Depósito Legal. CA. 198.—1961.
N.º Registro. MA. 5857.—61.

50 PESETAS

Segunda Serie

PUBLICACIONES
DEL
CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

Número 15

LA CANCION ANDALUZA

ENSAYO DE ETNOLOGIA MUSICAL

Por ARCADIO DE LARREA PALACIN

PROLOGO:
EXCMO. SR. D. TOMAS GARCIA FIGUERAS

PREMIO: XIII FIESTA DE LA VENDIMIA JEREZANA

JEREZ DE LA FRONTERA, 1961

ARCADIO DE LARREA PALACIN

Correspondiente de la Real Academia Española, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

PUBLICACIONES

LIBROS:

Editados por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (Medinaceli, 4. Madrid).

CANCIONERO JUDIO DEL NORTE DE MARRUECOS.
Primer Vol. 1952. Segundo Vol. 1953.
Tercer Vol. 1954.

CANCIONES DEL AFRICA OCCIDENTAL ESPAÑOLA.
Primer Vol. 1956. Segundo Vol. 1957.

PEINADOS BUJEBAS. 1953.

LEYENDAS Y CUENTOS DE LOS BUJEBAS DE LA GUINEA ESPAÑOLA,
en colaboración con D. Carlos G. Echegaray. 1956.

EL FOLKLORE Y LA ESCUELA. 1958.

CUENTOS GADITANOS. 1959.

Editados por el Instituto General Franco de Estudios e Investigacion Hispano-Arabe. (Tetuán-Marruecos).

CUENTOS POPULARES DE LOS JUDIOS DEL NORTE DE MARRUECOS.
Primer Vol. 1952. Segundo Vol. 1953.

EL DANCE ARAGONES Y LAS REPRESENTACIONES DE MOROS Y CRISTIANOS. 1952.

MONUMENTOS DE LA MUSICA HISPANO-ARABE.
I. NAWBA ISBAHAN. 1957.

Editados por la Delegación de Educación y Cultura de la Alta Comisaria de España en Marruecos. (Tetuán)

VILLANCICOS POPULARES.
Primera ed. 1950. Segunda ed. 1956.

Editados por Editorial Cremades, S. A.

VILLANCICOS Y CANCIONES DE NOCHEBUENA. 1955.

A LA RUEDA RUEDA. 1955.

En la Colección «O crece o muere».

LA MUSICA HISPANO-ARABE EN MARRUECOS. 1956.

ARTICULOS:

Colaboraciones en las Revistas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: «Anuario Musical», «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», «Sefarad», «Africa», «Archivos del Instituto de Estudios Africanos» y «Revista de Literatura».

En la Revista de la Sociedad Española de Pedagogía «Bordón».

En la Revista «Vox Románica».

En «Mundo Hispánico»; «Punta Europa», etc...

Colaboraciones en la Enciclopedia de Pedagogía Labor. Enciclopedia Hispánica, etc...

Segunda Serie PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS **Número 15**

LA CANCION ANDALUZA

ENSAYO DE ETNOLOGIA MUSICAL

Por ARCADIO DE LARREA PALACIN

PROLOGO:

EXCMO. SR. D. TOMAS GARCIA FIGUERAS

PREMIO: XIII FIESTA DE LA VENDIMIA JEREZANA

JEREZ DE LA FRONTERA, 1961

PROLOGO

En Marzo del año 1960 decidió el Ayuntamiento de Jerez la celebración del Primer Festival de la Canción Andaluza. *Indudablemente que el título decía ya lo que se quería, pero de todos modos parecía un deber elemental que en las bases del Concurso se dieran algunas precisiones sobre los límites del tema.*

Se vio, desde el primer momento, que el asunto no era sencillo porque en realidad la Canción Andaluza *era mucho más de lo que, a primera vista, podría deducirse del propio título del Certamen.*

Hubo pues necesidad de establecer unas bases que aun no siendo demasiado concretas pudieran servir a esa finalidad.

En el preámbulo, se decía: «Teniendo en cuenta la tradición andaluza de Jerez y la posición que ocupa en relación con el flamenco, de las canciones que se presenten a este Concurso se eliminará todo aquello que desde mucho tiempo y con demasiada frecuencia ha venido adulterando la esencia de lo andaluz con notorio perjuicio para el conocimiento justo de los valores auténticos de Andalucía». Las bases fueron éstas:

«PRIMERA.—*Podrán concurrir a este Festival todos los compositores españoles que cumpliendo los requisitos consignados en las presentes bases, remitan dentro del plazo marcado, obras en forma de canción corta con letra, pudiendo usar para ésta, el modismo andaluz y para la música, el estilo, armonización y giros propios de esta canción, con libertad en cuanto a forma y ritmo musicales de carácter moderno o antiguo, sin que ello signifique el empleo de alguna forma del flamenco puro.*

SEGUNDA.—*El tema será libre, premiándose la originalidad, gracia y «Duende Andaluz», pero basado en las costumbres y sentimientos andaluces, bien sean campesinos, artesanos o amorosos, de gitanos o payos, taurinos o de cualquier otro ambiente de la típica Andalucía».*

En la convocatoria del Segundo Festival las bases de difusión se establecieron así:

«PRIMERA.—*Podrán concurrir a este Festival todos los compositores y letristas de nacionalidad española, que cumpliendo los requisitos consignados en las presentes bases, remitan dentro del plazo marcado obras en forma de canción con letra, con una duración aproximada de tres minutos*

como máximo, originales e inéditas, pudiendo usar en la letra el modismo andaluz y para la música, cualquier forma y ritmo de los típicamente andaluces (pasodobles, zambra, bulería, tientos, garrotín, farruca, nana, etc.), quedando exceptuadas todas las formas de flamenco puro o cante «jondo», que al requerir aptitudes especiales en sus intérpretes, dificultan su general interpretación, así como los llamados ritmos modernos españolizados, que se apartan de la finalidad de este Festival. Los compositores que concurran, tendrán en cuenta no exceder en la melodía de sus canciones de una novena aproximadamente, procurando centrarla entre el Si bemol del segundo espacio adicional en clave del Sol, y el Re a Mi bemol de la cuarta línea o cuarto espacio, salvo aquellos autores que acogiéndose a la base décima, escriban su canción para un intérprete determinado.

SEGUNDA.—*El tema literario será libre, premiándose la originalidad, gracia y «duende» andaluz, pero basado en las costumbres y sentimientos andaluces, bien sean camperos, artesanos o amorosos, de gitanos o «payos», taurinos o de cualquier otro ambiente de la típica Andalucía».*

Paralelamente al desarrollo del festival surgía desde el primer momento una impresión neta de que la Canción andaluza *era, para fortuna de Andalucía, mucho más que todo eso y, además, que era un tema apasionante fijar, con las mayores precisiones posibles, el cuadro de la canción andaluza en toda su amplitud como una posibilidad de contribuir al conocimiento de un aspecto tan rico de Andalucía y hasta servir de aportamiento modesto al renacimiento de la canción andaluza.*

Esas reflexiones hicieron pensar a la Junta Oficial de la Vendimia Jerezana en la conveniencia de incluir entre los temas de su concurso literario del año 1960 el tema de la Canción Andaluza. *La base completa quedó redactada así:*

«Tema II.—PROSA.—ESTUDIO SOBRE LA CANCION ANDALUZA.—Se establece un premio de 25.000 pesetas para un trabajo documental que exprese los orígenes y particularidades de la Canción Andaluza, no del cante flamenco.

La extensión no será inferior a 50 cuartillas, como mínimo, escritas a máquina, a dos espacios».

Estas bases se ampliaron así: «XIII Fiesta de la Vendimia Jerezana. *Concurso Literario. Ampliación de la referencia del tema II.*

LA CANCION ANDALUZA

Definición.
Area geográfica.
Antecedentes histórico-musicales.
Intentos diversos realizados en pro de la canción andaluza.
Variedad de fuentes de la canción andaluza.
El cante flamenco y la canción andaluza.
Estado actual de la cuestión. ¿Se puede hablar hoy propiamente de la canción andaluza?
Líneas generales de un plan para promover el renacimiento de la canción andaluza.

Sin que sea obligatorio su presentación, los autores pueden acompañar a sus trabajos alguna o algunas canciones andaluzas de cualquier época que estimen pueden considerarse como modelo de su género».

Se presentaron diversos trabajos, unos más valiosos que otros, pero en cuyo conjunto se daba la circunstancia grata de que todos, cada uno desde su punto de vista, aportaban datos que eran de interés conocer.

El Centro de Estudios Históricos Jerezanos *acordó, a la vista de ello, publicarlos sucesivamente en su serie de publicaciones y hoy aparece el primero de ellos, debido al musicólogo D. Arcadio de Larrea Palacín.*

El Ayuntamiento de Jerez ofrece con gusto esta serie de trabajos a las provincias andaluzas como un testimonio de fraternal cariño en torno a nuestro tesoro del cante andaluz y como una invitación a que, con la colaboración de todas ellas, en las que tantos y tan valiosos especialistas existen sobre el tema, empezara a levantarse el edificio monumental que pusiera de relieve el inmenso tesoro de la Canción Andaluza en sus variadísimos y ricos aspectos.

TOMAS GARCIA FIGUERAS.

JUSTIFICACION

El tema II del Concurso Literario convocado en la XIII Fiesta de la Vendimia Jerezana, es un reclamo al cual me sería imposible no acudir.

Desde 1947 a 1950 recorrí parte de Andalucía recogiendo su canción, tarea reemprendida en más cortos intervalos los años 1951 y 1958. Entre los primeros y los últimos me ocupé de investigar música por Africa y el Medio Oriente, movido por la necesidad de ver y comprobar las teorías sobre orígenes extra-andaluces del flamenco. Por ese camino conocí la canción hispano-judía, la bereber, la saharaui, la negra y la hispano-árabe. El número de documentos recogidos sobre ellas y sobre la andaluza asciende a varios millares. Con todo, fuera de un corto trabajo sobre la Saeta, nada había publicado que a la canción andaluza se refiera. Ocupado en otras tareas no había tenido ocasión de ordenar lo guardado ni de reflexionar sistemáticamente sobre ello.

Esta ocasión he de agradecer a la presente convocatoria. Su fruto ha sido este ensayo. No aspira a título más ambicioso porque no pasa de un bosquejo; el tiempo no ha dado para más. Los temas quedan apenas esbozados y la base documental reducida al mínimo.

No he de lamentarlo porque, sin la urgencia, no me hubiera dedicado al empeño. El fruto, aun en agraz, es algo positivo; puede lograr la madurez. Lo seguro es que no la alcanzará si no llegó a nacer.

Por este fruto, gracias a la Comisión que incluyó este tema en el Concurso. Y gracias al Jurado por el trabajo de leer las líneas que siguen y el galardón otorgado. Confieso que no van como yo desearía.

Pero en esbozo, incompleto, reducido casi a esquema, con imperiosa necesidad de ampliación, se ofrece al juicio del lector, con ejemplos musicales que lo autorizan, sustentando puntos de vista tomados a lo largo de años de estudio y presentando conclusiones amasadas en el curso de trabajos anteriores.

Madrid, Febrero de 1961.

L. D. V. Q. M.

I

PRELIMINARES

I.—PRELIMINARES

I.—LA PERSONALIDAD ANDALUZA.

Andalucía presenta, en el conjunto de las regiones que componen España, caracteres reciamente destacados. Tan acusados son que, para el no español y, más aún si no ha estado en nuestra patria, es frecuente, cediendo a la fácil tentación de simplificar, tomar lo andaluz por lo español típico. El fenómeno tiene acaso una significación profunda. Da que pensar la conquista que lo andaluz viene realizando fuera de su área geográfica, no por empeño propio, sino por ajena disposición y apetencia. Atiéndase, por ejemplo, al creciente influjo andaluz en las procesiones de Semana Santa. Y otras muchas manifestaciones de la influencia andaluza, fáciles de notar.

Observador tan agudo como Ortega y Gasset escribió: «Durante todo el siglo XIX, España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía. Empieza aquella centuria con las Cortes de Cádiz; termina con el asesinato de Cánovas del Castillo, malagueño, y la exaltación de Silvela, no menos malagueño. Las ideas dominantes son de acento andaluz. Se pinta Andalucía —un terrado, unos tiestos, cielo azul—. Se lee a los escritores meridionales. Se habla a toda hora de la «tierra de María Santísima». El ladrón de Sierra Morena y el contrabandista son héroes nacionales. España entera siente justificada su existencia por el honor de incluir en sus flancos el trozo andaluz del planeta» (1).

Tras semejante afirmación lanza el ilustre ensayista una, más que teoría, hipótesis sobre un posible movimiento pendular de la influencia andaluza en la vida española. A un período de signo andaluz había de suceder un período de influencia norteña y viceversa. El asunto no carece de interés; pero, además de no ser éste el lugar de tratarlo siquiera en esbozo, advertimos que el ilustre ensayista junta y mezcla elementos muy dispares: las Cortes de Cádiz, cuyo andalucismo, reducido a su localización, nace de una circunstancia puramente temporal; Cánovas del Castillo y Silvela son políticos, fruto más bien del ambiente madrileño que del andaluz; pertenecen, además a época muy tardía, y echa en olvido a los no andaluces: Espartero, etc.; el ladrón de Sierra Morena es un producto de señaladas circunstancias económico-sociales —por las mismas fechas exis-

(1) Ortega y Gasset, «O. C. Rev. de Occ.», Madrid, 1947, T. VI, pág. 111.

tían bandidos semejantes en otras muchas partes de España, desconocidos fuera de su terreno porque carecían de la «prensa» que tuvieron los andaluces (2)—; el contrabandista se dio y sigue dando en todas las rayas fronterizas y en las costas mediterráneas.

Semejante desorientación causa un yerro de bulto en su intento de profecía. Tras anunciar una previsible vuelta de la influencia andaluza —previsión fácil en 1927, con Primo de Rivera en el poder—, escribe:

«Claro es que este retorno a lo andaluz —si aconteciera— implicaría una visión de Andalucía completamente distinta de la que tuvieron nuestros abuelos. No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el *cante hondo*, ni el contrabandista, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esa quincalla meridional nos enoja y fastidia» (3).

Como los hechos demuestran claramente hasta qué punto «esa quincalla meridional» ha tomado el desquite sobre la despectiva sentencia del filósofo, seguiremos adelante.

Dejando aparte este problema de influencia, observamos que, aun para nosotros, nacidos y criados en España, aparece clara la diferencia andaluza. El paso del Despeñaperros nos produce la sensación de que estamos pisando tierra distinta a la que acabamos de dejar. Si bien lo miramos, la sensación visual no proviene del terreno, cuya configuración apenas es despareja a la de las restantes tierras españolas situadas al borde sur de la meseta; surge del paisaje. En éste ha intervenido ya el hombre: cultivos, edificaciones y caminos son obra humana. Un cerro puede ver su color terrizo cubierto por el verde de los pinos o el agrisado que dan los olivares; un cortijo o una alquería ponen manchas del ocre de la piedra, el rojizo del ladrillo o el blanco de la cal; un pueblo se extenderá a lo llano, como los manchegos, o quizá se empine en una colina. Todo ello, y cada cosa de por sí hacen que lo que varíe no sea tanto el suelo, cuanto lo hecho por el hombre. Podríamos decir que lo que muda son las obras humanas.

Caro Baroja escribe: «Dada la constitución de los pueblos europeos, podemos afirmar sin empacho que *se puede marcar un área cultural allí donde hay unidad en el paisaje*. La expresión está tomada de los antropogeógrafos o cultivadores de la llamada Geografía humana. Pero el punto de vista nuestro difiere del de aquéllos en que al establecer las articulaciones entre el hombre y la tierra, *nosotros siempre daremos nuestras explicaciones partiendo del primero y no de la segunda*... (4). Dentro de una misma área climática, por ejemplo, encontramos variaciones notables en el tipo de la construcción, en la manera de disponer los cultivos, de agrupar los pueblos, de vestir los aldeanos. Los transportes, los caminos, etc., ofrecerán rasgos variados. Pues bien, esto es lo que le da o le quita unidad al paisaje. El viajero que pudiera hacer abstracción de ello no encontraría mucha diferencia entre un valle vasco, un valle asturiano o un valle gallego. Hay un fondo natural parecido, casi común. Pero en ese valle abstrac-

(2) Véase más adelante sobre los romances de los bandoleros andaluces, en pág. 19.
(3) Ob. cit., pág. 112.
(4) Subrayamos nosotros.

to, un rasgo pequeño (basta que quede un yugo de vacas colocado al pie de un árbol) determina, exactamente, la región o aun la zona, el «área cultural» a la que pertenece» (5).

Esta reflexión no es sólo propia de etnólogos; podría hallarse en simples viajeros, y así, Antonio de Latour observa:

«Ibamos a entrar en Andalucía; todo nos anunciaba una nueva región; llovía mucho, pero a través de la lluvia y la niebla, que parecían querer ocultarnos el paraíso de España, se advertía ya *una naturaleza más rica y poderosa, una raza más despierta*... (6). El paño pardo de Castilla y de La Mancha, fue sustituído por telas alegres de colores vivos» (7).

2.—LA PERSONALIDAD, EXPRESION DE UNA CULTURA.

Con las obras humanas también varía el hombre, porque ellas reflejan, a través de su acción, su propio ser. Y éste, no tanto en lo físico, donde apenas cabría distinguir al andaluz de otros muchos españoles, sino en lo espiritual o en lo determinado por el espíritu; desde el gesto y ademán, pasando por cada una de las creaciones humanas, hasta las manifestaciones religiosas.

Sigamos a Latour:

«Me llenaba de admiración ese modo de andar vivo y rápido que tiene algo de pájaro, ese traje a la vez pintoresco y sencillo, *ese lenguaje con tanto color, ese acento musical*, (8) en una palabra, todo lo que distingue al hombre del pueblo andaluz. Como es natural, la vida de aquella gente *parece una fiesta continua* (8). Se diría que Dios los creó para bailar, cantar, divertirse. Al día siguiente de mi primera ascensión a La Giralda, me despertó temprano el ruido melancólico de una guitarra; pensé que tal vez fuese algún pobre gitano que invocaba la piedad de los transeuntes. Abrí la ventana lleno de curiosidad; el músico era un simple soldado tranquilamente sentado entre sus camaradas, delante del cuerpo de guardia de Palacio. Momentos después, otro compañero comenzó con voz muy dulce un largo romance en el que sin duda hablaba del Cid, toda Andalucía estaba allí» (9).

Más adelante afirma:

«y reanimada por el soplo de la civilización *más inteligente y libre* (10) de Occidente... donde incluso la pasión está reprimida por el sentimiento de una religión más espiritual» (11).

Lo anteriormente escrito viene a resumirse en que varía el hombre en cuanto es fruto de una cultura y, a la vez, portador y hacedor de ella.

(5) Julio Caro Baroja, «Análisis de la Cultura. Etnología, Historia, Folklore», Barcelona, 1949, págs. 145-146.
(6) Subrayamos nosotros.
(7) «Viaje por Andalucía de Antonio Latour (1848)», Madrid, 1854, pág. 28.
(8) Los subrayados son nuestros.
(9) «Viaje por Andalucía», pág. 13.
(10) Subrayamos nosotros.
(11) Ob. cit., pág. 29.

Para Andalucía se comprueba el aserto por la incorporación plena de gentes que provienen de otras tierras; así gallegos, montañeses y vascos aún hoy; así los alemanes en otros tiempos, o los ingleses enraizados en la zona vinícola jerezana. Latour señala:

«Atravesamos, con dificultad, una serie de pueblos embarrados por la lluvia... La mayoría de los habitantes de estas poblaciones son de origen alemán; *con sólo medio siglo el sol de Andalucía ha transformado a estas rubias familias traídas de las orillas del Rhin por Carlos III* (12). Hoy están ya lejos de la fantasía de Goethe y Schiller e imagino que sus caras francas y nobles reirían sin reparo, en las narices del Doctor Fausto, su melancólico compatriota, si apareciera por allí...» (13).

De cuanto acabamos de exponer se deduce que las diferencias de lo andaluz estriban en la cultura.

Quizá no fuera ocioso señalar que los balbuceos del folklore español comenzaron precisamente por Andalucía. Acaso sea el hecho una confirmación más de la clara diferencia de lo andaluz y de su raiz cultural. Fernán Caballero como precursor, Machado y los fundadores de la Sociedad de Folklore fueron quienes primeramente se ocuparon de la cultura popular, y ello ocurrió en Andalucía; debiéramos preguntarnos por qué el hecho ocurrió allí. Tendremos la respuesta más adelante.

3.—LA CULTURA ANDALUZA.

Podemos, pues, hablar de una cultura andaluza. No es menester que nosotros seamos los únicos y primeros descubridores de su existencia, aunque un conocimiento no resulte vivo si no se ha adquirido personal e inmediatamente. Ortega y Gasset escribió de los andaluces:

«Tal vez no haya raza que posea una conciencia tan clara de su propio carácter y estilo. Merced a ello le es fácil mantenerse invariablemente dentro de su perfil milenario, fiel a su destino, cultivando *su exclusiva cultura*» (14).

Y todavía más rotundamente:

«Andalucía, que no ha mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismos; que no ha pretendido nunca ser un Estado aparte, es, de todas las regiones españolas, la *que posee una cultura más radicalmente suya*» (15).

Por otra parte, Caro Baroja afirma:

«Hemos visto que en la época antigua constituye Andalucía cierta unidad etnológica claramente diferenciada del resto de la Península, diferencia que hoy también se percibe. Pero, como ocurre en el norte y en el centro, las diversas culturas de los pueblos distintos que ocuparon después la

(12) Subrayamos nosotros. Claro está que el sol de Andalucía no ha sido el único motor de la transformación.
(13) Ob. cit., pág. 29.
(14) Ob. cit., págs. 112-113. Subrayamos nosotros.
(15) Ibid., pág. 113, íd.

parte más meridional de España han ido dejando un sedimento con vida actual, interesantísimo por su raro aspecto. *Un pueblo andaluz es un museo vivo* en el que hay desde rasgos del Neolítico hasta otros de origen recientísimo» (16).

En su conjunto componen esta cultura tantos elementos como constituyen la vida individual y colectiva de los andaluces en cuanto tales, tanto en el orden material como en el espiritual. Ortega y Gasset la entiende: «un sistema de actividades ante la vida que tenga sentido, coherencia, eficacia» (17). Pero este modo de entender no nos vale, y aun ha de surgir en nosotros la duda de si es válido en sí o solamente pretexto para forjar su teoría sobre lo andaluz. De otra manera suele ser entendida comúnmente; así, Eliot:

«Por «cultura» entonces, quiero significar, ante todo, lo que quieren decir los antropólogos: la forma de vida de un pueblo determinado que convive en un sitio. Esa cultura se hace visible en sus artes, en su sistema social, en sus hábitos y en sus costumbres, en su religión. Pero estos agregados no constituyen la cultura, aunque frecuentemente, por conveniencias hablemos de ellos como si lo fueran. Estas cosas son simplemente las partes en que puede ser disecada una cultura, como puede hacerse con el cuerpo humano. Pero así como el hombre es algo más que el conjunto de las distintas piezas constituyentes de un cuerpo, también una cultura es algo más que el conjunto de sus artes, costumbres y creencias religiosas. Todas estas cosas actúan recíprocamente y para comprender totalmente una hay que comprenderlas todas» (18).

Y mejor aún, Boas:

«Puede definirse la cultura como la totalidad de las reacciones y actividades mentales y físicas que caracterizan la conducta de los individuos componentes de un grupo social, colectiva e individualmente, en relación a su ambiente natural, a otros grupos, a miembros del mismo grupo y de cada individuo hacia sí mismo. También incluye los productos de estas actividades y su función en la vida de estos grupos» (19).

Cada cultura se distingue por estas tres propiedades:

a) que posea «una originalidad más o menos saliente en sus elementos culturales»;

b) que «la asociación de los elementos que la componen sea constante»;

c) «que el conjunto de hechos culturales que se han tomado por base correspondan a todos los sectores de la actividad humana» (20).

Mas una cultura no es algo de origen espontáneo, ni es cerrada en sí misma. Se ha desarrollado a través del tiempo y ha recibido multitud de

(16) Caro Baroja, «Los pueblos de España. Ensayo de Etnología», Barcelona, 1946, pág. 395. El subrayado es nuestro.
(17) Ob. cit., pág. 113.
(18) Eliot, T. S. «Notas para la definición de la Cultura», Buenos Aires, págs. 193-194.
(19) Franz Boas. «Cuestiones fundamentales de Antropología Cultural», Buenos Aires.
(20) V. Imbelloni, «Epítome de Culturología», pág. 35.

influencias propias o extrañas, de las cuales ha incorporado las que, en definitiva, por una u otra causa, le son afines.

Algunas de estas afinidades son puramente temporales, es decir, están determinadas por circunstancias de tiempo; son admitidas e incorporadas por un período más o menos duradero y luego desaparecen. Son modas, que no es menester tengan origen extraño, ya que pueden ser creadas en la propia sociedad, a veces por influencias extrañas. Ejemplo de éstas es la vigencia temporal de señaladas palabras o formas de lenguaje no conformadas al genio del idioma propio. Otras, en cambio, sí son ajenas, como ocurre con las maneras de vestir y con la introducción de vocablos y modos de hablar, tomados de lenguas distintas y que no responden a la exigencia de nuevas ideas o cosas. Les falta la característica de constancia.

Pero también hay otra especie de influencias aceptadas, que podríamos llamar radicales, ya que su incorporación al acervo cultural propio viene a satisfacer una necesidad de la cultura que ésta no ha cubierto por sí misma. Estas últimas pasan a formar parte de la asociación constante que hemos señalado.

Ya hemos visto antes que la cultura se desarrolla siempre en un espacio limitado. Este espacio que encierra un complejo cultural individualizado es lo que entendemos por área cultural. ¿Cuál puede ser su determinante a primera vista?

Para Eliot lo es el lenguaje:

«Es evidente que una unidad de cultura es la de las personas que viven juntas y hablan el mismo idioma; porque el hablar el mismo idioma significa pensar, sentir y tener las mismas emociones en formas algo diferente a las de las personas que hablan otro idioma». (21).

A pesar de cuán sugestiva es la razón que Eliot aduce, ésa no es la opinión más aceptada. Franz Boas afirma:

«Las así llamadas «áreas de cultura» que se usan por comodidad al tratar los rasgos generalizados, se basan por lo común en la identidad de condiciones geográficas y económicas y en semejanzas de cultura material. *Si las áreas de cultura estuvieran basadas en el lenguaje, religión u organización social, difererían de modo fundamental de las aceptadas generalmente*» (22).

Para Caro Baroja, (23), es la unidad de paisaje la que marca un área cultural y, como ejemplo, trae entre otros los contrastes existentes entre las zonas montañosas y las vegas en las provincias de Córdoba y Sevilla (24). Antes ha escrito: «Las divisiones lingüísticas más conocidas no nos servirán para este fin [el de hallar áreas concretas]; tampoco podemos echar mano de modo unánime de divisiones tradicionales de orden político. Es claro que, desde un punto de vista folklórico —pese a la comunidad de

(21) Eliot, Ob. cit., pág. 194.
(22) Boas, Ob. cit., pág. 153. Subrayamos nosotros.
(23) V. pág. 14.
(24) V. «Análisis de la Cultura», pág. 148.

sentimientos que produce el lenguaje—, no se puede afirmar que todo el ámbito donde se habla catalán constituya una misma área cultural. Es claro, también, que expresiones como Castilla la Vieja, León o Aragón tampoco encierren alusión a ella, de manera directa» (25).

Ha de causarnos alguna confusión esta diversidad de opiniones, no sólo de los distintos autores entre sí, mas de un mismo autor consigo mismo. Ello se explica acaso, no sólo por el período de formación que atraviesan los estudios etnológicos, sino por la intención que en cada caso guio a los investigadores. Así, para quienes buscan singularizar un conjunto de hechos culturales característicos, el área cultural será determinada por elementos dè cultura material. «Por algo ha habido quienes han comparado un área de cultura con la «zona óptima» marcada por los investigadores de la Geografía botánica, en que florea una asociación de plantas muy determinada, y a la que rodea una zona menos característica» (26). Tal asociación, si en gran parte puede ser determinada por el hombre, en otra no menos importante está condicionada a la naturaleza. De modo semejante, los elementos de cultura material son fruto del mismo binomio. Por donde, a la limitación que al hombre imponen las circunstancias del medio natural en que se desenvuelve, responde una limitación espacial de una parte de su cultura. Ahora bien, ya dijimos que la cultura era un todo.

Por otra parte, todo elemento cultural está determinado precisamente por el espíritu del hombre, lo cual vale asimismo para los elementos de la vida material. Por esta razón los elementos espirituales de una cultura adquieren en ella también el máximo valor y autorizan a una extensión del concepto singularizador, fundada, no en los materiales, que ya dijimos más limitados, sino en los espirituales, de sí más abiertos. Podemos, por tanto, distinguir las áreas culturales en áreas totales —donde predominan los elementos espirituales— y áreas parciales, señaladas por los elementos de la vida material o espiritual peculiares a cada una de ellas. Así, Andalucía constituirá, en su conjunto, un área total de cultura; sus diversas tierras o, si se quiere paisajes, cerrarán las áreas parciales; acaso podamos decir que Andalucía constituye un círculo o un ámbito cultural.

Se legitima esta división por un hecho que no sería lícito pasar por alto. Si preguntamos a un andaluz por su procedencia, nos dirá que es andaluz. ¿En qué puede fundar su respuesta? No en una realidad política actual: las regiones españolas carecen de existencia política desde hace siglo y medio. Ni en una realidad política anterior: Andalucía, por lo menos desde la Reconquista, no ha constituido unidad política (Reinos de Jaén y Granada); sino en una realidad cultural de la cual tiene y supone en nosotros conciencia; realidad determinada por un lenguaje, costumbres, etc.,

(25) Ob. cit., pág. 145.
(26) Caro Baroja, «Análisis de la Cultura», pág. 148.

de rasgos, si no comunes entre sí, ciertamente muy aproximados y distintos de los de las otras regiones españolas (27).

Nos hemos detenido en este punto porque su esclarecimiento tiene gran importancia para nuestro estudio. La canción es un hecho o, si se quiere, un elemento cultural.

4.—DIRECCIONES EN QUE SE DESARROLLA LA CULTURA.

Acabamos de observar con algún detenimiento una de ellas, la espacial, y hemos nombrado muy ligeramente otra, la temporal, sobre la cual no es necesario insistir por evidente. Pero existe una tercera, que obra dentro de cada una de las culturas, la que podríamos llamar funcional, en cuanto los individuos y los grupos sociales ejercen diversas funciones, precisamente en orden a la cultura. De inmediato se nos revela la existencia de grupos sociales cuya función es producir cultura, conservarla y transmitirla. Ello ocurre en el seno de las clases sociales. Pero estas mismas clases tienen caracteres culturales distintos, poseen patrimonios de cultura que, aun formando parte de la cultura total de la sociedad, pertenecen a la propia clase. La función de tales grupos se ejerce, de una parte, en el interior de la propia clase; de otra, en toda la sociedad. Y estos grupos obran a niveles culturales distintos, según el de la propia clase y también con modos culturales diversos.

Característica de estos grupos con relación a su clase social es que su producción, conservación y transmisión de cultura sea consciente. Podríamos aún señalar que la postura de las clases sociales se caracteriza por una distinta estimación del valor de la cultura; por una conciencia frente a ella. Como la clase superior conoce la importancia de su propia cultura y de la cultura de la sociedad de que forma parte, tiende a conseguir el máximo provecho de los grupos que en ella misma ejercen una función específicamente cultural, los transforma en instituciones estables, crea lo que podríamos denominar grupos académicos.

No es igual el proceder de la clase inferior; su menor valoración de la cultura la lleva a gozar de ella inconscientemente; de donde los grupos con función cultural de esta clase carecen de estabilidad y ven limitada su acción en muchos órdenes (28).

5.—MODOS DE OBRAR DE LOS GRUPOS SOCIO-CULTURALES.

Si a las transformaciones que sufre determinada cultura las llamamos capas o estratos culturales, parece legítimo nombrar socio-culturales los grupos que la promueven o las impiden. En correspondencia con las clases sociales podemos señalar la existencia de dos: el académico, correspondiente a la clase superior y el que, a falta de mejor apelativo, llamaremos juglarístico.

(27) Aunque esta opinión esté en desacuerdo con otras, desacuerdo nacido de la distinta valoración de homologías y diferencias, p. ej., la de Herskovits, «El hombre y sus obras», pág. 219. Nuestra postura aparece justificada por trabajos recientes. V., p. ej., J. M. Cruxent. Irving Rouse. Arqueología Cronológica de Venezuela, Vol. I. Washington 1961, pág. 5.

(28) V. Eliot, Ob. cit., págs. 51 y sg., aunque nosotros lo vemos de distinto punto de vista. Huelga decir que tomamos la noción de clase social en un sentido amplio.

En su quehacer se distinguen porque, no sólo conservan y transmiten la cultura propia, sino la transforman. Es evidente que la transformación puede darse por invención o por imitación, por adquisición pura y simple o por desarrollo de formas internas. Supuesto que la invención absoluta es acontecimiento rarísimo, nos quedan los otros tres modos de transformación. El desarrollo se dará, según cada grupo socio-cultural, normalmente de los elementos de la propia clase social, donde tenemos ya, para una misma cultura, diversas líneas de desarrollo. Pero es mayor la divergencia de tales líneas en la transformación imitativa.

Ello se debe a dos hechos fundamentales: la conciencia del valor de la cultura y la facilidad de contacto con otras culturas.

Ya hemos dicho que las clases sociales superiores tienen una mayor conciencia de ese valor, de donde se sigue una mayor apetencia de bienes culturales y también el que los grupos cuya función es estrictamente cultural tengan la específica misión, no sólo de conservar y transmitir la cultura, sino de enriquecerla; por tanto, de transformarla. Ahora bien: entre los modos de transformación, dos son los que operan con mayor frecuencia y facilidad: la imitación y la adquisición.

Es un hecho constante que las clases superiores tengan apetencia de conocer las culturas extrañas e incorporar sus bienes a la influencia cultural ajena. De ahí la característica de que su cultura propia resulte novedosa y de tendencia universalista; recibe, copia y reproduce las formas y técnicas extrañas tan pronto tiene noticia de su aparición. Mas, reconocido comúnmente que un cambio de técnica acaba por arrastrar al cambio de formas, las transformaciones movidas por las clases superiores no siempre responden a las formas típicas del área cultural más o menos amplia en que se producen, sino a otras ajenas, a veces, por razones del tiempo que exige su transmisión, abandonadas ya en su lugar de origen.

De otra manera suelen obrar las clases inferiores y sus grupos socio-culturales. Por la menor conciencia del valor de la cultura, el goce de sus bienes es más bien pasivo, de donde menor apetencia de su enriquecimiento y, por ello, menor transformación o, si se quiere, transformación mucho más lenta. Cuando ésta ocurre, es lógico que se efectúe por adquisición o imitación de las formas y técnicas a las cuales tiene más fácil acceso, condicionadas en el espacio a las inmediatas (por donde se hallan las zonas de culturas mixtas); la más cercana es la que se desarrolla en el espacio propio, la de las clases superiores, de las cuales adquiere e imita; por donde también una transformación operada en las clases inferiores suele presuponer la aculturación previa, y un doble proceso de incorporación, en el curso del cual ocurren dos fenómenos: que las formas se acomodan más a las tradicionales y que la adquisición resulta más alejada de su origen en el tiempo. Como ejemplo podríamos citar los trajes regionales españoles, cortesanos hace más o menos siglos, extranjeros antes de ser recibidos por

la aristocracia. Para la diferencia entre formas análogas de las distintas clases sociales, reparemos, en la propia Andalucía, en las fórmulas de saludo y despedida (29).

6.—VALOR DE LAS DISTINTAS CLASES Y GRUPOS SOCIO-CULTURALES CON RELACION A UNA CULTURA DETERMINADA.

Podemos ya establecer el valor que tienen los elementos culturales dentro de un área cultural con relación a la cultura en ella existente. De las tres características que hemos señalado, observaremos que la constancia se da preferentemente en las clases sociales inferiores y, en consecuencia, también la originalidad, pues ésta depende en gran parte de aquélla. Tan es así que ello ocurre, no sólo con las adquisiciones *acumulables*, como el lenguaje o la canción, sino con las *sustituibles*, cual es el procedimiento de iluminación; aun en éstas puede suceder que se pase de un procedimiento a otro extremo, sin usar los intermedios: del candil a la iluminación eléctrica sin el quinqué o la lámpara de carburo.

En consecuencia, la búsqueda de un elemento cultural típico tendrá en mayor estimación los hallados en las clases inferiores.

7.—LINEAS GENERALES DEL PRESENTE ENSAYO.

El ensayo presente se aleja de los trabajos comúnmente acometidos en estos campos de investigación. De ordinario se intenta en ellos, ora «descubrir las leyes que determinan la formación y la vida de las *Etnías*, entidades culturales concretas (una aldea, un pueblo)», o bien analizar el desarrollo de un elemento cultural determinado en las diversas áreas. Muy otro es nuestro objeto.

Tratamos de inquirir si en una cultura, la andaluza, uno de sus elementos posee características propias que lo distingan de sus análogos en otras culturas. No se trata sólo de saber si en Andalucía existe un tipo de canción andaluza; la respuesta sería fácil y bastaría hablar de la *saeta* o del conjunto que representa el *cante flamenco*. Nuestro propósito es más exigente; aspira a establecer si en el conjunto de canciones que forman el patrimonio andaluz hay unos tipos comunes, lo bastante diferenciados de otros no andaluces para estimarlos propios de esa cultura. Para ello habremos de, presupuesta un área de cultura andaluza, cuya existencia hemos demostrado, conocidos los modos de obrar de las clases y los grupos socioculturales, y establecido el valor estimativo de las realizaciones de las clases inferiores, tomar las canciones propias de éstas, analizarlas y analizar sus elementos, descubrir hasta qué punto estas canciones son patrimonio común de la sociedad andaluza y hasta dónde influyen en la acción de los grupos socio-culturales de función específica en el campo de la canción. De paso habremos de investigar la influencia que otras culturas históricas

(29) V. Imbelloni, ob. cit., págs. 162 y sg.

hayan podido ejercer en ella (árabes, gitanos, etc.) y cuáles son las capas o estratos culturales que en ella permanecen.

Este quehacer se regirá por los métodos que me parecen más apropiados: «Lo que hay que buscar es el criterio que explique mejor el hecho estudiado, hállese donde se halle, y lo que debe desterrarse, sobre todo, es el derecho a no discurrir que creen tener muchos especialistas, allegando datos y acomodándolos a un esquema cualquiera, dado previamente, con el cual se consideran alejados de lo que en su honrada sencillez llaman lucubraciones» (30).

(30) Caro Baroja, «Análisis de la Cultura», pág. 113.

II

LA CANCION EN LA VIDA ANDALUZA

II.—LA CANCION EN LA VIDA ANDALUZA

1.—LAS ARTES.

Andalucía, como todos los pueblos, canta. ¿Cuál es el lugar que la canción ocupa en su vida?

Al hablar aquí de vida, hemos de referirnos, naturalmente, a la vida del espíritu y, dentro de ésta, a las manifestaciones estéticas.

Los etnólogos suelen dividir las artes en plásticas y musicales, contando entre las primeras todas las que suponen el empleo de materiales para producir formas en alguna de las tres dimensiones, en dos de ellas, o en las tres. En las artes musicales agrupan la literatura, la música y la danza.

Una ojeada a las manifestaciones estéticas de lo andaluz, que ha de ser forzosamente ligera aquí, nos revelará una cualidad insospechada y un tanto opuesta al tópico corriente: la sobriedad. Podríamos decir que lo andaluz es lo opuesto a lo charro. Ello se advierte desde los vestidos y trajes a la decoración de las casas y hasta en las iglesias. El traje andaluz es el más sencillo y, en definitiva, sobrio entre los trajes españoles. Compárese la bata de cola con cualquiera de los vestidos norteños. Cestería y alfarería no gustan del entrelazado de colores; en la última, cuando más, el jaspeado o el blanco y azul. El blanco de la cal da un tono uniforme a las poblaciones andaluzas; el adorno exterior de las casas se logra con la profusión de flores. La pintura y la talla más bien escasean en el ornato de los útiles.

Estas observaciones no quieren concluir que en Andalucía no exista sensibilidad para las creaciones plásticas; se refieren a otro modo de sensibilidad, que estimamos muy decantada y aun refinada.

2.—LA LITERATURA.

Por oposición, las artes musicales adquieren gran vigencia. El andaluz convierte el lenguaje en un arte a través de su ingenio y el gusto por la propia recreación. El chiste y la agudeza brotan en suelo andaluz con facilidad y continuidad asombrosas. Latour advierte que el lenguaje andaluz tiene mucho color y acento musical (1).

---

(1) V. pág. 15.

De los géneros literarios, el cuento aparece con profusión y variedad. Según mis noticias, las veladas en los cortijos durante las faenas de siega, vendimia y recolección de la aceituna, se pasaban escuchando cuentos. Había excelentes narradores y la costumbre de que cada uno de los asistentes debía decir un cuento a su vez, como exige la fórmula final:

«Entré por un callejón,
salí por otro,
el (o la que) esté a mi vera
que cuente otro».

No son muchos los cuentos andaluces publicados (2); sí los que todavía podrían y debieran ser recogidos. Recuerdo que, hallándome en Ronda, hubo narrador, uno de cuyos relatos duró cerca de tres horas. En la narración a veces se localizan los hechos y, con más frecuencia, se actualizan personajes, cosas e instituciones: así, el fuego se enciende con cerillas, los guardias son la Guardia Civil o la policía, etc.; algunos cuentos están entreverados de canciones, y ocurre que la canción tiene un sentido mágico, más o menos oculto, como en el de la rana que acabó transformándose en princesa. Había nacido rana, pero con el don de una voz hermosísima, y en todos los trances decisivos debía cantar. En otros, el personaje derrama flores de sus labios cuando habla; en alguno, como el de la mujer adúltera, la canción —en este caso una nana— sirve de contraseña (3).

A primera vista, el drama carecería en Andalucía de la importancia que en otras regiones alcanza. Sin embargo, una observación más detenida nos revela que existe y con profusión.

Las representaciones de moros y cristianos tienen lugar en varios pueblos de las provincias de Cádiz, Málaga, Granada y Jaén, que sepamos (4). Representaciones de la Pasión se dan en pueblos de la provincia de Málaga (5), con la curiosa particularidad de que, en algunos, los personajes son caracterizados, en cuanto tales, por las imágenes sagradas. Ello nos inclina a pensar si las famosas procesiones de Semana Santa no deben también de ser consideradas como dramas, con tanto mayor fundamento cuanto la saeta, las reverencias y el baile de las imágenes no tendrían otra explicación. Sin afirmarlo y sin llegar a salir de lo religioso, hay la dramatización del paso de la Verónica en las procesiones, la del Sermón de la Pasión, con las intervenciones cantadas del Angel y de Pilatos, y también en algunas fiestas de las Cruces de Mayo y las de los Judas.

Existen los llamados juegos o juguetillos, especie de teatro improvisado a la manera de la Commedia d'Arte, que todavía perviven en algunas aldeas y cortijadas, y drama son también los coros, comparsas y murgas de los Carnavales gaditanos. No olvidemos, por fin, la extraordinaria vigencia de los títeres, de los cuales son muestra los de la Tía Norica en Cádiz.

