundación Machado, pp. 573-580.
- Schuchardt H. (1990): *Los cantes flamencos*, Sevilla, Fundación Machado, edición de G. Steingress.
- Steingress, G. (2005): *Sociología del cante flamenco*, Sevilla, Signatura, 2ª edición.