Segunda Serie

PUBLICACIONES
DEL
CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

Número 16

LA CANCION ANDALUZA

II

1.er TRABAJO

Por JOSE CARLOS DE LUNA

2.° TRABAJO

Por PEDRO ECHEVARRIA BRAVO

PROLOGO:

EXCMO. SR. D. TOMAS GARCIA FIGUERAS

XIII FIESTA DE LA VENDIMIA JEREZANA

JEREZ DE LA FRONTERA, 1960

Pedro Echevarría Bravo

Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, D. Pedro Echevarría Bravo es miembro del Instituto de Estudios Manchegos y del Centro de Estudios Jacobeos, afecto al Patronato «Menendez Pelayo», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Fue Premio extraordinario de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1958 y 1959, Primer Premio de Investigaciones y Selección de Canciones Populares de la Delegación Nacional de la Sección Femenina y Segundo Premio Nacional, 1960, en los Juegos Florales de Jerez de la Frontera.

En 1951 publicó su obra *Cancionero Musical Manchego o Lírica del Quijote y Sancho Panza*, que constituyó un sensacional éxito de crítica y venta. Recopiló también, en los cuatro años últimos, el Cancionero Musical gallego, actualmente trabaja en la recopilación del Cancionero Musical Jacobo, que verá la luz en el próximo Año Santo de 1965.

En Marzo de 1958, la Fundación «Juan March» le concedió una pensión de 50.000 pesetas para realizar investigaciones Musicales en Francia, en cuya Biblioteca Nacional trabajó durante cuatro meses y tuvo la dicha de hallar un folleto interesantísimo, sobre «Las canciones de los peregrinos de Santiago», tan importante para los pueblos de Europa.

Depósito Legal. CA. 162.—1962.
Núm. Registro. CA. 10.—62.

LA CANCION ANDALUZA

I TRABAJO

POR JOSE CARLOS DE LUNA

PROLOGO

PROLOGO

Se continúa con esta segunda publicación del Centro de Estudios Históricos Jerezanos *sobre el tema de* La Canción Andaluza, *la de los trabajos que se presentaron al Concurso literario abierto con ocasión de la XIII Fiesta de la Vendimia (Septiembre 1961).*

La amplitud y variedad de las facetas de un tema tan trascendente, justifican los distintos puntos de vista conque sus autores lo enfocan.

En esta segunda publicación se recogen los trabajos de dos tratadistas singulares, José Carlos de Luna y Pedro Echevarría Bravo.

De la significación de José Carlos de Luna en el flamenco poco hay que decir puesto que es perfectamente conocida. Sus numerosas publicaciones sobre el tema, su conocimiento perfecto de la materia servido por su brillante pluma, hacen de él una autoridad señera e indiscutible. José Carlos, además, habla y escribe de lo que ha vivido muy hondamente y con una gran pasión.

Pedro Echevarría Bravo, es un musicólogo eminente, conferenciante distinguido que lleva por los centros cultos del mundo sus profundos conocimientos de la canción popular española, dedicando especial atención a la canción andaluza y al cante flamenco.

En su día se continuará la publicación de los restantes trabajos presentados, y se cerrará la publicación con un índice alfabético de nombres y de materias que permitirán obtener el mejor fruto de esta interesante contribución, a un estudio que estimamos de la mayor importancia para Andalucía, no tanto como realidad culminada, sino como estímulo para acometer una empresa de muy altos vuelos.

TOMAS GARCIA FIGUERAS.

CUESTIONARIO

DEFINICION.

AREA GEOGRAFICA.

ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES.

VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA.

EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCION ANDALUZA.

INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA.

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION: ¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA.

PROLOGUILLO

PROLOGUILLO

Si se pudiera hablar de la *canción andaluza* como de las de otras regiones no precisaría definirla. Se asoma uno al tema, y la curiosidad se la embebe el aturdimiento: tan complicado y extenso es el campo de sus trajines. También deslumbra y equivoca la mucha gala y luz de sus colores; unos rabiosos y al parecer recientes, y otros fundidos en niebla de siglos. Con planos a la vista, ni las indicaciones de los técnicos, sirven de guía. Y ya sobre el terreno, la mano en visera no basta para no deslumbrarse y distinguir la campiña de las sierras, los oteros de los crestones, las vegas de las mesas... ¿Quién con los ojos en chiribitas diferencia el alcacel del trigo?

Pues tal y como los paisajes de España es su Cancionero. Hechos al maremagnum y bien frenada la fantasía, se aprecia, generalmente, que los grupos de canciones características de una región determinada se acomodan con recreada naturalidad al suelo y a las tradiciones; de modo que la letra y la música de cada una vienen a parecer síntesis convencional de una monografía histórica y costumbrista; algunos con fecha y detalles razonados. Valga de ejemplo esta de la provincia de Avila:

«El año cuarenta y siete
memoriado entre los vivos
por malo de mantenencias,
ya queda dado al olvido.
Si en Robledo de Chavela
a poco de anochecido
víspera de San Andrés,
Nicanor Lamas «El Chivo»,
mozo dado a sus labores,
de buena gracia y buen vino,
.....»

Si la canción popular es uno de los elementos más característicos del folklore, no hay que cavilar mucho para definir, de acuerdo con sus particularidades expresivas, las que más o menos diferencian una región de otra; muy poco si están a la linde, y en ocasiones, y sin estarlo, menos

que nada. Así, para el primer caso, la «muiñeira» gallega y las canciones o cánticos de los «vaqueiros de alzada» del occidente astur.