(2) V. Larrea Palacín, Arcadio de. «Cuentos gaditanos», Madrid, 1959.

(3) García Lorca trae estas nanas fuera del ámbito del cuento a que pertenecen y sin referirse a él, en su Conferencia «Las nanas infantiles». Es curioso que no hable de Andalucía, donde se encuentran muchas variantes del cuento y de la canción.

(4) Ha publicado algunas versiones el Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Arabe de Tetuán.

(5) Algunos han sido publicados por la Diputación de Málaga.

No he podido dar con un solo ejemplo de poesía que no fuera cantada o para cantar. La rima se encuentra en algunos cuentos, a las veces para darles mayor énfasis, y también en oraciones supersticiosas: la trastocada de San Antonio, la de Santa Elena, etc...

3.—LA DANZA Y LA MUSICA.

A medida que nos acercamos a la canción, crece el vigor de las manifestaciones artísticas andaluzas. La danza adquiere importancia singular. Su número es grande: danzas de espadas, de cascabeles, del pino, diversos fandangos, folías en el Cerro del Andévalo, sevillanas en casi toda la Baja Andalucía, bulerías, tientos, olés, jeringosas. Recuerdo indeleble me dejó el paso de los gaiteros del Rocío por las calles de las poblaciones tañendo las sevillanas rocieras y el aparecer de niñas y mozuelas, con sus palillos en la mano; alrededor del músico se formaban parejas y el baile se trenzaba con rara elegancia y precisión. Diríase que el sentido del baile es innato para los andaluces. Cuántas veces he contemplado el pasmo de extraños ante las evoluciones de mocosuelos de cuatro o de cinco años. Mas no sólo el sentido, sino la afición. Basta entrar en una academia de baile sevillana, especialmente en los meses que preceden a la Feria, para ver cuán de lleno está adentrado el baile en la sociedad andaluza.

¿Qué diremos de la música? La guitarra tiene abundantes tañedores y el Rocío y otras romerías conservan, en las flautas antiquísimas, tonadas quizá no menos antiguas: *el alba, la Virgen...*

4.—LUGAR QUE OCUPA LA CANCION EN LA CULTURA DEL PUEBLO ANDALUZ.

Para Latour (6), toda Andalucía estaba en un soldado que tañía la guitarra y otro que cantaba un romance. Caro Baroja se duele de la Andalucía de pandereta, reconociendo que somos nosotros sus primeros creadores. No hay duda, sin embargo, de la existencia de una Andalucía que canta, que canta mucho, acaso más que ninguna región española. El mismo ilustre etnólogo señala la profusión de los pliegos de cordel y de los romances de bandoleros. El romance está vivo —o lo estaba hace bien pocos años— tanto, que yo mismo pude recoger en 1947 uno que se refería a las inundaciones de Algodonales y comenzaba:

«Qué mala suerte tuviste
año del cuarenta y siete:

(6) V. pág. 15.

la catástrofe de Cái,
la muerte de Manolete».

En los romances se dan también curiosas localizaciones: «Caminito de Morón...»; personalizaciones, como en el de Carmena, «La condesa de Olivares» y actualizaciones; tal en el de la aparición, cuando le preguntan al soldado:

« ¿Es que te marea el mar
o el humo de la caldera?»,

en lugar de la versión más tradicional

« ¿Es que te marea el mar
o el rüído de las velas?».

Con el romance, están vivas las sevillanas. Todos los años nacen nuevos estilos, —no sólo las coplas, sino las melodías—, en los corrales de las Cruces de Mayo y entre los pastores valverdeños. Están vivos asimismo los tanguillos de Cádiz y multitud de coplas y canciones, creadas de continuo.

Hemos señalado antes (7) dos formas de canción propias de Andalucía: la saeta y el conjunto del cante flamenco. Notemos ahora dos hechos que nos parecen singulares: uno es que las fiestas de Navidad, especialmente la Nochebuena, adquieren un claro significado de fiestas de la canción. En tales fechas surgen toda suerte de canciones que no tienen ocasión determinada, y así, a los villancicos y coplas del Nacimiento, vienen a juntarse canciones amorosas, encadenadas, burlescas y aun lascivas. Por esos días podrán escucharse el retrato:

«Señorita Inés,
si usted me dejara
todas sus facciones
yo le retratara»,

«la Tarara», «el piojo y la pulga», la de

«Estaba la mora en su moral,
vino la mosca y le hizo mal,
la mosca a la mora
estando en su moralito sola»

de que hay variantes sefaradíes; el «pollo»; la que dice:

(7) V. pág. 22.

«El Cura no va a Misa,
dice la niña —¿Por qué?
—Porque no tiene camisa.
—Camisa yo le daré
la camisa larga y lisa,
los zapatos currutacos
con su hebilla y su tacón.
Dóminus tecum, kyrie eleisón»,

«el cebollinero», «el sargento de los huevos», «la tía Micaela» y tantas otras.

El otro hecho es que aquí la canción popular penetra las más altas esferas sociales. No entendida su penetración al modo de que un aragonés pueda cantar ocasionalmente la jota, sino estimada esa canción en su más alto valor, como mérito personal del intérprete o del simple conocedor, y admitido como tal socialmente. Los flamencos no hubieran podido existir sin una sociedad dispuesta a pagarles el precio pedido por escucharlos; este fundamento económico de la *fiesta* es importantísimo socialmente y trasciende al terreno cultural.

Porque quienes pagan a los flamencos no se limitan a escucharlos. Sabido es el caso del onubense de una de las más claras familias de su ciudad, conocido por excelente intérprete de fandangos, tanto que dio su nombre a un peculiar estilo. Y yo he tratado a personas con título y profesión universitaria, altamente estimadas en ella, que gozaban merecidísima fama de excelentes *cantaores*. Que la estimación trascendía a los grupos socio-culturales cuya misión es crear cultura, son prueba los nombres de García Lorca, Jiménez, Turina y Falla, sin citar otros.

Por lo demás, sería ocioso enumerar aquí las funciones o concomitancias de las diversas canciones: desde las de danza hasta las de trabajo o de diversión, como lo son las de bamba o columpio, a menudo entremezcladas con el carácter de coplas de desafío. Entre las de romería existen las que se cantan precisamente a caballo:

«Hay caballos con fortuna
que van a la Peña y vuelven,
el mío es tan desgrasiao:
de La Balsita se vuelve.

Con el farolé,
arriba, caballo mío,
ten con ten;
despasito y buena letra
olé y olé» (8).

(8) Se canta en la romería a la Virgen de la Peña, de la Puebla de Guzmán (Huelva).

Aún habremos de añadir que la gracia en el cantar es tenida por un don y procurada con prácticas supersticiosas: la de cortar las primeras uñas detrás de una puerta, cantando y por persona que cante bien; la de coger el primero de los insectos que anidan en la cabeza, aplastarlo contra un cerrojo y arrojarlo al agua; para lograr el don del baile, la de que las mocitas asistentes al bautizo dancen, mientras éste dura, sobre sal de la que se le pone al neófito.

III

LAS PALABRAS EN LA CANCION

III.—LAS PALABRAS EN LA CANCION

I.—LA CANCION.

Limitada el área de nuestra búsqueda, que abarcará espacialmente todo el territorio andaluz —aunque por razones de mayor significación dentro de su amplitud habrá de centrarse más especialmente en la Baja Andalucía—, temporalmente a la canción de vigencia actual y socialmente a la canción popular por más representativa de la propia cultura, emprenderemos nuestro intento.

Tenemos una idea de lo que entendemos por canción; sin embargo, necesitamos una precisión mayor, y, para lograrla, acudimos a las definiciones ya establecidas.

Cuatro son las acepciones que del vocablo nos ofrece el D. R. A. E.: «Composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música; música con que se canta esa composición; composición lírica a la manera italiana...; nombre antiguo de composiciones poéticas de distintos géneros...». Es evidente que las dos últimas no tienen correspondencia con el tema.

No tratamos aquí de examinar la obra de los poetas de otros siglos y escudriñar en lo que ellos llamaron canción, ni de las composiciones líricas que ya sabemos de antemano son a la manera italiana, sino de lo que oímos cantar a la gente andaluza. Pero también se alejan de nuestro tema las dos primeras.

La puesta en primer lugar ha legitimado el uso de la palabra cancionero para titular las meras colecciones de textos poéticos que, curiosamente, exceden en mucho a los verdaderos cancioneros —los poético-musicales— publicados en nuestra patria. Para desecharla, en este caso, basta considerar cómo el texto poético no nos da la menor idea de la canción a la cual corresponde. Un mismo texto puede servir y sirve para distintas clases de canciones; por ejemplo, y sin salir de Andalucía, la misma copla puede cantarse y se canta por sevillanas y por serranas, en tanto otra sirve indistintamente para los fandangos y los martinetes. Aún hay más: hallamos idénticas coplas en Castilla, Aragón, Extremadura y Andalucía aplicadas a tipos de canción muy diversos. Al hablar de las mismas coplas no queremos sólo decir identidad de rimas, metro y estructura, sino de que las palabras que las componen son absolutamente idénticas.

De la segunda acepción poco hay que decir: su confusión con «tonada» y «son» y el hecho de que no se haya publicado ningún cancionero de solas melodías son suficientes para dejarla de lado.

El Diccionario de la Música Labor nos ofrece otra definición más conforme con la realidad: «Composición métrica de cortas dimensiones basada en la unión de las palabras con la melodía y expresada por medio del canto vocal, con o sin acompañamiento».

2.—LA CANCION ANDALUZA.

Tras esta definición, bastará considerar si existen en ese género de composiciones caracteres propios en las surgidas de Andalucía. La respuesta afirmativa nos certificará la existencia de una canción andaluza; si es negativa, habremos de concluir que no existe un tipo de canción al cual podemos añadir ese apelativo.

Descartada, por evidente, la existencia de las canciones típicamente andaluzas que ya hemos nombrado: la saeta y el cante flamenco, nuestro empeño ha de versar sobre el conjunto del acervo cancionístico andaluz y, concretamente, en los elementos constitutivos de la canción. Nos mueve a obrar así el que una tipificación puede darse por las circunstancias en que el hecho cultural se produce o las funciones que desempeña. De esta guisa, la canción de un determinado baile en unos lugares puede ser, sin variación sustancial, canto de trabajo en otros o en unos y otros ser ejecutada en festividades distintas; en ambos casos caben dos tipificaciones extrínsecas a la canción; mas, intrínsecamente, el tipo será uno sólo y distinto de los anteriores.

3.—LOS ELEMENTOS DE LA CANCION.

El D. R. A. E. nos los ha expuesto, atribuyendo a cada uno de ellos, aislada y plenamente, el carácter de canción: palabras y melodía. Unas y otra aparecen también como constitutivas en la definición que hemos aceptado. Habremos de considerar cuál es el oficio y la importancia de cada uno de estos dos elementos.

4.—LAS PALABRAS.

Al repasar la bibliografía de los cancioneros españoles, hallamos que algunos son provinciales, uno diocesano, y algunos comarcales y tan sólo regionales el vasco, el asturiano, el gallego y el catalán (que abarca en su intento Mallorca y Valencia). Es decir: no ha existido ni existe un criterio uniforme para determinar el área de recogida de nuestra canción. Nos referimos, claro está, a los cancioneros populares, ya que en la canción popular se conservan mejor las características culturales propias de tales áreas, a diferencia de la canción culta, influida, como ya hemos apuntado, por corrientes muchas veces extrañas y supraterritoriales.

El hecho, aparte los motivos circunstanciales que han inclinado al recolector, obedece quizá a la indeterminación de nuestro concepto de región, donde hallamos en pugna el de región natural (geográfica) con el de región política (histórica). Esta, por otra parte, ni comprende totalmente ni agota el de región-cultural. Habremos de volver sobre el tema más adelante.

Observamos que los cancioneros regionales aludidos están definidos por áreas lingüísticas, y también ésto: si alguien nos pregunta la existencia de un tipo de canción gallega, vasca o catalana, la respuesta será probablemente una afirmación rotunda. Mas habrá de ser dudosa la contestación si la cuestión versa sobre la canción leonesa, castellana o aragonesa —en este caso con la excepción de la jota.

El fundamento estriba en que de los elementos de la canción es el lenguaje el que antes y más fácilmente distinguimos, como acontece en todo el conjunto de una cultura. Por él atribuimos sin más la canción a un área determinada, a pesar de que tal criterio no sea válido siempre. Sabemos, por ejemplo, que «Mambrú se fue a la guerra» es canción francesa; belga, «Els tres tambors»; gallega, la catalana «Què li darem a'n el Noi de la Mare»; que una canción mallorquina ha recorrido el mundo como «Tipperary» y que los estilos básicos de la conocida por jota aragonesa son comunes a casi todas las regiones de España.

Tenemos, pues, cuatro áreas lingüísticas para la canción española; de ellas es la castellana la que comprende Andalucía.

Pero un idioma no es el fósil uniforme que aparece en gramáticas y diccionarios, sino algo vivo y multivario que se desarrolla en los dialectos. De donde cada área lingüística está de hecho formada de otras áreas dialectales, más o menos definidas.

Antes hemos dicho el propósito catalán de englobar en su cancionero a Valencia y Mallorca. Sin embargo, aparecen en seguida las canciones de estos dos antiguos reinos, distintas entre sí y con la catalana. Ello ocurre, en primer lugar, por la forma dialectal de sus textos. Tenemos, por ende, un primer fundamento para la distinción de la canción andaluza en el conjunto de la lingüísticamente castellana: la existencia o no de un dialecto andaluz.

5.—LA MELODIA.

Aunque no será el único. En el ejemplo de la canción valenciana, si en lugar de cantarla nos limitamos a ejecutar su melodía, advertiremos que se aparte de las típicas catalanas. Por donde aparece otra base diferenciadora: el carácter melódico. Y, en consecuencia, si Andalucía posee para sus canciones un carácter melódico propio, habrá canción andaluza aunque no existiera dialecto diferenciado.

Aún habremos de notar más; es la melodía, más que las palabras, la que determina el carácter de una canción. Así, Rodríguez Marín dice de la copla:

«Pajaritos jilgueros,
¿qué habéis comido?
—Sopitas de la olla,
agua del río»

«esta copla y algunas otras que incluyo en el texto no son nanas por su sentido, sino porque siempre, o casi siempre, se cantan para adormir a los niños» (1). Se cantan para adormir a los niños porque se ejecutan con la tonada de las nanas. Los ejemplos podrían multiplicarse. De ahí lo artificioso que resulta clasificar las coplas por su sentido literario. Muchos de los textos amorosos son, en realidad, canciones de trabajo.

6.—EL DIALECTO DE LA CANCION ANDALUZA.

Es un hecho que no se puede hablar con rigor de un sólo y único dialecto en una área geográfica determinada. El lenguaje tiene sus áreas espaciales propias y, además, otras sociales y culturales distintas. No hablarán lo mismo, en un área determinada, el hombre de una clase social y el de otra diversa, ni, dentro de una misma clase, los de profesión diferente; ni será idéntico el lenguaje de hombres, mujeres y niños.

Dentro del área castellana habremos de considerar la andaluza; aún en ésta, la popular y, finalmente, en la popular la específica de la canción.

Nadie pondrá en tela de juicio la existencia de un dialecto andaluz, el cual, por la esencia dialectal, vive más briosamente en el pueblo. Ahora bien: ¿alcanza ese dialecto a expresarse en la canción?

La pregunta no es ociosa, pues tenemos el hecho de que muchas canciones, en cuanto a su texto son comunes a varias regiones españolas: romances, villancicos, cantares y coplas. Porque de la canción estarán ausentes muchísimas voces y giros empleados en la conversación y, en cambio, aparecerán otras y otros extraños por lo común a aquélla.

El dialectalismo, sin embargo, puede aparecer en una sola palabra, altamente reveladora. En Tetuán se canta por los sefaradíes el romance de la aparición, tan frecuente en Andalucía, que comienza:

«Quinientos soldados quintos
caminan para la guerra»

con melodía y palabras idénticas a las andaluzas. Sólo muda una palabra: donde los andaluces dicen «muchachita», los tetuaníes ponen «garbancita». ¿A qué se debe la sustitución? Según cuenta José de Murga, a los españoles cautivos y renegados se les apodaba *garbanzos*. La presencia de esta sola voz localiza la versión del romance.

(1) Rodríguez Marín. «Cantos populares españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por...», Sevilla, 1882. Tomo I, pág. 11.

7.—LOS ANDALUCISMOS.

No conocemos ningún estudio sobre el lenguaje de la canción popular andaluza, si bien no faltan los elementos para acometerlo. Abundan, en cambio, las notas y acotaciones donde en los cantares son señaladas formas típicas de expresión, especialmente en las publicaciones de Fernán Caballero, Machado y Rodríguez Marín; de ellas se deduce claramente que la canción de Andalucía refleja en el lenguaje poético las particularidades de su propio dialecto.

Traer a colación los casos de andalucismo en las canciones sería rebasar con mucho la extensión posible de este trabajo. Para mostrar su existencia pudiera bastarnos la autoridad de Rodríguez Marín acerca de un subdialecto poético, el flamenco. Dice: «Porque es de advertir que entre las coplas meramente andaluzas y las genuinamente gitanas, compréndese bajo el calificativo de *flamencos* dos sub-especies: la calorrí, gitana que desviándose de su origen se va asemejando a lo andaluz y la *gachorrí*, originariamente andaluza, pero amoldada luego al gusto gitano, mediante sustitución de ciertas palabras y alteración de algunas construcciones» (2). El autor, excelente conocedor de la materia, no sólo acepta un dialecto andaluz, sino el subdialecto flamenco. Ocioso sería tratar de las particularidades fonéticas, por asaz conocidas, aunque con frecuencia se reflejen algunas de ellas en el metro y en la rima. Sin embargo, no estará de más, tomándolas de los autores citados, exponer algunas muestras para corroborar nuestro aserto.

EN VOCABLOS:

«*Anjolá* suele decir el vulgo andaluz...» (por ojalá). (R. M. 106) (3).

«La palabra *belenes* es andaluza y se emplea en la acepción de pamplinas y otras muchas...». (M. 40). De ella trata asimismo R. Marín.

«La palabra *calor* se emplea mucho en el pueblo andaluz en sentido de amparo, abrigo, etc.». (M. 17).

«*Color*, como femenino, aún usadísimo por el pueblo andaluz». (R. M. 73).

«*Charrán* es voz común en Andalucía, pero que no se encuentra en los diccionarios». (M. 14).

«*Disciplinado*, dicen del clavel blanco con manchas rojas, como de sangre». (R. M. 77).

«*Escalicharse*... significa caerse a las paredes la capa de cal que en ellas se forma después de varios blanqueos». (M. 81).

«La palabra *guita* es también entre los andaluces sinónima de *parné*, dinero». (M. 49).

(2) Rodríguez Marín. «Cantos populares», Vol. II, pág. 101.

(3) Las mayúsculas se refieren a los autores, los números a las páginas de sus libros que son, para Machado: «*Colección de cantes flamencos recojidos y anotados por Demófilo*». Sevilla, 1881; y, para Rodríguez Marín: «*El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas, escogidas entre más de 22.000, por...*». Madrid, 1929.

«En Andalucía nadie dice *patata*; conserva su nombre peruano de *papa*» (R. M. 116).

«*Pechá*, equivalente a hartada...» (R. M. 81).

«El pueblo andaluz dice *publicar* por declarar» (M. 2).

«*Rajaitos*, es decir, rasgaditos» (R. M. 69).

«*Sembrá*, de una mujer que tiene gracia, se dice en Andalucía que está sembrá» (M. 24). También R. M.

«El pueblo emplea la palabra *sentido* como sinónimo de razón» (M. 86).

EN FORMAS GRAMATICALES:

«El pueblo andaluz emplea como reflexivos muchos verbos que no se encuentran empleados de este modo entre los eruditos» (M. 126).

«*Quiéramos*, como téngamos o váyamos... corriente en Andalucía» (R. M. 274).

EN MODISMOS:

«*Estar acharado*, otro modismo andaluz». (M. 43) y R. M.

«*Un hábito romperé*. La frase romper un hábito se refiere a la costumbre de hacer una promesa... de llevar un vestido del color del traje que usa el Santo...» (M. 34).

«*Dar la hora*, es un modismo andaluz que se emplea para decir que una cosa es muy buena» (M. 56).

«*De que quieras, de que no*, es un modismo» (M. 19).

«*Seboyitas a mordé* es un modismo popular muy usado que se emplea cuando queremos dar a entender a otro, que estamos dispuestos a hacer precisamente lo contrario de lo que le gusta para incomodarle» (M. 76).

«El pueblo dice siempre *a la vera* por al lado» (M. 3).

«La frase *ya jumate*, es muy común en Andalucía» (M. 25) y R. M.

No se acaban aquí las peculiaridades del habla andaluza que trasminan, por decirlo a lo andaluz, o traslucen en las canciones; tomemos tres ejemplos típicos; uno es el sentido ponderativo de la negación: «*no saliera*... así por ¡que no saliera... equivalente a ¡ojalá saliera!» (R. M. 226). Y, asimismo, la expresión contradictoria: «*Vaya V. mucho con Dios*, equivale a vaya V. en hora mala. De consiguiente, aquí el adverbio mucho, da a la frase un sentido inverso al que tendría sin él» (M. 72). Vaya, en tercer lugar, la función también ponderativa del diminutivo:

Por la Sierra Morena
vienen bajando
unos *ojitos* negros
de contrabando.

O en esta otra copla:

Todos los *ojitos* negros

o *Toítos* los ojos negros
los van a prender mañana
y tú, que negros los tienes
ponte un velo por la cara.

De Rodríguez Marín es la observación sobre la exageración andaluza que causa la creación de cuartos y quintos diminutivos por la posposición de partículas; comentando la nana:

Niño chiquirritito
de pecho y cuna,
que no te arrulla?
¿dónde estará tu madre

hace notar: «De *chico*, decimos chiquito; y de éste, chiquitito; y de éste, chiquirritito» (4), etc.

Ya había advertido Machado: «*naíta*... el pueblo diminutiviza... no sólo los participios pasivos de los verbos, sino los adverbios...» (M. 37) y Rodríguez Marín: «*toítito* y *naitita*... rediminutivos de *todo* y *nada*, formados a la andaluza». (173). Otro modo ponderativo es: «el pueblo dice bonita, re-bonita, rete-bonita y de este modo va añadiendo nueva fuerza y vigor a la idea expresada por el adjetivo». (M. 51).

Los posibles andalucismos alcanzan zonas más amplias: la de la hipérbole —hablamos de exageración andaluza—:

Antiguamente eran durses
las agüítas de la mar;
pero escupió mi morena
y se borbieron salás

calificada por Machado de «hipérbole archiandaluza» (88), y la imagen llena de gracia y agudeza:

Las ubitas de la parra
están diciendo: «Comerme»;
y los pompaniyos disen
¡Que biene er guarda! ¡Que biene...!

de la cual dice Rodríguez Marín: «Gentilísimo cantar metafórico, en el cual campean a maravilla el ingenio y la gracia de los andaluces». (143).

Por no alargar más este apartado, hemos omitido de intento traer a

(4) Rodríguez Marín. «Cantos populares españoles», Sevilla, 1882, pág. 10.

colación voces y locuciones flamencas, aflamencadas o calés, a pesar de que tienen perfectísimo derecho a ser recordadas, no sólo porque el cante flamenco se integra en el conjunto de la canción andaluza, como veremos más adelante, sino por la razón principal de que muchos vocablos y modos flamencos y gitanos han penetrado el habla andaluza y, a través de ella, han pasado naturalmente a la canción.

8.—LAS FORMAS POETICAS PECULIARES.

Pero un lenguaje poético se ciñe, sustancialmente, en las formas metro-rítmicas. Y aquí será bueno detenernos algo más.

Rodríguez Marín dice: «Nuestras coplas actuales, en cuanto a lo externo, revisten múltiples formas; pero sólo dos de ellas son comunes a todas las regiones españolas en que se habla y canta en castellano: la cuarteta y la seguidilla. De ambas trataré separadamente; pero, pues soy andaluz y siempre que puedo hago, siquiera con la imaginación, una escapada a mi tierra, permitidme que, muy de paso, trate de las demás formas métricas populares de Andalucía, conviene a saber: la *soleá* (soledad), la *soleariya* (diminutivo de *soleá*), la *alegría* y la *playera* o seguidilla gitana» (5).

Antes de proseguir, bueno será recordar la división que hace Henriquez Ureña entre la versificación isosilábica y lo que no lo es, de la cual pueden interesarnos las dos últimas clases: «*amétrica*, versos cuya medida no es fija, sino que fluctúa entre determinados límites; entre once sílabas y diez y ocho, por ejemplo, o entre siete y diez» y la «puramente *acentual*, donde el número de sílabas fluctúa también, pero la acentuación produce efectos bien definidos, relacionados con la música o al menos con el origen lírico de los versos» (6). Porque ello habrá de servirnos más adelante, anotemos esta otra observación: «La irregularidad, generalmente, es mayor en la poesía más antigua que en la posterior; es mayor, asimismo, en la poesía juglaresca, escrita para todo el pueblo, que en las obras de los clérigos, escritas principalmente para lectores» (7).

Volvamos ahora a las formas señaladas por Rodríguez Marín, todas ellas pertenecientes al que hoy conocemos por cante flamenco.

Sabido es que la *soleá* consta de tres versos octosílabos, que riman el primero con el tercero:

El amor quita el sentío;
lo digo por esperiensia
porque a mí me ha susedío.

(5) Rodríguez Marín. «La Copla. Bosquejo de un estudio folklórico por...». Madrid, 1910, pág. 11. Nada abona la traducción de *soleá* por soledad.

(6) Henriquez Ureña, P. «La versificación irregular en la poesía castellana». Segunda edición corregida y aumentada. Madrid, 1933, pág. 3.

(7) Ibid., pág. 9. Pudiéramos añadir que la poesía escrita para el pueblo, lo era para ser cantada, no leída.

La *soleariya* se distingue en que el primer verso es más corto; según Rodríguez Marín, de tres sílabas:

Por ti
las horitas de la noche
me las paso sin dormir.

Pero hay otras con distinta medida, siquiera no haga de ellas mención el citado escritor:

Puente de Triana
cayeron las barandillas
y el coche que la llevaba.

La *alegría*, que el autor osunense califica como el más breve de los cantares españoles, tiene, según él, sólo dos versos, que riman entre sí, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el segundo, y divisible éste en hemistiquios:

Vente conmigo
a las retamas de los caminos

aunque a veces el primero sea hexa y el segundo endecasílabo.

La *playera*, hoy más conocida por seguidilla gitana, cuenta cuatro versos, asonantados los pares y todos hexasílabos, menos el tercero que tiene once sílabas, dividido éste en dos hemistiquios de cinco y seis sílabas respectivamente. Notaremos aquí también que se dan otras medidas, como:

El viento y la marea
tóo me viene en contra
y los bocaítos de la mar salaítos
se me entran por la boca.

No distingue en el nombre Rodríguez Marín pero sí Machado otra especie de playera, la llamada por éste seguidilla corta, de sólo tres versos:

No sé lo que tiene
la yerbagüena (8) de tu güertesito
que tan bien me güele.

Sin salir del flamenco debemos añadir a esta relación de Rodríguez Marín las coplas del Mirabrás:

(8) Variante: *la yerbagüenita*.

¿A mí que me importa que el rey me culpe
si el pueblo es bueno y me abona?
Ley del pueblo,
ley del cielo,
que no hay más ley que las buenas obras, (9),

y el estribillo o macho de «los caracoles».

Pero más allá del flamenco sí encontramos formas que Rodríguez Marín no menciona.

Traigamos, en primer lugar, estas dos de canciones de Nochebuena; la primera con cesura —la hace el canto— en la quinta o cuarta sílaba:

Cuando el Eterno se quiso hacer Niño
le dijo el ángel con mucho cariño:
—Anda Gabriel — vete a Galilea
y allí hallarás una preciosa aldea.
Es Nazaret — su gracioso apellido
y en un albergue ameno y florido
hay una niña — que quince años tiene, etc.

sin que falte algún verso dodecasílabo:

«Iba el angelito bebiendo los vientos...»

y esta otra, de versos de diez y de seis sílabas:

«Alegría, alegría, alegría,
que ha parido la Virgen María
un infante tierno
en el crudo rigor del invierno
y los angelitos
cuando vieron al Niño chiquito», etc.

Ahora bien; lo más curioso es que entrambas se cantan sobre una misma forma melódica.

El verso del romance no es siempre octosílabo, en Andalucía —como en otras partes— se encuentra también el hexasílabo:

A la verde, verde,
a la verde oliva,
donde cautivaron
a mis tres cautivas, etc.

* * *

(9) Variante: *no hay más ley que son las obras*. Debo entrambas variantes al buen amigo, excelente conocedor del cante y poeta, Augusto Butler.

Ya viene Don Pedro
de la guerra herido
viene con el ansia
de ver a su hijo, etc.

* * *

Una casadita
de lejanas tierras
con el pelo barre
con los ojos riega, etc.

con cambios constantes de rima, el del «cura malito» y, en seguidillas, el de «los peregrinos» y otros.

En algunos de Nochebuena, además del verso hexasílabo, se encuentra esta combinación:

La Virgen va caminando
huyendo del Rey Herodes,
por el camino han pasado
hambres, fríos y calores
y al Niño le llevan
con grande cuidado
porque el Rey Herodes
quiere degollarlo.

Abundan las canciones encadenadas; sólo pondremos una muestra:

Amigo, amigo,
si te vienes conmigo
No soy
tu amigo y te diré
que es la una,
la *uná*,
la que parió en Belén,
Virgen Pura.
las dos
las tablas de Moisés
donde Cristo puso el pie
y la úna
la que parió en Belén,
Virgen pura

ya dimos otra anteriormente con la de «el Cura no va a Misa». (10). Seña-

(10) V. pág. 31.

lemos que en ésta, como en la que sigue y, a veces en otras cantadas, la rima juega de distinto modo por obra precisamente de la melodía.

El bonete del Cura,
güí, güí, güí,
va por el río,
triquitriquitrí,
va por el río, lairón
lairón, lairón lairón, etc.

No faltan otros tipos de combinaciones:

Mi niña,
cuando la veo me guiña;
la llamo,
se me viene a la mano;
la digo:
—Cara de sol y luna
vente conmigo;
verás el río
verás el agua,
verás los pajarillos
cómo cantaban, etc.

Veamos otra:

Sube la molinera,
sube, la sube,
la perita en el árbol
que se madure.
Tú la subirás, pero no la bajarás,
linda carita de rosa.
Morenita es mi amada pero graciosa.

Pero, aún en las formas comunes a la poesía castellana: romances octosílabos, villancicos de que luego trataremos —nombrados tales como forma poética, no como canción navideña— y cuartetas y seguidillas, debemos señalar un fenómeno: el predominio de la versificación acentual.

Machado observa, al tratar de los martinetes:

«Como verá el lector, la medida de los versos es muy irregular, pues al lado de coplas octosílabas asonantadas que pudieran ajustarse perfectamente a la música de *soleares, polos, cañas,* etc., hay otras, como las cuatro primeras que tienen un estrivillo (sic), otras de cinco y seis versos; otras que tienen éstos de nueve y aun de diez sílabas» (11). Aunque no los

(11) Machado. «Cantos flamencos», pág. 148.

señala, en su colección aparecen, en algunas coplas de martinete, unos estribillos o machos de que no hemos hecho mención:

«Sí, sí, María Juana,
mui cara bardrá la cosa
cuando yo no te la trarga» (12).

La irregularidad a que se refiere Machado puede nacer, o bien de que el final de una estrofa sirva de comienzo a la siguiente, como se deduce por este trovo:

«Er señó gobernaó
ar generá l'ha peío
siento sincuenta sordaos
y que sean escojíos.

Y que sean escojíos
se lo esía al arcarde,
mañana, por la mañana,
estén a la puerta e la carse.

A la puerta e la carse
y esía er generá
de que vinieran toítos
a bayoneta calá.

o bien de que la melodía, según la metrificación propia, requiera o admita un número de sílabas irregular, explicación apta para el último verso de la segunda estrofa. Ello es muy frecuente en la canción andaluza y específicamente en las formas flamencas, soleá, etc., siquiera se le haya pasado por alto a Machado —fuera de los martinetes— y a otros que han tratado el mismo tema. Pienso que una prueba de que, para la canción popular el sistema más vigente es el acentual, lo da la fórmula infantil de sortear:

Úni, dóli,
tréli, cuatróli,
quíne, quinéte,
estába la réina
en sú gabinéte,
víno el réy,
le apagó el candíl,
candíl, candilón,
cuéntalas bién,
que véinte són.

(12) Machado. «Cantos flamencos», pág. 148.

Si se cuentan las sílabas escritas con acento son, efectivamente, las veinte anunciadas.

Para terminar, recordaremos que, tanto en el martinete como en el fandango, aparece con frecuencia la quintilla octosílaba que, especialmente en el último, muchas veces está como lograda a la viva fuerza:

Tres cositas tiene Huelva
que no las tiene Madrid:
la Rábida, Punta Umbría
y ver los barcos salir
al amanecer el día.

Parece ahora que no podemos aceptar la conclusión de Henríquez Ureña: «En Andalucía, donde el sentido de las formas simétricas es mayor que en León y Castilla, el proceso de regularización parece haber ido más lejos que en el resto de España» (13). No le culpemos, sin embargo, pues aparece una leve duda «si atendemos a recopilaciones como... etc.». La falta, en todo caso, está en las recopilaciones. Así, la de Machado trae coplas de campanilleros, omitiendo precisamente la parte de ellas que tiene metrificación irregular (14). La omisión es importante, pues probablemente las coplas de campanilleros son de origen andaluz (San Diego de Cádiz), extendidas luego por otras regiones; de ellas recoge ejemplos burgaleses Henriquez de Ureña.

Sin ésta y otras omisiones, no podemos pasar por alto que a Machado parece sorprenderle la irregularidad métrica y, si bien ha sido fiel en su transcripción, habremos de preguntarnos por la misma fidelidad en otros. Así, Rodríguez Marín ha de ofrecernos menores garantías de ella, pues en gran parte, confesada por él mismo, se nutrió de caudal ajeno. Diremos más: la canción dicha, según confirma la experiencia, aparece con texto más regular que la cantada y es mucho mayor la regularidad de la canción escrita. Ahí, en el método seguido para la recolección, deberá buscarse la causa de esa regularidad que movió el juicio de Henriquez Ureña y que los hechos no parecen confirmar.

9.—EL ESTRIBILLO.

Podrían multiplicarse los ejemplos, sobre todo acudiendo al riquísimo caudal de los estribillos; de los expuestos y los que omitimos parece lícito deducir, contra el parecer de Henriquez Ureña, una preferencia por las formas irregulares que distingue la canción andaluza del resto de la española. Y ya que hablamos de estribillos, será oportuno notar con cuánta frecuencia acompañan a cualquier tipo de canción; desde el romance:

(13) Op. cit., pág. 309.
(14) «Cantes flamencos», pág. 2.

La Virgen va caminando
viva el amor
caminito de Belén
viva loré.

o

La Virgen va caminando
caminito de Belén
Olé y olé y olanda y olé
y olanda ya se ve.

o aún:

La Virgen va caminando
caminito de Belén
como el camino es tan largo
pide el Niño de beber.
Que con el le, le, le,
le, le, le.

Y en los de otro tema:

Pastorcito, que estás hecho
a dormir entre aulagas.
Y olé
y olé y olé y olanda, y olé
y olanda ya se ve.

sin que falte el estribillo doble o hasta triple:

Para Roma caminan
dos peregrinos
a que los case el papa
porque son primos, *y al arbolé*
tomaremos el fresco
del verde laurel.

Ni soy zapateritero,
ni soy narangüé
que soy moli molinero
del harinaré.

Dale con el dale dale
dale con el pie.
Adiós, que me voy,
adiós, que me iré.

En las canciones de tipo diferente:

Tú tienes cuatro caras
como un medio almud;
yo tengo una sola,
bien lo sabes tú,
Ay qué dolor,
salió por miliciano mi amor.

o Desempiedra tu calle
y échala arena
y verás los pasitos
que doy por ella.
Olé a,
morenita resalada,
olé a,
morenita del alma.

y todavía:

Esta noche ha llovido,
mañana hay barro;
cuatro mulas castañas
lleva mi carro.
Ramito de laurel
qué disimuladito me tienes el querer.
Ramito de trébol
qué disimuladito me tienes el amor.

sin que falten en las canciones seriadas:

Puso el doctor
la mano en la cabeza
y dijo Micaela
—¡Ay Dios mío y que me pesa!
Que troncho, que col,
que azúcar y canela,
que nadie le entiende el mal
a la tía Micaela.

Esta abundancia de estribillos, acompañantes más o menos obligados de canciones y coplas, entre las cuales están las de fandango y de modo señaladísimo las de Nochebuena, da qué pensar en una exigencia musical. Notemos cómo la apetencia del estribillo se traduce en dos fenómenos: la presencia casi constante del estrambote en la sevillana, frente a su ausencia en las seguidillas que son su equivalente en otras tierras:

La iglesia se ilumina
cuando tú entras
y se llena de flores
hasta la puerta.
Ya te saliste,
ya se quedó la iglesia
solita y triste.

A veces lo reduplica:

Entre cortinas verdes
y azules rejas
estaban dos amantes
dándose quejas:
Y se decían
que sólo con la muerte
se olvidarían.
Eso es incierto
porque se han olvidado
y no se han muerto

sin que, cuando la seguidilla carece de él, deje de aparecer el estribillo:

Arsa la guasa,
que te
metiste en la cocina,
que te
llenaste e telarañas
que te
compraste unos zapatos
que con
los tacones de caña.

Más adelante habremos de tratar de otras particularidades de las sevillanas. El otro fenómeno es que, a nuestro ver, la apetencia del estribillo ha determinado el *macho* de los cantes flamencos. Ello se advierte en las *soleariyas, seguidillas cortas* y en los *martinetes retorneados,* cuya disposición es la clara que corresponde al estribillo, así como en los *machos* de la *caña* y el *polo.*

10.—EL LENGUAJE POETICO.

Un lenguaje poético no es sólo un conjunto de formas métrico-rítmicas, sino principalmente también de formas de expresión. «La poésie est plutot création d'un langage ou d'une musique, d'un langage qui est une

musique» (15). En cuanto es música verbal, lo hemos atendido con la brevedad obligada; nos ocurre ahora entrar en los secretos del lenguaje.

Mas, antes, haremos una observación: cuantos trabajos vengan citados aquí y otros, como los de Dilthey, etc., se refieren siempre a la poesía no popular, con rarísimas excepciones que no dejarán de ser notadas Los que expresamente se dedican a la poesía popular, tratan más bien de su proceso de invención, como luego veremos. Sin embargo, para nosotros el meollo de la cuestión es otro.

El cantor popular puede, o bien crear sus canciones, lo que se da rarísimamente, o ejecutar las del acervo recibido por él conocidas. El segundo caso es, con mucho, el más frecuente. Al ejecutar las canciones del acervo común debiera, en teoría, limitarse a una pura y simple interpretación, pero sucede casi siempre que, en lugar de esa postura hasta cierto punto espiritualmente pasiva, el ejecutante recrea introduciendo modificaciones, no sólo de orden personal constante, en cuanto la variante producida responde a un criterio estable y firme, sino puramente temporales, recibidas de circunstancias del momento, conscientes unas, inconscientes acaso las más.

Ahora bien; el acervo de las canciones, como otro cualquiera tradicional, se ha ido formando por la aceptación común de un número de ellas, y constituye en su conjunto la suma de las aceptaciones individuales. Para lo cual es menester, no sólo que cada uno de los cantores reciba y tome por suyas unas canciones determinadas, sino que las comunique a los demás, como un eslabón más de la cadena capaz de conservarlas a través del tiempo. En definitiva, la cuestión se centra en cuál será el motivo que hace al cantor apropiarse de ésta y otras canciones determinadas rechazando las demás, y qué impulso, en el caso, tan bien reflejado por la copla:

Tengo mi cuerpo de coplas
que parece un avispero;
se empujan unas a otras
por ver cuál sale primero,

determina que las coplas salidas, y la salida en primer lugar, será una y no otra.

Cabría responder que el motivo reside en el sentimiento (16), mas esta explicación no llega a darnos la claridad requerida. En efecto; ¿cuál es el sentimiento que refleja y provoca esta copla de nana

En la puerta del cielo
venden zapatos
para los angelitos
que van descalzos

(15) Jean Wahl. «Poésie, pensée, perception». París, 1948.
(16) V. Rodríguez Marín. «El Alma de Andalucía», pág. 19, y Machado y Alvarez. «Poesía popular... por Demófilo». Sevilla, 1883, pág. 40.

en la mujer que está durmiendo a su hijo y hace que la prefiera a otra cualquiera más directamente relacionada con la circunstancia? De análoga manera pudiéramos preguntarnos por qué un campesino que está arando la tierra, solo en el campo, sin otro auditorio que los animales de labor y embebido en su tarea, entona una copla amorosa, en vez de lanzar al aire otra de las que tiene en la memoria y se refieren a la faena que en aquel momento realiza. Ambos ejemplos, con otros que sería fácil recordar, nos indican que, en tales casos, el sentimiento no determina la elección del cantar en cuanto éste es una expresión verbal, ya que no existe relación directa entre copla y sentimiento; el motivo, pues, habrá de ser otro.

Acaso el que exista la relación, más que con un determinado sentimiento, con un estado psíquico indefinido y vago y que éste sea, precisamente, el discernidor y ordenador de las expresiones. Es fácil observar que, cuando alguno o algunos cantan varias coplas seguidas, aparecen sucesivamente las que contienen creciente carga emocional, no importa el sentimiento que por sí mismas expresen. Ello se advierte de manera muy clara en la gradación que cualquier cantaor flamenco ofrece en una *fiesta*; el comienzo por los *cantes livianos* y la exigencia de un clima particular para llegar a los *hondos*. Recuerdo, porque me causó impresión indeleble, tanto que determinó un cambio total de postura frente al flamenco, una escena ocurrida hace ya algunos años.

Estábamos en la Puebla de Guzmán (Huelva), de vuelta de la Romería a la Virgen de la Peña y, con un grupo de amigos, el cantaor Paco Isidro. Le rogaron que cantara, accedió a la petición y comenzó a cantar por *alegrías*. Poco a poco él, y con él nosotros, fuimos entrando en un estado emotivo particular y, en determinado momento, sufrió como una transformación; con ella, empezó una serie de coplas que nos iba anunciando: «Ahora diré otra mejor» (17). Efectivamente: si no en su calidad literaria, eran más sentidas, más cargadas de emoción a medida que iban surgiendo.

Podríamos decir, y así es la verdad, que el sentimiento comunicado no se debe sólo a las palabras de la copla: en su transmisión interviene, en primer lugar, la melodía, luego la voz del cantor con inflexiones singulares, el gesto y el mismo hecho de que exista un auditorio dispuesto a una comunión emotiva. La última circunstancia es tan importante como para erigirse en norma de las *fiestas* flamencas. Para que el cantaor, y con él los asistentes, alcance el estado espiritual requerido a fin de que pueda transmitir las más subidas emociones, es preciso que él y todos *estén a gusto*. El *estar a gusto* limita el número de los asistentes —según la regla aúrea de los convites— y elige personas. He visto repetidamente fracasar una *fiesta* porque a ella asistía persona con quien, aunque el cantaor mantenía corriente relación de amistad, sentíase a disgusto cuando cantaba.

Nos hemos desviado un tanto de nuestro camino y a él habremos de volver. Parece que el determinante de la elección de las coplas es un estado

(17) Los cantaores distinguen entre cantiñear, cantar, gritar y decir. Decir es poner de relieve en el cante el sentimiento de las coplas.

psíquico para el cual, si bien es indiferente el sentimiento que lógicamente expresa cada una de ellas, no lo es la carga emocional que contienen y transmiten. Así podríamos explicarnos la copla de nana aludida, el cantar amoroso en labios del labrador, el que en una *fiesta* donde ni cantaor ni oyentes han vivido el trance, entone aquél la seguiriya:

«Jincarse e roiyas
que ya biene Dios;
ba a resibislo la mare e mi arma
e mi corazón» (18).

a la cual acaso haya precedido esta otra:

«Si la mare e mi arma
biniera a buscarme
yo le ijera: baya osté con Dios
que osté no es mi mare» (19).

No queremos decir con esto que siempre suceda de esta guisa. Es evidente que, en algunos casos, la canción aspira a transmitir y de hecho transmite sentimiento determinado. Tal ocurre, por ejemplo, en las canciones o coplas de *pique* o desafío, en las amorosas de las rondas, etc. Pero, y en Andalucía precisamente, se da con mucha mayor frecuencia el otro caso: que se cante y se escuche por el gusto de hacerlo. Lo prueba no sólo la existencia de los flamencos como grupo social definido y su abundancia —no comparable con sus equivalentes, los ciegos y mendigos cantores, en el resto de España— sino lo fácilmente que brotan las coplas en cualquier reunión, de que es muestra, entre otras, la profusión con que el rótulo «Se prohibe el cante y el baile» aparece en los establecimientos públicos.

Todas estas consideraciones, sin embargo, no alcanzan a procurarnos una mejor comprensión del problema, aunque acaso allanen la vía para resolverlo.

Si consideramos que el cantor, antes que ejecutante ha sido oyente y antes de llegar a decir los cantares los ha aprendido y se los ha apropiado, hallaremos que en el proceso de la canción en cuanto poesía intervienen tres momentos, en cada uno de los cuales adquiere principal relieve una persona distinta: el autor, el oyente, el intérprete.

El primer momento corresponde al autor, al que crea el cantar.

El autor puede ser, o poeta de cultura poética popular, o de formación académica. Este último puede, no obstante su distinto nivel, concurrir con sus producciones al acervo popular. Ello ha sido notado por muchos de los que tratan el tema, entre ellos, de los nuestros, Rodríguez Marín, Machado, Menéndez Pidal, etc., y, expresamente, Croce, para el cual

(18) Machado. «Cantes flamencos», pág. 120.
(19) Machado. Id., pág. 133.

gran parte de la poesía popular se debe a literatos y semiliteratos y muy poca a pueblerinos ignorantes (20). Aunque estimemos exagerada la extensión que da a su aserto, parece que ha de ser particularmente verdadero en España, donde los poetas académicos han tenido predilección por las formas populares, predilección cuyos efectos, en opinión nuestra, también exagera Croce (21).

Limitándonos ahora al poeta académico, observamos que su expresión popular puede ser o inconsciente o querida por él. En uno y otro caso sucede que sus producciones son rechazadas de plano, admitidas por el pueblo sin más, o bien aceptadas con una o varias modificaciones (22). Como han de existir motivos para este proceder, veamos cuáles son.

En los ejemplos de modificaciones señalados por los críticos, se advierte que éstas logran siempre una expresión más sencilla y directa. ¿Pero se limita sólo a la expresión la característica de la forma popular? Croce entiende que tal forma se distingue de la poesía de arte por lo que llama «tono». La diferencia estriba, según el filósofo italiano, en que la poesía popular «esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé come precedenti inmediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in correspondenti semplici forme. L'alta poesia mouve e sommuove in noi grande masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni o sfumature di sentimenti; la poesia popolare non si allarga per cosi ampî giri e volute per giungere al segno, ma vi giunge per via breve e spedita». (23).

La diferencia fundamental entre la poesía popular y la académica estribará, pues, en la simplicidad: simplicidad de sentimientos y simplicidad de formas de expresión. Esta condición doble determina en principio la postura del oyente y su aceptación o rechazo de la poesía que se le ofrece. Añadamos otra condición; hemos señalado anteriormente que la poesía lírica popular no existe prácticamente fuera de la canción. Su unión a ésta la quiere explicar Croce por su carácter elemental (24); explicación que

(20) «essa non s'identifica con la poesía del cosidetto popolo o di altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate. C'è molta poesia popolare tra circostanze e sotto parvenze d'arte, como c'e, nella cosidetta cerchia della letterature popolareggiante, molta poesia d'arte o addiritura artificiosa: la distinzione vera permane ideale e intrinseca. Sia pure che la poesia popolare fiorisca di solito nell'ambiente popolare, non perciò si rinchiude in questo, il suo tono si fa udire per ogni dove sorgano animi cosí disposti, e perciò anche in ambienti non popolani e da nomini non popolani; e, del resto, è *noto che gran parte della poesia popolare si deve a letterati o semiletterati*, e assai poca a popolani ignoranti, di una ignoranza circa la quale poi ci sarebbe molto da ridire e distinguere», Benedetto Croce. *Poesia popolare e poesia d'arte*. Bari, 1946, pág. 12. Hemos subrayado nosotros.

(21) «Se questo (la aparición de literatos de profesión) non fosse accaduto, la letteratura italiana avrebbe preso e serbato un carattere prevalentemente popolarseco, come lo serbó qualche altra e particolarmente la spagnuola, che cosí si svolse fino al suo esaurimento... della quale si avverte il limite nella poca o niuna parte che ha esercitata nella vita culturale dell' Europa moderna, sotto l'aspetto intelettuale ed etico». Id., pág. 43.

(22) Ejemplos de este último caso se hallan en Rodríguez Marín: «*El alma de Andalucía*»; Machado: «*Poesía popular. Post-scriptum a la obra Cantos populares españoles*... por Demófilo». Sevilla, 1883; Jiménez de Aragón: «*Cancionero aragonés. Canciones de jota antiguas y populares en Aragón*». Zaragoza, 1925.

(23) Croce. Ob. cit. pág. 5.

(24) «Anche il suo legame costante o quasi costante (come non accade nella poesia d'arte») col canto e col suono di strumenti musicali si spiega con la considerazione della sua elementarità». Croce. Ob. cit., pág. 11.

no puede parecernos satisfactoria. Antes bien creemos que la tal unión sea debida a la complejidad expresiva de la canción. Si la poesía tiene, o si en ella puede hallarse, la simplicidad requerida y se acomoda a la canción, pasará al acervo popular, con independencia del autor, de su intención y formación popular o académica. Al observar que en ella pueda ser descubierta la simplicidad —de sentimiento y de expresión— estamos en camino de aclarar el por qué de las modificaciones que la poesía sufre.

Hemos colocado al oyente tras el autor porque, puesto que la transmisión de la poesía popular es a través del canto, ha de llegar, como la fe, por el oído, lo cual determina que la aceptación o el rechazo sean instantáneos. Y de ahí se derivan consecuencias importantes, de las cuales no es la menor que la comunicación que es toda poesía (25) exija en este caso una disposición actual del oyente para recibirla, un estado psíquico previo y, a la vez, una tensión espiritual apropiada. Así podría explicarse la gradación expresiva a que hemos aludido (26).

Mas volvamos al autor. Para que se dé la creación poética es menester un estado sentimental cristalizado por medio de un modo cualquiera de realidad, representada de un modo particular (27). La realidad del poeta corresponde a su imagen del mundo, en la cual intervienen los aportes de la experiencia (28). Esta imagen del mundo es dada por la cultura que tiene el poeta y determina el contenido psíquico que pretende transmitir, por donde volvemos a la distinción de Croce entre los sentimientos simples de la poesía de arte, aunque, a la par, nos abre horizontes más amplios.

Al llegar al modo de transmisión, nos encontramos que ésta se efectúa por una modificación de la lengua (29). ¿Cómo se realiza? Pensemos en la copla:

Tengo los zapatos rotos
de subir a la muralla
por ver si veo venir
el Correo de la Habana.

Sin el metro y la rima, esta copla pudiera ser un fragmento de conversación corriente. Son ellos quienes nos ponen sobre aviso para indicarnos que tras las meras palabras se esconde una significación que ellas por sí mismas no revelan. La retórica clásica difícilmente podría ofrecernos una explicación satisfactoria al fenómeno de que ésta sea una copla de significación amorosa, que figura la espera de las noticias o de la llegada del amante. Carlos Bousoño ha sido quien nos descubre éste y otros misterios. Así, el alogicismo, tan frecuente en la copla andaluza:

(25) «La poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico* sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis». Carlos Bousoño: «*Teoría de la expresión poética*». Madrid, 1952, pág. 18.
(26) V. pág. 53
(27) Amado Alonso: «*Materia y forma en poesía*», Madrid, 1955, pág. 24.
(28) Id., pág. 14.
(29) Bousoño, C. Ob. cit., pág. 40.

«En er sielo no hay faroles;
que todas son estreyitas;
¡bendita sea la madre
que te parió tan bonita!» (30).

«Lo que llamaríamos «poética popular» se ha adelantado en muchos siglos a la culta; fue siempre, y sigue siendo hoy, desdeñadora de la lógica, no sólo de la sintáctica o idiomática, sino también de la mental, la que tiene por misión relacionar lo semejante con lo semejante» (31). Así cuando opone en la metáfora la iamgen tradicional a la imagen visionaria: «La visión, la imagen visionaria, y también el símbolo, se dieron en la lírica y en la fraseología popular, animadas desde siempre por un espíritu alógico» (32). Imagen tradicional es la de la nieve y su blancura, pero ya es visionaria que la nieve hable:

La nieve por tu cara
pasó diciendo:
—Adonde no hago falta
no me entretengo.
Porque la nieve
adonde no hace falta
no se detiene,

la función de la reiteración, que viene demostrada en esta misma copla, y la particular del estribillo (33), de grandísima importancia para fijar la antigüedad de la canción andaluza.

Como ejemplo de la presencia del símbolo (34), vaya ésta:

Yo me arrimé a un *pino verde*
por ver si me consolaba,
y el *pino*, aunque era *verde*,
de verme llorar, lloraba.

O esta otra:

Romerito que naces
sin ser sembrado,
dame de tus virtudes
tan sólo un ramo.

(30) Rodríguez Marín. «*El alma de Andalucía*», pág. 64.
(31) Bousoño, C. Ob. cit., pág. 162.
(32) Id. pág. 88. Nota.
(33) «Tal vez sea el estribillo el rocedimiento más antiguo (de reiteración); en él suele parcialmente basarse la emoción de nuestras canciones cronológicamente más remotas». Carlos Bousoño. Ob. cit., pág. 211.
(34) Véase sobre el símbolo, la obra citada de Bousoño. Machado, en sus notas de «*Cantes flamencos*,» trata el simbolismo del romero y del pino verde.

Romero verde,
verde retama
de ese pelo que peinas
dame una rama
para el sombrero.
Te diera el alma.

No es hacedero seguir al crítico en todos sus hallazgos. Para una mejor comprensión de lo dicho hasta aquí, observaremos que el autor y el oyente han de coincidir en un mundo, producto de la cultura común; que ese mundo se manifiesta poéticamente a través de una realidad, luego, a través de una lengua donde el poeta trastorna la significación de los signos, lo cual exige la existencia de éstos como tales y la posibilidad de un valor común luego de su trastorno; por fin, su disposición en unas formas métrico-rítmicas, la música del lenguaje.

Todo este proceso ha de trasparentarse en las canciones andaluzas; las peculiaridades léxicas, sintácticas, etc., nos explicarán la temática del poeta, y ellas y ésta su visión del mundo, es decir, su cultura. Veamos cómo.

Ya hemos señalado ligeramente los andalucismos del lenguaje y las formas métrico-rítmicas peculiares. Acerca de la temática, según deduce Machado del número de coplas, «el pueblo andaluz es, ante todo, celoso (1.010 coplas); después tierno (936) y tiene para desdeñar y sufrir más coplas que para ponderar su odio (90) y su constancia»; para la belleza 597, de las cuales más de 400 referidas a la belleza física (246 a la cara).

¿Podemos tomar esas cifras como índice de la afectividad andaluza? Varias razones se oponen.

Machado mismo confiesa que para su valoración absoluta falta considerar un factor, la energía con que cada sentimiento es expresado. Podemos añadir que el criterio de cantidad se limita en este caso a considerar las diversas expresiones (tipos y variantes) sin tener en cuenta la frecuencia relativa con que aparece el sentir; en su conjunto, las coplas de ternezas, recogidas en menor número, pueden ser cantadas más veces que las de celos. La enumeración se ha limitado, no sólo a un género de canción, la copla, desdeñando romances, etc. (35); sino a un sentimiento básico, el amoroso, sin tener en cuenta otros de no menor importancia: religioso, patriótico, etc. La clasificación es subjetiva y, por confesión del propio autor de ella, sujeta a dudas y errores; tan es así, que comparar el índice de Rodríguez Marín en el Alma de Andalucía con el de Jiménez de Aragón en su Cancionero aragonés nos depara la sorpresa de una coincidencia mínima en las agrupaciones: requiebros y galanterías; despedida; firmeza y constancia; penas, y de ronda y serenata. Esta misma clasificación es ajena al espíritu popular y no siempre fundada.

(35) Tan es así que presenta Rodríguez Marín como coplas sueltas el conjunto de la canción «El retrato».

Véase la copla:

De los libros de coro
tengo yo celos
que me ha dicho que estudia
mi amor en ellos.
Estudia, estudia,
que en, llegando a mayores,
yo seré tuya.

Evidentemente, hay en ella una confesión de celos, pero, a mi ver, el sentimiento real es una promesa de amor constante. Nos ayudará a comprender esta duplicidad aparente el que la realidad donde se transmite el sentimiento pueda ser, ya existente por sí, o fruto de la fantasía; es decir, imaginada. Por donde el sentimiento expresado no ha de existir necesariamente en la realidad, sino tan sólo fantásticamente en el espíritu, lo que consigue a través de la imaginación. Tal presencia basta a los fines comunicativos de la canción, encaminada, según habíamos observado, más a crear un estado psíquico que un determinado sentimiento.

Parece que, una vez más, hemos dejado el camino para vagar por sus alrededores. No ha sido así; los afectos son también parte de la vida y, por tanto, de la cultura de un pueblo. Según Croce, los sentimientos de la poesía popular tienen como característica la ausencia de complejidad, la sencillez; por esta razón, entre otras, estima su expresión común a los varios pueblos y edades (36). Quizá fuera bueno no generalizar tan ampliamente.

En un área muy amplia, donde determinados valores de cultura son comunes, puede ser común el modo de un sentimiento, base de la realidad necesaria para la expresión poética; los celos, que Machado pone en primer lugar en Andalucía, lo estarán también en otras regiones españolas; el prototipo de celoso que Cervantes retrató no era andaluz, sino extremeño. Sin embargo, cabe preguntar si el amor obrará igual en un sueco que en un siciliano. Diríamos que la respuesta ha de ser negativa. Sin salir de Andalucía, el amor entre los árabes no fue el mismo que entre los cristianos. De ahí podemos deducir que el amor en los andaluces tendrá características comunes a las de otros pueblos de España y acaso de Italia, etc., por donde buscar en este terreno una diferenciación sería labor trabajosa y de resultados dudosos.

No ocurre lo mismo con la expresión, realizada a través de la «lengua» (37). Es lógico que con ésta intervengan conceptos, imágenes, signos, modos propios de un área cultural más restringida, aun prescindiendo de los meros elementos dialectales.

Antes hemos visto que es el oyente quien decide realmente la o no

(36) Ob. cit., pág. 11.
(37) En el sentido que emplea esta palabra Bousoño.

aceptación de una poesía y su incorporación al acervo popular, en cuanto él mismo la recibe o rechaza. Transformado el oyente en intérprete, llega otro momento, el último, de la comunicación poética. En este momento el intérprete escogerá, decidiendo entre todo el caudal de poesías que tiene en la memoria, cuál ha de ser la transmitida y, en ésta, cuáles serán, en última instancia, los elementos —lingüísticos, conceptuales, formales—. Porque aquí también su decisión ha de ser casi siempre instantánea, estará en gran parte condicionada por el complejo cultural del propio intérprete, el cual, conscientemente o no, habrá de reflejar. Y, por lo menos en teoría, a través de esta última y definitiva expresión poética, será posible distinguir las producidas por culturas diversas (38).

Intentamos comprobar si en la práctica sucede de esta manera. Los aragoneses cantan:

Mañica, si te cayeras
de lo alto del olivo,
no faltaría llorar
después de haberte caído.

En Andalucía hay una copla que se refiere a caída y dice así:

La niña que está en la bamba,
si se cayera,
qué buena mortajita
se le hiciera.

Por de pronto vemos la distinción *mañica* frente a *niña, olivo* y *bamba, llorar* y *mortajita*. Mañica y niña son apelativos regionales; el olivo se refiere a la recolección de aceituna, que en Aragón hacen los hombres subidos en escaleras, en los árboles en Andalucía (vareadores), en tanto las mujeres no se suben a ellos, conforme a la copla:

Las olivas del olivo
se cogen con escalera
y las que se caen al suelo
casadicas y doncellas.

La bamba o columpio era juego —en gran parte ha desaparecido— que divertía a la juventud andaluza entre Pascua de Resurrección y Pentecostés. Por donde la copla aragonesa es advertencia y reproche; quizá sea también advertencia contra el excesivo vuelo la andaluza, pero tiene

(38) Rodríguez Marín observa agudamente: «Gran número de las coplas que muestran odio son hijas de la raza gitana, especialmente las en que se revelan un alma ruin y una idea cobarde y traidora. Dar a uno un tiro o una puñalada al *revolver de una esquina* es cosa que, ni pensada, se aviene bien con el carácter franco y leal de los andaluces». «*El alma...*», página 232.

ésta una ternura reflejada en la palabra *mortajita*, de que aquélla carece.

A pesar de lo agradable de esta ocupación, no convendrá aquí proseguir comparando las coplas de una y otra región, de una y otra cultura. Detengámonos tan sólo en otro ejemplo. Dice la copla aragonesa:

«Las estrellitas del cielo,
anoche quise contar;
pero no conté tus ojos
y salió la cuenta mal» (39).

Y canta la andaluza:

«Las estreyas der sielo
no están cabales,
porque están en tu cara
las prinsipales.
Son siento treinta;
con las dos de tu cara,
siento cuarenta» (40).

Aparece de inmediato la afirmación del andaluz frente a la indecisión aragonesa y también la mayor fantasía del primero al darlas por contadas, más el juego de sugerir que cada ojo —palabra supuesta— de la amada vale por cinco astros.

Si no es posible aquí seguir la comparación copla por copla y cantar por cantar, lo es una ojeada somera a los conceptos e imágenes presentes en uno y otro cancionero. El resultado no deja de ser curioso.

Sobre doscientas doce coplas de requiebros en el Cancionero aragonés de Jiménez de Aragón, las flores vienen nombradas en ochenta y cuatro ocasiones; ciento cuarenta y dos son las canciones agrupadas por Rodríguez Marín en capítulo semejante, y en ellas tan solamente quince son las veces en que las flores son recordadas (41). Una ojeada parecida al cancionero flamenco de Machado nos hizo ver que palabras y conceptos referentes a obras del hombre ocupan con gran ventaja el primer lugar, síguenles árboles y flores y, emparejados con ellas, elementos naturales; más lejos, animales; por fin, acciones humanas y, delante de ellas, devociones a imágenes: las Vírgenes de los Dolores, del Carmen, del Rocío, de la Regla, de la Soledad, de la Gracia, del Mayor Dolor, de la Consolación

(39) Jiménez de Aragón. «Cancionero aragonés», pág. 137.

(40) Rodríguez Marín. «El alma de Andalucía, pág. 69. En el cuento andaluz, tampoco se cuentan las estrellas. Así, en el de la costurera y el rey, a la pregunta de éste:

—Señorita que riega la albahaca — ¿cuántas hojitas tiene la mata?

Responde aquélla:

—Diga usted, señor estrellero, — ¿cuántas estrellas hay en el cielo?

(41) Basta, para nuestro objeto, el cancionero aragonés, porque únicamente pretendemos señalar las diferencias entre la canción andaluza y cualquier otra de habla castellana dentro de España. Nos acomoda Aragón por su discontinuidad geográfica y, en cierto modo, histórica con Andalucía.

de Utrera, etc., y los Cristos de la Piedad, del Baratillo, etc. Por aquí sería también coja la teoría orteguiana del vegetalismo andaluz. Los vegetales —incluídas las flores— no ocupan ni el primero, ni gran lugar en la expresión afectiva (42).

Con la diferencia en los conceptos e imágenes empleados hay la diversa postura frente al objeto; donde la copla aragonesa compara:

«Eres como la amapola
que coloradita nace;
eres como el caramelo
que en la boca se deshace» (43)

la andaluza afirma:

«Sin duda que tu padre
fue confitero
pues te hizo los labios
de caramelo» (44).

Son ejemplos que podrían traerse en grandísimo número. Otra característica de la copla andaluza es que el poeta —autor, intérprete— se halle personalmente en la canción, casi siempre en el papel de su protagonista. A la par de ésta no dejaremos de señalar cómo las imágenes se acomodan a una más cercana realidad; las espadas —ojos, pestañas— tan frecuentes de la poesía árabe se truecan en puñales y alfileres en la andaluza. En ésta se da también un gusto extremado por la brevedad. El poeta árabe-andaluz cantó:

Es extraño que quien está enamorado
divulgue por el mundo su secreto.
Es infeliz, loco calificado,
y nadie podrá estimarle de otra suerte.
Mi cuerpo se ha debilitado y enflaquecido,
a nadie tengo en el vacío de mi amor.
Cuando tú eres nombrado, la llama abrasa mi corazón.
Quien ama a la hermosura, ha de ser paciente
en el disfavor y en la ausencia (45).

El andaluz resume:

(42) La teoría orteguiana del carácter vegetativo en la cultura andaluza olvida nada más y nada menos que el lugar relevante mantenido entre los andaluces por la vida espiritual: religión, afectividad, arte, etc. Uno sentiríase tentado a entender al andaluz más bien como contemplativo que como vegetativo y a sustituir por aquél este concepto.
(43) Jiménez de Aragón. Ob. cit., pág. 147.
(44) Rodríguez Marín. «El alma de Andalucía», pág. 72.
(45) Larrea Palacín. «Nawba Isbahan». Tetuán, 1956, pág. XLIX.

El amor quita el sentío
lo digo por experiensia
porque a mí me ha susedío.

El amor por la brevedad expresiva permite mantener entre las formas de la poesía andaluza las más breves de toda la poesía popular española: la *alegría*, la *soleá corta*, la *soleariya*, etc.

Señalemos, por fin, otro fenómeno que se da en la poesía andaluza y confiere a sus coplas un altísimo valor emocional. Habíamos caído en la cuenta de él al estudiar la canción bereber; luego lo hallamos en la negra y en la árabe. Para comprenderlo, podemos comparar estas coplas:

Yo me enamoré de noche
y la luna me engañó;
otra vez que me enamore
será de día y con sol.

* * *

Cuando se murió la puse
un pañuelo por la cara
porque no toque la tierra
carita que yo besara.

En ellas, el lenguaje poético conserva una significación lógica; ambas narran un hecho y circunstancias con él relacionadas; la expresión del sentimiento conserva una línea causa-efecto.

En esta otra:

«Se ataba er pelo
con un ochabo de jilo negro» (46)

la narración alude claramente a la abundancia de pelo. ¿Qué nos sugieren estas dos?

Puente de Triana;
cayeron las barandillas
y el coche que la llevaba.

* * *

Correo de Vélez.
Le cayeron cuatro gotas,
se mojaron los papeles.

(46) Rodríguez Marín. «El alma de Andalucía», pág. 67.

Cabe decir que la primera relata una desgracia, pero ¿y la segunda? Aun para aquélla nada sabemos de quién iba en el coche ni qué le sucedió luego, ni cuál era su relación afectiva con el poeta. La segunda nos dice menos todavía. Los papeles mojados no tienen vigencia ninguna; ¿a qué papeles se refiere la copla? ¿cuál sería su trascendencia?

Sin embargo, ambas alcanzan a lograr la emoción de los oyentes. ¿Cómo explicarlo?

Acaso sea valedera esta aclaración: «El juego o movimiento de las imágenes, cuando es espontáneo y no determinado conceptualmente, se hace no sólo «por la semejanza», sino por una relación cualquiera —de causa a efecto, de simple cercanía—; pero no entendiendo estas relaciones lógicamente, ni matemáticamente, sino sólo como enlaces, a veces próximos y fáciles, a veces remotos y difíciles, de sutiles, grávidas afinidades poéticas» (47).

La presencia y el contenido de estas afinidades poéticas sutiles deciden quizá el gusto andaluz por el lenguaje vivo, coloreado, que le lleva, si de un lado a la poesía y al habla aguda y chispeante, del otro al chiste, tan fácil, abundante y gracioso.

Para Bousoño «Poesía y chiste son el anverso y reverso de una misma medalla. Lo contrario de la poesía es el chiste... Poesía y chiste coinciden únicamente en una cosa: en ser sendos modos de escaparse a la dicción neutra, insípida; y claro está que el camino para tal fuga ha de resultar forzosamente el mismo: la sustitución; la sustitución de signos de «lengua» por otros signos de distinto cariz: signos cómicos y signos poéticos» (48)

Poesía, lenguaje colorista y chiste son manifestaciones típicas de la cultura andaluza, con una raíz común. A las veces, el chiste empareja con la poesía, ora en las imágenes, ora al tomar las formas métrico-rimadas de aquélla.

Para pescar a un hombre
se necesita
una cuerda muy larga
con mucha guita.

* * *

«Dijo er sabio Salomón
que la mujer más precisa
le hace al hombre tanta farta
como los perros en Misa» (49).

Para terminar: si en toda copla popular —nosotros diríamos en toda canción— son principales cualidades la espontaneidad, la claridad y la so-

(47) Arturo Rives Sanz. «*Fenomenología de lo poético*». Méjico, 1950, pág. 183.
(48) Bousoño. Ob. cit., pág. 192.
(49) Rodríguez Marín. «El alma de Andalucía», pág. 322.

briedad según Rodríguez Marín (50), brillan con mayor lustre en las andaluzas, señaladas, además por un más subido valor poético y una particular elegancia que concuerda con el que llamaríamos peculiar clasicismo andaluz, presente en todas sus manifestaciones artísticas, según hemos notado anteriormente.

II.—LA CANCION SEMI-POPULAR Y LA ESCOLASTICA.

Entrambas pertenecen al estrato socio-cultural intermedio de que hemos hablado. La primera es obra principalmente de los cantaores flamencos y sigue, por lo común, las normas de lo popular, hasta el punto de llegar a identificarse plenamente con ella. Prueban esta afirmación los varios cancioneros flamencos. En este campo hay que citar las anualmente renovadas que son compuestas para las *comparsas, murgas* y *chirigotas* del carnaval gaditano. La de mayores vuelos, creada por quienes poseen formación escolástica, si pretende acercarse a la popular, fracasa en su intento y no suele conseguirlo: ni en los temas, ni en la expresión, ni en la forma. Veámoslo en ésta, escrita por Cisneros y musicada por Sanz; la fecha es interesante por anterior al auge del flamenco.

EL ESQUILAOR

I

Quíteme osté esa potranca!
Tan flaco está el animá
que tiene el jierro en un anca
y en la otra la señá!

* * *

Arza allá
que te quieo conviá!
Bebe tinto,
que yo traigo aquí en el cinto,
mis parnés y mi cachá.

Jumos gasto
porque ya!

(Sevilla, 1849) (51)

y este fragmento de una canción de Isidoro Hernández:

(50) Id. «*La copla*», pág. 11.
(51) «El Pueblo Andaluz, sus tipos, sus costumbres, sus cantares...», compilado por D. José María Gutiérrez de Alba... Madrid. Imprenta Gaspar

LA CHICLANERA

... ...
Viva el garbo de mi tierra
y las mosas de Jaén;
vivan Cádiz y Chiclana
y los Puertos y Jeré!

Paquiro, Redondo,
nacieron aquí,
que aquí está la nata
de tó lo varí:
bendito sea el suelo
que cuna me dió,
ya que tanto bueno
en él puso Dio.
¡Que viva tu grasia!
¡que viva tu aqué!
¡ay olá!
¡ay olé! (52).

Entrambas aparecen vulgares, populacheras y no populares, faltas de gracia y auténtica poesía, defecto común a las del género. Para la época actual podríamos escudriñar entre las canciones de Rafael de León, que tan gran difusión y éxito han logrado; también en ellas habríamos de hallar diferencias muy notables con las que la tradición popular guarda, siquiera se acerquen más al tipo de estas últimas. Acaso el mejoramiento sea debido, de una parte, al mayor conocimiento de lo popular, de otra, a la influencia de García Lorca, etc. De todos modos, la diferencia entre unas y otras responde a la diferencia de cultura entre unos y otros estratos sociales. Llevada al campo de la poesía, basta para señalar la procedencia de una u otra fuente.

12.—LA CANCION ANDALUZA TIENE CARACTERISTICAS LITERARIAS PECULIARES.

Lo expuesto hasta ahora nos revela la existencia de características propias que, en el orden literario, tiene la canción andaluza. Hemos pasado revista a los andalucismos, a la preferencia por las formas métricas irregulares y la abundancia del estribillo, a los modos de expresión, resumidos en mayor sobriedad, brevedad, elegancia y calidad poética, con otros que la distinguen de la restante en lengua castellana.

Todo ello nos lleva a una clara conclusión: la existencia de un tipo andaluz en la llamada poesía popular, es decir, en el elemento literario que concurre a formar la canción o, lo que viene a ser lo mismo, de una can-

(52) «El Pueblo Andaluz», pág. 96.

ción literaria andaluza. Con esta sola afirmación queda asentada por legítima la tesis de una canción andaluza; veamos si también, en cuanto la canción es melodía, podemos llegar a un resultado semejante.

IV

LA CANCION COMO MUSICA

IV.—LA CANCION COMO MUSICA

1.—UNA AFIRMACION ROTUNDA.

Al llegar al terreno musical de la canción andaluza, nos encontramos de inmediato con una afirmación clara y terminante como no se ha dado, que sepamos, en ninguno de los que han escrito sobre la copla o el cantar de Andalucía. Martínez Torner comienza su estudio de la canción española con estas palabras: «En el *folklore* musical del Occidente de Europa se destaca con rasgos propios inconfundibles la canción andaluza». Más adelante añade: «El carácter particular de la música andaluza revela con la simple audición de uno cualquiera de sus cantos de tradición antigua», y establece que el carácter de esta música reside «principalmente en el sistema tonal en que está basada» (1).

La importancia de esta opinión reside, a nuestro ver, en que M. Torner ha sido el primero y osaríamos decir el único que ha tratado de penetrar en las características de la canción española de un modo sistemático y científico, dejando los caminos trillados de una calificación literaria, ya tópica, que se contenta con decir de la canción aragonesa que es bravía, sobria la castellana, sensual la valenciana, etc... Estaremos o no de acuerdo —luego se verá que nuestro desacuerdo es frecuente— con las razones en las cuales basa su afirmación, pero en principio hemos de reconocer la autoridad que le confiere su honradez en el trabajo de análisis. Más tarde —y lo citamos porque también se apoya en razones musicales—, el anónimo autor del artículo Andalucía (quizá sea Germán Alvarez Beigbeder) en el Diccionario de la Música Labor, escribe de «giros melódicos y ritmos de puro sabor andaluz» (2), que más adelante expone.

2.—EL RITMO SONORO.

Base de la música, por tanto de la canción, es el ritmo (3). Por su estudio en la andaluza habremos de comenzar con el fin de ver la existencia o inexistencia de ritmos peculiares en ella.

---

(1) *La canción tradicional española*, en «*Folklore y costumbres de España*». Barcelona, 1944, vol. II, pág. 11-12.

(2) «*Diccionario de la Música Labor*». Barcelona, 1954, tomo I, pág. 69-1.

(3) «Le rythme est un élément formel, structurel, nécessaire et même indispensable à la musique. Il en est la base, l'assise matérielle. Il lui donne la corporeité et la vie». Edgar Willems. «*Le rythme musical*». París. 1954, pág. 31.

Sigamos con Torner: «La variedad rítmica de la música andaluza es tan extraordinaria y compleja que parece poco menos que imposible su clasificación» (4). «Esta variedad y complejidad rítmica en vano se buscará en el *folklore* musical europeo» (5) «la actual música andaluza revela mayor cultivo y más exaltado sentimiento artístico, tanto por su misma complejidad rítmica al servicio de una mayor variedad de elementos melódicos expresivos...» (6). Señalemos, empero, una confusión entre diversas maneras del ritmo, ya que los ejemplos que nos aduce Torner, sobre todo el primero de ellos (7), se refieren no a un ritmo musical, sino puramente sonoro. Aquí habremos de sosegar un tanto.

Entre los ritmos que se desarrollan en el tiempo debemos distinguir, en principio, dos especies: los cinéticos, o producidos simplemente por el movimiento, y los sonoros, nacidos del sonido, musical o no. La transmisión de un mensaje por telégrafo morse con pulsador totalmente silencioso, dará el ritmo cinético puro; la misma transmisión a una chicharra, creará el ritmo sonoro determinado porque su percepción más asequible se produce a través del sonido. Trasladados al terreno de la danza, a la cual básicamente corresponden los ejemplos de Torner, podemos observar estos casos:

que el bailarín cree un ritmo cinético puro, mientras el ritmo sonoro, musical o no, es creado por otros,

que el bailarín cree una armonía o un contrapunto del ritmo cinético con uno o varios ritmos sonoros,

que el bailarín cree, además del ritmo cinético y el sonoro, un tercer ritmo mixto, cinético-sonoro a la vez.

Lo que dicho así, en abstracto, ofrezca quizá alguna dificultad de comprensión, se esclarece con ejemplos.

Para el primer caso podría servirnos el baile del aurresku en algunos de sus movimientos. El bailarín calza alpargatas, que tornan silenciosas las pisadas. Su juego rítmico se desarrolla en el movimiento corporal, no en el ruido.

De otro modo procede el bailador de jota. Si también calza alpargatas, chasquea en cambio los dedos (pitos) o tañe pulgaretas o castañuelas, que dan el ritmo sonoro. Semejante es el proceder de quienes danzan bailes con palmadas, palos, etc...

Por fin, el bailador de un zapateado crea con el taconeo solo, o con el juego de punta y tacón —para ello calza zapato—, un ritmo que, si por un lado es movimiento de danza, por otro se concreta en sonidos.

Aparece ahora que en el baile andaluz no se da el ritmo puramente cinético sino en danzas de rueda, etc., comunes a otras regiones españolas: jeringosa o jerigonza, baile de Don Gato, etc., y escasamente la combinación del segundo ejemplo: fandango; en cambio, la tercera es más

(4) Ob. cit., pág. 31.
(5) Ib.
(6) Id. pág. 33.
(7) Ib.

frecuente; ora unida solamente a la primera, como acontece en muchos bailes flamencos, tradicionales o meramente de tablado, o combinada también con la segunda, caso de las sevillanas, etc. Por donde vemos que, en el baile andaluz se descubre una tendencia clara a la polirrítmica (8). Semejante tendencia se acentúa por la intervención de ritmos sonoros no producidos por el bailador.

Tales ritmos pueden concurrir al del baile, bien a la manera armónica, es decir, como meros acordes simultáneos de timbres, bien de modo contrapuntístico, cuando cada uno de estos ritmos sigue su marcha peculiar. Pero todavía el mismo instrumento productor del ritmo puede crearlo solamente con elementos agógicos (duración), dinámicos (intensidad) o también de timbre; así, con las palmas sordas, con el empleo del pandero por percusión o por frotación, el de la punta y el tacón en el zapateado, etc. El ejemplo antes citado de Torner lo es de una concurrencia contrapuntística de ritmos (9), típica del baile andaluz, de una verdadera polirrítmica, la cual resulta muy característica y distinta, por ejemplo del palmoteo árabe o bereber, que siempre es isócrono y no juega los timbres diversos de las palmas y distinta también del juego rítmico en otras regiones españolas.

La polirrítmica andaluza nos lleva de la mano a enumerar los instrumentos puramente rítmicos: tambor, pandereta, adufe, tímpano, palillos, usados para el baile, pero también los empleados en el acompañamiento de las canciones de Nochebuena y coplas de aguinaldo: sonajeros, campanillas, hierrillos, las diversas carrañacas, tejoletas; los güiros, etc., más los útiles empleados como instrumentos: almirez, cántaro, rallador, tapaderas, cucharas, etc., que componen un conjunto variado y riquísimo de instrumentos y conjuntos polirrítmicos, cuyo equivalente habría de buscarse en la música negra o en la de otros países orientales lejanos.

Antes de terminar con el ritmo puramente sonoro, señalaremos dos maneras de producirse éste, que fuera de Andalucía no hemos encontrado en otras regiones españolas.

Cualquiera podrá advertir, en Cádiz, Jerez o Sevilla, lo mismo que en poblaciones de menor importancia cómo, en plena calle o en una taberna, se oye de pronto un palmoteo ejecutado por un grupo cualquiera, jugando palmas «encontrás» —contrapunteadas—, sin canción o baile que pueda justificarlas. El hecho es importantísimo como dato socio-cultural. Muestra una apetencia, un gusto y una capacidad singulares de gozar el ritmo por sí mismo.

Otra manera de producir el ritmo en Andalucía es la hablada. En Cádiz hemos visto bailar el tanguillo con el solo acompañamiento de palmas y el recitado a coro de

(8) Entendida, no como mera ejecución simultánea de ritmos distintos, sino como empleo consciente de varios ritmos diversos que concurren a un efecto determinado. V. Willems. Ob. cit., pág. 222.
(9) Ob. cit., pág. 31.

Arrempuja, arrempuja,

por el ojo se mete la aguja. (10).

Como transición y enlace entre el ritmo sonoro y el musical, tomaremos los creados por la guitarra, que participan de entrambos. La guitarra es uno de los dos únicos instrumentos propiamente musicales (11) que conocemos en Andalucía; el otro, con área más restringida, es la *gaita*, o flauta de pico, esencialmente melódica y siempre acompañada del tambor, que tañe el mismo gaitero. La guitarra ejerce predominantemente en el terreno rítmico, más bien que en el musical-melódico; para cerciorarse de ello basta considerar las falsetas, paseos, etc., cuando no es tañida para baile. Los ejemplos de Torner son clara confirmación de nuestro aserto (12).

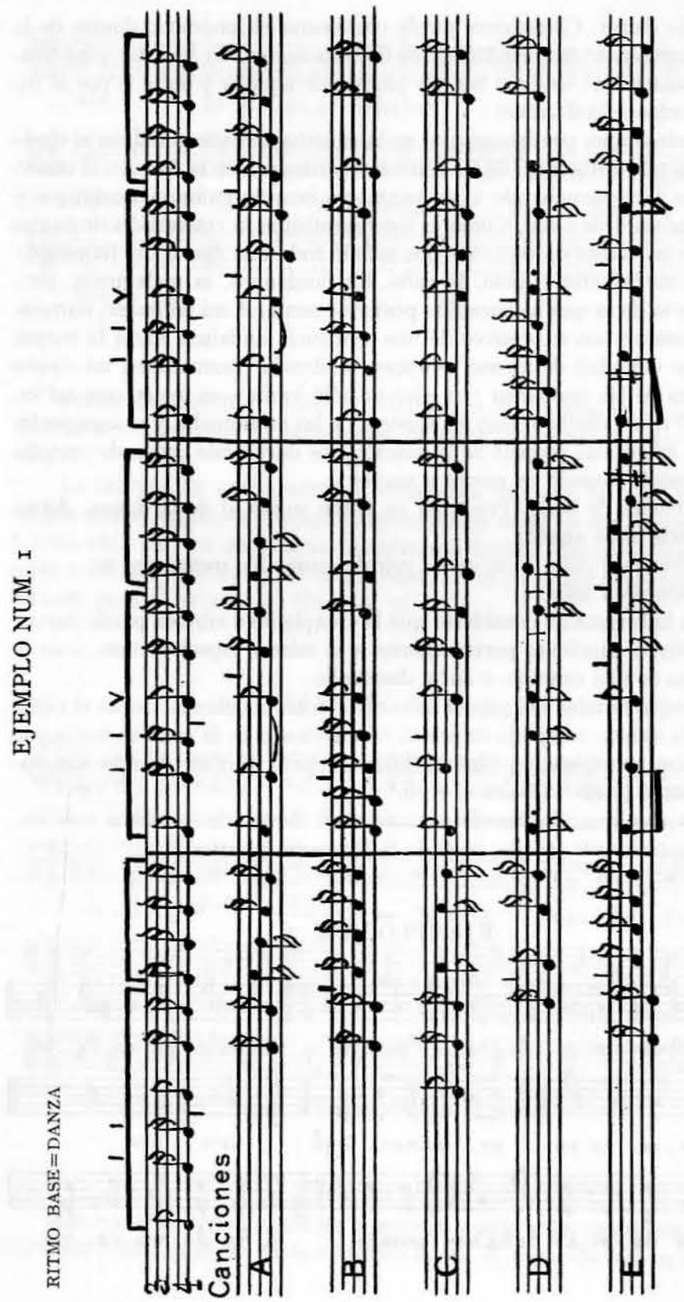
3.—EL RITMO MUSICAL.

Hasta ahora hemos tratado del ritmo sonoro; el ritmo musical, es decir, el que concurre íntimamente con una melodía, habrá de merecer atención más duradera, entre otras razones, por su mayor complejidad. El sonoro juega duración, intensidad y timbre; el musical añade otro elemento: altura, es decir, sucesión de intervalos (13) que componen la melodía. Es también de mayor variedad y riqueza de forma; los tipos de canción exceden con mucho a los tipos de danza; la canción admite y a veces exige internamente ritmos diversos.

La primera distinción obligada es entre dos clases de canciones, expresivamente descritas por los *flamencos*, según Machado: «cantes de *bailar* y cantes de *escuchar*». Obedece esta división a la diferente función que el ritmo desempeña en cada una de ellas: en los cantes para bailar se acomoda a la cinética de la danza; en la canción pura ha de servir el sentimiento de ésta y también a la mayor libertad de su expresión.

En la canción de danza se revela la existencia de dos ritmos: el interno, constituyente de la melodía, y el externo, propio de la danza, ya como cinético puro, ya en cualquiera de las combinaciones —sonoro, cinético-sonoro— que hemos advertido. La duplicidad de ritmos ocurre también en las canciones con acompañamiento, ya sea el simplemente sonoro o el sonoro-musical. Observamos que ambos ritmos pueden comportarse de manera dispar. El externo se acomodará al interno de la canción o se producirá con independencia, aunque concurriendo al efecto único, como sucede en la canción acompañada. O bien es el interno quien se sujeta al externo,

(10) Entendidos los signos métricos en la mitad de su valor.
(11) El añafil, etc., tienen clara significación extramusical que, en parte, alcanza también la gaita, ligada muy estrechamente a ritos religiosos.
(12) Ob. cit., pág. 32.
(13) Matila C. Ghyka. «*Essai sur le rythme*». París, 1938, pág. 98.



caso de la danza. Claramente puede observarse el fenómeno dentro de la canción andaluza: la melodía básica de las *soleares*, las *bulerias* y los *tientos* es una misma; difieren las dos últimas de aquélla y entre sí por el ritmo que impone la danza.

Notemos que, con frecuencia, en la canción de baile andaluza el ritmo interno tiende a liberarse de las estrecheces rítmicas de la danza: la observación es fácil escuchando a los cantaores cuando entonan fandangos y otras canciones de baile. Como es interesantísima la conversión de cantes de bailar en cantes de escuchar que señaló toda una época del flamenco: trocaron su carácter el polo, la caña, los fandangos, la malagueña, etc., al contrario de lo que ha sucedido posteriormente. A mi entender, entrambos fenómenos son expresivos de una tendencia andaluza hacia la mayor riqueza y variedad de formas rítmicas, tendencia plasmada en las cuatro mudanzas de las sevillanas ; en ellas no sólo varía —es lógico que así suceda— el ritmo cinético, sino los sonoros de las castañuelas y el zapateado.

Las exigencias propias de la canción nos darán este orden de complejidad rítmica, tomado de menor a mayor:

Canciones de baile. Por tener su ritmo sujeto al de la danza, deben acomodarse al de aquélla.

Canciones a coro, y de varias estrofas como los romances, etc...

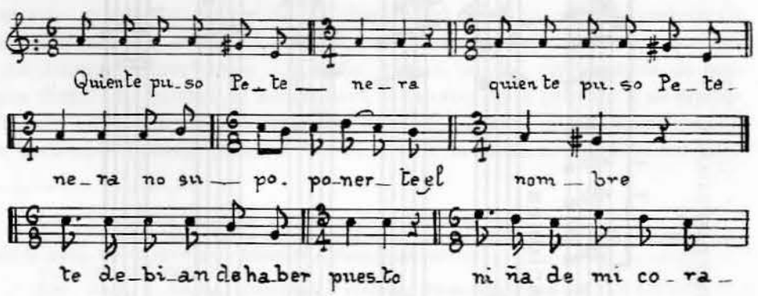
Canciones a solo.

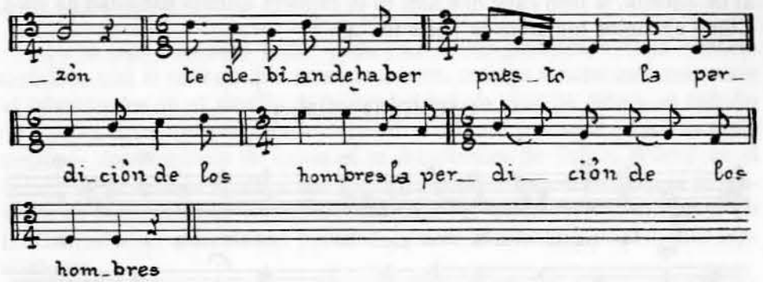
Aún habremos de considerar que la complejidad rítmica puede darse: o en distintas canciones pertenecientes a la misma especie y tipo, o en la estructura de una canción, o en su desarrollo.

Ejemplo notable del primer caso ofrecen las sevillanas; sobre el ritmo base de la danza, complejo de por sí, acomódase el de la canción formando una curiosa combinación binario-ternaria; pero aún los de ésta son variados, como puede verse en el ej. n.° 1.

Otra combinación binario-ternaria, ésta dentro de la misma canción, regular y constante en ella, es el de la Petenera (ej. 2).

EJEMPLO NUM. 2

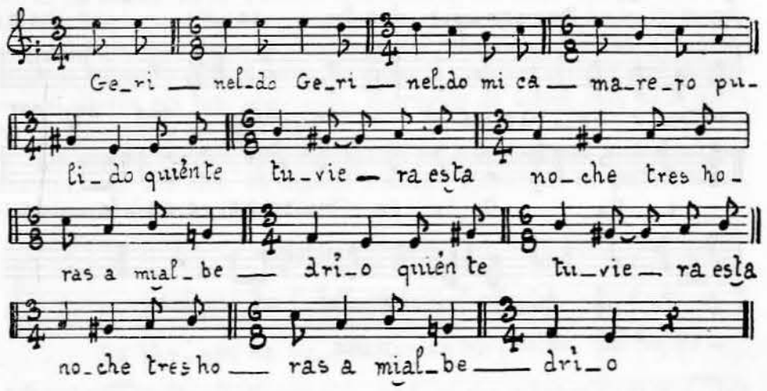




Señalemos que aquí ocurre otro fenómeno de complejidad: la medida binaria se descompone ternariamente, en tanto la ternaria lo hace binariamente.

La canción de varias estrofas —romance, etc.— y la cantada a coro exigen ritmos regulares y simples, como puede verse en los ejemplos 6, 7, 8 y 10, etc., pero en Andalucía encontramos formas más complicadas, parejas a las que acabamos de notar, como en el romance cuya música fue tomada para el baile de El Vito (ej. 3).

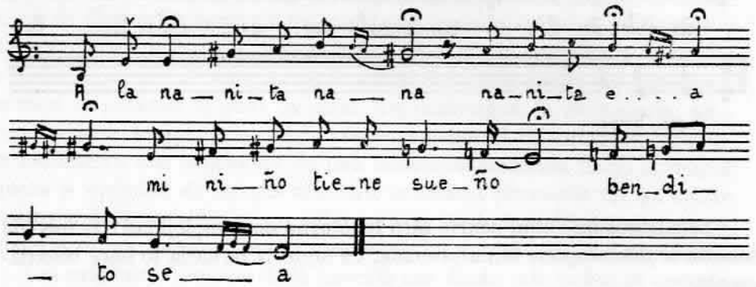
EJEMPLO NUM. 3



Más complejidad admiten las canciones a solo y las canciones a coro cuya estructura es la de copla-estribillo donde el ritmo de éste es distinto

al de aquella, si bien cabe que aun en la primera admita variedad de ellos. Como ejemplos tomamos la nana (ej. 4).

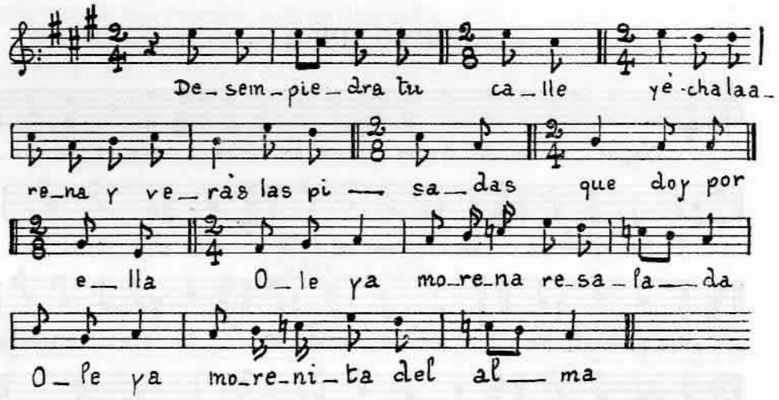
EJEMPLO NUM. 4



CADIZ

Y la canción de Nochebuena (ej. 5).

EJEMPLO NUM. 5



JEREZ

Las muestras son abundantísimas.

La complejidad rítmica es propia de culturas sabias y antiguas. Contentémosnos con esta aserción, ya que la índole de nuestro trabajo no permite distraernos en la exposición y análisis de los diversos ritmos, que exigiría mucho espacio.

4.—LA MODALIDAD.

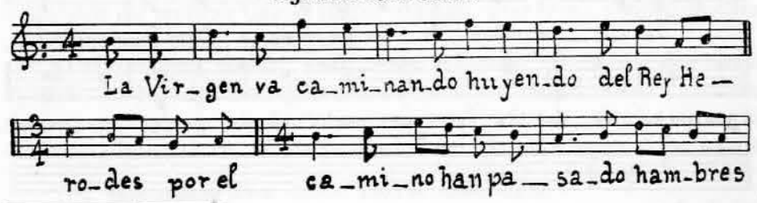
Ni es más hacedero tratar cada uno de los problemas de la canción andaluza con el sosiego que fuera menester, sosiego mucho más necesario al adentrarnos en el estudio de la modalidad, la cual ha sido y es caballo de batalla entre quienes de ella escriben, con más o menos —casi siempre menos— conocimiento de causa. Las incursiones de Julián Ribera en el campo de la música árabe y sus brillantes teorías han arrastrado a la mayoría de los escritores españoles, quienes, sin detenerse a considerar los fundamentos en que estaban basadas, han montado sobre ellas fáciles conclusiones.

Entre los seducidos figura Martínez Torner. Si acierta, en parte, según nuestro modo de ver, cuando escribe: «Y esta diferenciación que inmediatamente establece el oído entre la música andaluza y la de cualquiera otra región de España no obedece a una especial ejecución del cantor o instrumentista que la interpreta, sino que reside en su misma esencia musical; es el alma misma de la expresión de su sentimiento... su carácter especial de música andaluza, el cual reside principalmente en el sistema tonal en que está basada... (14). Esta diferencia esencial que existe entre la música andaluza y la europea obedece, a nuestro juicio, a que ambas están basadas en sistemas tonales distintos» (15). Nuestra conformidad es sólo parcial, ya que no toda —ni muchísimo menos— la canción andaluza está basada en un sistema, no tonal, sino modal distinto del europeo, y así ha de ser en una cultura que es también europea.

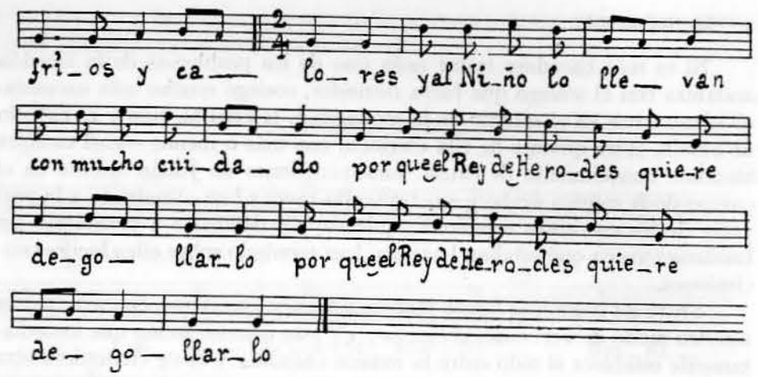
No le daremos fe cuando prosigue: «La (música) andaluza es, tal vez, supervivencia de aquella que durante la Edad Media penetró en Europa por la influencia de los pueblos musulmanes...» (16). Aunque el ilustre folklorista asturiano deja cuerdamente en el aire el origen árabe de la música andaluza, su insistencia en el tema, su referencia constante a la autoridad de Ribera y todo el modo de tratar la cuestión revelan que su convicción rítmica era más acentuada. Habremos de volver más tarde sobre sus afirmaciones y las de Ribera.

Un repaso somero a la modalidad de las canciones andaluzas nos muestra, una vez más, su riqueza musical. Hallamos, en primer lugar, ejemplos de varias modalidades. En *sol* (ej. 6).

EJEMPLO NUM. 6



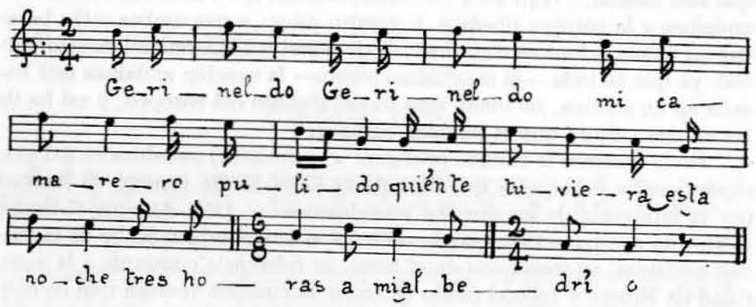
(14) Ob. cit., pág. 12.
(15) Id., pág. 13.
(16) Ob. cit., pág. 13.



JEREZ

En *la* (ej. 7).

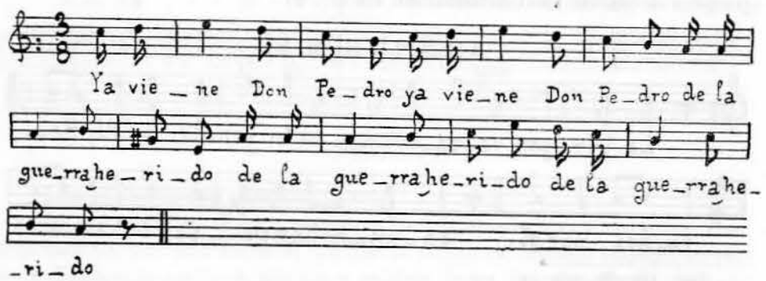
EJEMPLO NUM. 7



EN VARIAS PROVINCIAS ANDALUZAS

En *la* concordante con nuestro modo menor (ej. 8).

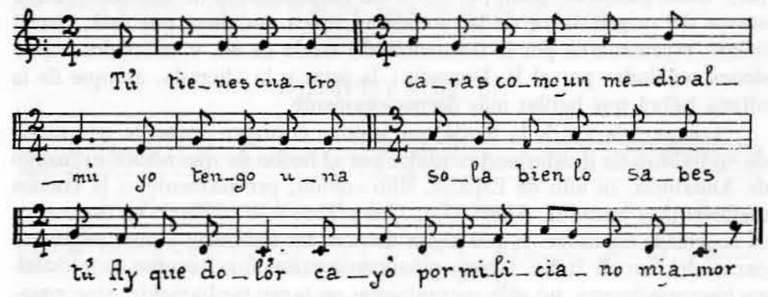
EJEMPLO NUM. 8



EN VARIAS PROVINCIAS

Naturalmente, en *do* (ej. 8 bis).

EJEMPLO NUM. 8 BIS



ROCIANA (HUELVA)

Pero, con frecuencia notable, en modo de *mi* que es tenido, por antonomasia, como el típico andaluz (17).

Sobre este modo en la canción española publicó un interesantísimo ensayo el llorado P. Donostia (18).

De él podemos aprovechar poco para nuestro intento, pues apenas rozó la canción andaluza, acaso por la escasez de documentos, y porque confiesa «estas líneas no son sino apuntes rápidos, a vuela pluma, que podrían servir de punto de partida para un estudio más detallado el día de mañana». Posterior al trabajo del P. Donostia es el de García Matos donde afirma: «En pronunciado y llamativo contraste con los órdenes de canciones que enumerados van, está el que anotaremos ahora y que en nuestro folklore se significa como uno de los más importantes y trascendentes... Factor distintivo de esta variedad del cancionero es la escala o tono, de proveniencia oriental, en que se funda. Tal escala es la de *mi* con tercera dúplice, *natural y sostenida*... tercera que en las melodías interviene múltiples veces en su dual forma y otras tantas bajo la natural exclusivamente». (19). Mas el del P. Donostia es, como se comprenderá, mucho más completo, ya que no se limita a una mera exposición resumida como acaece con la Introducción del profesor García Matos, obligada a ser breve y vulgarizadora por la finalidad que la determina.

El P. Donostia afirma: «Señalemos ya, desde ahora, que este modo aparece con frecuencia en melodías de romances históricos, en canciones de cuna y, con más insistencia, en canciones de labor, sobre todo en la vertiente mediterránea. No falta musicólogo, de nota actual, que señala

(17) Especialmente por M. Torner. Véase el trabajo citado.
(18) «*El modo de mi en la canción española*». *(Notas para un breve estudio)*. P. José Antonio de Donostia. «*Anuario Musical*», vol. I. 1946, pág. 153.
(19) «*Antología del Folklore Musical de España*». Madrid, 1959, pág. 13-14.

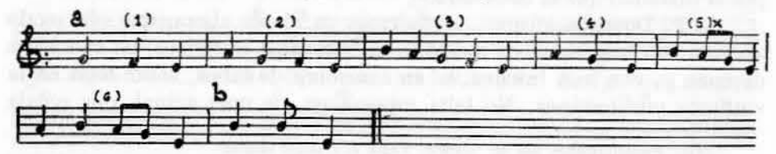
la cuenca mediterránea europea como principal asiento de este modo no sólo en España, sino en los otros pueblos bañados por este mar. Por nuestra parte podríamos añadir que no parece fruta del Norte de Europa, según las colecciones de canciones populares que hemos podido examinar» (20). Estas palabras echan por tierra las disquisiciones de Martínez Torner acerca del origen árabe de la modalidad típica andaluza que está, ciertamente, representada por la frecuencia del modo de *mi*, y en las dos expresiones señaladas por el P. Donostia; la pura y la alterada, aunque de la última habrá que hablar más despaciosamente.

Los partidarios de la teoría que supone el origen árabe de este modo de *mi* habrán de quedar sorprendidos por el hecho de que no sea exclusivo de Andalucía, ni aún de España, sino común, precisamente, a la cuenca mediterránea europea. Ahora bien; los árabes sólo tuvieron en esta cuenca las costas españolas y, por algún tiempo, las sicilianas y muy pequeñas partes del Sur de Italia. Grecia y los otros países que cayeron bajo dominación musulmana, no sólo sucumbieron un tanto tardíamente, sino pasaron, no a poder de los árabes, impotentes política y culturalmente por aquellas fechas, sino al de los turcos. ¿Cómo podría explicarse la presencia de este modo en países diferentes por obra de un pueblo que no estuvo en ellos ni en contacto inmediato con su cultura? Esta razón histórica se corrobora con otra socio-cultural. Según el P. Donostia, y lo confirma García Matos (21), confirmación importantísima porque viene de una inmediata experiencia personal difícilmente igualable —la expedición Hispavox de recogida de canciones por toda España—, este modo aparece en romances, en cantos de cuna y aún más en cantos de labor. Las dos últimas especies de cantos son, en opinión común de los musicólogos, las más permanentes entre la canción popular. Notemos que los árabes, en España, no fueron labradores, como, en general no lo han sido en otros países conquistados. Constituían la minoría guerrera. El cultivo de los campos quedó en manos de los indígenas y, en algunas partes, de los bereberes. ¿Acaso un canto tan íntimamente ligado a la función como aparece siempre el cantar de faena puede suponerse incorporado por quienes eran ajenos a la tarea? No parece razonable pensar así.

Tras este vagar, retornemos al primer camino. El P. Donostia señala varios tipos de cadencia en la canción española de este modo (ej. 9).

A los cuales habrían de agregarse otros, como el de la «Tarara» (ejemplo 9, b).

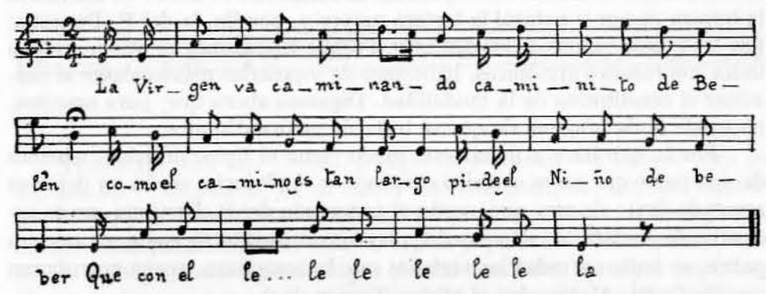
EJEMPLO NUM. 9



(20) P. Donostia, trabajo citado, pág. 154.
(21) En su «*Antología*», pág. 14.

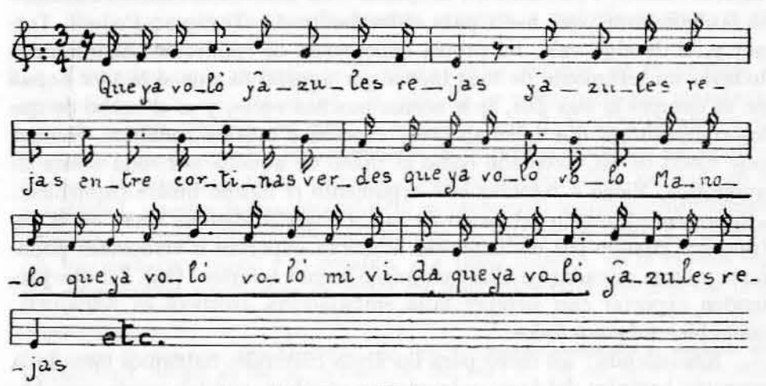
Y los de cadencias ascendentes. De ellos, el más frecuente en la andaluza, acaso por ser el del fandango en sus múltiples variantes, es el (ej. 4), que, en el ej. 10 vemos comenzando, no en la quinta o la cuarta, caso más frecuente, sino en la sexta, acaso por las series cadenciales andaluzas de que habla Torner: (22) *do* si la sol, *si* la sol fa, *la* sol fa mi.

EJEMPLO NUM. 10



Aunque también las hallamos más extensas como en la sevillana del ejemplo 11, donde la serie desciende a partir de la séptima, *re*.

EJEMPLO NUM. 11



LA PUEBLA DE GUZMAN (HUELVA)

(22) Loc. cit., pág. 61.

Antes de emprender el modo de *mi*, que el P. Donostia llama alterado, parece será menester discernir si podemos considerarlo como un modo distinto del de *mi* sin alteraciones y explicar por qué nos detenemos precisamente en señalar este modo como típico de la canción andaluza.

Para lo primero tenemos tres posturas: las de quienes lo estiman, no como modo de *mi*, sino de *la menor* que, paradójicamente, termina en la quinta en lugar de hacerlo en la tónica; la de quienes estiman un solo modo, de *mi*, ya con la tercera menor (natural) o mayor (alterado), aunque entienden que la alteración se produce al contrario, es decir: es alteración la tercera menor y natural la tercera mayor y, por fin, la del P. Donostia, que los estima modos de *mi* distintos. Porque las razones en que se fundan todos son razones armónicas, habremos de sopesarlas más adelante al examinar el constitutivo de la modalidad. Digamos ahora que, para nosotros, no existe duda ninguna de que se trata de modos distintos.

Por lo que hace a tomar este modo como el típico andaluz, tenemos de una parte que no es el único existente en Andalucía, según ya dejamos asentado (23); de otra que, según el testimonio del P. Donostia, no es exclusivo de Andalucía, sino común a las tierras mediterráneas y, en nuestra patria, se halla en todas las regiones que la componen, según corroboran no sólo García Matos, sino el mismo Torner (24).

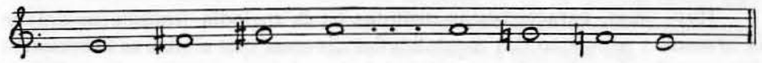
Notemos, sin embargo, que el musicólogo vasco se ha limitado a exponer un hecho, pero no ha tratado algo que en los culturales tiene la mayor importancia: su frecuencia. Efectivamente, el modo de *mi* se encuentra en ocasiones de un área geográfica bastante extensa; pero más bien como singularidad y rareza —de ahí parte precisamente el estudio del P. Donostia, inmotivado si ocurriera al contrario y su existencia fuera de Andalucía estuviera comúnmente aceptada— en tanto en la canción andaluza es tan constante, que basta para individualizarla. Testigos: Pedrell, Torner y, si de algo vale, mi propia experiencia de recolector. Añadiríamos todavía un testimonio de más fuerza por aquello de que si la *vox populi* no es siempre la *vox Dei*, se le acerca muchas veces, y es el hecho de que los compositores que intentan crear canción o música andaluza, escogen este modo de *mi*, aceptado como el típico de aquélla por toda suerte de auditorios. Viene a reforzar este argumento el mismo ilustre capuchino: «Representa también (el modo de *mi*) a España algunas veces en el extranjero, cuando sus embajadores artísticos exportan o creaciones populares u otras calcadas en ellas con más o menos acierto» (25). Lo que pretenden exportar casi siempre tales embajadores artísticos es Andalucía, como bien sabemos todos.

Resumiendo: así como para las áreas culturales habíamos tomado la acepción botánica del área, así podemos concluir, paralelamente, que Andalucía representa la «zona óptima» del modo *mi*, por donde éste es el típico de su canción.

(23) V. pág. 79.
(24) Aunque entendido como «Difusión de la música andaluza». V. ob. cit., pág. 46 y ss.
(25) Artículo citado, pág. 153.

Mas el modo de *mi* se presenta, según el P. Donostia, o «natural», o «alterado» y es el último precisamente el que el aludido musicólogo llama «español tan característico», y Torner típico andaluz, reflejado en el esquema («que algunos llaman *menordominante*») (26) (ej. 12).

EJEMPLO NUM. 12



Traducido para uno y otro, en esquema *armónico* —y no sólo para los dos citados—, empleado, en su forma más rudimentaria, «en los rasgueados de guitarra (Andalucía, parte mediterránea levantina y otras regiones) cuando acompañan algunos bailes o coplas populares». Como puede verse en sus trabajos, ambos musicólogos y otros conceden la mayor importancia a este tipo armónico, tanta que sobre él fundan todas sus disquisiciones acerca de la modalidad. Ello nos obliga, bien a pesar nuestro porque la tarea ha de resultar enfadosa para el lector, a reconsiderar la cuestión.

5.—LA MODALIDAD NO PUEDE CONSIDERARSE ARMONICAMENTE.

Se ofrece, en primer lugar, preguntarnos si es razonable el proceder. Varias razones se muestran contrarias.

Sea la primera que, musicalmente, armonía y melodía se mueven en planos distintos.

Distintivo de la melodía es la altura de los sonidos, en tanto para la armonía lo es la simultaneidad; la melodía es principalmente manifestación de la vida afectiva, en tanto la armonía lo es de la vida mental (27). No parece, pues, que las características de la primera puedan ser explicadas por la segunda. Acaso se comprenda la transposición porque, en la actualidad, nuestra formación musical es preferente y casi exclusivamente armónica; pensamos más en acordes que en intervalos (28). La diferencia, sin embargo, existe y es notable. «De igual manera, en la música modal necesitamos acordarnos de todos los intervalos para que nos sea posi-

(26) P. Donostia, artículo citado, pág. 170. El esquema presentado no responde a la realidad tonal. Debiera ser *mi, fa, (fa* sost.) *sol, (sol* sost.) *la —la, sol, fa, mi,* como indica García Matos.
(27) V. Willems. Ob. cit., pág. 29 y 35.
(28) «La façon d'envisager l'enseignément harmonique, en passant sans transition du solfège élémentaire, souvent très théorique, à l'enchaînement des accords de 3 et de 4 sons —sans envisager une théorie melodique, ni même une pratique des intervalles—...» Antes ha hablado de la diferencia entre la armonía «auditiva» y la «escrita, abstracta, cerebral». Willems, ob. cit. pág. 33.

ble reconstruir mentalmente el significado de la variación Este mecanismo mental necesita ser aprendido porque no parece sea espontáneo. En tanto que la memoria no está ejercitada, la música modal permanece como un lenguaje extranjero cuyos sonidos no evocan ninguna idea en el espíritu».

«En la música armónica, es necesario un ejercicio de la memoria para aprender a captar el sentido de un acorde, que resulta de la relación de las notas a la fundamental, y a olvidarlo al momento a fin de dejar sitio a un nuevo acorde cuya fundamental es diferente. Parece que este mecanismo resulta de adquisición difícil para las gentes acostumbradas a la música modal» (29).

Hay, pues, características distintas en la melodía (música modal) y la armonía; asimismo dos mentalidades diversas que a ellas se corresponden, por donde aplicar la mentalidad de la música armónica a la melódica es error manifiesto.

Los testimonios de esta duplicidad podrían multiplicarse; véanse, resumidos y extendidos en los trabajos de la Dra. Giséle Brelet (30).

Pero hay más; esta duplicidad se da en el orden histórico y en el socio-cultural al aplicar criterios armónicos a esta clase de canciones.

En el histórico porque si ellas son antiguas —y en su antigüedad estamos todos de acuerdo— no parece razonable pretender el entedimiento de su constitución modal por normas tan tardíamente recibidas como son las armónicas. Tal proceder es rechazado en cualquier terreno.

También en el socio-cultural parece recusable. En efecto: la canción popular española, y ésta en particular, es homofónica; en España —diversamente de otros países— no existe, que sepamos, una sola canción popular polifónica. ¿De dónde, pues, vendrían las formas armónicas de acompañamiento? Evidentemente son extrañas a la canción española. Para las aquí tratadas, en particular, acaece que la mayoría se cantan sin acompañamiento. ¿Cómo se acompañará de guitarra la mujer que entona una nana o el hombre que canta mientras está arando?

Es más: si atendemos con detenimiento, las fórmulas de guitarra que dan el fundamento a las teorías armónicas, pertenecen a bailes o canciones influidas por las formas de aquél (falsetas flamencas, etc.). Ahora bien, las fórmulas de acompañamiento de los bailes españoles se reducen casi siempre al juego de los dos acordes de tónica y dominante aunque algunas veces intervenga también el acorde de subdominante.

Mas hallamos que, por lo común, los tañedores de guitarra están ayunos de cualquier conocimiento especulativo armónico; en ellos la armonía se limita a unas técnicas del instrumento, sin ulterior proyección en ningún orden. Pero, aun en el caso de que tuvieran esos conocimientos de armonía, daríase también una valoración falsa, por interferencia de dos estratos culturales: el tañedor, aun popular, de guitarra, pertenece a otro distrito del que acoge al cantor. En efecto, la guitarra exige una técnica que es

(29) Alain Daniélou. «*Traité de musicologie comparée*». París, 1959, pág. 48.
(30) Giséle Brelet. *Le Temps Musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique.* I. *La forme sonore et la forme rythmique*, pág. 108 ss.

aprendida conscientemente y enseñada por maestros, por donde el tañedor se incluye en el estrato cultural intermedio entre lo popular y lo académico. Habríamos de considerar también la manera y la técnica de impartir esa enseñanza sin descuidar el hecho de que algunos acordes son imposibles de obtener en la guitarra, o de ejecución muy difícil, en tanto otros se logran fácilmente.

Volviendo al terreno estrictamente musical, hallamos que el modo es determinado, no sólo por la tónica, sino fundamentalmente por la cadencia. ¿Cómo explicar que se acepte como acorde tonal aquél donde la tercera es mayor, cuando en la cadencia siempre se da la tercera como menor? Y aún más: ¿con qué fundamento se acepta ese acorde como tonal para melodías donde la tercera mayor no aparece una sola vez?

Parecen suficientes las razones expuestas para convencernos de que no es ése el camino a seguir en el estudio de la modalidad típica andaluza; si ellas no bastaran, podríamos aducir otras.

6.—UN CAMINO PARA EL ANALISIS DE LA MODALIDAD.

El P. Donostia roza el meollo de la cuestión, según nuestro entender, cuando habla de atracción de unas notas por otras —la segunda y la tercera atraídas por la cuarta, etc. (31).

Aunque, encerrado en un concepto armónico, no da explicación al fenómeno ni lo intenta (32); quizá demos con ella si prescindimos de la mentalidad armónica e intentamos adentrarnos en la modal.

Por ésta hallamos, en primer lugar, que nota tónica es aquélla en la cual termina la melodía. Por donde descartamos, sin más, el concepto secundario del *mi* en este modo, al cual, precisamente por esta falsa visión, han sustituido muchos armonistas en su papel de tónica del modo propio por el de dominante del modo de *la* menor. De ese error proviene la denominación de *menor-dominante* y las teorías contra las cuales arremete Torner.

Sobre la tónica se edifica todo el sistema de cualquier melodía y todas las notas que componen ésta adquieren significación musical precisamente por sus relaciones con la tónica, punto central a cuyo alrededor pueden edificarse diversas estructuras musicales (33). Ahora bien, ocurre que, cuando una o varias notas de la melodía adquieren particular relieve, tie-

(31) Artículo citado, pág. 171. «La atracción de la segunda y la tercera por la cuarta, propia del modo menor, es frecuentísima»... «Se da la mano con estos tipos melódicos de una la de Salamanca, en la que la atracción de la tercera (sol sostenido) por la cuarta es fija; y de la segunda (fa sostenido) por la tercera también; en cesando esta atracción, la segunda y la tercera vuelven a su estado natural». «A veces es sólo la tercera (*sol*) la alterada, pues el paso de *mi* a la cuarta no va por grados, sino de salto». Id. pág. 173. «Hemos dicho que la terminación usual de la cadencia final es el tetracordo *la, sol, fa, mi*; y que hay melodías que en su curso ascendente alteran el *fa* y el *sol* haciéndolos sostenidos, los cuales dejan de serlo en cuanto no son atraídos por el *la*, sino por el *mi*... ¿Ley fija? No, como verá el lector». Ib., pág. 175.
(32) Se limita a señalar: «La ley de atracción es variable sin razón aparente que la justifique, fenómeno común en la música popular». Ib., pág. 172.
(33) Alain Daniélou. «*Traité de musicologie comparée*». París, 1959, pág. 45.

nen tendencia a sustituir la tónica y provocar una modulación que cambia el sentido de cada nota (34).

Vemos que esto ocurre constantemente en el acompañamiento del fandango. No hay duda que la tonalidad de éste es la de *mi*; sin embargo, si esta tonalidad aparece en el preludio instrumental de la copla, en el acompañamiento de ésta el juego es el de tónica, subdominante y dominante del tono *do*, sin alcanzar el de *mi* hasta la cadencia final. Por el contrario, es de observar que, en la ejecución de los cantes flamencos, la llamada al modo a través de uno como pedal de la tónica, es recurso constante en los guitarristas. Lo mismo proceden los tañedores de laúd en la música árabe cuando el cantor ejecuta un *múal*. El empleo del pedal de tónica está justificado por el peligro de desviarse hacia otras modalidades si se olvida, siquiera por un momento, el carácter que, en relación con aquélla, tiene cada nota de una melodía y el riesgo de que, con tal olvido, se conviertan a su vez en tónicas y ejes de giro de otros modos.

7.—CONSIDERACIONES PREVIAS AL ANALISIS MELODICO.

Viene esto a cuento de que, al considerar modalmente una melodía, hemos de tener presente la melodía en sí misma y nuestra postura frente a ella, postura determinada por prejuicios y disposiciones previas.

Ya hemos señalado la dificultad de acomodarnos al sistema modal de las melodías. Ahora bien, no podemos poner en duda el carácter modal de muchas de las andaluzas. «Parece que la música de todo el antiguo mundo mediterráneo ha sido modal... Se pueden encontrar hoy en el folklore de Sicilia, de Grecia, de España, de los países célticos, de Siria y de la Europa oriental, restos importantes de este arte de otros tiempos» (35).

Mas a esta dificultad se agregan otras. La diferencia entre forma melódica y forma armónica, entendidas ambas como determinantes de la creación musical. «La forma armónica se confunde con el pensamiento musical... La armonía es universal como el pensamiento y, como él, transmisible... Pero la melodía es expresión, por ello permanece como bien propio e inalienable del individuo o del pueblo que la descubre» (36). «Nunca se ha creído que la melodía pueda ser materia de enseñanza; porque, a diferencia de la armonía, es más que un pensamiento: es la expresión inmediata del mismo acto de la conciencia y de su devenir interior. Los di-

(34) Ib., pág. 46. Es importante aclarar estas ideas, por ello transcribimos in extenso lo que a continuación expone el musicólogo francés: «Si, par exemple, dans l'échelle diatonique (touches blanches du piano), nous choisissons le mode de La..., dont la tierce est mineure, la sixte et la septième diminuées, et si nous ne maintenons pas de pédale de La, Ut aura tendance a devenir tonique au lieu de rester tierce mineure, à cause de la prédominance du mode majeur due à une habitude mentale». Y más adelante: «Il ne suffit pas de décider que l'on choissit pour tonique le Ré, le Mi ou le Sol pour obtenir le mode correspondont dans une mélodie. A moins qu'un autre instrument ne joue la nouvelle tonique assez longtemps pour qu'elle se grave dans la pensée, la mélodie reste en fait dans le ton le plus usuel, qui, dans la plupart des pays modernes, est celui de Ut». Ib.

(35) A. Daniélou. Ob. cit. pág. 126.

(36) G. Brélet. «*Le temps musical*», I., pág. 146.

versos individuos y los diversos pueblos intercambian su armonía, pero no su melodía» (37). Esta diferencia radica en el carácter estático de la armonía frente al cinético propio de la melodía, de donde el intervalo en aquélla es simple componente de un acorde, mientras en ésta es tensión, tendencia hacia una nota, por donde la relación mutua entre las que lo forman es, no sólo diferente, sino contraria en uno u otro caso (38).

Otro es el obstáculo que hallamos en nosotros mismos: solemos entender el modo como una gama o una escala sucesiva de sonidos cuando, en realidad, el modo es el juego de intervalos sobre el cañamazo de esa escala. «Según la concepción moderna, una gama, o un modo, está definida por el lugar relativo que ocupan las notas en el intervalo de una octava. Para los Griegos, como todavía hoy para los Arabes, es el lugar relativo de las notas móviles en el cuadro fijo de los tetracordos el que permite definir el género y el modo» (39). Necesitamos, pues, para intentar el análisis de una melodía modal, despojarnos de muchos prejuicios y modos de entender, nacidos de nuestra propia educación musical occidental y moderna.

Vengamos ahora a la melodía en sí.

No podemos prescindir de que ella sea, siempre que llega hasta nosotros, un acto de creación o recreación del cantor y, porque esencialmente es expresión, refleja toda la personalidad de aquél.

Esta personalidad está limitada musicalmente en el orden del conocimiento y la reflexión. El cantor popular ignora, en efecto, nuestras nociones técnicas: la octava, la quinta, la cuarta, los intervalos, etc. Veamos cómo así se explica su práctica corriente de transportar una canción, casi siempre en saltos de quinta o de cuarta, rompiendo la línea ideal melódica cuando ésta no se acomoda, en el tono comenzado, al ámbito de la propia voz. Ignora también el concepto de *modo*, reducido en él a individualizar la canción (estilo) por la cadencia, como hacen también los tañedores, lo cual explica la práctica de preludiar la melodía por su cadencia final (salida). Su verdadera noción es la de la cadencia, las series de cadencias y las series interválicas. Y un sentido muy agudo de la distinción entre notas fundamentales y notas accesorias en la melodía; de aquí las variantes que en la misma canción introduce el individuo, variantes que, no sólo le pasan inadvertidas, sino que se niega a reconocer porque para él no existen.

8.—LAS CARACTERISTICAS DEL MODO «TIPICO» ANDALUZ.

A la luz de las consideraciones precedentes, intentamos ahora el análisis de este tipo de canciones.

Tres elementos definen el modo: «la gama, la tónica constante presente y las notas dominantes» (40), a los cuales hay que agregar un cuarto,

(37) Ib., pág. 147.

(38) V. Ib., pág. 127 ss.

(39) A. Daniélou. Ob. cit., pág. 129.

(40) Daniélou. Ob. cit., pág. 127.

«ciertas figuras melódicas y ciertas maneras de atacar las notas (que) son llamadas la «forma» del modo» (41) según la teoría hindú y también según la árabe.

¿Por qué nuestro recurso a esas teorías?

En primer lugar porque son teorías de base modal y estrictamente melódica; luego porque responden a una cultura musical a cuyo origen se reclama la mediterránea a la cual pertenece la andaluza, pues si parece que su raíz está en la India y en el Irán, los teóricos árabes recogen las teorías griegas y las iraníes. Finalmente, porque si bien esas teorías responden a un concepto académico y no popular de la música, de algún modo éste habrá servido de base a aquél, pues el fenómeno musical trasciende, como ya dijimos, los estratos socio-culturales.

Volviendo ahora a nuestro problema, advertimos, en primer lugar, que prescindimos por el momento de la noción gama, por extraña al cantor popular. La gama será, en todo caso, un concepto que habremos de elaborar nosotros después de considerar las melodías.

Hallamos el de tónica, final de la melodía y llamada constante a ella cuando la melodía es acompañada, el de las notas dominantes y el de las figuras melódicas.

¿Cuáles son las notas dominantes? Pudieran ser la cuarta o la quinta. Por lo que dice el P. Donostia, sin menester más comprobación, advertimos que, en este modo, la dominante es siempre la cuarta, entre otras razones, porque ella es la determinante de la modificación sufrida por la segunda y la tercera. Se confirma esta observación porque las figuras melódicas son determinadas por la cuarta, ya que ella es la nota inicial de la cadencia *(la, sol, fa, mi)* y final de los intervalos ascendentes, sobre todo en las fórmulas iniciales *(mi, la)* o las ascendentes directas o indirectas *(mi, sol* sostenido, *la*; *mi, fa* sostenido, *sol* sostenido, *la*).

Podemos preguntarnos ahora el por qué de esta duplicidad de las segundas y terceras menores y mayores. Acaso la respuesta se encuentre en la tendencia melódica a aumentar los intervalos en el movimiento ascendente y a disminuirlos cuando la melodía desciende (42). O quizá hayamos de aceptar que el modo, compuesto de tetracordos, es mixto en el más grave de su escala, escogiendo dos *géneros* distintos para la misma tónica (43), el propio de ella *(mi, fa, sol, la)* y el correspondiente a una tercera más aguda *(sol, la, si, do = mi, fa* sostenido, *sol* sostenido, *la)*, lo que se explicaría por la influencia que el *la* dominante ejerce sobre su nota inmediata inferior *sol*, transformándola en sensible y causando la alteración, no sólo de ésta, sino también de la segunda. Tendremos, entonces, para la tónica de *mi* en la canción andaluza, dos modos por de pronto; el natural, con la gama:

(41) Ib., pág. 120. Entre estas figuras melódicas, tienen particular importancia las cadencias, en especial la cadencia final, de donde la significación peculiar de la cadencia *la, sol, fa, mi, frente* a las actuaciones (?) ascendentes del *sol* o del *fa* en las canciones andaluzas.

(42) V. Gisèle Brelet. Ob. cit., I, pág. 129 ss.

(43) La teoría árabe y la práctica musical admiten esa mixtura de *géneros*. V. Baron Rodolphe d'Erlanger. «*La Musique arabe*». T. V, pág. 101 ss.

mi, fa, sol, la, si, do, re, mi,

y el compuesto:

mi, fa, sol, (o *fa* sost., *sol* sost.), *la, si, do, re, mi;* descendiendo, *sol, fa, mi.*

Es curioso comprobar que la atracción de la quinta, en función de dominante accidental o permanente, no ejerce la misma influencia, como se advierte en el ejemplo n.° 4, pero sí, y siempre o casi siempre que el intervalo tónica-quinta se descompone en el de tónica-tercera-quinta; la tercera entonces es mayor, (*sol* sostenido). Pudiera explicarse porque esa tercera mayor es el intervalo más consonante entre el de tónica y quinta (44), pero me ocurre pensar que, atraído el sol por el si, final del movimiento, lo convierte en sostenido, intervalo de tercera menor.

Fijada la gama de este modo, su tónica, *mi*, y la nota dominante, que es la cuarta, *la*, señalemos como figuras características suyas la cadencia *la sol fa mi* y el inicio tónica-cuarta *(mi — la)*.

9.—OTROS MODOS DE MI COMPUESTOS.

¿Debemos limitarnos a considerar la existencia de solos estos dos modos? Parece que no, según las características aceptadas como distintivas de aquéllos, si encontramos canciones que las tengan distintas de las expuestas. Y, puesto que existen, como vamos a ver, existen también los modos correspondientes.

Acostumbrados a la bimodalidad moderna o, cuanto más, a los pocos modos de la teoría medieval (auténticos y plagales), nos sorprende un tanto la pluralidad que aceptan los teóricos orientales (45). Su clasificación es más estricta y concreta que la nuestra. Así, por ejemplo, la gama de un modo es la gama real en que se desenvuelve la melodía, con un mínimo de cinco notas y un máximo de nueve. Por donde melodías que para nosotros pertenecen a un mismo modo, para los orientales se acomodan a modos distintos. A la gama se agregan, como fundamento de división, los otros elementos constitutivos del modo, de los cuales nosotros tan sólo atendemos fundamentalmente a la tónica y a la gama.

Sin la pretensión de movernos con tanta sutileza ni el intento de estudiar a fondo la cuestión en la canción andaluza, analizaremos algunos tipos de canción cuya modalidad aparece distinta de las reseñadas.

Véase el ejemplo de la nana, transcrita con el número 13. El modo de

(44) V. Gisèle Brelet, loc. cit.

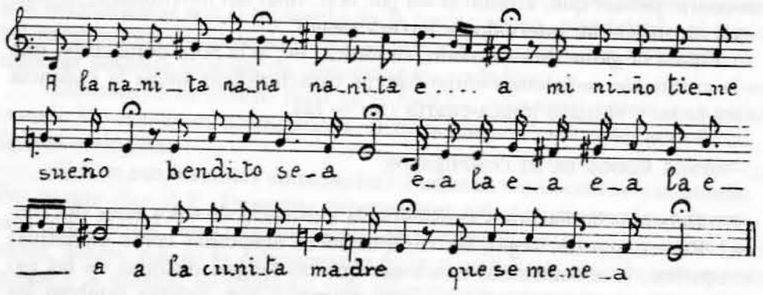
(45) «Les traités sanscrits décrivent généralment soixante deux modes de base, mais le nombre des modes dérivés d'usage courant atteint plusieurs centaines. Quant aux modes théoriquement possibles ils sont plus nombreaux. Abrobala parle de 13.726.560 combinaisons différentes des notes, de 18.678 modes de sept notes, de 31.050 modes de six notes et 17.505 modes de cinq notes dans la seule *Ma grama*». Daniélou. Ob. cit., pág. 121. Los teóricos árabes, sin alcanzar cifras tan elevadas, consignan la existencia de gran número de ellos. Para la música hispano-árabe se distinguen veinticuatro en la práctica, aunque, en teoría, sean en número mucho más crecido.

la melodía está dado por las segundas mitades de la copla y el estribillo:

tónica, *mi*;
dominante, *la*;

por tanto, el modo (determinado, como dijimos, por la tónica) ha de ser y es un modo de *mi*. (Ej. 13).

EJEMPLO NUM. 13



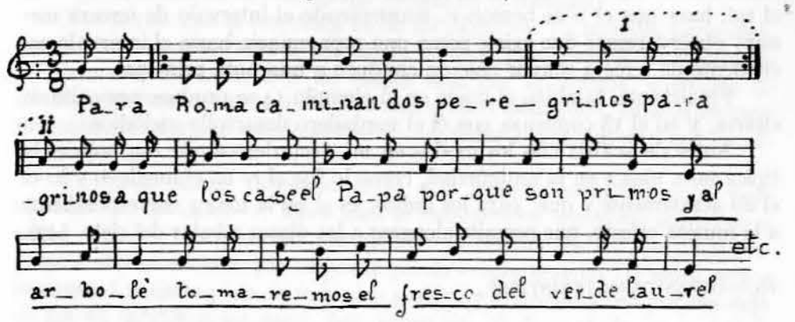
RONDA

Pero si atendemos a las notas que forman la gama, nos encontramos con un *do* sostenido en la vecindad y la tensión del *re* (que ejerce de dominante melódica en la segunda frase). Luego esta gama ya no concuerda con las de los modos de *mí* expuestos hasta ahora. La diferencia se acentúa por las figuras melódicas: el inicio es un salto de cuarta, pero no de la tónica a la dominante, sino de la cuarta inferior a la tónica; el *si*, quinta de aquélla es nota principal en la frase primera; el *si* fuerza la tercera mayor (sol sostenido) en el ascenso. Mayor complejidad ofrece la primera frase del estribillo. Comienza también por un salto de cuarta, como la copla, pero el movimiento ascendente ondula alrededor de tres notas: *sol, la, si*, con el resultado de que cada una de ellas modifica otras; así, el *sol* determina el *fa* sostenido inmediato, y el *la* el *sol* sostenido, ambas en función de sensibles melódicas, mientras el *si* arrastra el *sol* sostenido, acaso por la concordancia de esta tercera mayor con la tónica. La última parte se centra sobre la cadencia ya conocida.

Si la canción acabada de examinar se mueve todavía muy cercana al arquetipo del llamado modo andaluz, otras, aun quedando en un modo de *mi*, presentan otras diferencias.

Tomemos el ejemplo número 14.

EJEMPLO NUM. 14

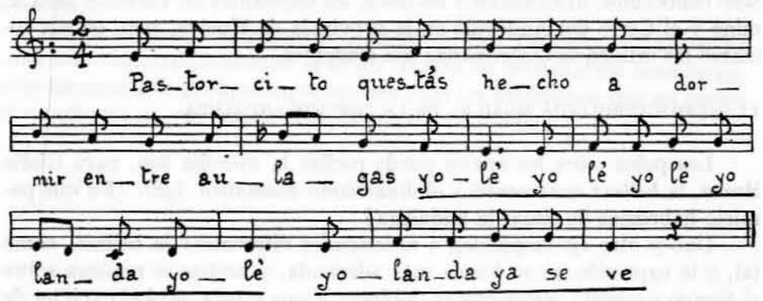


CADIZ

La cadencia final es nuestra conocida *la, sol, fa, mi*, y, por tanto, la tónica es el *mi* (46), el cual no aparece sino muy secundariamente y una sola vez antes de esta cadencia, como ocurrirá en el estribillo, transcrito aquí. Las notas que desempeñan un papel más importante, el esqueleto de la melodía son, en la fase ascendente, *do, re*, y *la*, ésta más acusada; en el descendente, *si* bemol, *la*, también más acusado, *sol* y, hacia el final, otra vez el *do* y el *la*. El *la*, por tanto, resulta dominante. Pero tenemos el curioso *si* bemol. ¿Cómo explicar su presencia?

No es caso único, como podemos comprobar en el ejemplo número 18.

EJEMPLO NUM. 18



RONDA

En ambos, esa nota sirve de base de giro descendente, y en ambos responde, directa o indirectamente a un *sol* anterior y es atraído por el *la* siguien-

(46) A pesar de que el concepto armónico *tonal* nos llevará fácilmente a considerar como tónica el *do*.

te, en mera función de paso este último. Paréceme que, al romperse la relación tónica-quinta *(mi, si)* pueden producirse dos alteraciones: si predomina una de aquellas notas, el *sol* pasa a ser sostenido, pero, si predomina el *sol*, hace que el *si* se bemolice, manteniendo el intervalo de tercera menor; observaremos que existe como una repugnancia hacia el intervalo ascendente de tercera mayor cuando conduce a una nota principal.

Finalmente, también el inicio en el ejemplo 14 se produce por salto de cuarta, y en el 18 comienza con él el verdadero desarrollo melódico.

Antes de acabar con los modos en *mi*, recordemos que esa nota es la típica nota tónica en la antigüedad, como lo fue el *re* en el medievo y lo es el *do* actualmente y que, para los indios, es el *mi* la tónica correspondiente a la música celeste, que permite alcanzar a los dioses o bajar del cielo (47).

10.—OTRAS CARACTERISTICAS.

A propio intento hemos prescindido de canciones con abundancia de melismas, tan pródigas en el género flamenco, pero menos abundantes en el genuinamente popular. Señalaremos, sin embargo, una peculiaridad que merece atención, y es con cuánta frecuencia la canción andaluza se desarrolla así: un movimiento ascendente que, desde su nota más alta provoca una serie de cadencias hasta alcanzar la tónica; al llegar a ésta vuelve a alzarse para iniciar la cadencia final. También hay canciones descendentes (la Tarara, etc); en éstas, dominante suele ser la quinta en lugar de la cuarta.

Digamos que el registro empleado acostumbra ser el de pecho, que el timbre alcanza una nasalidad característica, que casi siempre se canta a solo y, cuando la canción es ejecutada a coro, no pasa de la homofonía. Parece que el andaluz repugna las formas polifónicas, aun las más simples. Sólo conocemos, aficionados a los dúos, los habitantes de Valverde del Camino y el Cerro del Andévalo en la provincia de Huelva, pero en esa comarca las influencias extremeñas son evidentes.

11.—CARACTEROLOGIA MUSICAL DE LA CANCION ANDALUZA.

Los polos entre los cuales puede oscilar la melodía son, para Gisèle Brelet, la *belleza ornamental* y el *dinamismo dramático* (48). ¿En qué paralelo habremos de situar la andaluza?

Uno y otro eje responden a necesidades diferentes: la belleza, como tal, o la expresión en su forma más adecuada, y ambas se realizan sobre el tiempo musical; según éste se doblegue a una u otra, será el carácter de la canción.

En el capítulo siguiente veremos cuán subordinada está la expresividad literaria —de ello tenemos ya atisbos por lo estudiado al tratar del texto de la canción— a la musical; pero ahora fijamos nuestra atención en ésta. ¿Predomina en la concepción formal de la melodía?

(47) Daniélou. Ob. cit., págs. 98 y 102. V. También Marius Scheider. *«El origen musical de los animales-símbolos, en la mitología y la escultura antiguas»*. Barcelona, 1946, páginas 54, 228, 242, etc.

(48) Ob. cit., I, pág. 153.

Nos parece que la respuesta ha de ser negativa. La melodía particularmente expresiva desdeña la forma, la belleza, para centrar su desarrollo en elementos de expresión, los cuales son, por sí mismos, enemigos de cuanto signifique sometimiento y armonía en el desarrollo. Intervalos muy discontínuos, formas métrico-rítmicas acusadas y simples dan sus características (49).

Tampoco parece debamos situar a la melodía andaluza en el polo opuesto —*il bel canto*—; antes bien se mantiene en equilibrio entre este y aquel extremo, sin desdeñar por un lado la ornamentación, pero sin plegarse a ella ni olvidar que, siquiera pueda convertirse en «el gesto sutil e inmaterial, esencia pura de todos los gestos no aparentes», no por eso deja de ser en definitiva un gesto, una expresión. Si de un lado no prescinde de adornos, giros melódicos, etc., por el otro mantiene firmes las relaciones armónicas entre las notas que la forman, lo que nos vuelve fácil reconocer, como hemos hecho, la función que cada una de ellas desempeña.

Es importante señalar que el equilibrio de la melodía andaluza consigue tenerla alejada, si de la sajona, penetradora de gran parte de la música moderna, también de la oriental. Pues si aquélla se distingue por los caracteres más acusados de lo expresivo, la última cae también en el extremo de la ornamentación llevada al último límite, de donde su juego interválico apretadísimo y continuo y sus formas métrico-rítmicas muy complejas, sutiles y poco definidas; a estas características habría que añadir la frecuente confusión de las relaciones armónicas. Como para la rusa se ha dicho (50), para la melodía andaluza su salvación del orientalismo está en su fidelidad al tiempo musical y en su concepto definido de la forma.

He de confesar, al llegar al término de este capítulo, mi temor de haber aburrido excesivamente al lector. Habrá de perdonarme considerando la necesidad de prolijas explicaciones para los fenómenos que no suelen ser estudiados ni, por tanto, cumplidamente conocidos.

(49) Recuérdese que se escribió sobre los sajones que, al cantar, «saltant et ululant».

(50) V. Gisèle Brelet. Ib. «La mélodie russe sait se défendre contre la mélodie orientale, alors même qu'elle semble l'accepter exterieurement. Adoptant parfois ses échelles, elle repousse toujours cet irrationalisme du devenir pur qui s'y exprime. Et sous la couleur orientale que parfois elle revêt, se trouve sauvegardée la pureté du temps musical». La atribución de un pretendido orientalismo a las melodías andaluzas ha llevado algunos compositores al empleo, como andaluzas, de formas cadenciales o interválicas que *nunca se encuentran* en la música andaluza, como ya notó Torner.

V

LA CANCION EN SU PLENITUD

V.—LA CANCION EN SU PLENITUD

1.—UNION DE LA PALABRA Y LA MELODIA.

Hasta ahora hemos considerado separadamente los elementos formadores de la canción, palabras y música. Pero con ellos solos la canción no existe; es menester unirlos, acoplarlos para que aquélla surja viva y adquiera su fisonomía propia. Mas, en tal unión y acoplamiento no tienen ambos el mismo quehacer ni igual valor, ni son idénticos los problemas planteados por la canción nueva, es decir, aquélla en que palabras y música son creadas para esa canción, y la popular, donde unas y otras, sobre todo la música, preexisten; ni, finalmente los que presenta en las culturas donde el lenguaje, si ha evolucionado, lo ha hecho en la línea de sus propias raíces y no ha sido sustituido por otro de estirpe diferente.

En definitiva, podríamos concluir que el problema se centra en una adecuación o acomodación de formas y estructuras: la poética y la estrictamente musical. En la primera, aunque existan elementos musicales, predominan y son determinantes los racionales del lenguaje; en la música han de predominar los rítmicos e interválicos de la melodía; de ahí un conflicto y una tensión permanentes entre ambos elementos constitutivos de la canción (1).

Parece razonable pensar que el conflicto entre palabras y melodía se atenuará tanto más cuando unas y otra proceden de la misma fuente en el tiempo y en el espacio; por el contrario será tanto más agudo cuando texto y música vengan por caminos distintos. El razonamiento nos vale también a la inversa: donde aparezcan tensión y conflicto, cabe suponer origen alejado —en el espacio y en el tiempo—.

2.—UN FENOMENO ANDALUZ.

Ya expusimos la presencia casi constante del estribillo como característica de la canción andaluza. Pero hay más; en ella, con una frecuencia que no sabemos hallar en ninguna otra de las españolas, ocurre una evidente falta de correspondencia entre la melodía y el texto poético. Veámoslo.

---

(1) V. Gisèle Brelet. Ob. cit., II, pág. 532 y ss.

Como es sabido, el texto de la jota está formado por una cuarteta; sin embargo, al cantarse suele producirse así:

(2) 1 Los que pasan la Canal
(1) 2 no son sólo los de Ansó
(2) 3 los que pasan la Canal;
(3) 4 también los chesos la pasan
(4) 5 y la vuelven a pasar.
(4) 6 Y la vuelven a pasar.
(1) 7 No son sólo los de Ansó.

Semejante estructura, que se da en otras canciones de baile —fandango, etc.— tiene su mayor dificultad de explicación en el orden inverso del comienzo y terminación de la copla, orden cuyo por qué no aparece inteligible. Podemos suponer, por lo demás, una alternancia de versos que se corresponda con las dos únicas frases musicales de la melodía; tal alternancia podría darse poéticamente con diversas estructuras y se da, en efecto, pues a la copla se aplican estrofas de cuatro, cinco —frecuentes en el fandango— y hasta seis versos, siquiera la más común sea la cuarteta. De todos modos, hay un conflicto evidente entre la estructura poética y la musical de la copla, que en ningún caso se acomoda a aquélla plenamente. Notemos que el efecto de la rima queda destruido en la canción pues, en realidad, contra la rima par de la poesía, aquí se produce así:

riman las frases 1, 3, 5 y 6
no riman la 2, 4 y 7, ésta final.

Veamos ahora el ejemplo núm. 5. El texto se canta así:

Gerineldo, Gerineldo,
mi camarero pulido;
quién te tuviera esta noche
tres horas a mi albedrío.
Quién te tuviera esta noche
tres horas a mi albedrío.

En este caso, la repetición de los dos últimos versos del romance pudiera ser debida a una costumbre, casi completamente perdida hoy, de que el romance, al ser ejecutado por solistas y coro —pensemos en los juglares— tuviera repetidos por éste los dos últimos versos que aquél cantaba.

Esta costumbre se mantiene todavía en algunos pueblos de Aragón: para los romances de los Santos en la comarca de los Monegros y para las *albadas* de las novias en la Jaca. Restos de ella sea quizás el modo de ser cantados algunos romances hispano-judíos (Rahel, la esposa desdichada, etc.), donde, como en los aragoneses, cada estrofa repite los dos últimos versos de la anterior, de esta guisa:

1 Está Rahel lastimoza,
lástima que Dios la dio,
siendo mujer de quien era,
mujer del gobernador.

2 *Siendo mujer de quien era,*
mujer del gobernador.
Un día indo a paseo
con sus damas derredor.

3 *Un día indo a paseo*
con sus damas derredor etc.

Ahora bien, en los aragoneses citados, la repetición que hace el coro de los últimos versos del cantor viene sobre la melodía cantado por él para los mismos versos.

Pero esta explicación no es válida para el ejemplo del romance n.° 7, cantado así:

Ya viene Don Pedro,
Ya viene Don Pedro
de la guerra herido,
de la guerra herido,
de la guerra herido.

entre otras razones porque la repetición del texto *no corresponde a una repetición de la melodía.*

Vayamos ahora a las sevillanas. Se da en ellas la concurrencia de dos formas poéticas: la seguidilla, más frecuente, y la cuarteta:

Marinero sube al palo
y dile a la mare mía,
si se acuerda de aquel hijo
que en la marina tenía,

que hemos oído cantar así:

Salida: 1 Y dile a la mare mía.

Copla, Primer tercio:
(2) 1 Y dile a la mare mía
(1) 2 marinero, sube al palo,
(1) 3 marinero, sube al palo,
(1) 4 marinero, sube al palo
(2) 5 y dile a la mare mía

con tal ambivalencia de estructura literaria, las repeticiones, ya observadas en la jota como en el fandango y, además, la introducción de locuciones extrañas al texto:

Salida:
1 Todas las letras me gustan
2 unas más y otras menos.

Copla, Primer tercio:
(2) 1 Unas más y otras menos
(1) 2 todas las letras me gustan
3 *ole, y ole, y ole, y ole,*
(1) 4 todas las letras me gustan
(2) 5 unas más y otras menos, etc.

* * *

Salida:
1 *Que ya voló*
2 y azules rejas.

Copla, Primer tercio:
(2) 1 Y azules rejas
(1) 2 entre cortinas verdes, *que ya voló*
3 *voló, Manolo, que ya voló,*
4 *voló, mi vida, que ya voló*
(2) 5 y azules rejas.

* * *

Salida:
1 La iglesia se ilumina, *mira Manolo,*
2 cuando tú entras.

Copla, Primer tercio:
(2) 1 Cuando tú entras,
(1) 2 la iglesia se ilumina, *mira Manolo,*
(2) 3 cuando tú entras
(1) 4 la iglesia se ilumina, *mira Manolo,*
(2) 5 cuando tú entras, etc.

El hecho se repite en el flamenco, no sólo en el trastrueque del orden lógico, sino con las exclamaciones «ay, maresita mía; niña; niña de mi corazón; soleá y más soleá, etc.», mas estimo que es particularmente interesante en la sevillana, debido a que es hoy la canción más *viva* en Andalucía, es decir: la canción que sigue creándose, por lo menos anualmente (Cruces de Mayo y Romería del Rocío para Sevilla y alrededores; Nochebuena para los pastores de Valverde, etc.).

¿Qué pensar de este fenómeno?

Creo debemos emparejarlo con otro: la riqueza de formas irregulares —que siempre y únicamente se hallan en palabras de canción— de la poética popular andaluza. Entrambos nos hacen pensar que, en el conflicto entre palabras y melodía, es la última quien impone sus propias leyes.

3.—LA PRIMACIA DEL MELOS.

La melodía es la expresión musical del ritmo sonoro; por esta razón parece lógico que arrastre los elementos sonoro-musicales del ritmo poético, las palabras, ya que éstas forman el propio elemento sonoro de aquélla en la canción. Esta presunción, ¿está confirmada por la realidad? Parece que sí, y aun de diversos modos y maneras.

Uno, el más llano, es la acomodación pura y simple de la estructura poética a la musical, de que tenemos un ejemplo constante en la curiosísima práctica de crear los llamados *monstruos;* en esta manera, además, se busca la concurrencia expresiva de las palabras a la intención melódica. La canción popular, en sus recreaciones poéticas constantes sigue este camino.

Con parecida llaneza se acomodan, ora diversos textos a una misma melodía, ya melodías diferentes a un mismo texto. El recurso es tan socorrido entre el pueblo, que puede ser considerado como el más frecuente. Romances y coplas intercambian sus formas poéticas y musicales, no sólo dentro de cada región, sino de una a otra, aunque manteniéndose cada estructura en su género; el romance se cantará, cualquiera que fuere su texto, sobre una melodía de romance, y lo mismo acaece con las coplas, si bien en éstas la misma letra será aprovechada para una jota, un fandango, una canción de quintos, de arada, etc. Aquí, sin embargo, puede ocurrir que aparezca lo forzado de la acomodación, ya por la disparidad expresiva, ya por el desacoplamiento rítmico. De esta suerte ocurre que, en Andalucía he oído cantar sobre la misma melodía el romance de la vuelta de Don Pedro, que encierra gran tristeza, y el que comienza

Estaba un curita
malito en la cama, etc.

no sólo desenfadado, sino lleno de intención satírica; el desacuerdo rítmico —que se traduce en acentual—, es tan frecuente que no es menester aquí traer ejemplos.

Existe otra clase de canciones donde el desacoplamiento rítmico es constante, a pesar de que la forma poética no es regular, sino a las claras parece determinada por la musical. Al tratar de las formas irregulares hemos señalado un fragmento de la que comienza:

Ay qué olor me ha venido
a violeta
si serán mis amores
que está'n la puerta.
Mi niña
cuando la veo me guiña, etc.

Pues bien; al cantarla, coinciden los acentos poéticos y musicales de

los cuatro primeros versos, pero ya ninguno de los restantes. Este ejemplo podría multiplicarse.

Para tratar de dar una explicación al hecho, que ocurre casi siempre cuando la canción tiene la llamada cadencia masculina, creo nos ayudará la repugnancia de la poética española por las terminaciones agudas del verso, repugnancia que contrasta con la predilección que por aquellas terminaciones tienen las otras lenguas latinas —italiano, francés, catalán, etc.—, de donde parece lícito presumir que las canciones donde tal desacuerdo aparece tienen melodías de creación anterior o por lo menos distinta que, como luego veremos al tratar del difícil paso de las melodías entre diversas culturas, viene a ser lo mismo.

Hasta ahora nos hemos movido en el terreno de las canciones donde, a fin de cuentas, texto y melodía concuerdan o casi concuerdan fundamentalmente en la métrica, o sea, en el número de sílabas, ya que la sílaba es el elemento sonoro de la palabra —por las vocales— y la vocal es también el elemento sonoro de la melodía cantada. Pero donde no conviene el número de sílabas de la melodía con el del texto, pueden ser debido teóricamente a dos causas: que aquélla tenga mayor extensión que éste, o que sea éste el más extenso. El segundo caso es rarísimo, y sólo conocemos algunos romances, en los cuales el sentido lógico de la narración desborda las cuatro frases musicales sobre las cuales suelen ser cantados. En cambio, la abundancia de ejemplos presentada anteriormente muestra a las claras cómo el caso de una melodía más extensa que el texto a ella aplicado es moneda corriente en nuestra canción y, de manera más acusada, en la canción andaluza. En todos ellos advertimos que la acomodación final se consigue por dos procedimientos: la repetición del texto poético o la introducción de palabras a él extrañas, sin que falten combinaciones de ambos.

En notable oposición con tan frecuentes muestras de conflicto entre palabras y melodía, hay otras, escasas éstas fuera de las formas poéticas regulares castellanas, pero significativas, precisamente porque son irregulares, donde la acomodación es perfecta. En las canciones cuyo texto comienza

Cuando el Eterno se quiso hacer Niño

y

Alegría, alegría, alegría,

ya señaladas, no sólo coinciden sílabas y notas, sino acentos poéticos y acentos musicales en la conjunción más acabada, que se da cuando no sólo el ritmo de la canción puede ser seguido por el de la poesía, sino cuando a los acentos verbales corresponden las elevaciones singulares melódicas. Notemos, sin embargo, que estas canciones nos parecen de una modernidad muy acusada y también que, para la segunda, la división estrófica musical no se corresponde con la rima; las estrofas musicales vienen dispuestas de esta guisa:

que ha parido la Virgen María
un infante tierno,
en el crudo rigor del invierno,
y los angelitos,
cuando vieron al Niño chiquito
metido entre pajas, etc.,

si bien son dos las frases musicales, y la primera melódicamente conclusiva.

Por lo expuesto vemos que, en cualquier tipo de conflicto, la melodía prevalece sobre las palabras.

4.—UNA HIPOTESIS.

¿Qué pensar de estos hechos, sobre todo del que ofrecen las canciones donde se da diferencia numérica de sílabas entre texto y melodía, al que Torner tipifica como andaluz tratando de lo que llama *melismas poéticos*?

La explicación acaso resida en admitir la existencia de un acervo cancionístico anterior al lenguaje andaluz actual y a sus esquemas formales poéticos. Tal acervo debió de comprender melodías más extensas que las estructuras poéticas castellanas, presentar unas figuras rítmicas que no se corresponden con la acentual del verso castellano, etc. En último caso, el verso se desentiende de su propia estructura acentual y hasta de su rima; cuando las formas poéticas castellanas no bastan a llenar la canción, se acude a las repeticiones o a la inserción de palabras ajenas al contenido, no sólo poético, sino lógico del lenguaje.

¿Podemos aceptar como racional una explicación semejante? Parece que sí.

Notemos que el verso castellano, por exigencia de la rima, mantiene una tendencia, sobre todo en la poesía popular, a las frases pares, mientras en la canción andaluza la tendencia se manifiesta hacia el número impar de frases musicales. De todos es admitida la permanencia de los tipos musicales, permanencia en la cual se basan los estudios de etnología musical; la creación musical es mucho más difícil que la poética, y tenemos ejemplo constante de esta dificultad, no sólo en la escasez de melodías frente a la abundancia de textos en cualquier cancionero, sino en la práctica de acomodar textos a melodías y no al contrario. Finalmente, el hecho indudable de que el lenguaje ha cambiado en Andalucía, como en toda España, desde el de sus desconocidos primeros pobladores al dialecto castellano actual, aun a través del escasamente conocido romance hablado en los tiempos de la dominación árabe. Si añadimos que el lenguaje actual proviene en gran parte de Castilla, y de Castilla las estructuras poéticas en él usadas, la conclusión ofrece muchos visos de ser cierta.

Se confirma su certeza si consideramos que el divorcio entre poesía y canción pertenece a épocas de relativa modernidad, pues en su origen la poesía no fue sino la canción misma, o sea la melodía creada a través de las palabras. De ahí se infiere que, si poesía y canción no concuerdan, la

discordancia ha de nacer, o bien de origen diferente en el espacio, que raramente ocurre, o de origen diferente en el tiempo. Por la dificultad de tránsito que hallan las canciones para pasar de una a otra cultura, hemos de creer que la causa es la última, sobre todo si el fenómeno se repite en un número crecido de canciones y si tenemos la evidencia de lenguaje reciente en cultura ya de muy antiguo evolucionada. Entrambas circunstancias se dan en Andalucía.

5.—LAS CANCIONES CON ESTRIBILLO

Desde el punto de vista de la canción como unión de palabras y música, nos parece merecen atención particular las canciones con estribillo. Todo lo que hemos podido hallar sobre ellas se reduce a la exposición de las formas de rima, así como al análisis métrico o, cuando más, metro-rítmico. Es de creer, sin embargo, que no carecerá de interés estudiar, siquiera de un modo somero, las relaciones y comportamiento del estribillo en el todo de la canción.

Antes de acometer estudio semejante, no estará de más recordar que, como origen del estribillo, suele aceptarse generalmente el *responsorium* litúrgico latino. He de confesar que no veo tan clara la procedencia, cuando menos, como única y exclusiva. Millás Vallicrosa (2) señala que, por lo que hace a España, debió de influir también, directamente y por otro camino, la poesía hebraica. Nosotros añadiríamos que el estribillo se encuentra, por ejemplo, en la canción popular marroquí, tanto árabe (3) como bereber (4), así como en la negra, de la cual hemos podido recoger abundantes ejemplos, no publicados todavía (5).

Con ello queremos establecer que las fuentes hebraica y cristiana de la forma responsorial —determinante del estribillo— no son las únicas, que difícilmente se pueden estimar como tales para la cultura bereber —aunque en Berbería hubo comunidades cristianas hasta el s. VIII y judías desde época muy remota; judíos mauritanos, hasta nuestros días— y con mucha mayor dificultad para las culturas negras. Por otra parte, la existencia del estribillo en Marruecos —y no de origen árabe, a lo que parece—, nos hace pensar en una forma responsorial anterior a la liturgia cristiana y hebraica, forma que pudo hallarse también en las capas populares de la Península, paralelamente a como se hallan otros elementos culturales comunes a entrambas orillas del Estrecho.

Vengamos ahora a los modos de comportarse el estribillo en la canción.

(2) V. José M.ª Millás Vallicrosa. «*La poesía sagrada hebraico-española*». Madrid- Barcelona, 1948, pág. 67 y ss.

(3) V. Alexis Chottin. «*Tableau de la musique marocaine*». París, pág. 154.

(4) V. el mismo, y también Arcadio de Larrea Palacín. «*Canciones populares de Ifni*». Madrid, 1957.

(5) El lector curioso podrá espigar en las diversas publicaciones que tratan de la música negra, o encontrar un escueto resumen de las culturas musicales negras en el artículo Africa, del *Diccionario de la música Labor*.

El primero que aparece, y más frecuente, es aquél en el cual la canción se compone de dos partes, no sólo diferenciadas, sino independientes entre sí, tomadas por separado cada una de ellas y que, sin embargo, concurren obligadamente en el conjunto de la canción. Se da en las canciones de baile: jota, fandango, etc. Una de las partes es la copla, variable en el texto y la música; otra, el estribillo, que también varía en ambos. Puede unirse cualquier copla a cualquier estribillo, y de hecho se unen así. La copla suele ser octosílaba, con mayor frecuencia la cuarteta asonante; el estribillo tiene la combinación de la seguidilla, aunque no están descartadas otras (6). En Andalucía encontramos esta manera en el fandango y sus múltiples variantes, en el *baile del pino* de varios pueblos de la provincia de Huelva:

Copla:
San Pedro, como era calvo,
le picaban los mosquitos
y su madre le decía:
—Ponte el gorro, Periquito.

Estribillo:
Ole, ole. Por dónde vas a Misa
ole, ole, que no te veo
ole, ole, por el empedraíllo
ole, ole, que han hecho nuevo

aunque en esta danza, la seguidilla lleva, como se ve, unos *ole* que llenan el hueco musical que aquélla no consigue dejar cumplido.

Al observar con mayor detenimiento lo que en estas canciones sucede, advertimos que copla y estribillo responden a dos tiempos musicales distintos (no a dos aires), siendo el de aquélla más lento, y más ligero en éste, ligereza reflejada en la de la seguidilla frente a la andadura más pesada de la cuarteta o quinteta. Estos dos tiempos distintos vienen impuestos por las mudanzas del baile. ¿Cuál es la causa?

Nos encontramos hoy día con tales cambios en las danzas, que quizá no podamos explicarla con diáfana claridad, pero, a mi entender, sí rastrearla y entreverla. Recuerdo de mi niñez que, en el pueblo altoaragonés donde pasé algún tiempo, las parejas dejaban de bailar el estribillo o la variación instrumental que hacía las veces de aquél. Acaso nos ayude a comprender la distinta función de copla y estribillo el modo que todavía conservan algunos de los bailes de niñas, en los cuales la copla es bailada a corro, en tanto el estribillo lo es por una pareja suelta, mientras el resto canta y bate palmas. De esta clase de baile tiene Andalucía el que canta:

Copla:
Con esos tirabuzones
que te caen por la cara
pareces la Magdalena
cuando por el mundo andaba.

(6) V. Arcadio de Larrea. «*Preliminares al estudio de la jota aragonesa*», en Anuario Musical. Vol. II. Barcelona, 1947, pág. 181.

Estribillo:

Que a,
que a, que a,
que a,
que a, que a,
que a,
que a, que a,
manteca colorá.

Por ahí parece poder rastrearse esto: la copla sería para bailada en corro; el estribillo, para bailado por pareja y cantado a coro. Esto conviene con: el aire más vivo del estribillo y la mayor complejidad de sus pasos bailados; el carácter más sencillo de su melodía, su más acusado ritmo y, también, el número reducidísimo de estribillos, tanto en sus formas musicales como en las poéticas, frente al incomparablemente más crecido de las coplas y, finalmente, el que un mismo estribillo —poético o musical— sirva para tipos distintos de canción bailada.

Semejante disposición no se da sólo en las canciones de baile hoy bailadas, antes bien es frecuentísima, como se advierte en la canción navideña y otras ocasionales.

El último ejemplo presentado nos lleva de la mano a considerar un tipo de canción donde el estribillo es constante y varían las coplas, sin relación ilativa entre sí mismas ni con aquél. Si la primera del ejemplo n.° 3 suele ser la transcrita y el estribillo constante dice:

Ole a
morena resalada,
ole a
morenita del alma.

a seguido suele cantarse:

A la mar que te vayas,
querido Pepe,
a la mar que te vayas,
me voy por verte.

Semejante tipo es asimismo muy abundante. A él siguen las canciones donde, si no existe relación ilativa y a veces ni aun lógica entre la copla y el estribillo, sí la tienen entre sí las diversas coplas. A esta clase pertenecen La Tarara y muchas otras, como esta jerezana:

Copla:

De los cuatro fundamentos
que yo puse en tu querer
se me ha perdido ya uno
y no quedan más que tres.

Estribillo:

—Abreme la puerta,
ciérrame el postigo,
ábreme la puerta
porque vengo herido.
—Si vienes herido
vete al hospital,
que allí están las monjas
de la Caridá,
que curan de balde
y no llevan na.

Aquí entran ya algunos, pocos romances, especialmente de los que tienen tema navideño. Pero entre éstos, y acaso de muy tardía aparición, hay unos cuantos donde el estribillo musical determina una variación en la estructura poética, sin perder la iliación narrativa:

La Virgen va caminando;
huyendo del Rey Herodes;
por el camino han pasado
hambres, fríos y calores.

Y al Niño le llevan
con grande cuidado
porque el Rey Herodes
quiere degollarlo.

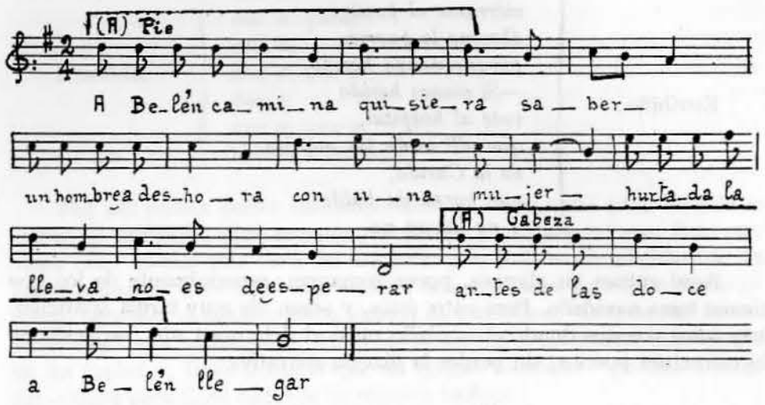
Siempre tomando el estribillo en su función más común, es decir, como repetición al final de la estrofa, llegamos finalmente, a la forma villancico:

cabeza
pie
cabeza-respuesta.

No hemos tenido la fortuna de hallar muestras abundantes de ellas, acaso porque el tipo que tomamos actualmente sea evolución académica —como ocurre con la *muwasaha*— del auténticamente popular, pero sí diremos que permanece vivo en la forma de los «gozos» religiosos y en algunos romancillos de Nochebuena, como se advierte, no sólo poética, sino musicalmente, en el ejemplo n.° 15, donde la cabeza completa es:

Antes de las doce el gallo cantar
antes de las doce a Belén llegar.

EJEMPLO NUM. 15



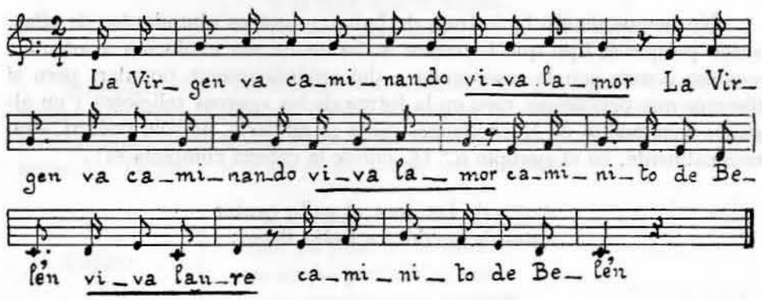
SEVILLA — VER EJEMPLO NUM. 19

Hasta ahora hemos considerado siempre el estribillo colocado al terminar la estrofa. Hay otra clase de ellos que van intercalados entre los versos de aquélla, cuya existencia más clara nos viene descubierta en los romances. Una variante del Mambrú canta:

Mambrú se fue a la guerra,
viva el amor
Mambrú se fue a la guerra,
viva el amor
no sé cuándo vendrá
viva la rosa en su rosal, etc.

Andalucía nos da, de este tipo, entre otras canciones, el ejemplo n.° 16.

EJEMPLO NUM. 16



CADIZ — HUELVA — SEVILLA

En la manera actual de ejecutarlas, nada nos autoriza a pensar que el estribillo tuviera en ellas carácter de responsorio coral, si no es precisamente su estructura melódica. En todo caso, dado que alguna vez la respuesta coral se integrara en ellas al modo que hoy en día ocurre en las canciones negras, no queda huella ninguna —o no hemos dado con ella— de semejante manera de cantarlas.

Sin embargo, la hipótesis de una especie de refrán coral intercalado no aparece descabellada, tanto más que puede muy bien tratarse de disposición muy antigua, ya que con frecuencia la estructura se da precisamente en las canciones con glosolalias, o sea, aquéllas en que se encuentran formas verbales sin actual significado.

En la canción «El bonete del cura» hemos advertido éstos:

güi, güi, güi,
triqui, triqui, tri,
lairón, lairón, etc.

Observaremos que las glosolalias aparecen con abundancia en las canciones de las niñas. En las andaluzas podemos notar, entre los romances:

Estaba un marinerito
remiré (o remigué)
estaba un marinerito
remiré
en su divina fragata,
remiré, pon pon
en su divina fragata, etc.

O esta otra:

Soldadito, soldadito,
de la guerra viene usté,
tumba larita, laritairé
tú estás malita y yo también.

Para el de «La Virgen y el ciego» hallamos:

La Virgen va caminando
y a la liquidó y a la liquidé

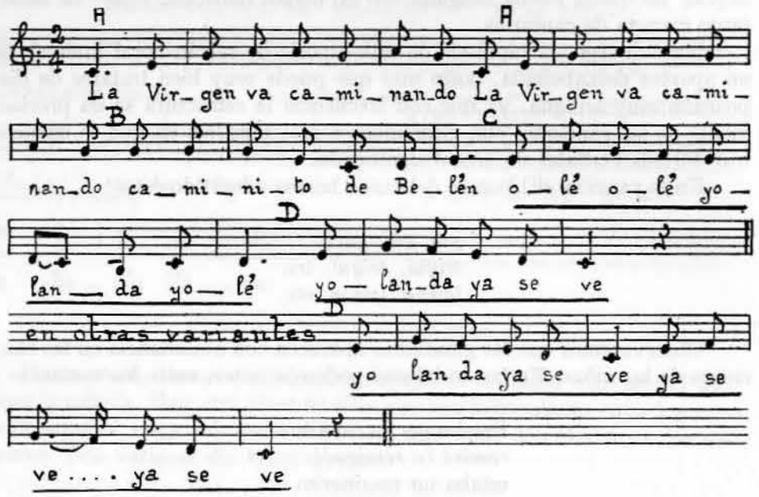
en el ejemplo 10, aunque al final, la glosolalia es:

que con el le le le le la,

en tanto el ejemplo 17 termina

olé, olé y olanda y olé
y olanda ya se ve.

EJEMPLO NUM. 17



HUELVA ETC.

Del romance «Los Peregrinos», tenemos ésta, en una versión rondeña;

cundí, cundí, cundaina, cundí;
cundaina y ahora sí.

Traer más ejemplos nos obligaría a desmedida extensión y a dedicar un estudio al problema porque, a nuestro entender, lo es y no pequeño. Salirse del paso diciendo que se trata de voces onomatopéyicas nada resuelve. Ya hemos visto la canción «El bonete del cura». Hay una que canta:

Por la calle abajito
van dos ratones
tuturún niró
quebolín, quebolón
tururún rierá
van dos ratones
lalará lalá.

Por mucho que me esfuerce, no puedo comprender cuál es aquí la onomatopeya, ya que aparecen tres distintas. ¿Y en las demás canciones?

¿Qué ruidos se pretende imitar, y qué relación tienen esas voces con las palabras?

¿No sería acaso más acertado pensar que tras las glosolalias se ocultan restos de palabras cuyo significado se perdió con el correr del tiempo y han sido modificadas por una ley que no alcanzamos a descubrir? Si aceptar esta hipótesis es difícil, más dificultoso parece admitir formas lingüísticas permanentes completamente irracionales. Nos ayudará observar que, en cada país y en cada lengua, hay una tendencia a formas determinadas y, sin embargo, como acabamos de observar —acaso con mayor abundancia en Andalucía que en otras regiones españolas—, la variedad es grande. También esto: las canciones de cuna del oeste español tienen la glosolalia *arrorró* frente a la *nana* o semejantes del este. Nana se corresponde con *niño, nin*, etc., y aun con formas referidas al sueño: fer *nones*, catalán y *nanni*, norteafricano, y *arrorró* con *arrau*, palabra del bereber que significa *niño*. El caso del trueque verbal es continuo, aun en el lenguaje de hoy cuando a la gente se le hace difícil comprender lo que canta. ¿Quién no ha oído millares de veces

«imposible el alemán»

por «impasible el ademán» en la canción de la Falange? El fenómeno también ocurre al contrario porque hay una tendencia al lenguaje racional, como se ve en la glosolalia francesa de la canción de Mambrú:

Mirondón, mirondón, mirondena

que ha sido mudado en

«mire usté, mire usté qué pena»

y así lo suelen cantar nuestras niñas. Ello parece confirmado porque la parte final de las glosolalias llega a adquirir un sentido, aunque manco.

No es posible aquí continuar con el tema. Sólo he querido plantearlo por la frecuencia, abundancia y variedad de estribillos y glosolalias en la canción andaluza, y apuntar caminos a seguir para su estudio.

De la complejidad que alcanza nos darán idea estas versiones. La más corriente en España es:

Ya está el pájaro verde
puesto en la esquina
del teberón, caracaracol, caracol,
puesto en la esquina,
puesto en la esquina,
puesto en la esquina.

Pero la recogida en Ronda canta:

Ya está el pájaro verde
tu caerás, ahora lo verás, ay que sí
ya está el pájaro verde
quiriquiquí
puesto en la esquina,
señor Joaquín
puesto en la esquina.

Nos queda, para terminar, otro ejemplo de estribillos, a veces glosolalias, a veces en otras formas. Tal es el ya señalado de las sevillanas, sus estrambotes, sus estribillos y sus falsos estribillos —el *ole Dolores*, etc.—. Notemos que la sevillana carece de estribillo musical, distinguiéndose así de las otras canciones de baile que lo tienen, en las cuales aquél toma la forma de la seguidilla, que es la más corriente en la sevillana. Y, como en ella, encontramos el estribillo, esta vez poético y musical, en canciones que no son de baile: nanas, canciones de trabajo, etc., singularmente en el cante flamenco bajo la forma de *machos* y a veces de *cambios*. Macho cuando es canción diferente en su estructura poética musical, *cambio* en realidad cuando por estribillo se toma el mismo tipo de canción, sobre otra tonalidad, o cuando se toma otro tipo de canción definido como copla. Así, el cambio de seguiriya por seguiriya o martinete; de soleá por soleá corta o por bulerías; pero el *macho* del polo o de la caña —en forma de seguidilla—. Presente, siempre, la tendencia al estribillo como el complemento indispensable de la canción estrófica.

VI

LA CANCION ANDALUZA EN EL TIEMPO

VI.—LA CANCION ANDALUZA EN EL TIEMPO

I.—CRITERIOS A SEGUIR.

Porque la escritura musical es de aparición muy tardía, las noticias sobre música han de limitarse, forzosamente, hasta la época en que aquélla surge, y aún más, hasta que su técnica adquiere la necesaria difusión, no podemos alcanzar sino meras noticias históricas y, en todo caso, algunos, pocos textos literarios. Carecemos de canciones notadas anteriores a la escritura musical. ¿Cómo conocer las que existieron?

El criterio aplicable lo expone el insigne musicólogo Monseñor Higinio Anglés con estas palabras:

«Como hemos visto para la música arábiga hispana, cuando sobre el hecho de la música medieval de un pueblo conocemos sólo documentos históricos, mas no ejemplos de música práctica, nos queda otro campo para el estudio de la misma. Este campo lo tenemos en la música popular conservada en el folklore de los pueblos o de las diversas razas cuya música pretendemos estudiar; en esta canción del folklore tradicional es posible que se conserven elementos típicos de la canción antigua que no aparece copiada en los manuscritos antiguos». (1). Aunque tomadas al pie de la letra, estas normas parecen sólo aplicables a la canción medieval, de otros muchos pasajes del mismo autor puede deducirse que su criterio las hace extensibles a canciones de épocas más remotas.

La canción medieval fue precedida de la antigua, y ésta de las prehistóricas, pues todos estamos de acuerdo en que el hombre cantó desde los primeros albores de su existencia. Sin la pretensión de alcanzar épocas tan remotas, muchos musicólogos se han ocupado y se ocupan en el quehacer de buscar, en los pueblos de hoy, las raíces y huellas de culturas musicales muy alejadas en el tiempo. A tanto no alcanza nuestra pretensión, limitada a los pasos que puedan permitirnos los andadores históricos.

Adviértase que Anglés indica su método como válido para la música escolástica, de la cual, como no podía menos de suceder, hay alguna que otra referencia —tratados, noticias en obras literarias e históricas—, aunque más bien escasa.

---

(1) Higinio Anglés. *La Música de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio.* Parte primera. Barcelona, 1958. III, pág. 43.

No ocurre lo mismo con la música popular. Esta, como otras manifestaciones culturales del pueblo, ha sido continuamente silenciada por los tratadistas, literatos e historiadores y lo es todavía, a pesar del valor que, a partir del siglo pasado, ha demostrado, si no para otros menesteres, para el muy importante de resolver problemas a los cuales la cultura académica se ha mostrado incapaz de hallar solución con solas sus fuerzas. Aún ahora no faltan los investigadores y profesores que pronuncian con desprecio la palabra *folklore* y desdeñan los datos que el lenguaje, la poesía o la música popular ofrecen generosamente, desaprovechando de esta guisa caudales de gran riqueza.

Si, según Anglés, resulta válido su método para rastrear la música académica de la cual no tenemos otra noticia que la documental, parece que su validez ha de resultar indiscutible en el estudio de la música popular, ello a pesar del problema planteado por las variantes. Cualquier recolector de canciones sabe que la misma canción varía, no sólo entre distintos ejecutantes, sino que el mismo cantor introduce variantes en las diversas o aun sucesivas ejecuciones. Sin embargo, a poca que sea su intuición y preparación, sabrá también distinguir entre la forma ideal y la forma real, las cuales aparecen en conflicto en casi todas las manifestaciones de la cultura popular y, con mayor abundancia, en aquéllas donde interviene el lenguaje —cuentos, leyendas, canciones, etc.—. Creemos que el mismo Anglés confirma nuestras deduciones cuando escribe: «Para el mejor conocimiento estético de la monodía medieval, las melodías que más interesan del folklore español son sin duda aquellas tonadas líricas de canciones amorosas, de romances, de temas históricos y legendarios, y muchos otros de carácter religioso y de juegos infantiles, así como también otras de labranza, de cuna y de trabajo domésticos» (2). Todo el acervo de la canción popular está contenido en las líneas precedentes.

Otra cuestión se plantea acerca de las obras de la música que llamamos académica. Esta, por la naturaleza de sus tendencias culturales, responde a técnicas de carácter universalista. Sabido es que la técnica, en parte, acaba por imponer cambios de forma (caso del soneto, etc.).

Por ese camino será llevada al empleo de formas y estructuras extrañas a las de su propia cultura popular y, en la música, también al de temas ajenos, como se ve en el uso amplio que los polifonistas —también los españoles— hicieron, por ejemplo, del *L'homme armé*. Mas, de otro lado, el artista creador, y ello ocurre más en la música, difícilmente se desentenderá de los elementos que constituyeron la expresión de su propio pueblo. El problema consiste en ver, ante cada uno de los casos, qué hay de universal y temporal y qué de local y tradicional en sus composiciones, y aun la propia postura del creador frente a cada una de las dos solicitaciones y tendencias.

(2) Id., pág. 84.

2.—MUSICA ANDALUZA EN LA ANTIGÜEDAD.

Habremos de seguir paso a paso a Monseñor Anglés, pues su obra, hasta la fecha, agota todos los conocimientos sobre la música española histórica.

Conocidas son las referencias al éxito logrado en Roma por las gaditanas, tanto en canto como baile, acompañadas, por cierto, de crótalos (3). Veamos algunas referencias:

Marcial, Epigr. I, 61:

«Gaudent iocosae Canio suo Gades»;

III, 63:

«Cantica qui Nili, qui Gaditana susurrat»;

V, 78:

«Nec de Gadibus improbis puella»;

VI, 71:

«Edere lascivos ad Boetica crusmata gestus
Et Gaditanis ludere docta modis...».

Plinio. Epist. I, 15:

«At tu apud nescio quam ostres... Gaditanas maluisti»;

Juvenal, Sátira XI, 162:

«Forsitan expectes ut gaditana canoro
Incipit prurire choro, plausique probatae» (4).

Nada sabemos de cómo fueran esos cantos y bailes, lo que sí aparece es que fueron extraños a la cultura romana, por gaditanos y andaluces.

Anglés dice: «Debido a las colonias griegas establecidas en España primero, y debido, más tarde, a las influencias artísticas llegadas de Roma, España había practicado en gran escala, desde siglos, la música para el canto y para la danza. El hecho de que España hubiera sido una colonia romana en los primeros siglos del cristianismo, podría demostrarnos ya *a*

(3) Que no han de ser confundidos con las castañuelas. Los crótalos eran de bronce; yo les he oído nombrar *chinchines* en Sevilla.
(4) Anglés. Ib., pág. 2, nota 2.

priori que, así como la música profana de España fue influida por la Roma pagana, así también la música religiosa de su Iglesia fue un recuerdo de la Roma cristiana» (5).

El autor resume en éstas y pocas líneas más su pensamiento acerca de la música española antigua. Intentaremos penetrarlo hasta su raíz.

Sería error deducir que, antes del establecimiento griego y la conquista romana no existiera música en España; su expresa mención de las «puellae gaditanae», las citas que de él tomamos y las que trae de Silio Itálico acerca de los gallegos, y de Estrabón sobre aquéllos, los asturianos y los vascos, nos convencen de lo contrario. Sabido es que las colonias griegas se mantuvieron apartadas del comercio social y cultural con los indígenas, no tanto, empero, que dejaran de existir relaciones y, por tanto, influencias recíprocas. Otro fue el caso romano.

Si para las clases altas de la sociedad podemos presumir una gran comunicación entre ellos y los hispanos, no parece debió de ser menor la existente entre las otras clases. Pero éstas, principalmente los soldados, procedían de todos los ámbitos del Imperio, por donde hemos de estimar que a España llegarían, y también a Andalucía, canciones de muy distintas procedencias. No hay que pensar en la canción como en una obra arquitectónica o escultórica; quien la trae o la lleva no es casi nunca un profesional, un técnico diríamos hoy: el arquitecto, el ingeniero, el artista; no se construye o se crea al dictado ni según el gusto del gobernante o del mecenas; no se conserva por sí sola, su pasividad o su masa, sino es menester la voluntad de su pervivencia en el ejecutante; no se acepta como algo externo e indiferente, mas, o bien queda incorporada al tesoro espiritual propio, o bien es rechazada por el olvido inmediato. De ahí que el pueblo andaluz, como cualquier otro pueblo, debió de recibir, entre las canciones traídas por legionarios, comerciantes y viajeros, sólo aquellas canciones afines a las suyas y rechazar las que no lo fueran. Las noticias de los escritores romanos nos hacen creer en una verdadera exportación de cantantes y danzarinas y, con un poco de imaginación, en la existencia, dentro del Cádiz antiguo, de escuelas o academias, antecesoras lejanas de las que en Sevilla principalmente siguen preparando muchachas para los tablados españoles y extranjeros.

Podemos, en cambio, suponer que no desaparecieron —quizá nunca hayan desaparecido—. «Las danzas y los cantos paganos de los siglos antiguos perduraron hasta muy entrada la época cristiana» (6).

Ello se explica fácilmente. No se desarraiga de pronto toda una cultura y la canción va íntimamente ligada a ella. Si continuaron costumbres rituales paganas, y de ello tenemos pruebas evidentes (las tenemos aún porque tales costumbres continúan, perdido en parte su carácter: fiestas de Año Nuevo, Carnavales, etc., o con el signo mudado, cual la de Navidad), debieron de continuar las canciones y danzas de semejantes ocasiones y, sin duda ninguna, permanecieron y permanecen otras no tan directamente influidas de carácter religioso.

(5) Id., pág. 1.
(6) Ib., pág. 21.

Por otra parte, la conservación de formas culturales es tanto menos difícil cuanto mayor la incomunicación de los pueblos poseedores de ellas.

Andalucía, con excepción de alguna faja costera, la llanada que se extiende por bajo de Córdoba, la del Condado y pocas más es, aun dentro de la montañosa España, una tierra abrupta y de comunicaciones dificultosas. Basta echar una ojeada al mapa y advertir las sierras que la cruzan y entrecruzan para comprender, a la par que la dificultad de las comunicaciones, la persistencia de sus formas de vida y de cultura.

No podemos fácilmente imaginar las condiciones de la vida andaluza en los primeros siglos de la era cristiana; sí, en cambio, observar que, pese a todos los factores adversos actuales —incomparablemente mejores medios de comunicación, mayor inestabilidad social, acceso más fácil a medios difusores de otras culturas (lectura, cine, radio, discos, espectáculos), grandes convulsiones que provocaron traslados de la población en masa durante este tiempo (guerras de Sucesión, de la Independencia y Cruzada)—, siguen conservándose en el acervo popular andaluz canciones que datan indudablemente de varios siglos atrás (romances, villancicos, etc.).

Compárense, como ejemplo, algunas de las canciones publicadas ya por Fernán Caballero con las cantadas en estos mismos días; la coincidencia no es sólo de textos, sino de melodías, como he podido comprobar con las por mí recogidas. Las llamadas «seguidillas antiguas» en la parte serrana de Huelva («sevillanas bíblicas» han dado ahora en llamarlas), muestran una clara impronta del XVII y guardan, sin apenas deformación, las tan poco populares referencias a hechos históricos de la antigüedad, mitológicos y bíblicos con los nada comunes nombres de los protagonistas.

Todo ello viene a confirmar cuanto dijimos antes acerca del carácter, llamémosle conservador, del pueblo andaluz y de la permanencia de sus formas culturales (7). No habían de ser excepción la canción y la música. Y nada nos autoriza a creer que lo hayan sido.

Para los instrumentos, Subirá menciona el que llama *carrasclás*, nombrado *carrañaca* por los andaluces, hallado en las excavaciones de Numancia, y todavía empleado hoy en Andalucía, como en otras partes de España, con mayor frecuencia para acompañar las canciones navideñas, y que he visto también en la romería del Rocío; el flautista ibérico y el tañedor de trompa en los relieves de Osuna y, finalmente, la especie de pandereta y las *tibia pares* del mosaico cordobés (8).

3.—EN LA ALTA EDAD MEDIA.

De la música visigótica dice Anglés: «En cuanto a esa música popular

(7) V. pág. 16.
(8) José Subirá. *Historia de la música*. Barcelona 1947, T. I, pág. 161.

y a sus danzas, conservamos sin duda restos preciosos de aquellos días y que con el tiempo podrían con precisión señalarse. Muchas melodías populares de Castilla, Cataluña y Baleares, principalmente algunas de las usadas para las faenas del campo, pueden acaso ser reminiscencia de los visigodos y de otras culturas anteriores» (9).

Y más adelante: «El recuerdo que San Agustín nos ha dejado de los cantos populares que se ejecutaban en su tiempo durante las faenas agrícolas, que empezando con palabras y con texto, acababan con un melisma y con notas sin palabras, los hemos oído muchas veces en los campos de Cataluña, de Castilla y de Mallorca, y abundan en el folklore de Galicia» (10). Como vemos, no cita Andalucía. Es posible que, precisamente, la diferencia más acusada entre la canción andaluza y el resto de la española se deba a los elementos visigodo-sajones que penetraron la última.

Añadiremos que la mayor parte de la canción andaluza, tanto que Torner llegó a considerar esa característica como una de las tipificadoras, ofrece esas terminaciones de estructura plenamente melismática. Acerca de la danza de espadas, «practicada por el pueblo vasco aun en nuestros días, (y que) es posible que sea un recuerdo de la danza de espadas tan típica de los pueblos germanos primitivos» (11) agregaremos que es común a toda la Península, aun a Andalucía, y que razones de peso nos hacen creerla anterior a la invasión visigótica (12).

A partir de esta época habremos de espigar, más allá del canto estrictamente popular, en otros campos: el del canto litúrgico y el del canto cortesano y académico, pues las noticias que nos son negadas para aquél se encuentran referidas a los dos últimos. Si bien con la cautela de que no todo, ni quizá gran parte de lo que aparezca en Andalucía o por obra de andaluces, habrá de ser estimado como canción andaluza, por las razones que ya expusimos en el capítulo I. Con todo, no prescindiremos de los datos que puedan salirnos al paso, por la mutua influencia que ejercen entre sí los estratos culturales.

Para épocas posteriores Anglés cita a Osio, obispo de Córdoba, y Orosio. Es lógico presumir que alguna parte de la cultura florecida en la Iglesia africana alcanzara también a Andalucía, cuyas relaciones con el norte de Africa han sido constantes en todos los órdenes y, aunque para los siglos siguientes tampoco cita Andalucía, se hace difícil pensar que la iglesia que llegó a producir hombres de la talla de San Leandro y San Isidoro, no conservara una rica tradición litúrgica y musical, aunque el historiador haya

(9) Anglés. Id. pág. 24.
(10) Ib., pág. 25.
(11) Anglés. Ib.
(12) El área en que aparecen las danzas de espadas es amplísima, pues prácticamente se extiende, no sólo por Europa, sino por Africa y Asia; elementos étnicos comunes a los luego conocidos por germánicos los hubo en la Península desde antes de las invasiones bárbaras y no sólo en España sino en el Norte de Africa. Las danzas que he visto en la provincia de Huelva son de dos especies: sin espadas en el Alosno (cascabeleros, en el día de San Juan) y con ellas en la Puebla de Guzmán (romería de la Virgen de la Peña) y en el Cerro del Andévalo (romería de San Benito), a éstas últimas las llaman de *las lanzas*. Una y otra no son de esgrima, sino en cadena, o sea aquéllas en que los danzantes forman una cadena ininterrumpida, asiendo cada uno de ellos la punta de la espada de quien le precede.

de limitarse a escribir: «No es tampoco posible decir algo en concreto de lo que hubiera sido el canto y la liturgia previsigoda de la Iglesia de Toledo, de la Bética y de la Gallaecia» (13); pero, a la vez añadir: «Contemporáneamente al canto litúrgico en latín se ejecutó siempre en Europa el canto popular de carácter profano o religioso, apto para las fiestas cívicas y sociales, practicado también en las faenas agrícolas y en las familiares. El canto popular, en el sentido de las canciones tradicionales cantadas por el pueblo como comunidad humana o por los individuos que forman parte de este pueblo, es tan antiguo, podríamos decir, como el mismo hombre. Es muy difícil el poder señalar cuándo en nuestra Península el pueblo empezó a cantar con texto vulgar, puesto que cada pueblo, raza y cultura ya antes del latín tuvo sus cantos típicos» (14).

Por difícil que sea, podemos vislumbrar cómo y cuándo debió de producirse el fenómeno, comparando lo que ocurre en los pueblos no europeos que siguen un proceso de aculturación, y en los cuales un lenguaje extraño a cada una de las tribus etc. que los componen, se difunde rápidamente como medio de comunicación, no sólo con los colonizadores, sino indispensable para el entendimiento común de los nativos. Tal es el caso del «pidgin english» en Africa y Asia. Extendiendo nuestra observación advertiremos que el segundo lenguaje no supone la súbita desaparición del autóctono, sino su progresiva sustitución, y que uno de los reductos más resistentes lo constituye la canción, la cual conserva, no sólo sus propias estructuras y sus giros melódicos y rítmicos sino textos cuyo significado se perdió (15). Podemos suponer que, por un proceso parecido, primero se hablaría el bajo latín, luego romance, mientras seguirían por algún tiempo cantándose las antiguas canciones en el lenguaje antiguo que paulatinamente llegó a ser sustituido por el nuevo, a lo largo de un proceso que duró ocho o nueve siglos.

Más tarde, en el período que comprende la segunda mitad del s. VI y la primera del VII, Anglés señala a Sevilla como uno de los centros más importantes de la vida musical coetánea; en ese período (633) se celebra el IV Concilio de Toledo, presidido por San Isidoro, el cual permite «hablar de una liturgia y una música típicamente nacionales» (16). Con San Isidoro florece San Leandro, y de la música visigoda escribe Anglés: «Este canto de la Iglesia visigoda, no obstante algunas analogías que pudiera tener con el canto oriental, el canto romano, el ambrosiano y el galicano del mismo tiempo, acusó desde un principio características nacionales, como, por ejemplo, un dramatismo impresionante, y, en algunas de sus fórmulas, un carácter popular acaso no igualado por otras liturgias latinas» (17). Si al insigne musicólogo preocupa el hecho de la existencia de «tantos elementos orientales y bizantinos en la liturgia y la notación musical his-

(13) Ib. pág. 8.
(14) Ib. pág. 16.
(15) V. Carlos González Echegaray. «*La música indígena en la Guinea española*», en Archivos del Instituto de Estudios Africanos, núm. 38.
(16) Anglés, íd., pág. 11.
(17) Ib., pág. 12.

pana» que justifica, en parte, por la ocupación bizantina, no debemos olvidar que lo ocupado era el Sur, y que San Isidoro, San Leandro y el obispo Liciano eran andaluces (de Cartagena, que correspondía a la Bética) y los dos últimos habían permanecido algún tiempo en Constantinopla.

Un siglo más tarde, el toledano Pedro escribía a los sevillanos con motivo de unas Pascuas celebradas erróneamente en la ciudad andaluza; el año 862 moría en Comares (Málaga) el cantor Samuel, cuyo epitafio se conserva.

De la música popular por ese tiempo nos llega el conocimiento por las condenas y prohibiciones: canciones fúnebres, danzas y cánticos libidinosos en el templo, condenados por el III Concilio Toledano (a. 589), aunque San Isidoro nos brinde otras noticias: la de que los artesanos ejecutaban cantos amatorios y picarescos? mientras trabajaban (*Regla de los monjes*) y «Los remeros se incitan con el canto; la música sosiega el alma en los trabajos, y las voces moduladas alivian la fatiga en las tareas» (*Etimologías*), así como Liciano, de quien hablamos antes, exhorta a que en domingo los cristianos no bailen ni canten canciones que excitan la libídine.

Para la época mozárabe hay un testimonio precioso. Se refiere a la entrada triunfal en Toledo después de la victoria de Aurelia en 1139; dice el cronista:

«Omnes principes Christianorum, serracenorum et iudeorum et tota plebs civitatis... et cum tympanis unusquisque eorum secundum linguam suam laudantes», etc. (18). Concluye Anglés: «Si cada uno cantaba en su lengua, es evidente que se trata aquí de canto popular». Evidente para Toledo, pero no menos evidente la existencia de ese canto popular entre los mozárabes andaluces que, como sabemos, guardaban su propia cultura, más emparentada, aun en el lenguaje, con el resto de la hispánica que con la árabe-bereber.

4.—LA MUSICA ARABE.

La dominación árabe y la cultura que los árabes desarrollaron en España nos presenta uno de los problemas más debatidos para la canción española, y para la andaluza en particular. Es casi sonsonete común en cuantos de la canción andaluza han escrito, advertir a priori, que ella, y de manera particular el cante flamenco, son hijuelas de la música árabe; por otra parte, Ribera lanzaba esa misma teoría, ampliándola a otras canciones españolas; al cabo de algunas vueltas ha venido a convertirse en centro de la disputa sobre el origen de la lírica medieval. Tenemos ante nosotros varias cuestiones que habremos de responder a medida de nuestros actuales conocimientos. Son: la existencia de una cultura musical hispanoárabe y sus características; si aparece por alguna parte la influencia de esa cultura en la canción andaluza actual y finalmente, si con esa

(18) Ib., pág. 30.

cultura coexistía otra cultura musical andaluza, cuáles son sus restos y cuál su influencia en la cultura hispanoárabe.

Comencemos por acometer el examen de la primera. Y, para nuestra maravilla, con la sorpresa de que podemos tener una versión hodierna, escuchada por nuestros oídos, no en reconstrucción más o menos erudita, sino por el prodigioso esfuerzo de una tradición continuada fuera de la tierra que la vio nacer.

5.—LA MUSICA ARABIGO-ANDALUZA EN LA ACTUALIDAD.

El cargo más importante que se puede hacer a Ribera es, a mi entender, su desconocimiento práctico de que no era menester aventurar teorías para esta música arábigo-andaluza, sino bastaba estudiarla como es en la actualidad. Porque lo peregrino es que sigue viviendo hoy, tras siglos de decadencia ciertamente, mas con dignidad y aun con cierto esplendor.

En Marruecos, Argel y Túnez existen grupos de músicos que cultivan la tradicionalmente recibida y estimada por música andaluza, o sea música española, ya que para un descendiente de musulmanes españoles o moriscos, El Andalus es España y no sólo Andalucía. Reclaman su origen a las escuelas sevillana, cordobesa y granadina, emigradas al Norte de Africa al paso de la conquista cristiana de los emporios artísticos que fueron Córdoba, Sevilla y Granada; ejecutan una música completamente distinta de la propia de los países donde habitan y de la árabe oriental; muchas de las canciones son conocidas como creación de los poetas árabes españoles; su forma poética es la muwachaha o el zéjel. Todo, en fin, lleva a suponer que realmente han conservado la *música andaluza* todavía hoy.

Sin detenernos más, digamos que se caracteriza por su gran riqueza y perfección artística; es música cortesana y no popular, sujeta a normas estrechísimas, ejecutada siempre a coro, donde los instrumentos acompañan al unísono y no son rasgueados; los ritmos son fijos para cada aire y las canciones se agrupan en series por su modalidad. Resumiendo: es una música refinada, elaboradísima, ejecutada y gustada por pequeñas minorías, cerrada a influencias ajenas y también a toda posibilidad consciente de evolución o renovación, por tanto de creación nueva, inmutable —aparte la inevitable decadencia fruto natural del tiempo— por la alta estima que merece a sus cultivadores el depósito tradicional de canciones que la forman. Añadamos su recia base teórica, la variedad y firmeza modal —se conocen en Marruecos todavía once modos de los veinticuatro primitivos—, el número elevado de canciones conservadas (más de un millar para sólo Marruecos). Estamos, de pronto, en el polo opuesto de lo popular. Si cabe la posibilidad de que otras manifestaciones musicales de la cultura popular española hayan sufrido influencias árabe-bereberes o la hayan ejercido —tal, el empleo de la *dulzaina* o *gaita*—, no aparece ninguna en el caso de esta música andaluza.

6.—MUSICA HISPANO-ARABE Y MUSICA ARABE ORIENTAL.

Ello no obstante, es cierta la procedencia andaluza de esta música, asentada, no sólo por la tradición, sino por sus características, entre ellas el absoluto diatonismo, que la distinguen plenamente de la música árabe oriental.

Para más amplio conocimiento, expondremos el desarrollo en las *naubas* orientales frente al de las de tradición hispano-árabe (19).

NAUBA ORIENTAL
(EGIPTO)

PRELUDIOS:

1. *Taqsim:* improvisación instrumental en ritmo libre sobre un solo instrumento.
2. *Bachraf:* preludio orquestal sobre un ritmo de períodos largos.
3. *Samai:* segundo preludio orquestal sobre un ritmo inmutable (5/4) terminando en ritmo ternario.

PRIMERA PARTE:

4. Varios *tauachih*, o cantos divididos en estrofas y compuestos sobre ritmos variados (20).
5. La *qasida:* recitativo ejecutado por el cantor de la orquesta con acompañamiento de laúd.

INTERMEDIO:

6. Sonata orquestal con una parte fija, ejecutada por todos los instrumentos y variaciones improvisadas por cada uno de ellos.

SEGUNDA PARTE:

7. El *daur:* canción de ritmo simple binario y estilo ligero; generalmente va precedida de un *müal*.
8. Los *darich* o *tawchih* sobre ritmos ligeros y movimiento rápido que se acelera progresivamente.

Pero no sería lícito omitir que la *nauba* oriental, llamada también *uaslah, fasil* y *fasl*, difiere fundamentalmente de la *nauba* arábigo andaluza en que ésta es una sucesión de movimientos o esquemas métrico-rítmicos (el *mizán*), en tanto aquélla es una mera y simple sucesión de canciones y tocatas instrumentales, no sujetas a ninguna norma ordenativa.

Las *naubas* hispano-árabes se desarrollan de esta otra guisa:

(19) Según Baron Rodolphe d'Erlanger: *La musique arabe*. T. VI, pág. 186 y ss.
(20) El *tawchih* es de creación andaluza, pues se corresponde melódicamente a la muwachaha.

MARRUECOS

Preludios	1	*Emchalia:*	Preludio orquestal para todas las naubas.
	2	*Inchad:*	Preludio vocal a solas en ritmo libre, que pue intercalarse delante de cualquier movimien
	3	*Buguia:*	Preludio orquestal en ritmo libre y el modo p pio de la nauba.
	4	*Tauchía:*	Preludio orquestal a ritmo fijo.
Movimientos	5	*Basit:*	Varias canciones sobre medida 6/4 $(\frac{2}{4}+\frac{4}{4})$ (aire lento).
	6	*Qaimwanisf:*	Varias canciones sobre medida $\frac{16}{8}(\frac{4}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{8}+\frac{3}{4})$
	7	*Bitayhi (muasaá):*	Varias canciones sobre medida $\frac{16}{}(\frac{4}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{6}{4})$
	8	*Darch:*	Varias canciones sobre medida $\frac{8}{4}(\frac{2}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4})$
	9	*Bitayhi (muhzuz):*	Más rápido que el otro Bitayhi pero con el mi mo ritmo.
	10	*Quddam:*	Varias canciones sobre medida $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{4}+\frac{3}{4})$

ARGEL

1	*Al diarah:*	Como el *inchad* marroquí.
2	*Mustahbar:*	Como la *Buguia.*
3	*Tauchía:*	Semejante a la marroquí.
4	*Msaddar:*	Aire lento y ritmo binario.
5	*Kursi:*	Preludio orquestal.
6	*Drach:*	Aire rápido, ritmo ternario.
7	*Tuchía:*	Intermedio orquestal
8	*Insirafat:*	Aire rápido, ritmo ternario.
9	*Majlas:*	Canto final.

TUNEZ

1	*Istiftah:*	Como la *Buguia.*
2	*Msaddar:*	Semejante a las *Tauchías.*
3	*Abyat:*	Melodía sobre poema de forma clásica en ritmo binario y aire lento.
4	*Bitayhi:*	Canciones estróficas sobre ritmo binario y aire lento.
5	*Tauchía:*	Intermedio orquestal.
6	*Mchad:*	Intermedio del laúd, en ritmo binario.
7	*Barual:*	Canción sobre ritmo binario y aire rápido.
8	*Drach:*	Ritmo ternario y movimiento medio.
9	*Hafif:*	Ritmo ternario y aire lento.
10	*Hatm:*	Cantos finales sobre ritmo ternario y aire rápido.

Se intercalan tauchías al comienzo de alg n movimiento y también en la mitad.

A pesar de que se observan variaciones entre las escuelas de los tres países, se advierten semejanzas notables, ora en la designación de los movimientos y partes, ora en la ordenación general de la *nauba*.

Veamos ahora las diferencias entre la música árabe oriental y la occidental o hispánica. D'Erlanger, de quien hemos tomado en gran parte los datos para el anterior resumen escribe: «Una de las características de la música hispano-árabe es su ligereza de andadura y la simplicidad relativa de su línea melódica, generalmente limpia y bien acusada... En la música tunecina o marroquí de tradición andaluza no se encuentran reglas modales tan precisas como en la música árabe-oriental, sino huellas vagas de un sistema modal que, sin duda, estaba mejor definido en la época en la cual esta música hispano-árabe se hallaba en pleno florecimiento...». «Los músicos árabes del Africa del Norte no disponen de una terminología técnica tan rica. Son raros entre ellos los que tienen noción de la escala y de grados musicales, y que atribuyen un nombre a las notas de una gama. Los que poseen esta noción, no atribuyen, sin embargo, una denominación sino a los siete grados de la escala-tipo; *los grados intermediarios, tan numerosos en la música árabe, quedan sin designar*. (Subrayamos nosotros). La noción de los *géneros* y de la formación de las gamas modales por el empleo de tipos de sucesiones melódicas de tres, cuatro o cinco sonidos es absolutamente desconocida por los músicos árabes de Africa del Norte... La práctica de las amalgamas de géneros, tan corriente en la música árabe oriental, es también poco conocida en la música árabe norte-africana. Ocurre con mucha frecuencia que tal o tal otro grado de la escala sufra alteración en el curso de una melodía, pero esta alteración —una simple modulación pasajera, fortuita, no es generalmente considerada como una parte integrante del edificio modal, *pues la música hispano-árabe no abusa del empleo de más de un tipo de sucesión melódica en el curso de un mismo intervalo de cuarta o de quinta*... (Subrayamos nosotros). La modulación propiamente dicha, de otra suerte, el paso de un modo a otro vecino, es bastante frecuente, pero como el número de los modos de tradición andaluza y, por tanto, el de gamas que se basan en la misma tónica, es relativamente restringido, la naturaleza de estas modulaciones es generalmente prevista de antemano por el oyente... Los músicos árabes del Africa del Norte conservan el recuerdo de veinticuatro modos andaluces... Estos veinticuatro modos gozaban sin duda todos ellos de favor en la España musulmana... A la decadencia de su arte, que se encamina lenta pero seguramente hacia una muerte cierta, los músicos árabes del Africa del Norte no oponen sino una resistencia pasiva, limitándose a transmitirse, con celo ciertamente loable, un repertorio cada vez más reducido y del cual se pierde un retazo cada día» (21).

De modo semejante se acusan las diferencias en la estructura rítmica. Seguimos con D'Erlanger:

«En los países árabes de Africa del Norte, en este Magreb que guarda

(21) Baron d'Erlanger. Id. T. V, pág. 338 y ss.

tan fielmente huellas muy profundas de la civilización hispano-árabe —los músicos atribuyen a sus programas de música artística el nombre de *nawba*, al cual se añade indiferentemente el calificativo *andalusía* o *garnatía* (suite andaluza o granadina). En Túnez, la suite andaluza es calificada todavía de maluf (o suite tradicional)».

«Estas suites de música magrebí clásica obedecen al mismo principio melódico que las suites árabes orientales: el de la unidad modal de las piezas instrumentales y de los diversos fragmentos de cantos que componen la misma suite. Sin embargo, otro es el proceder desde el punto de vista rítmico. Si, en efecto, la suite oriental se desenvuelve sobre series de ritmos cuya variedad es, por así decirlo, ilimitada, la suite de tradición hispano-árabe se halla lejos de poseer una riqueza rítmica semejante. Los fragmentos que la componen deben, en efecto, sujetarse obligatoriamente a una serie de ritmos cuya fórmula de acentuación, el orden de sucesión, y hasta el aire de ejecución parece que han quedado inmutables desde el día en que la música árabe de España se implantó en los diversos países de Africa del Norte» (22).

7.—CONTINUIDAD DE LA MUSICA ARABE-ANDALUZA.

Era, si no necesario, cuando menos conveniente esta somera exposición de la música hispano-árabe y sus diferencias con la oriental, no sólo para conocimiento de los curiosos, que a vueltas de tanta referencia al origen árabe de la canción andaluza, se veían privados de conocer algo acerca de aquélla, sino para responder a una negación de su legítima tradición hispánica. Contra esta tradición se ha aducido una supuesta afirmación de que la música hispano-árabe existente en el Mogreb refleje la música monódica de los árabes españoles de los siglos IX y X, el de que las melodías no emigran ni se transmiten tan fácilmente como los demás elementos de la cultura de un pueblo y el de que el no haberse conservado por escrito ni una sola melodía auténtica de los árabes españoles impida una confrontación.

Frente a esas razones existen otras, que acuden a confirmar la certeza de la atribución hispánica a la música magrebí de tal signo.

En primer lugar, la autoridad de los estudiosos. Ya hemos visto las afirmaciones de D'Erlanger; con él convienen Chottin y otros (23). Valen-

(22) Baron d'Erlanger. Id. T. VI, pág. 188. Ese día fue muy lejano: s. X para Kairuán (Túnez), XI para Mahda (Túnez); 1236 para Tlemcén (cordobeses). V. Chottin en *La musique arabe*. Histoire de la musique 1. Encyclopédie de la Pléiade, pág. 539.

(23) Su libro *Tableau de la Musique marocaine*, París, contiene muchísimos pasajes en apoyo de esta tesis. Baste el siguiente: «C'est ainsi que de bonne heure la musique andalouse a essaimé dans le Maghreb... Ces mouvements successifs de repli... expliquent les divergences de structure et de style que l'on constate entre les *noubas* de Tunis, d'Alger, Tlemcen et de Fés-Tetouan... l'Ecole tunisienne doit sans doute beaucoup a Seville, l'Ecole algérienne a Cordoue, alors que Fés et Tetouan ont gardé en dépôt la dernière pensée de Valence et de Grénade». Ib., pág. 93 y, concordando con las observaciones de d'Erlanger «Aprés avoir fait le tour de ces rawes ou rapporteurs de traditions qui sont sourtout les aliyine (músicos de la música andaluza, ala) — nous insistons sur ce point, car *leur mérite tient moins a la qualité artistique de leur execution qu'à la fidelité de leur memoire*». Chottin. Ob. cit., pág. 124.

no tanto por el conocimiento que ellos han adquirido, sino por el doble testimonio que dan de la fidelidad en los cultivadores de esta música a su herencia tradicional.

Recuérdese la afirmación de D'Erlanger acerca de la transmisión celosa (24) corroborada por Chottin al estimar el mérito de los *aliyin* por la fidelidad de su memoria. Con ella, el respeto y la estimación al tesoro tradicional, llevados al extremo de no permitir, no ya mutaciones o cambios, mas ni siquiera renovaciones o adiciones. «Los mejores músicos se resignan a admitir que «la puerta de la composición fue cerrada para siempre» (25). «La música norte-africana de tradición andaluza no ha conocido jamás nada semejante a las resurrecciones periódicas que contribuyen a que el sistema modal de los países árabes de Oriente guarde una riqueza renovada sin cesar y un nivel artístico estable» (26). Yo mismo he oído decir repetidas veces a los maestros y directores marroquíes que la música andaluza es un mar sin fondo ni riberas y que la llave de esta música se perdió en Granada. Para estimar tales testimonios en toda su importancia, repárese en que tanto D'Erlanger como Chottin han vivido constantemente en relación con los músicos mogrebíes y sus afirmaciones no nacen de una observación ligera ni momentánea, sino de la convicción nacida de una larga convivencia.

Es muy cierto que las melodías no emigran ni se transmiten fácilmente, pero, en este caso, no son las melodías las emigrantes, sino sus portadores; no un elemento cultural aislado, sino toda la cultura donde aquél se integra; ni, finalmente, uno o varios hombres, mas toda una sociedad. Vistas así las cosas, como fueron, resulta inaplicable el criterio admitido para la transmisión de una melodía (aquí tampoco se trata de una o pocas melodías, sino de conjuntos de ellas que alcanzan a muchos centenares, emigradas con todas sus circunstancias, desde los instrumentos acompañantes y el modo y orden de ejecución, hasta la disposición local de la orquesta).

Si los primeros músicos andaluces asentados en el Mogreb llegaron a él individualmente, los siguientes se establecieron formando parte de una sociedad, ora reducida como las cortes de los taifas destronados en luchas intestinas, ora amplia y numerosa como lo fueron las exiliadas a consecuencia de la conquista de Valencia, Córdoba, Sevilla y Granada (27). Los exiliados de España mantuvieron sus tradiciones y su cultura, de que nos dan testimonio constante los viajeros como, entre otros, Ali Bey y Gatell, y, en cuanto les fue posible, formaron una sociedad dentro de otra. Ya mucho antes de que la Reconquista les arrojara a tierras africanas existía un barrio de los andaluces en Fez, nombrado así aún hoy; no sólo barrios sino ciudades enteras fueron totalmente andaluzas como es el caso de

(24) V. pág.

(25) Chottin. *Tableau...*, pág. 98.

(26) D'Erlanger. Ob. cit. T. V, pág. 341.

(27) No sabemos, por el contrario, cuál fue el enriquecimiento cultural que debió de significar la expulsión de los moriscos a comienzos del XVII.

Tetuán y, especialmente, de Chauen. La postura de tales sociedades frente a la música está reflejada en estas líneas «...su música nacional de tradición hispano-árabe, esta música que los norteafricanos veneran ciertamente por sí misma, pero también y sobre todo porque constituye uno de los últimos recuerdos del paraíso perdido que para ellos es la España musulmana» (28).

El argumento de la falta de notación escrita para compararla con la actual pierde mucho de su fuerza si consideramos que los árabes han repugnado siempre la semiografía, pues valoran principalmente la tradición viva. No se trata de una canción popular que cada cual puede aprender, ejecutar y variar a su antojo, sino de un amplio conjunto académico, enseñado y aprendido por los profesionales constituidos en corporación y que ha de ejecutarse colectivamente, por lo cual ha de ser conocido de todos y cada uno de ellos. Si añadimos que la tradición no ha sido interrumpida ni renovada, que a maestros sólo llegan los venerados por su saber y por su edad; que los cinco siglos de ausencia española no representan más de dieciséis generaciones de treinta años, ligadas una a otra por la continuidad de quienes las constituyen, tenemos razones suficientes para, en el peor de los casos, estimar parigual la tradición viva de un arte a la escrita, tanto más cuanto ésta se ha beneficiado y se beneficia, donde existe, de aquélla, aun en circunstancias tan diferentes como es aplicar la canción popular actual, que, *a priori*, no ofrece las garantías de fiel continuidad brindadas en la hispano-árabe, a la solución de los enigmas presentados en la transcripción de los códices musicales. Creemos bueno y lógico este método en el caso citado; ¿por qué habríamos de menospreciarlo en otros?

La conclusión a que nos llevan las consideraciones expuestas es positiva en cuanto a la existencia actual de la música árabe-andaluza, fiel a sí misma, intocada en su tradición, conservadora de un tesoro al cual el tiempo ha debido de arrancar joyas preciadas, pero sin destruirlo ni mudar piedras ni engastes en las existentes, música nacida en España y desarrollada entre los siglos IX y XV y, a partir de fines de éste, en que se desarraigó, inmutable, su apogeo debió de brillar entre los siglos XII y XIII. D'Erlanger afirma: «Gracias a la fuerza de la tradición, la música hispano-árabe implantada en Ifriqía y el Magreb, alcanzó a continuar semejante a sí misma y, a poco menos, en el estado en que se hallaba cuando hubo dejado de evolucionar. Sin llegar a la afirmación de que los fragmentos de canto y las piezas instrumentales del repertorio tradicional de los músicos del Africa del Norte han sido compuestos por artistas de Córdoba o de Granada, nos es, sin embargo, permitido considerar estas obras como prototipos de la música árabe de España» (29). Recordemos que el mismo autor niega toda modificación y toda renovación del acervo tradicional; ¿por quién estima habían de ser compuestas las canciones y sonatas? No por los marroquíes ni tunecinos, sino por músicos anteriores a la salida de España.

(28) D'Erlanger. Ob. cit., T. V, pág. 382.
(29) Ob. cit. Tomo V, pág. 337.

Parece apuntar hacia un origen mucho más remoto: el oriental. De ello trataremos más adelante.

8.—LA MUSICA HISPANO-ARABE EN LA HISTORIA.

Es desconsoladora la escasez de noticias que nos han llegado sobre el indudable florecimiento musical árabe-andaluz. Algunas acerca de Ziryab y su escuela de canto en Córdoba y pocos nombres: los de los cantores Tarb, a quien compró Almóndir por mil monedas de oro; Abunasar Manoua; el siciliano Abubéquer de Sevilla y las mujeres: Bazea, la mejor cantora de su tiempo, Chihán, Ons Alcolut, Nosha la Guahdía y la princesa Ualada. También son escasos los nombres de compositores: Almotánif, el rey Almotámid de Sevilla; Arraxid; el granadino Abulhosain Alí; Yahía ben Abdala, Abdelhuab ben Hosáin el Háchut y el judío cordobés Isaac ben Simeón (30). El resto de los nombres que trae Ribera pertenecen a músicos orientales o de otras regiones de la España musulmana. Como se ve, el número es bien reducido. Anglés cita el nombre de un tratadista, Abul Salt (31).

Fuera de esto, nada más sabemos. Tan sólo, y ello repetidamente confirmado, el favor que gozó la música en las cortes árabes españolas, con algunas notables excepciones. Acaso futuros descubrimientos nos alcancen luces mayores. Por de pronto, parece que, a los nombres de los compositores reseñados, habrían de agregarse los de muchos a quienes tan sólo conocemos como poetas. Cuestión aparte es la de los instrumentos. Algunos siguen en uso por las orquestas actuales: rebab, laúd, tar, flauta en Túnez, kaanún, etc. Otros en la música popular: gaita (dulzaina) y tambor, así como el añafil (bodas y Ramadán). ¿Cuál sería la guitarra morisca? Lo ignoramos, como tantas otras cosas.

9.—MUWACHAHAS, ZEJELES Y JARCHAS.

«Ni podemos olvidar que cuando los árabes llegaron a nuestra península el pueblo hispano cantaba ya desde siglos y que por lo mismo había una canción popular y una música autóctona característica de nuestro país. Esta canción y esta música no fue suplantada nunca por la de los árabes; acaso sería mejor decir que fueron ellos quienes se dejaron con el tiempo influir, en el aspecto del canto popular, por la música hispana preexistente» (32).

Creemos que se podría afirmar sin el acaso que prudentemente emplea el insigne musicólogo y no para la música popular, sino para la académica. El meollo de la cuestión estriba en la solución que se dé al proble-

(30) Julián Ribera. *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, 1927, pág. 183 ss. Como nota Anglés, este libro no es sino el texto de *La música de las Cantigas*. Madrid, 1922. He preferido citar el primero por ser más asequible y de posterior edición, aunque nada varíe de *Las Cantigas*.
(31) Ob. cit. III, segunda parte, pág. 633.
(32) Anglés. Id., pág. 33.

ma sobre el origen de la poesía «inventada» por Moccádam de Cabra, cuyos antecedentes eran las *jarchas*.

La forma primitiva del poema árabe es la *qasida*, cuyos versos moldeados sobre un mismo metro, uno cualquiera de los ocho fundamentales, —dieciséis con sus derivados— terminan todos con la misma rima. Hasta el siglo VII los músicos árabes sólo disponían de versos con seis u ocho pies, repartidos en dos hemistiquios. La melodía, sometida a límites tan estrechos, se reducía a casi una cantilación. Los teóricos árabes estiman como forma más antigua el *huda*, o canto de los camelleros, cuyo género se desarrollaba sobre el metro *rajaz*, el más fácil entre los metros árabes. Más tarde, del Iraq y de Siria tomaron las formas llamadas *gina*, fundadas, no sobre el ritmo prosódico del poema, sino sobre ritmos musicales. De tres especies podía ser el *gina*:

Nasb, o *nasib*, o romanza de amor y canción de camino para los viajeros.

Sinad, canción de aire grave y melodía florida.

Hazej, canto alegre, en ritmo de danza.

Sin embargo, mantenía fuertes lazos con el *huda*; no sólo por su estilo gris y monótono, sino porque el período melódico se desarrollaba en el *bayt*, o verso monorrimo dividido en dos hemistiquios. Los persas y sirios, al aportar sus propias melodías, rompieron tan estrecho molde, introduciendo los melismas vocales y cantando varios versos sobre el mismo período melódico. Con esto dejaban de corresponderse el *bayt* musical y el poético, lo cual dio nacimiento a la primera innovación en la estructura poética, la introducción del *muzdauaj* o pareado, a semejanza del *metnaui* persa.

A ésta había de seguir la del *tasmit*, en el cual los versos de la *qasida* se agrupan en estrofas de tres o más, construidas sobre una rima distinta para cada una de aquéllos. Aparecieron luego las *qasidas*, en las cuales, además de los versos monorrimos en cada estrofa, había al final de cada una de ellas un verso cuya rima era común al de todos los finales. Tal innovación aparece a fines del s. VIII en Bagdad y la forma más frecuente es la cuarteta *murabbaa*, dispuesta así:

a a a x, b b b x, c c c x, etc.

Continuaba, sin embargo, la sumisión absoluta a los dieciséis metros clásicos, aunque algún compositor, como Abu l'Atahiyah llevara su audacia a emplear otros distintos de los consagrados. En esta época había de ocurrir la gran revolución de la poesía y de la música árabe, nacida en el extremo occidental del Islam, la España musulmana: la ruptura con la prosodia tradicional y la creación del *tauchih*. Dice D'Erlanger: «Los poetas de la Andalucía Musulmana se trocaron, gracias a esta importante innovación, de los imitadores que habían sido en los maestros de sus antiguos iniciadores, los poetas de los países árabes de Oriente» (33).

(33) Ob. cit. Tomo VI, pág. 163.

¿En qué consistía esta innovación? Fundamentalmente en la adopción de una rima-refrán y de combinaciones de rimas secundarias y metros diversos. Sus efectos fueron decisivos. «La creación del *tauchih* favoreció en los diversos países árabes la eclosión de una música verdaderamente artística —la que ha continuado en favor hasta nuestros días—; una música *manierada*, que emplea fórmulas sabias y variadas, matices sutiles y ritmos de períodos largos y acentuados con delicadeza. Los músicos, liberados del marco excesivamente rígido de la antigua prosodia, pudieron en efecto, dar libre curso a su fantasía y seguir con la mayor fidelidad posible los arabescos melódicos que les dicta su inspiración» (34).

Las formas poéticas creadas por los árabes andaluces, de las cuales las primeras conocidas se remontan a Moccádam de Cabra (fines del IX), son la muwachaha y el zéjel.

La muwachaha es una poesía corta, frente a la extensión de la *qasida* y está formada ordinariamente por un número variable entre cuatro y diez estrofas, llamadas *bayt* o *juz'*, cada una de las cuales tiene dos partes:

El *dawr* (período) o *simt* (hilo de perlas) compuesto de un número variable de hemistiquios o de versos cortos con rimas finales o entrecruzadas, que varían en cada estrofa.

El *qaflah* (cierre) formado por dos o cuatro hemistiquios, dispuestos de dos en dos, y de los cuales el segundo, o el segundo y el cuarto, llevan la rima fundamental o refrán que se repite al final de cada estrofa. Además, el poema suele comenzar por una especie de preludio llamado *gusn* (ramillete), *watla* (levante) o *mahdab* (modelo) con el mismo número de versos y las mismas rimas que el *qaflah*. A veces el *qaflah* ofrece un elemento complementario, el *silsilah* (encadenamiento), compuesto de una serie de pies o hemistiquios muy cortos que se unen como los eslabones de una cadena.

Resumiendo: «la muwaschaha (muwachaha) ...presentaba tres grandes novedades revolucionarias: primera, estaba escrita en versos cortos, no en versos largos bimembres, como los de la métrica árabe; segunda, estos versos iban agrupados en estrofas de rimas cambiantes, mientras que la versificación clásica de las casidas era monorrima, indivisa; en fin, a la poesía correcta en árabe literario se mezclaba una parte de poesía del pueblo, sea en árabe vulgar, sea en lengua aljamiada de los cristianos» (35).

D'Erlanger presenta dos de los múltiples esquemas de la muwachaha, que reproducimos para mejor comprensión:

(34) D'Erlanger. Ib. pág. 168.

(35) Menéndez Pidal. «*Cantos románicos andalusies, continuadores de una línea vulgar*», en BRAE, XL, (1951), pág. 195 ss.

UN MODELO:

MADHAB (1 ó 2 versos con hemistiquios)	(a)	b
DAWR (versos generalmente cortos, en número variable y con rimas diversas)		c
		c
		c
QAFLAH (semejante al *mahdab*)	(a)	b
DAWR		d
		d
		d
QAFLAH	(a)	b

etcétera

OTRO MODELO:

MADHAB	(a)	b
	(a)	b
DAWR		c
		d
		c
		d
		c
		d
QAFLAH	(a)	b
	(a)	b

etcétera

La construcción de la melodía es en los *tauachih* también estrófica. Base de ella es un tema melódico, llamado *hawa* (tonada) en Oriente y *sanah* (obra, motivo artístico) en Africa del Norte. La estrofa se descompone generalmente en tres partes en cuanto a su construcción musical, que se corresponde así con la poética:

POESIA	MUSICA
MADHAB	Exposición del tema principal, compuesta generalmente sobre dos versos tratados idénticamente sobre los mismos motivos melódicos.
DAWR	*Hanah*, variación sobre modo distinto al del tema principal, basada sobre la dominante o la octava aguda de su tónica. (La tónica árabe es generalmente la nota más grave de su escala modal, y la dominante su quinta, cuarta o también tercera).
QAFLAH	*Gita* (cierre) o *ruju* (vuelta). Repetición más o menos abreviada del tema principal.
(SILSILAH)	Si la estrofa tiene una *silsilah*, se acomoda a una modulación sobre la octava aguda cuando la *hanah* está sobre la dominante, o viceversa. Si las *silsilah* son dos, la primera se intercala entre la *hanah* y la *gita* y la segunda a continuación de ésta; entrambas se comportan opuestamente entre sí por lo que hace al modo sobre el cual están compuestas.

La disposición transcrita, que tomamos de D'Erlanger parece la vigente para los países orientales; Chottin trae esta otra para Marruecos:

1 *dkhel* (entrada)
2 *kerch-es-saná* (cuerpo de desarrollo)
3 *ust-es-saná*, (transición o modulación)
4 *kruj* (salida).

No se puede decir, ni mucho menos, que sean las tales reglas únicas; la diversidad de disposición es grande entre unas y otras canciones. Veamos el desarrollo de una de ellas:

(La primera línea, en mayúsculas, indica frases musicales; la segunda, en minúsculas, los versos).

Mahdad poética	A	a (primer hemistiquio)		
	A'	a =	B b	Introducción musical
	C	a	B b	
Dawr poético	C	B a		
	C	B a		Cuerpo musical (36)
	C	B a		
Qaflah poética	A	a (primer hemistiquio)		
	A'	a	B a	Refrán musical
	C	a	B a	

(36) V. Larrea Palacín. *Nawba Isbahan*, pág. 6.

La frase A tiene cinco compases (o períodos en la denominación árabe), mientras las restantes cuentan sólo cuatro, porque la nombrada añade una como cadencia sobre la vocalización *he ne no*, que aparece siempre en la mitad de ésta y las demás, pero éstas terminan con la vocalización *ia la lán*. Es fácil deducir que, para esta canción, la música no corresponde a la poesía que debió ser la primitiva, pues tanto la *mahdab* como la *qaflah* (de dos versos) no encajan en la disposición melódica (para un solo verso); como la abundancia de las vocalizaciones y la fragmentación y repetición ilógica del verso lo demuestran por otra parte. Efectivamente, es así, pues el texto actual, *samá* o religioso, ha sustituido al primitivo.

Veamos otra, la famosa «Canción de la doncella»; su disposición es: (Las indicaciones son las mismas empleadas en el ejemplo anterior).

Mahdab poética	A B a A B a		Introducción musical
	C A B a		
Dawr poético	A D c A B d		Cuerpo musical
	A D c A B d		
	A D a A B d		
Qaflah poética	A D a A B a		Refrán musical
	C A B a		

Aquí la acomodación es perfecta y no existe ningún género de vocalización; como se advierte, las frases musicales son mucho más cortas que las del ejemplo anterior (37).

De cuanto llevamos expuesto, aparece con claridad meridiana que la estructura poética de la muwachaha hubo de nacer por la influencia de una estructura musical. Ello parece todavía más evidente para el zéjel que, a fin de cuentas, no es sino una de las formas de la muwachaha, en lenguaje popular, con un preludio (cabeza diríamos nosotros) generalmente de dos versos, ***markaz***, estribillo que se repite al final de cada estrofa de cuatro,

(37) Ib., pág. 16. Reproducimos la traducción de esta bellísima poesía que, además, da una idea de la estructura poética.

Yo soy el esclavo de quien se apoderó de mi mente — he visto en su mejilla derecha
flores: rosas, azucenas y jazmines.
Le pregunté: —¿Qué tienes sobre tu mejilla? Me respondió: —La Luna.
Le pregunté: —¿Qué tienes en las encías? Me respondió: —Perlas.
Le pregunté: —¿Qué tienes en los párpados? Me respondió: —Pupilas negras sobre blancor.
Le pregunté: —¿Qué tienes debajo de la frente? Me respondió: —Dos cejas arqueadas;
flores: rosas, azucenas y jazmines.
Le pregunté: —¿De verdad eres tú la belleza? Me respondió: —Yo soy.
Le pregunté: —¿Tú eres la de los ojos negros? Me respondió: —Atrevido.
Le pregunté: —¿Nuestro encuentro no tiene albricias? Me respondió: —Soy avara.
Le pregunté: —¿No te enterneces — y concedes a los enamorados
flores: rosas, azucenas y jazmines?

Ib. pág. XLVI.

tres de las cuales riman entre sí, y el cuarto con los del estribillo. Para García Gómez las diferencias entre el zéjel y la muwachaha consisten: a) en que el zéjel «está todo escrito en árabe dialectal; b) en que el número de sus estrofas puede ser mucho mayor que el de la muwachaha; c) en que la jarcha ha perdido en él casi todas o todas sus características, y en que la intervención de la lengua romance, si la hay, pasa a ser en forma de palabras aisladas en cualquier lugar del poema; d) en que a veces pierde su valor lírico para adoptar un tono francamente narrativo» (38).

D'Erlanger nota como de origen musical la característica métrica acentual frente a la cuantitativa de la prosodia clásica árabe (39). Para nosotros, es indicio por lo menos tan claro la alternancia estrofa-estribillo.

Confirma esta tesis el hallazgo de las jarchas.

Ya Ribera había intuido genialmente el origen musical de las muwachahas. «Ahora bien, lo que no ofrece duda alguna es que las poesías de este género se cantaban» (40). Y más adelante: «Esto explicaría que algunos poetas compusieran letras diferentes, pero de igual forma métrica, para aplicarles las tonadas o timbres cuya música era conocida. A esto alude varias veces Abencuzmán» (41).

Esta intuición había de ser confirmada por el más impensado de los caminos: el descubrimiento de las jarchas. José María Millás Vallicrosa publicaba en 1946: «Sobre los más antiguos versos en lengua castellana» (42) las primeras encontradas en muwachaha hebreas; tres años después, Stern, que había tratado del asunto en 1948, daba a conocer «Un muwachahah arabe avec termination espagnole» (43). Seguíanles las publicaciones de Nykl, García Gómez, Cantera, Dámaso Alonso y Menéndez Pidal, porque el descubrimiento replanteaba, si no el problema del origen de la lírica medieval románica, al menos el del lugar y fecha de su primer testimonio escrito y por tratarse de un género indudablemente popular, preexistente a su escritura.

La *jarcha* no es ni más ni menos que una coplilla breve, situada a la terminación de la muwachaha; es el centro de gravedad de ésta, y determina la rima de la última estrofa, la cual le sirve de introducción al terminar con palabras como «dijo», «cantó» o equivalentes. Su lenguaje ha de ser popular o aljamiado, según el egipcio Aben Sana Al Mulk († 1212). Ello de por sí no pasaba de mostrar una de las peculiaridades de la muwachaha. ¿En qué, pues, consistía la importancia de lo descubierto por Millás, y confirmado en las muwachahas árabes por Stern y Garía Gómez?

Sólo en esto: que las jarchas aparecían o en lengua romance o en lengua aljamiada (mezcla de romance y de árabe).

Como consecuencia se revelaba una poesía en lengua vulgar, anterior

(38) Emilio García Gómez. «*La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica*», en Al-Andalus. Tomo XXXI, fasc. 2.º (1953), pág. 318.
(39) Ob. cit. Tomo VI, pág. 636.
(40) Ob. cit., pág. 219.
(41) Ib. pág. 222.
(42) Sefarad. VI (1946), fasc. 2.º, pág. 362 y ss.
(43) Al-Andalus. XIV, fasc. I, pág. 214 y ss.

a la muwachaha y determinante de su sentido y estructura: «Los textos están conformes en señalar la aparición de la *muwachaha* en los primeros tiempos de Abd al-Rahmán III; ésta, en su origen, era un poema simplemente destinado a encuadrar la *jarcha* romance, ajena y preexistente» (44).

El hallazgo de las *jarchas* ha sido acicate vivísimo en la polémica sobre el origen de la poesía lírica medieval; aunque el tema es por demás interesante, no es de este lugar, y el lector curioso podrá consultar los autores citados en cuyos trabajos encontrará la orientación necesaria. Aquí nos importa su carácter musical, y a él habremos de dedicar algunas líneas.

A nuestro entender, las cuestiones a examinar son:

estructura de los versos;
estructura de la canción;
si las jarchas eran cantadas;
localización de su origen y, si se trata de canción, del lugar donde ésta vivía;
origen musical de estas formas poéticas.

Ya hemos visto antes que la métrica de los versos árabes era cuantitativa y que el número de sus metros se reducía a dieciséis. En este orden la gran innovación de las muwachahas consistía en cambiar la métrica cuantitativa por la acentual y adoptar unos metros distintos de los clásicos. ¿De dónde este cambio? Debió de venir impuesto por la jarcha: «La muwachaha, en su tiempo primitivo y normal, es una poesía destinada a encuadrar una *jarcha* romance que constituye su final y su punto de gravedad. Ante ella van cinco o seis estrofas en árabe clásico, dividida cada una en dos partes: una, con rimas independientes, y *otra con rimas y estructuras exactamente iguales a las de la jarcha, que queda incluída en la última estrofa*» (45). Ahora bien: «Las *jarchas*, y por ende las *muwachahas* primitivas y más antiguas, se ajustaban a una métrica puramente silábica» (46).

Por lo que hace a la estructura, vemos que ésta era estrófica, y también hemos notado que la estrofa era desconocida en la poesía árabe. Stern escribe: «C'est a l'Espagne musulmane que la litterature arabe doit la poésie strophique» (47). Acabamos de conocer la división de la estrofa en dos partes, de rimas independientes una, de rimas acomodadas a la *jarcha* otra; por donde es evidente que ésta determina las finales de aquélla, con una estructura que no es ni más ni menos que la del villancico.

Prescindiendo de los temas poéticos y la manera de tratarlos, idénticos en las jarchas a los de la poesía popular española posterior, atenderemos a los esquemas de la jarcha que nos da García Gómez y son:

(44) García Gómez. Ib. pág. 311. Dificultades tipográficas nos obligan a escribir siempre la palabra *jarcha* como aquí aparece.
(45) García Gómez. Ib. pág. 315. Subrayamos nosotros.
(46) Ib. pág. 319.
(47) Al-Andalus, XIII (1948), fasc. 2.º, pág. 299.

A — cuarteta octosílaba
B — pareado de 10 + 10, o cuarteta de 5 + 5 + 5 + 5 + 5
C — seguidilla simple de 7 + 5 + 7 + 5
D — texto de la seguidilla de 5 + 7 + 5
E — la seguidilla completa de 7 + 5 + 7 + 5 + 7 + 5 más 5 + 7 + 5
F — y, por fin, una que llama estrofa rara, de 4 + 4 + 8 con otras combinaciones de la misma cantidad de sílabas (48).

Pero el mismo García Gómez trae más combinaciones:

10 + 6 + 10 + 6
7 + 3 + 7
8 + 6 + 8 + 6 (49)
6 + 3 + 6
7 + 3 + 8 + 3 (50)

Y Cantera otras distintas:

número 1, 5 + 8 + 5 + 8
número 2, 6 + 7 + 7 + 6
número 3, 8 + 6 + 7 + 6
número 5, 9 + 10
número 6, 6 + 6 + 8 + 7
número 7, 5 + 10
número 8, 8 + 6 + 7 + 6 (51)

ya Millás nos había dado, entre otras:

5 + 9 (52).

Si ahora repasamos cuanto acerca de la métrica andaluza hemos escrito en el 8 y 9 del capítulo III, y en el 3 del capítulo V, notaremos, no sólo una riqueza semejante de combinaciones métricas, sino la identidad de unas y otras. La que García Gómez nota como rara, a base de 4 y 8 sílabas, está señalada como de 3 y 7, terminando poéticamente en palabra llana, pero musicalmente en cadencia masculina, de donde al cantar no se dice: la niña (3 sílabas), sino *la niñá* (4 sílabas), etc. Ni debemos olvidar lo señalado acerca del carácter acentual, no meramente silábico, de la poesía andaluza.

No parece haber duda de que las muwachahas eran cantadas. Millás Vallicrosa, tratando de la compuesta en honor de Cidiello escribe: «puesto

(48) García Gómez. Loc. cit., pág. 334.
(49) Id. En Al-Andalus. XV (1950), fasc. 1, pág. 157-177, ejemplos 11, 10 y 19.
(50) En Al-Andalus, XVII, (1952), pág. 57-127.
(51) «*Versos españoles en las muwachahas hispano-hebreas*», en Sefarad, IX (1949), fasc. 1, pág. 197 ss.
(52) Artículo citado de Sefarad, IV (1946).

que iba a ser entonada y quizá acompañada con música por el pueblo» (53). Hemos de preguntarnos cuál sería la música.

La muwachaha aludida era una poesía compuesta para ser cantada en determinada ocasión y terminada en una jarcha romance. Es razonable pensar que esta jarcha fuera del mismo tipo que el estribillo de otra canción conocida del pueblo, a la cual se aplicaba nueva letra, según el uso constante y corriente aún en nuestros días. Ello viene confirmado por el hecho de que una misma jarcha se encuentra en composiciones de dos o tres poetas, y una de ellas, empleada por dos árabes y un judío. García Gómez confirma esta tesis en diversos pasajes; tomemos el más significativo: «claro que aquí la melodía debía de jugar un importante papel» (54).

Las primeras jarchas descubiertas lo fueron, como es sabido, en obras de poetas judíos. Josef el Eriba era granadino, lo mismo que Mosé ben Ezra; cordobés, Josef Saddic; Judá Ha Leví y Abrahám ben Ezra, aunque nacidos fuera de Andalucía, pasan a tierras andaluzas; el único no andaluz es Abulafía, toledano. No habremos de enumerar los poetas arábigo andaluces; la conclusión a que llega Menéndez Pidal es:

«Estas canciones de las jarchyas, pues, son mozárabes sin duda, pero también son musulmanas y judías. Se cantaban por todas las gentes del Andalus y en toda la extensión del Andalus, *si bien la moderna Andalucía era su tierra preferente* (subrayamos nosotros); por esto podemos llamarlas, mejor que mozárabes, *canciones andalusíes*... (s. n.). La mayoría de estas canciones andalusíes, inspiradoras de las veinte muwaschahas, pertenecen a una clase especial que debemos llamar canciones de habib...» (55).

El mismo afirma: «Andalucía en lo antiguo, lo mismo que ahora, era más rica en sus cantos que otras regiones peninsulares» (56).

Que la muwachaha debió de tener origen musical determinado por el carácter de la canción, parece claro. Ya lo indica el metro acentual, más que silábico, donde la cantidad se pliega a las exigencias del ritmo musical. También es musical la alternancia copla-estribillo. Pero entiendo que podemos llegar más lejos con la observación de los esquemas poético-musicales expuestos anteriormente. En ellos advertimos un patente paralelismo entre rima y cadencia.

García Gómez escribe: «Todo hispanista comprenderá lo que quiero decir si afirmo que una *jarcha* es exactamente igual que un villancico» (57). Y Dámaso Alonso: «Es de elemental sentido común comprender que Mosé ben Ezra y Judá Leví no hicieron sino fijar por escrito en sus *jarchas* unas *canciones amatorias* que existían en la tradición oral» (58), más adelante: «En cada ciudad los conquistadores encontraban *canciones* y poesía tradicional en romance». (59), para concluir: «el centro de interés de la investigación sobre la lírica española ha de ser el villancico» (60).

(53) Loc. dit.
(54) *La lírica hispano-árabe*, etc., pág. 321.
(55) «*Cánticos románicos andalusíes, continuadores de una lírica vulgar*». BRAE, tomo XL (1951) mayo-agosto, pág. 187 ss.
(56) Ib., pág. 231.
(57) «*La lírica hispano-árabe*».
(58) «*Cancioncillas de «amigo» mozárabes*». R F E, XXXIII (1949), pág. 305.

Ya anteriormente hemos observado cómo el juego de la muwachaha es una estructura musical que define la poética. Si entendemos el villancico no meramente como estribillo, como parecen entenderlo García Gómez y Menéndez Pidal, sino como el conjunto de la canción copla-estribillo, o cabeza-pies-cabeza, hallaremos que villancico y muwachaha tienen la misma estructura y que, en éste como en aquélla, existe el paralelismo rima-cadencia. Véase, como ejemplo, el número 15. Si lo analizamos, como hemos hecho con las muwachaha, la identidad es asombrosa, más si se tiene en cuenta que la cabeza debió de constar de dos versos:

Antes de las doce — el gallo cantar.
Antes de las doce — a Belén llegar.

y así tendríamos:

Cabeza	A	B	a
	A	B	a
	A	B	b
Pies	A'	B'	b
	A''	B''	a
Estribillo	A	B	a

Podemos ahora enjuiciar la opinión que sobre el origen oriental de la música hispano-árabe apunta D'Erlanger.

Según él mismo, la conformación de los versos no es la oriental, sino otra; y es hispánica la estrofa y su estructura. No son orientales, sino de concepto totalmente distinto, la modalidad y el ritmo. Luego la canción no es oriental, sino hispánica. ¿Qué nos queda de signo oriental en esta música? Algo sin duda muy importante: la agrupación de las canciones en los movimientos y la ordenación de éstos en la *nauba*.

Frente a este enriquecimiento de la música andaluza medieval, ésta ofrece su generosa entrega a la música árabe por la creación del género *tawchih*, que le dio la libertad necesaria para florecer ininterrumpidamente hasta nuestros días, conservando sus propios conceptos modales y rítmicos, pero tomando de Andalucía la forma y estructura de sus canciones.

No conocemos otro caso, hasta tiempos muy recientes, en que la música de un pueblo haya mostrado tan rica fecundidad. Esta es legítima glo-

(59) Ib., pág. 330.
(60) Ib., pág. 334.

ria andaluza y ella sola bastaba para ceñir a la canción de Andalucía un laurel inmarcesible. Parece que se acerca la hora de pensar menos en la influencia árabe sobre la música española —influencia cuando menos discutible— que en la incuestionable influencia andaluza e hispánica sobre la música árabe.

Cabe preguntar ahora si en las canciones españolas o andaluzas queda algún resto de las *jarchas*.

La respuesta depende de nuestro concepto de la jarcha. Porque es estribillo, y ya hemos visto cuán multiforme, podemos considerar que puede encontrarse, ora en cualquiera de las canciones populares que lo tienen aún, ya en las de carácter académico como son la muwachaha árabe o el villancico culto español. Además puede estar en español, en la lengua romance anterior al castellano, en árabe o, por fin, en lenguaje aljamiado. He de estimar que la jarcha vive todavía en muchas canciones populares españolas y más particularmente en las andaluzas donde tanto abunda el estribillo en estructuras paralelas a las de las jarchas; ninguna duda se me ofrece de que continúa en las canciones con estructura de villancico. En las canciones hispanoárabes existe una dificultad para su reconocimiento, y es que el texto actual aparece extremadamente reducido en casi todas ellas, moviendo la sospecha de que, en su estado actual, son meros fragmentos de poemas de mayor extensión; sin embargo, parece clara la existencia en algunos casos, tal en la primera canción del movimiento Kuddam de la nauba Isbahan marroquí:

Mi corazón está triste y deshecho — y el cuerpo reducido a silueta
Oh amado mío — ¿volverá acaso nuestro encuentro?

———

Como los espíritus permanecen — y las flores en los tallos,
y el pájaro subido en la rama — cual si fuera orador;
Mientras el río discurre acucioso — en su corriente admirable.

———

El ruiseñor *replica*: — El corazón apasionado *dijo*:
—*Oh amado mío* — ¿volverá acaso nuestro encuentro? (61).

Por lo que hace a la conservación de las formas en romance, cabe suponer que habrán sido desplazadas por las castellanas; otro es el caso de las aljamiadas, acaso transformadas en las glosolalias actuales. Más de una vez he pensado si la que todavía cantan las niñas *carabí urí* tendrá algo que ver con la de Salinas *calbi u arabi*, y si no será resto de alguna jarcha aljamiada o en árabe el *olanda ya se ve* de algunos romances andaluces, así como el *Viva l'amor, viva lauré* de otros no sería en su origen *Habib l'amor, habib l'auré*, de mejor acomodo al ritmo musical. Pero sobre esto tienen la palabra los filólogos y es mucho el camino que tenemos por delante hasta lograr metas seguras. En las actuales canciones hispano-árabes

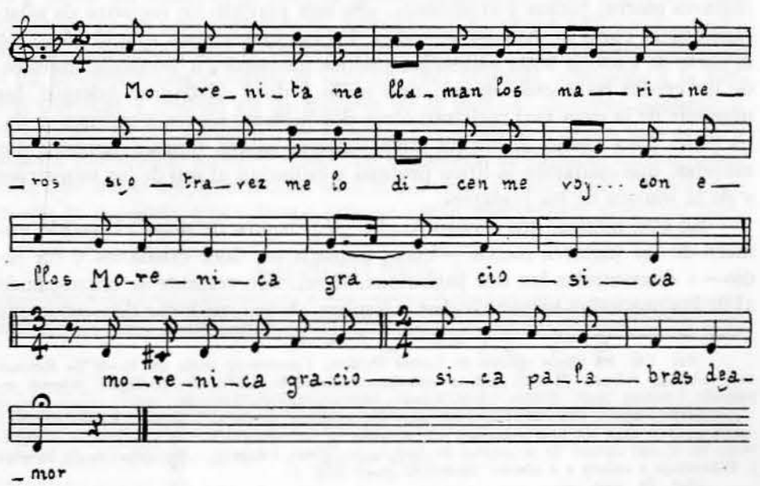
(61) Larrea Palacín. *Nawba Isbahan*, pág. LIV.

dan que sospechar las llamadas vocalizaciones: *heneno, ialalán*, etc., tan frecuentes al final, terminando la canción después del texto. Perdida la lengua primitiva y la comprensión de las jarchas en romance o aljamiadas, incapaces de sustituirlas por otras e imposibilitados de hacerlo por la veneración del texto primitivo, la necesidad de conservar la música pudo llevar los cantores a sustituir los primitivos estribillos por vocalizaciones rimadas con aquél. ¿Ocurrió realmente así? Lo ignoramos y, hasta ahora, ninguna prueba podemos ofrecer; pero tampoco parece imposible ni ilógica la suposición.

10.—OTROS TESTIMONIOS MEDIEVALES DE LA CANCION ANDALUZA.

De unos años acá comenzamos a tener publicaciones de música hispano-judía. Distingo así los trabajos anteriores, que solían versar exclusivamente sobre el aspecto literario, principalmente de los romances. La semejanza de estas canciones con algunas de las andaluzas es tan acusada para las norteafricanas, que ha sido causa de reproche al recolector. Sin embargo, el hecho es que tal semejanza existe y si puede ser explicada por la posterior afluencia de andaluces a Tetuán, Tánger, etc., no debe olvidarse que en Andalucía, señaladmente en Córdoba, Sevilla, etc., existían poderosas comunidades judías, las cuales llevaron consigo sus canciones en romance —desaparecidas hoy de la península—, no sólo a Marruecos, sino a Oriente Medio. De allí procede esa canción de boda que grabé en

EJEMPLO NUM. 19



JAFFO (TEL — AVIV — ISRAEL)
La cantadora procede de Salónica

Jaffo, y tiene texto idéntico al de una copla recogida por mí en Ronda. Véase si desmiente su carácter andaluz: (Ej. 19). (62).

Bueno será observar que, así como las comunidades de Marruecos reclaman un origen puramente castellano, y proceden en su mayor parte de Toledo, las orientales recogen los judíos emigrados de toda la Península, también de Andalucía y señaladamente de Córdoba. Los documentos musicales que hasta el presente tenemos de esas comunidades orientales son en número más bien reducido y resulta muy difícil buscar su origen peninsular por la mezcla de elementos culturales de las diversas regiones españolas que tuvo lugar en los sefaradíes radicados en Oriente, mezcla advertida con toda claridad en el lenguaje.

Otro testimonio es la presencia musical del zéjel en las Cantigas de Alfonso X, forma indudablemente andaluza; quizá sean también andaluzas algunas de las formas de virelai empleadas por el Rey Sabio. Sabemos de su amor a Andalucía, donde quiso ser sepultado y donde debían ejecutarse sus Cantigas; de la corte de sabios y artistas que le acompañaron en Sevilla y Murcia; ¿qué de extraño tendría una influencia andaluza en la música? Menéndez Pidal se inclina por una inspiración musical toledana o sevillana (63). Para su melodía tenemos la afirmación de Anglés: «En el repertorio de las cantigas abundan melodías populares antiquísimas, que atestiguan el canto popular hispánico, viejo de más de mil años... En este repertorio encontramos un substracto musical de las culturas pretéritas que pasaron por nuestro país...» (64). Lo que dice del carácter no oriental de la canción española, creemos puede aplicarse sin más a la andaluza (65).

Otra noticia se infiere de los juglares alfonsíes. «En las cantigas (de Alfonso el Sabio) figuran más de treinta clases de instrumentos tocados por juglares moros, judíos y cristianos». «Se han perdido los registros de albaranes de la corte de Alfonso el Sabio. En cambio, consta que el año 1293 la corte de Castilla tenía asignados sueldos mensuales a veintiséis juglares, de los cuales *trece eran moros*, uno judío y doce cristianos. Además, las nóminas de la casa real registran otros dos juglares moros a quienes se daba paño para vestir. Entre los trece juglares moros figuran también dos mujeres, que cantarían la lírica profana y bailarían al son de los ministriles y de la música de los juglares».

En esta noticia, que recoge Anglés (66), hemos de notar el crecido número de los juglares moros —trece, frente a los doce cristianos y un judío—; descontadas las dos juglaresas, el número restante se corresponde al de las orquestas hispanoárabes o naubas. Acaso, en lugar de pensar que

(62) Cfr. los libros citados de Larrea Palacín, *Cancionero judío del Norte de Marruecos*; además, Alberto Hemsi, *Coplas sefardíes*, Salónica-El Cairo; León Algazi, *Chants sephardis*, Londres 1958, e Isaac Levy, *Chants judeo-espagnols*, Londres, 1959.

(63) Anglés. Ob. cit. III, pág. 394. En su libro de Juan Vázquez, Anglés afirma: «para nuestro caso interesa consignar que muchas de las cantigas fueron compuestas y ejecutadas en el real alcázar de la capital de Andalucía». *Juan Vázquez. «Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco»*. Barcelona 1946, pág. 2.

(64) Ib. pág. 391.

(65) V. también Ob. cit. pág. 443.

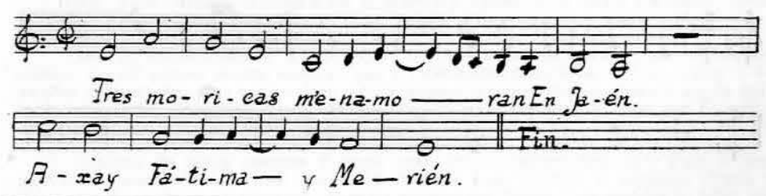
(66) Ob. cit. pág. 126.

ésa y otras orquestas semejantes ejecutaban música «cristiana» —la de los trovadores, la de las cantigas, etc.—, no será descabellado conjeturar que interpretaban su propia música, cristiana los cristianos y árabe los moros. Ello explicaría, precisamente, la existencia de un solo juglar judío. Aún hoy encontramos algún que otro judío como cantor señalado, pero no como representante de música propia, sino de la ajena. Ocioso es señalar que la práctica de orquestas distintas cuando su repertorio está claramente diferenciado, es frecuente, como se da en la concurrencia de orquestas de jazz y las de música hispanoamericana en las salas de fiestas, etc. Entre los árabes de Marruecos no es raro que a la misma boda concurran dos orquestas, una de las cuales es árabe-andaluza y la otra dedicada al repertorio árabe moderno. ¿Por qué no debió de ocurrir otro tanto en las cortes españolas medievales? Situadas entre dos culturas, gozaban de ambas al mismo tiempo como demuestran múltiples testimonios. ¿Acaso el terreno musical constituiría la única excepción?

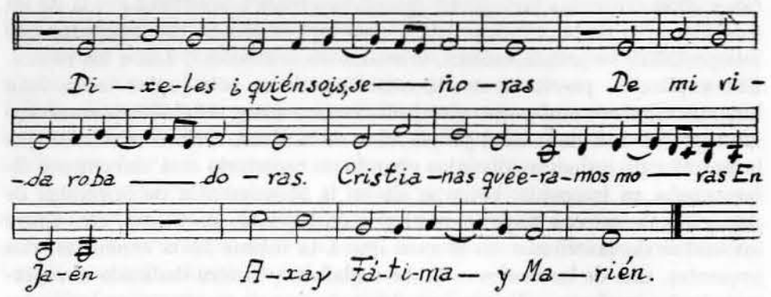
II.—LA EDAD DE ORO DE LA MUSICA ESPAÑOLA.

El esplendor que alcanzan los compositores españoles a partir del siglo XV coincide con nuestra ignorancia sobre el desarrollo y la vigencia de la canción popular en la época. No es de extrañar que así sucediera por dos razones: tales compositores habían de seguir unas normas ajenas, no sólo por su lógica tendencia universalista, a la canción del pueblo, sino en el caso de la española y particularmente de la andaluza, opuestas a ella por tener su raíz en una música de signo contrario, la de origen nórdico y sajón, que da nacimiento al contrapunto y a las restantes formas imperantes a partir de entonces en toda la música occidental. Con todo, han sido señaladas en las composiciones de nuestros vihuelistas y polifonistas melodías de carácter popular, y concretamente andaluz. Como muestra de ellas se ha difundido ampliamente la canción *Tres morillas*, conforme a la versión que trae J. Subirá en su *Historia de la música*, de autor anónimo y conservada en el Cancionero de Palacio. Personalmente, creo más aproximada a lo andaluz, aunque acaso más elaborada su melodía artísticamente, la que traigo a continuación, sacada del mismo Cancionero. Adviértase en ella la cadencia que solemos estimar como típicamente andaluza (67).

EJEMPLO NUM. 20.



(67) V. José Subirá. *Historia de la Música*. Salvat. Barcelona, 1947. Vol. I, pág. 360. El ejemplo, en Anglés H. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. II Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio*. Vol. I, pág. 30. Barcelona, 1947.

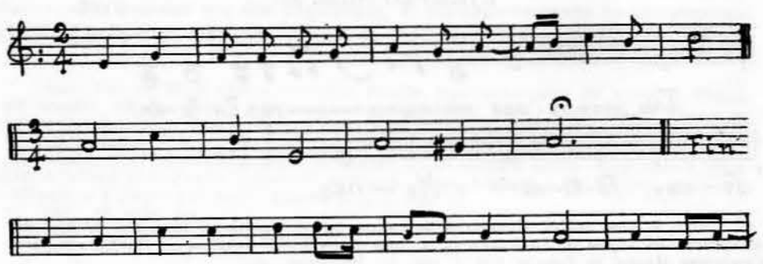


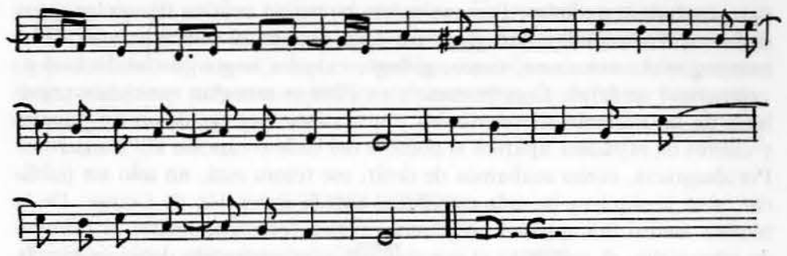
VER EJEMPLO NUM. 15

Lo notable de estos casos es la presencia; no la escasez. Parece evidente que, de la canción popular, sólo podrían aprovechar los compositores las de mayor sencillez modal y rítmica, capaces de ser acomodadas a los recursos técnicos de la época. Piénsese si las teorías armónicas y la práctica que fue su consecuencia en Falla hubieran sido posibles tan sólo cincuenta años antes. En el arte hay también una sujeción al tiempo que los mismos genios no pueden romper del todo ni de una sola vez. Borgoña, París y Roma estaban de hecho entonces mucho más lejos de España y Andalucía que lo están hoy. Nuestros músicos, formados en tales escuelas, no habían de encontrar fácil la tarea de incorporar al arte magistral europeo el peculiar del pueblo donde habían nacido. Gran mérito suyo fue no caer en el pecado de despreciarlo por humilde.

Sin buscar en sus obras la transcripción exacta de las melodías populares y su *armonización*, al modo como ha estado en boga durante muchos años, sí hallaremos con harta frecuencia composiciones que, por su estructura se acomodan a lo popular y que tratan de imitarlo dentro de sus entonces vigentes peculiares cánones estéticos. Más no podemos pedirles. Veamos otro posible ejemplo. (Ej. 21).

EJEMPLO NUM. 21.





Del Villancico GASEJOMONOS DE HUCIA de Juan de la Encina, según versión tomada de la de Subirá. Historia de la Música. I. Página 516

Si no es ahora posible el análisis de la obra creada por los compositores de la época, será en cambio provechoso traer aquí los nombres de quienes florecieron en Andalucía. Anglés nos da noticia de la vida musical sevillana en su libro de Juan Vázquez (68). Entre los creadores de música religiosa contamos a Juan Escobar, Pedro Fernández, Francisco de Peñalosa, el sevillano Francisco de la Torre, Juan de Valera, Solís, el cartagenero Sebastián Raval, y Pedro Fernández de Castilleja. Con particular lustre brillan los eximios Cristóbal Morales y Francisco Guerrero, con puesto ganado a igual altura de los mejores polifonistas de fama mundial. Síguenles los hermanos Francisco y Rodrigo Ceballos, Luis de Vargas, Fernando de Contreras y Juan Navarro (69). Luis de Narváez nos lega sus composiciones para vihuela, así como Alfonso de Mudarra (70) y Miguel de Fuenllana. El cordobés Fernando de las Infantas destaca como organista y compositor y en esta relación no podría faltar el nombre del rondeño Vicente Espinel.

12.—CANCIONES ANDALUZAS EN LAS COMPOSICIONES DEL XVII Y XVIII.

Queda por conocer un tesoro riquísimo de música española, correspondiente a esos siglos: es el formado por los villancicos religiosos que, en número crecido de millares, se conservan todavía en los archivos de algu-

(68) *Juan Vázquez. «Recopilación de Sonetos y Villancicos a cuatro y a cinco».* (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por Higinio Anglés... Barcelona 1946, págs. 1-18.

(69) V. José Subirá. *Historia de la música.* Barcelona, 1947, pág. 438 ss.

(70) De Mudarra escribe Emilio Pujol: «No hay duda, sin embargo, que su filiación estética, cuando menos, en una época en que la música instrumental no sólo era común a diferentes instrumentos, sino que se regía por los mismos cánones contrapuntísticos que la polifonía vocal, había de reflejar el expresivismo lírico de aquella escuela sevillana que Francisco de la Torre, Sánchez de Santo Domingo, Alonso de Alba, Peñalosa, Escobar y Fernández de la Castilleja sobre todo, al frente de la Capilla de la Catedral hispalense hiciera famosa».

«Coetáneo de tantos nombres gloriosos como dio a la música hispana el Siglo de oro, pudo tener contacto Mudarra con Cristóbal de Morales, Juan Vázquez, el organista Peraza, y especialmente con Francisco Guerrero de quien sabemos por Pacheco que gustaba de tañer una vihuela de siete órdenes y además por pertenecer ambos durante largos años al mismo Cabildo». Emilio Pujol. *Alfonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela.* Barcelona, 1949, pág. 33.

nas catedrales españolas. Personalmente he tenido ocasión de ver los guardados en Valladolid y Zaragoza. En ellos abunda el villancico que diríamos regional: asturiano, vasco, gallego, catalán, negro (de las Indias) y, ¿cómo no? andaluz. Con frecuencia en ellos se recogían canciones populares de las regiones representadas y aun casos hay donde en los papeles y «libros de rayados» aparece el nombre del baile o canción allí transcritos. Por desgracia, como acabamos de decir, ese tesoro está, no sólo sin publicar, sino ni siquiera ha sido estudiado, con la excepción de Comes. De la música teatral nos quedan poquísimos restos correspondientes al primero de estos siglos, si más para el segundo. ¿Cuán oscurecida debió quedar la Andalucía de los Guerrero y Morales para no producir en ese tiempo ni un solo músico de nombradía semejante a la que gozaron los de los siglos anteriores?

Algunos nombres del XVII son los de Juan Montiel y Gabriel Díaz en Córdoba; Sevilla ofrece los de Alfonso Lobo, Francisco Santiago, Alfonso Juárez y Miguel Tello, junto al del organista y compositor de órgano Correa de Arauxo, y Málaga el de Esteban Britto.

Más pobre quizá, y más desconocido el XVIII, de él sólo traemos escasas noticias. Así, la de Bernardo de Castro y Azcárraga, Duque de la Conquista, de cuyas sonatas escribe Subirá: «Reflejan dos influencias: ... y el otro, mucho menos acusado, español, de origen popular y progenie arábigo-andaluza». (71). El mismo Subirá, al tratar del gaditano Manuel García dice: «pero Manuel García revivió con *El Majo y la Maja* aquel espíritu nacional —en el presente caso bien andaluz—», y añade: «*El Majo y la Maja* o «La jitana y el majo» como también dice alguna partichela, tiene varias piezas netamente andaluzas con sus semicadencias típicas» (72) aunque de tales semicadencias opinemos diversamente por lo que atañe a su andalucismo de raíz popular.

En la lista de tonadillas aparecen algunas que fueron inspiradas en Andalucía como, más claramente, entre otras, «*Los andaluces*», de Félix López (1761) (73) y la de Pablo Esteve titulada «*La maja de Cádiz y el Petimetre*» (74).

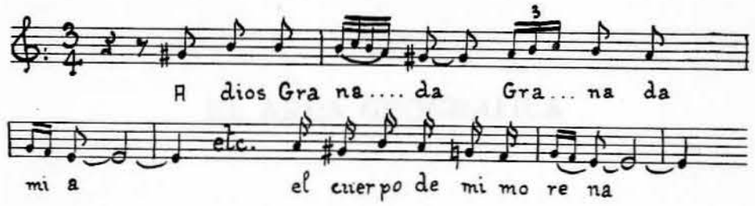
13.—LOS SIGLOS XIX Y XX.

Ya vimos anteriormente cómo el siglo XIX lanza una canción que estima andaluza. A ella puede aplicarse un juicio adverso del anónimo redactor del artículo «Andalucía» en el Diccionario de Música Labor. Dice de las auténticas canciones andaluzas que están «...desprovistas en absoluto de ese monótono tresillo de floreo, que hay quien cree que es la característica esencial del andalucismo, y que le basta un ligero cromatismo para

(71) José Subirá. *La música en la Casa de Alba*. Madrid, 1927, pág. 207.
(72) José Subirá. *La tonadilla escénica*. Barcelona, 1937, págs. 179 y 180.
(73) José Subirá. *La tonadilla escénica*. Madrid, 1928, tomo I, pág. 392.
(74) Ib., pág. 347.

impregnarla del poético ambiente andaluz». Un ejemplo nos aclarará este tipo. (Ej. 22). Fue compuesta para la zarzuela *Emigrantes* por Tomás Barrera y Rafael Gómez Calleja, entrambos castellanos, conocidos autores de zarzuelas y el último recopilador de canciones populares de Santander, Galicia y Asturias, que publicó.

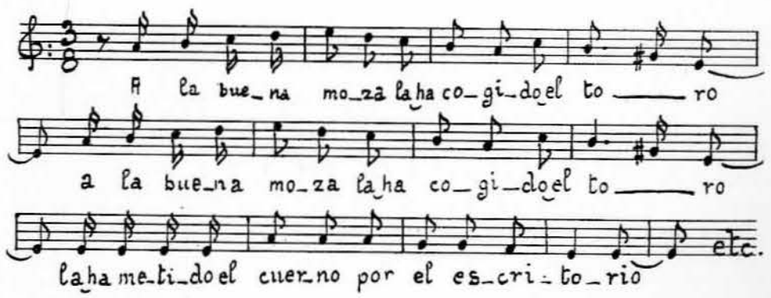
EJEMPLO NUM. 22.



POR TORNER
En su estudio citado. Página 22

Había de pasar algún tiempo antes de que apareciera el primer músico que reivindicó la canción popular andaluza, Jerónimo Jiménez. El aprovechó El Vito y El Olé, entre otras canciones. Del primero ya sabemos se corresponde a una tonada de romance en Arcos, su transformación en baile ha sido explicada por el sevillano maestro Otero; el segundo es la tonadilla aún cantada en el «Testamento de la Tía Norica», del popularísimo teatro de títeres gaditano, del cual hemos publicado precisamente el texto de esa funcioncilla y, en él, la tonadilla con las palabras sobre ella cantadas. (Ej. 23) (75).

EJEMPLO NUM. 23.



(75) Larrea Palacín. *Siglo y medio de marionetas* en R. D. T. P., t. IX, 4 1943, págs. 667-704.

¿Para qué extendernos en la obra de Falla y Turina, tan conocidos como cercanos a nosotros? Cuanto en lo literario representa León, es para lo musical el maestro Quiroga, sin duda el que más éxitos alcanzó con la canción andaluza de corte ligero. A su nombre siguen otros que, por conocidos, no es menester repetir.

VII

EL AREA GEOGRAFICA

VII.—EL AREA GEOGRAFICA

1.—LAS AREAS DE LAS CANCIONES.

Hemos de tener siempre ante los ojos el carácter socio-cultural de la canción. El nos explica que las áreas de difusión de cada tipo puedan ser distintas, como determinadas por factores socio-culturales diversos. Así vemos que el área de la canción infantil suele ser amplísima; en España desborda incluso las áreas lingüísticas, y ello porque la receptividad infantil es más amplia para cualquier cultura. Le sigue en extensión el área de la canción de baile; la más reducida suele corresponder a determinadas canciones rituales o de trabajo.

2.—EXTENSION DE LA CANCION POPULAR ANDALUZA.

En principio, habremos de tomar como límites suyos los de Andalucía. Ahora bien; no corresponden a todos ni a cualquier tipo de canción. A las infantiles han sido incorporadas las canciones de comparsas de los Carnavales de Cádiz y así podemos hallar en cualquier pueblo español, como canción de niñas, la que dice:

Cuando una china
se casa en el Japón, etc.

Los fandangos están extendidos por Murcia y Cartagena; algunos romances y villancicos han pasado al Norte de Marruecos, otros a Extremadura y la Mancha; la saeta conquista cada año nuevas tierras; de otros tipos sabemos la existencia en Méjico y países del Centro y Sur de América como, entre otros, lo han demostrado los trabajos del ilustre musicólogo mejicano Vicente T. Mendoza para Méjico y otras naciones iberoamericanas.

Seguir en su peregrinación a cada uno de los tipos es tarea no hacedera por ahora, a falta de suficiente documentación. Sin embargo, habremos de notar cómo el área de la canción es una de las más amplias en el conjunto cultural andaluz y abarca la extensión que tuvo la antigua Bética, desbordándola por el Oeste. ¿Sería legítimo creer, con Martínez Torner, en una influencia andaluza en el resto de la canción española? Pensamos,

por lo menos según los argumentos que aduce, no poder estimar como fundada su teoría. Se basa, precisamente, en la presencia del modo de *mi* alterado fuera del ámbito andaluz. Ya hemos visto que el fenómeno es más amplio; no sólo español, sino mediterráneo. Corresponde, tal vez, a una cultura muy antigua, quizá preibera —el tipo de canción bereber es muy distinto— (1), acaso la conocida por ligur, de la cual sabemos muy poco, y nada en el terreno musical.

Podemos señalar, en cambio, enclaves de otros tipos de canción dentro de Andalucía; como castellanos, algunos de los romances; en los terrenos limítrofes de Portugal, los de formas portuguesas —baile del pino, etc.— y también —como observamos al tratar del flamenco— otras afrocubanas o hispanoamericanas. Así, el tanguillo de Cádiz y muchas de las canciones que allí se crean anualmente; las guajiras, etc.

3.—EL FLAMENCO Y SU ALCANCE UNIVERSAL.

Frente a esta casi estricta localización de la canción andaluza en Andalucía, destaca la extensión alcanzada por esa parcela suya que es el flamenco, ya como cante, ya especialmente como baile. No queremos referirnos solamente a su propagación pasiva y a la conquista de auditorios nuevos, ganados al goce de sus creaciones, sino a la propagación activa, en la cual el flamenco adquiere y consigue intérpretes en un área cada vez más extensa.

El testimonio de Machado pone en Jerez la cuna del flamenco, con el «tío Luis el de la Juliana» por padre del género. A mediados del XIX Estébanez Calderón nos lo presenta —aunque sin el nombre— en Sevilla y señala su presencia en Jerez, Los Puertos, Utrera, Cádiz, Córdoba, Málaga y Ronda. Machado, en la lista de cantaores que figura al fin de su librito, consigna los oriundos de Jerez, con mayoría absoluta, seguido por los Puertos, Cádiz, Ronda y Sevilla. Observemos que la existencia de flamencos aparece sólo en núcleos urbanos importantes. Ello se explica porque el flamenco cantaor, bailaor o tañedor, vive de su arte y ello es sólo posible donde haya gente que pueda y quiera sufragarlo. Más tarde aparecen flamencos en Morón; luego se extiende a Granada, donde hay montada una verdadera organización que lo explota. Sin embargo, los intérpretes suelen pertenecer al triángulo Ronda-Morón-Cádiz, que pronto es desbordado. Hoy se consideran flamencos Porrina de Badajoz, el madrileño Angelillo, el navarro Sabicas y las barcelonesas Carmen Amaya y La Chunga. Vemos, a pesar de todo, que el cante no ha conseguido un área tan extensa como la guitarra y el baile. A bailar flamenco se enseña en Biarritz, París, Londres y Nueva York y a tañerlo en casi los mismos lugares. Cualquiera que fuere nuestra estimación sobre la calidad de los ejecutantes que aprenden en tales escuelas, lo cierto es que ellas existen y son aceptadas. El flamenco, pues, ha logrado una difusión universal.

(1) V. Larrea Palacín, Arcadio de. *Cancionero del Africa Occidental española*. I. *Canciones juglarescas de Ifni*; II. *Canciones populares de Ifni*; Chottin Alexis. *Tableau de la Musique Marocaine* y *Corpus de Musique Marocaine*, II *Musique et danses berbères du Pays Chleuh*.

4.—EL AREA ACADEMICA DE LA CANCION ANDALUZA.

No sería suficiente, aun dentro de su forzada brevedad, esta ojeada si descuidáramos la música académica, o sea la compuesta y ejecutada según las normas correspondientes al estado cultural más elevado.

Sin nombrar los compositores de canción tipo *cuplé*, tanto nacionales como extranjeros, tenemos junto a los andaluces Falla y Turina a los catalanes Granados y Albéniz, sobre todo a este último; si no autores de canciones estrictamente tales, inspirados en las formas melódicas y rítmicas de aquéllas. A su lado pudiéramos citar un buen número de extranjeros, entre los cuales descuellan Rimsky Korsakoff y Ravel.

5.—CANTE FLAMENCO Y CANCION ANDALUZA.

Como todo hecho cultural, este del flamenco se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Pudiéramos haberlo tratado en el capítulo anterior, mas preferimos traerlo a este, ya porque en realidad existe un área geográfica del flamenco, el conocido triángulo Morón, Cádiz, Ronda, ya porque es manifestación de un grupo socio-cultural típico, los flamencos, de los cuales tomó nombre el género.

El lector no habrá dejado de advertir que, si hemos incluido siempre el flamenco en el conjunto de la canción andaluza, no le hemos concedido particular atención a la manera que lo hicieron Martínez Torner y otros. Obedece esta conducta a que el género flamenco es discutido precisamente como fenómeno cultural andaluz por dos opiniones distanciadas y extremas. Sostiene una de ellas que la única canción andaluza es la flamenca; lo entiende otra como un género totalmente ajeno a lo andaluz, por lo menos desde el punto de vista de sus orígenes.

Comencemos nuestro examen por quienes estiman el flamenco expresión única de lo andaluz.

Tal postura sólo es comprensible en quienes de lo andaluz no conocen sino lo flamenco, ora porque no hayan pisado Andalucía, o porque de ella sólo hayan prestado atención a lo flamenco. Piénsese, por ejemplo, en el crecido número de extranjeros que, al visitar España, limitan todo su conocimiento de la canción y la danza española a la que les ofrecen las tabernas flamencas de Madrid y Barcelona.

Cabe otra posibilidad, y es el deslumbramiento producido por lo flamenco. En él han caído muchos.

Con la brevedad forzada, analicemos el hecho. Ya Machado dijo que el flamenco *no es un género popular*. Rodríguez Marín confirma el aserto. Y lo corrobora toda la historia, breve, del flamenco. Es un género correspondiente al estrato medio cultural de que hablamos ya; un género de *cantaores, bailaores* y *tañedores*. Innegablemente andaluz porque surgió en

Andalucía y son andaluces los módulos a los cuales se ajusta, y andaluza, más que la creación —escasa como veremos—, la adaptación. Esta es prolífera y constante. Veámoslo:

Procedentes de estratos más cultos:

Caña, Polo, acaso Toná entre los más antiguos tipos; entre los modernos, *tangos, boleros, pasodobles, zambras, cachucha,* etc.

Procedentes del estrato popular:

Soleá, playera o seguiriya, martinete, serrana, toda la variedad de los fandangos, bulerías, tientos, saetas, canciones de campanilleros, villancicos, corríos, etc.

Procedentes de otros países:

Columbianas, tanguillos, peteneras, etc.

De creación propia:

Mirabrás, caracoles, acaso Marianas, livianas y debla.

El fenómeno de la adaptación y el modo de hacerse fue ya notado por Estébanez Calderón para los tipos procedentes de ultramar.

Una ligera ojeada a la exposición precedente nos convencería de que el flamenco se nutre principalmente de la canción popular andaluza; es más, de que ésta señala las normas a que se acomoda cualquier adaptación. Luego no es la única canción andaluza, sino una especie de ella, hasta cierto punto quintaesenciada si se quiere; mas sólo parcela, entre lo popular y lo culto, más reducida que todo el ámbito formal de la canción, siquiera actualmente más amplia en el espacio.

6.—EL CANTE FLAMENCO ES CANCION GENUINAMENTE ANDALUZA.

Habría de bastar lo dicho para probar este aserto. Mas, como hasta ahora todas las pruebas han resultado inútiles para los empeñados en mantener el carácter no andaluz de lo flamenco, intentaremos aducir otras razones y destruir las que sirven de apoyo a esas teorías.

En el fondo se basan todas en atribuir al flamenco orígenes extraños a la cultura andaluza, principalmente gitanos, árabes y judíos.

Comencemos por establecer que, en una cultura evolucionada, ésta no se distingue por los elementos que históricamente hayan concurrido a formarla, sino por el resultado actual de la simbiosis de tales elementos, de la misma manera que un tipo antropológico actual no se individualiza por los que, desde los orígenes de la humanidad hayan intervenido en su constitución, sino por lo que es hoy. En este orden, es suficiente que lo flamenco se haya dado en Andalucía para considerarlo andaluz sin más.

Digamos a seguido que nadie ha probado hasta ahora los orígenes extraños atribuidos al flamenco. Y añadiremos que es improbable puedan llegar a probarse. Esta afirmación se funda en los progresos actuales de la etnografía musical, los cuales nos permiten conocer culturas musicales hasta hace poco desconocidas. Por ellos sabemos que lo flamenco no tiene específicamente nada árabe-andaluz, como ya hemos visto, ni más contacto con lo árabe que pueda tener cualquier otra canción del área mediterránea (2); ni es bereber (3), ni judío (4). Para la teoría del origen gitano, bastaría pensar que sólo se ha dado entre los gitanos —y no sólo entre ellos: Silverio no era gitano— de Andalucía, cuando los de esa raza, o mejor dicho casta pululan por toda España. Mas conocemos ya bastante los cancioneros de otros países —Hungría, los balcánicos, etc.— para no encontrar nada de específicamente gitano común a los de aquellas tierras y a los andaluces. Estos motivos tienen el peso suficiente para demostrar que lo flamenco no es extraño, ni siquiera en su raíz, a lo andaluz. Lo corrobora definitivamente el hecho ya notado de que la base de todo lo flamenco sean canciones populares andaluzas.

7.—RAZON DE LA INSISTENCIA.

Parece razonable dar una extensión mayor a esta cuestión por la importancia real que tiene, deducida con la mayor facilidad sin más que comparar la bibliografía existente sobre el flamenco y la que puede hallarse sobre la canción andaluza.

Al repasar cuanto se ha escrito sobre el flamenco, se advierten, como ya dijimos, dos posturas:

a) las de quienes por los pretendidos orígenes del flamenco lo consideran extraño a la cultura musical de Andalucía.

b) las de quienes lo consideran única o quintaesenciada expresión de la canción andaluza, por lo cual estiman que ésta no existe fuera de las formas flamencas.

No es menester insistir en refutar la postura de los primeros. Sí reclaman mayor acopio de razones contrarias los segundos. Intentaremos aquí convencer de que lo flamenco es tan sólo una manifestación de la cultura musical andaluza, de cuyo núcleo, si se destaca, ni lo absorbe ni es el más genuino exponente.

8.—EL FLAMENCO EN LA HISTORIA.

Es curiosa la falta de testimonios anterior a la segunda mitad del siglo XIX, concretamente a la entrada del flamenco en los «cafés cantantes». Ya dije antes cómo Machado lo remonta, cuanto más, al «Tío Luis el de la Juliana», que debió de vivir en Jerez a fines del s. XVIII. ¿Hemos de creer, en consecuencia, que el flamenco nace por aquellas fechas? Estimo que no.

El género debió de existir antes. Estébanez Calderón, en sus «Escenas andaluzas» (5), nos presenta dos de ellas que más tarde se hubieran lla-

(2) V. Marius Schneider. *«A propósito del influjo árabe»*, en Anuario Musical. Vol. I, 1946, pág. 31 y ss.

(3) V. Arcadio de Larrea Palacín. *Cancionero del Africa Occidental Española.* Madrid, 1954.

(4) V. Arcadio de Larrea Palacín. *Cancionero Judío del Norte de Marruecos.* Madrid, 1952.

(5) *Escenas andaluzas...* El Solitario. Madrid, 1847, pág. 243 y ss.

mado flamencas, nombrando incluso a El Planeta y El Fillo, dos cantaores que figuran en la lista de Machado, al último de los cuales llegó a conocer. Es posible, incluso, que Machado (6) recogiera como primer nombre de cantaor flamenco conocido el del Tío Luis, porque era el más antiguo a que alcanzaba la memoria de los cantaores contemporáneos del escritor. Y si el hecho de la permanencia del estrato cultural medio —profesional o casi, pero de formación académica, correspondiente a especies diversas del juglar, el último escalón de los cuales representan los ciegos de las coplas—, nos convence de que debieron de existir siempre los cantaores, bailaores y tañedores, quienes por excelentes en el aprecio popular de la música llegaron a hacer modo de ganar el pan, parece lícito concluir que, aunque sin el nombre y sin los cafés cantantes, el género vivía.

9.—SOBRE EL GENERO FLAMENCO.

No hay que olvidar que el género, como tal, es fruto de los flamencos. Ello viene a decir Machado cuando afirma que «no es género popular» y a esa sentencia se adhiere Rodríguez Marín. Ambos, a mi parecer, están en lo cierto.

No es popular porque, en cuanto cabe, es propio de «virtuosos». Para mejor comprensión, salgamos de lo andaluz. ¿Pueden estrictamente llamarse populares las ejecuciones de los cantadores y bailadores de jota que de su arte viven y lo explotan en tablados y escenarios? Estimo que no, y basta comparar esas actuaciones con el canto y el baile de la jota en la auténtica vida popular aragonesa para apreciar la enorme diferencia que entre éstos y aquéllas existe. El profesional está sujeto a los gustos y exigencias de un público, a la rivalidad entre sus iguales, al propio afán de superación. Todo ello ajeno a lo genuinamente popular. Y acaba por caer en un género propio, más o menos distante de aquél, que tiene su técnica y su tecnología, sus maestros y sus escuelas, etc. Con todo, no puede desenraizarse de lo popular porque el desarraigo significaría su muerte. Pasar la línea de lo popular le pondría en franca desventaja frente a las creaciones de una cultura más elevada, con las cuales no puede competir.

A mi ver, el grupo social que comprende los flamencos abarca desde éstos a los ciegos de las coplas por un extremo y los maestros sevillanos de baile por el otro.

Es fácil observar la evolución del flamenco, impuesta precisamente por los cambios de orden social entre los flamencos. Estébanez Calderón los presenta realizando su función propia: estrato socio-cultural medio que desarrolla su actividad en el grupo inferior o popular. Pero los cafés cantantes alteran las circunstancias y surge otra especie de flamencos, más arrimados —diríamos castizamente— a la clase social superior, hasta el punto de que llegan a cambiar, no sólo de formas, sino de atuendo: hoy un flamenco viste smoking. En el orden puramente artístico tenemos, frente a un predominio del baile en tiempos de Estébanez Calderón, el del cante en los de Machado para una vuelta real hacia el baile que se puede advertir hoy. El público es quien manda, y a sus gustos se acomoda el flamenco y, en definitiva, el género. Es lógico que, si ha cambiado el público de los flamencos, mudaran ellos y también su repertorio.

(6) *Colección de cantes flamencos*... Sevilla, 1881, pág. XVI.

10.—LO FLAMENCO ES UNA MANIFESTACION MAS DE LO ANDALUZ.

Aun para quienes sustentaron orígenes extraños en el flamenco —caso de Falla— o en toda la canción andaluza —Torner—, pero estimando al flamenco como su forma más significativa, el flamenco está encerrado en lo andaluz.

«Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer...» (7). En que el flamenco es andaluz concurren Martínez Torner y cuantos músicos han tratado el tema. Ya anteriormente hemos bosquejado las razones de este criterio. Género de cantaores, pero de cantaores andaluces, por tanto enraizados con la canción y el baile andaluz.

Entre los cantes de origen popular señalábamos los que, al poner atención en el hecho, hemos de estimar permanentes: la soleá, la seguiriya, el martinete y la serrana de un lado, y del otro los de baile. Ellos han seguido todo el proceso del flamenco sin conocer los altibajos sufridos por los otros: la toná, la liviana y la debla, ya en tiempos de Machado; la caña y el polo en los posteriores, etc.

Ocurre así porque esa permanencia se debe al carácter básico de tales cantes, tomados todos ellos del acervo popular y recognoscibles como tales, no sólo porque el pueblo los sigue cantando, sino por su función: canciones de trabajo unas (soleá, seguiriya, martinete, serrana), de baile las restantes. En realidad, cada uno de ellos crea el tipo; los flamencos no hacen sino introducir variantes meramente circunstanciales —serie de soleares, cambio en las seguiriyas y martinetes, conversión del fandango para bailar en fandango para escuchar— o acomodando a ellos los otros cantes —caña y polo a la soleá, saeta a la seguiriya y el martinete, etc.

Añadamos un argumento de autoridad contra el supuesto origen gitano, como excluyente del carácter español —y en consecuencia andaluz— de lo flamenco: «En suma y conclusión, que por lo expuesto, si a ello se añade que obran aún en mi poder otras varias identificaciones de relieve y que estoy todavía en los comienzos de la realización de esta labor, bien podemos convencernos de la falacia que representa el atribuir al gitano el origen del cante flamenco, *o de las formas que de éste se consideran más agitanadas* (8); o siquiera creer que fue el gitano quien a España lo importó. Al igual que los zíngaros de Rusia y Hungría los gitanos españoles pusieron oído para aprender de los naturales de la tierra que les aposenta-

(7) Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Buenos Aires, 1930, página 126. No podemos estar de acuerdo con el autor en otras afirmaciones suyas por no probadas.
(8) Subrayamos nosotros.

ba los cantos de tradición indígena; tenaz perseverancia en conservarlos y genialidad pasional para interpretarlos y transformarlos. Y hasta había que aclarar los puntos a que la transformación llega y el grado que en ella alcanza la intervención gitana estricta» (9). El autor establece sus comparaciones precisamente con cantos no andaluces, buscando, acaso, un área más amplia de tipificación; ello no obsta a que podamos considerar a lo flamenco como andaluz característico.

Para estimar en su exacto valor esta opinión, así como las de Anglés, Schneider y P. Donostia y ver la razón de ser aquí aducidas como testimonios a favor de la canción andaluza, hemos de considerar que el único estudio musical dedicado expresamente y directamente a ésta ha sido el de Martínez Torner, basado, como se sabe, en las teorías de Ribera, teorías que han tenido una amplia difusión, especialmente en los medios literarios. En el fondo, los trabajos posteriores son refutaciones de las teorías riberistas, cada uno desde su ángulo, y todos tienden a probar, por la preexistencia histórica del tipo de canción que ha servido de fundamento a las elucubraciones del insigne arabista, lo infundado de éstas.

Es evidente que la fuerza de los argumentos contradictorios era mayor si ese tipo de canción se encontraba también fuera de Andalucía y, como no se trataba de afirmar una abundancia, sino de negar una exclusión, la frecuencia no es tenida en cuenta; como cuando se prueba que en un número determinado de poblaciones hay personas de color moreno, de ello ni se deduce que no existan poblaciones donde los morenos sean absoluta mayoría, ni se podrá negar que el tipo humano de estas últimas sea el moreno.

Tenemos que ese tipo de canción es tan abundante en Andalucía que ha podido ser tomado como el de la canción andaluza. Nadie ha negado esta evidencia, de donde cuanto se haya escrito referente a él fuera de Andalucía, es aplicable al andaluz.

11.—EN BUSCA DE LAS FUENTES QUE MANARON LA CANCION ANDALUZA.

También preferimos tratar esta, al parecer cuestión histórica, desde un punto de vista espacial. Nada tan volandero como una canción, pero nada más inestable. Raramente arraiga la canción si, a la vez, no lo hacen los restantes elementos de una cultura, llevados y enraizados simultáneamente con los hombres que son sus portadores.

Con pocas palabras puede quedar expuesto el criterio que estimamos válido: la variedad de fuentes de la canción andaluza es tanta como la de culturas que han contribuido a formarla. Para una época ya histórica debieron de tener importancia las griego-bizantinas, de cuyo influjo en la liturgia mozárabe nos consta documentalmente. Ello pudiera quizá explicar la presencia de los estimados como elementos orientales en la música andaluza. Pero esto sería en el supuesto de que la cultura musical andaluza fuera en ese tiempo lo bastante maleable por informe para recibirlos sin más. No parece, sin embargo, que tal sea el caso.

(9) García Matos, Manuel. «*Cante flamenco. Algunos de los presuntos orígenes*». Anuario Musical. Vol. V, pág. 118.

Andalucía estaba para aquellas fechas muy romanizada, es más era, según criterio comúnmente admitido, la más romanizada de las provincias. ¿Debió de influir en ella la canción romana? Posiblemente, pero carecemos de pruebas. No podemos considerar la canción romana como un todo más o menos característico, a la manera de la arquitectura, la escultura o el lenguaje. Los legionarios procedían de tierras muy diversas. Sí las tenemos, en cambio, del fenómeno opuesto. Los testimonios precedentemente transcritos demuestran, no ya sólo la existencia, sino la influencia de la canción andaluza-gaditana en Roma.

De ello se deduce que Andalucía —por lo menos parte de ella y precisamente la que hasta ahora sigue siendo vivero de canciones— las poseía de características claramente definidas y, por tanto, había de gozar una cultura musical de rasgos propios y distintos. Luego en la época romana no era ya, en este sentido, informe, es decir, no formada, ni profundamente maleable. Añádase que, de los elementos culturales, son los musicales los que más difícilmente pasan de una cultura a otra, y habremos de concluir que los griego-bizantinos de que hemos hablado sólo se incorporarían a lo andaluz en cuanto eran afines a él, en cuanto respondían a ese fondo cultural mediterráneo que hemos hallado en lo andaluz al tratar de la modalidad en su música. Y este andaluz prerromano es el que debe interesarnos.

12.—EL ELEMENTO DISTINTIVO DE LA CANCION ANDALUZA.

«Un tipo determinado es un cuadro musical, dentro del cual se crean las canciones populares... El *tipo* tiene una longevidad extraordinaria, mientras que la vida de una *canción individual* es bastante limitada. Tipo y canción se relacionan como género e individuo en la zoología. Por eso nunca puede hacerse un estudio comparativo a base de individuos melódicos, sino sólo con tipos» (10).

«El *tipo* musical es una «forma» (Gestalt) rítmica determinada por medio de un modelo melódico y métrico» (11). Ahora bien, ambos elementos no se producen lo mismo en las diversas culturas. «De una manera general, el elemento melódico prevalece en las civilizaciones agrícolas primarias, mientras que el metro fijo predomina en las culturas pastoriles primarias» (12).

Aunque ya habíamos vislumbrado la importancia del metro fijo en la canción andaluza, podremos ahora establecer que es su característica más acusada. Sólo él, su prepotencia, llega a explicar el fenómeno de las logomaquias. El metro ha logrado imponerse a las mutaciones lingüísticas;

(10) Schneider. «*A propósito del influjo...*». Pág. 35.
(11) Id., pág. 34.
(12) Ib.

ha recibido el lenguaje, pero sin doblegarse a sus exigencias y, a través de todas las evoluciones de la cultura, ha conservado la primacía de sus tipos, manteniendo a la par los melódicos, en los cuales se realiza el ritmo musical.

13.—EL TIPO DE CANCION ANDALUZA PERTENECE A CULTURAS MUY ANTIGUAS.

Partiendo de premisas puramente científicas, etnográficas en el límite de la antropología, el Dr. Schneider nos permite establecer que la cultura a que pertenece el tipo andaluz hubo de ser pastoril. La historia nos confirma semejante tesis a través de los datos contenidos en la leyenda de Hércules y otros; aun ahora se advierten rasgos pastoriles en muchas manifestaciones andaluzas: el cuento popular insiste en aspectos remotos de esas culturas; la romería del Rocío abunda en elementos de una vieja cultura de pastores, el culto a la Divina Pastora es muy frecuente en tierras andaluzas, etc. ¿De dónde venían los pueblos que la trajeron? Según el ilustre etnógrafo, de la India, a través del Cáucaso, pasando unos por el Egipto antiguo y otros por Persia (13). Sea lo que fuere de ello, es indudable que la canción andaluza responde, en lo melódico, a las razas mediterráneas. «Nos limitaremos aquí a señalar el predominio de pasos melódicos pequeños y de funciones melódicas ambiguas y muy distantes en el cantar mediterráneo corriente...» (14), características que, con el predominio del modo de *mi* —también mediterráneo— hemos señalado anteriormente.

14.—HA PERMANECIDO CON NOTABLE FIDELIDAD A TRAVES DEL TIEMPO.

Se deduce esta permanencia de lo expuesto y de la conclusión negativa, tanto del Dr. Schneider como —más limitada— del P. Donostia y de otros etnomusicólogos acerca de la influencia árabe. El Dr. Schneider únicamente la admite para la saeta. Sólo esta objeción a sus conclusiones; la saeta que toma él por antigua es una saeta «aflamencada» (15) por martinetes. Lo cual, a mi entender, supone su tesis sujeta a revisión, ya que el martinete, cantar de herreros en su origen, tiene muy diversa significación así considerado.

El ilustre musicólogo alemán encuentra semejanzas con lo bereber en canciones de Levante y Teruel, donde lógicamente ha de haberlas, pues fueron tierras pobladas por bereberes a raíz de la invasión islámica.

La importancia de esta unanimidad negativa entre los etnógrafos modernos estriba en que, hasta ellos, las características de la canción andaluza eran tenidas por de origen árabe. Hoy día sabemos que no reconocen tal fuente y que la fuente es anterior a la invasión musulmana, lo cual nos

(13) Ib. Diagrama 1.
(14) Ib. Pág. 35.
(15) V. Arcadio de Larrea. «*La Saeta*», en Anuario Musical, Vol. IV, pág. 105 y ss.

fuerza a retroceder muchísimos siglos. Si todavía las encontramos hoy, es por un caso extraño de fidelidad a su propia raíz cultural.

En resumen: la fuente primera de la canción andaluza se remonta probablemente a culturas prehistóricas; es lógico que de otras posteriores haya tomado elementos, mas transformándolos.

«(El cantor popular)... si admite en su repertorio una canción más o menos exótica, la transformará inmediatamente con el fin de adaptársela» (16).

Para terminar, frente a la machacona y gratuita insistencia sobre la arabización de Andalucía, determinante de la tesis del origen árabe de su canción, transcribimos estas palabras de Caro Baroja:

«Hay épocas de la Historia de España que aún están sumidas en la oscuridad, y, sobre todo, existen partes o aspectos de la misma... que han merecido poca atención, o que se han tratado a la ligera, o «a la luz» de lugares comunes. Uno de ellos ha sido el de pensar que la «orientalización» del mediodía de la Península fue ocasionada, de modo primordial, por las invasiones islámicas. Según este lugar común y los que del mismo se derivan, es a partir del siglo VIII cuando las fértiles tierras de la Bética se cargaron de elementos culturales venidos del Este, por intermedio de los «árabes». Hay derecho a pensar, sin embargo, que mucho antes existía en aquellas y otras tierras peninsulares un elemento oriental, que empezó a formarse en los albores de la Historia, pero que continuó perfilándose y matizándose hasta poco antes de que los musulmanes atravesaran el Estrecho. De esta orientalización han dado idea, en lo que se refiere a los períodos más antiguos, las investigaciones de los arqueólogos. Con respecto a las fases más recientes, anteriores de todos modos a la expansión del Islam, no existen trabajos sistemáticos que la atestigüen. Mas sí datos categóricos aquí y allá. Y al lado de ellos otros indirectos, pero no menos dignos de ser rememorados» (17). No es cosa de copiar aquí todo el artículo, mas habrá de ganar mucho quien lo lea con detenimiento.

(16) Schneider. «*A propósito del influjo...*», pág. 32.
(17) Caro Baroja J. *Razas, pueblos y linajes*. Madrid 1957 - pág. 67 y ss. V. en el mismo pág. 27 y ss.

VIII

LA CANCION ANDALUZA, HOY

VIII.—LA CANCION ANDALUZA, HOY.

1.—SE PUEDE AFIRMAR LA EXISTENCIA DE UNA CANCION ANDALUZA.

De todo lo que precede fluye naturalmente la conclusión: existe hoy —como existió siempre en cuanto hubo una Andalucía— un tipo de canción andaluza. Sus características han sido ya señaladas: gran fijeza métrica, complejidad rítmica, pasos melódicos pequeños y funciones melódicas ambiguas y distantes por lo que hace al melos; preferencia por los metros poéticos irregulares, andalucismo del lenguaje y los tópicos en el aspecto literario; conjunción forzada de las formas poéticas castellanas con la melodía.

A estos datos técnicos habremos de añadir la convicción colectiva de que exista tal tipo de canción y el hecho de que, aun para los más profanos, sea conocido de inmediato. Es de tal peso esa realidad, que rebasa cualquier disquisición de orden teórico. Si el Dr. Schneider confiesa la importancia de «oír» frente a la capacidad de analizar y describir para el científico, piénsese lo que será para quien no lo es. Ello vale especialmente para las producciones no populares, es decir, aquéllas en que la canción es elaborada conscientemente como producción de arte.

Tal tipo de canción es tan amplio como el ámbito de lo musical andaluz, por donde si abarca lo flamenco, no se le limita a las formas de éste, sino puede ser realizado y lo ha sido en todas las formas que no han sido seguidas ni literaria ni musicalmente por los creadores cultos.

2.—INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA.

Los que conocemos se han limitado al flamenco: entre ellos los concursos de Granada y de Cádiz —éste menos conocido—, más tarde el de Córdoba, etc.

Se rigieron por un criterio restrictivo y romántico, equivocado a mi ver.

Partieron de la suposición de que el flamenco es un arte estático, cuya única posibilidad de supervivencia es la de las creaciones tenidas por antiguas, sin caer en la cuenta de que aquéllas, en el mejor de los casos, son simples variantes. Lo que importa es la permanencia del tipo y éste vive, informando todas las nuevas creaciones. Bien está conservar las formas antiguas —por otra parte, en su tiempo, variantes nuevas y personales:

siguiriyas de Silverio, malagueñas de Chacón, etc.; las tonás individualizadas, etc.—; pero habría que dar posible acceso a nuevas creaciones. El flamenco, como podríamos ver de tener el tiempo y el espacio para dedicarle mayor atención, es esencialmente dinámico y sólo vuelve a las creaciones antiguas cuando es incapaz de hacerlas surgir nuevas. Por algo es un género de intérpretes; sucede con él lo que con el toreo. En uno y otro son el artista y la faena, cada faena, lo que en definitiva cuentan.

Fuera de los concursos, habría que hablar de la tertulia flamenca que se reúne en Granada, del cuidado puesto por los gaditanos animadores del Corrillo del Pópulo y de la Venta del Chato y otros grupos semejantes en diversas poblaciones andaluzas. El intento de mayor ambición es la escuela flamenca recientemente creada en Jerez. De ella pueden esperarse frutos sabrosos si no es malograda prematuramente por el cúmulo de fuerzas contrarias y muchas veces contradictorias que suelen surgir inevitablemente para llevar al fracaso semejantes empeños.

Porque alcance esplendor van nuestros mejores votos. De ella sabemos poco, aunque lo suficiente para creerla bien orientada y merecedora de todas las ayudas o colaboraciones.

Ya fuera del flamenco, y en todo el ámbito de la canción andaluza, no sabemos de otro intento que el Concurso para la actual XIII Fiesta de la Vendimia Jerezana. Como es lógico, desconocemos todavía sus resultados. En principio merece los mayores elogios y plácemes cualesquiera que ellos sean. Siempre habrá tiempo y medios de promover mejoras y corregir posibles errores y desaciertos. Todo lo hecho con limpia intención da frutos positivos.

Más restringido, el concurso de comparsas y murgas de Cádiz.

3.—LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA.

Trazar un plan, aunque sea en líneas generales, sin conocer los elementos con que se cuenta para su ejecución, es tarea que nunca me agradó. Veamos, pues, cuáles pueden ser aquéllos.

En el ámbito flamenco:
- La escuela jerezana de flamenco;
- el concurso anual de Córdoba.

En el ámbito andaluz:
- Los Consevatorios de música;
- las Academias de Bellas Artes;
- la Sección Femenina;
- Educación y Descanso;
- los Orfeones y masas corales;
- las comisiones de festejos de los Ayuntamientos, etc.
- las emisoras de radio.

Contando, o sin contar con ellos, estimo deben hacerse dos cosas: estudiar la canción popular andaluza y contribuir a su conocimiento; promover su creación en los ámbitos popular y culto.

4.—EL ESTUDIO Y CONOCIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA.

Al tratar de los trabajos de Anglés, etc., pude notar la escasez de documentos andaluces que en todos ellos se observa. Escasez que tiene su razón de ser en que los documentos andaluces de que entonces podían disponer eran muy pocos, limitados prácticamente a los recogidos en el cancionero español de Pedrell, pues aún no había realizado el Instituto Español de Musicología las misiones andaluzas que llevaron a cabo Jaquetti, García Matos, Larrea Palacín y Gil García, misiones que no lograron abarcar toda Andalucía, ni mucho menos trabajar en profundidad.

Así, aparece como más urgente la recogida de la canción popular andaluza de un modo intensivo y sistemático. A esta labor podrían concurrir —como lo hizo ya el Centro de Estudios Jerezanos— las instituciones regionales, provinciales y locales de cultura, la Sección Femenina y los Conservatorios, exigiendo de sus alumnos la colaboración activa en ella, todo bajo la dirección de un especialista a fin de no malograr los esfuerzos.

La divulgación habría de comenzar por la publicación de cancioneros —más o menos extensos, más o menos ambiciosos según las posibilidades—, subvencionada por las entidades oficiales y semioficiales y luego por la difusión viva realizada por la Sección Femenina, Educación y Descanso y los Orfeones y Coros; libres éstos del prejuicio de las canciones *armonizadas a voces*, que tan mal se avienen con lo andaluz. Paralelamente habría que procurar la grabación en discos y la difusión por radio.

Para el flamenco, ambos cometidos habrían de ser desempeñados por la escuela flamenca de Jerez y el segundo también —ya lo es— por los Concursos anuales de Córdoba.

Creo no estaría de más que alguien llevara a cabo una compilación de la canción culta andaluza a través de los siglos. La publicación y aun la grabación no carecerían de interés.

5.—EL ESTIMULO DE LA CREACION.

En el aspecto popular pueden hacer gran labor las emisoras de radio, orientadas por conocedores, a través de los diversos concursos. Y las comisiones de festejos desde las de barrio hasta las de las grandes ciudades. Concursos de sevillanas, de fandangos, de coplas de Nochebuena, de las Cruces de Mayo, de romería y tantas otras. El Concurso de flamenco de Córdoba, variando un tantico su criterio.

Veamos con mayor detalle algo de lo que acaso pudiera llevarse a cabo:

Concursos de saetas.—Muchas emisoras de radio los realizan. Podrían aprovecharse para revivir la saeta auténtica, es decir, la no aflamencada,

dando el premio más importante a los intérpretes de aquélla y colocando las aflamencadas en segundo lugar.

Concursos de villancicos.—Se han celebrado y se celebran repetidamente concursos, ora de «campanilleros», ora de villancicos. Debiera distinguirse claramente entre las que son canciones de aguinaldo, coplas, villancicos, canciones seriadas y romances navideños. Todos estos tipos de canción pueden entrar en esta suerte de concursos; pero es inadmisible aceptar canciones carnavalescas, del tipo de las de comparsas que algunos grupos de «campanilleros» llevan en su repertorio.

Concursos de comparsas y murgas.—Debiera, además de premiarse las agrupaciones, establecer cada año un premio para la mejor canción original.

Para la canción culta acaso fuera preciso que los organizadores del Concurso de Jerez tuvieran en cuenta que se puede dar en dos planos de muy diversa proyección; para ejemplificarlos diremos: el popular a lo Quiroga, transitorio y efímero en principio, y el más refinado, a lo que Lehoz ha hecho para la canción española, más permanente. Establecer premios para los dos géneros creo sería muy conveniente.

Resumiendo: gente que estudie, gente que divulgue, gente que cree. Y luego, medios materiales suficientes.

INDICE

IV.—LA CANCION COMO MUSICA

V.—LA CANCION EN SU PLENITUD

VI.—LA CANCION ANDALUZA EN EL TIEMPO

VII.—EL AREA GEOGRAFICA

VIII.—LA CANCION ANDALUZA, HOY

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LA
EDITORIAL JEREZ INDUSTRIAL, S. A.
EL DIA 31 DE OCTUBRE DE 1961,
VISPERA DE LA FESTIVIDAD DE
TODOS LOS SANTOS.

LAUS DEO.