Dice el maestro Pedrell, analizando el Cancionero Asturiano, que lo integran 500 documentos folklórico-musicales, de los que 444 están basados en la escala diatónica, 350 en la tonalidad mayor y 73 en la menor, y el resto participaba de ambas. Y añade:

«El estudio de este cancionero nos ha hecho a la vez observar en los de otras regiones una extraordinaria comunidad temática, tanto literaria como musical. Basta consignar, como ejemplo, que la canción «La Dama y el Pastor» la consideran suya: Salamanca, Cataluña, Santander, Burgos, Valencia, Galicia, Murcia, Vizcaya y Asturias». Lo confirman así en acervos musicales de distinto nombre, Ledesma, Milá y Fontanals, Calleja, Olmedo, Laparra, Zuzenga, Verdú, Ercilla y Tornor.

Recuérdese esta nota de capital importancia.

Sin duda que cada región tiene *sus* canciones; pero muy limitado el número de las privativas inconfundibles; bastantes en el grupo de las que se parecen y aun se confunden si el oído no es agudo y *educado*, y muchísimas son las recopiladas en el Cancionero Español sin *personalidad* notoria.

Los fundamentos de estas comunidades, tal vez sean por orden de antigüedad; los romances históricos y amorosos, los juegos «de rueda» y los cantos de cuna y de ronda. Más recientes son las canciones resultantes de ligar estrofas literarias sobre un mismo tema; que sueltas acompañaron a danzas tan nacionales como el fandango y las seguidillas.

Muy gustosamente nos entretendría aducir ejemplos y comparaciones; pero a lo propuesto hay que llegar por veredillas de cabras o poco menos. Y además precisa descubrirlas.

Ya con el cabo de la canción española entre los dedos, quisiera uno devanar la madeja; tarea que agobia antes de sudar tinta.

En general, con las canciones populares de España ocurre lo que al pan de trigo: que el sabor difiere, no sólo por la calidad y clase de la harina, sino también por el lugar donde se amasa y se cuece. Será el agua, la levadura, el rejo en el trajín, el heñido y leudeo, el temple del horno y la charamusca que lo caldea. Será lo que se quiera; pero el caso es que al pan, como al vino, se le aprecian muy distintos sabores y saboretes sin que precise un paladar extraordinario.

¿Se puede presuponer la melodía, el tono, la medida; siquiera el compás de las canciones de tal o cual región, porque se conozca su geografía y su historia?

Así debiera ser; pero son tantas las incongruencias y tan raros sus orígenes, que más vale encogerse de hombros que contestar con un *no* rotundo y gritado. Los ejemplos obligarían a discurrir sutilezas y retorcer convencionalismos de toda índole. Y como cada maestrillo tiene su librillo, y hojeándolos se complacen, es expuesto echar el cuarto a espadas sin título, ni en diminutivo, y con toda la *documentación* de técnica musical comprendida en una hoja de almanaque.

A puertas del Cancionero General, laberinto oscuro y resbaladizo, no pienso andarlo. Mareado y perdido me ovillaría en cualquier recoveco y que la crítica me comiera.

Por fortuna, el tema propuesto no exige meterse «armado de todas armas» en laberintos históricos y para andar por casa me creo que no necesito farol. ¿Que es caserón enorme y recargadísimo de muebles y adornos? Conformes; pero ¡vivimos tantos años en él y lo tenemos tan paseado!

Se dirá muy razonablemente:

Bueno, ¿y qué? Si se trata de investigar en el cancionero, ¿qué más da éste o el otro? ¿Por qué Andalucía va a formar rancho aparte? ¿Acaso, el estudio de su folklore musical no requiere la erudición precisa a sus extremos?

¡Tate, amigo! Se ha disparado usted un minuto antes de lo que esperaba y me conviene. Domínese y escuche.

No voy a echarlas de musicólogo. Mi afición al folklore andaluz, principlamente al que nos ocupa y desde muchacho me embelesa, se labró muchas veces y las más en *cultivo intensivo*. Vaya: a «todo trapo».

Podéis suponer que en la escala de mi curiosidad, los peldaños iniciales fueron sintomáticos: los primeros con la copa en la mano; luego con la mano entre otras suaves y temblorosas como pájaros nuevos; después, con las desilusiones a la vera y la ilusión calladita en el alma. Y a partir de entonces, con la sonrisa a flor de labios, y en los ojos la salada humedad de la ternura... De copas a lágrimas y abierto de par en par el corazón, los sentimientos del pueblo calan hondo. Se comprenden sus expresiones y que la razón de sus estilos, tan ricos y variados, no se origina siempre en las facultades.

El enamorado de la musa popular —y, para el caso, fundidas en un solo bloque Euterpe y Talía— si se decide a seguirla en sus andanzas por el gozo de entenderla, nota que se le afinan los sentidos, y capta lo que escucha con una propiedad más fácil de imitarla que definirla.

Quien esto escribe presume de buen oído, y confiesa con vergüencilla, pero sin dengues, que *por bajini* se aventuraba en el cante andaluz sin los *alivios* de melismas cursis ni gorgoritos tartajosos. Ya ni en falsete ni por señas; pero quien tuvo, algo retuvo. Y en el refranero consta que «Quien a los sesenta años no adivina, dése por necio contra una esquina». La sentencia parece exagerada y expeditiva; pero ningún refrán es puro juego de palabras ni síntesis de apreciaciones gratuítas.

El pueblo es humilde y lo trasluce; pero la humildad del andaluz es de garabato, porque su sentimentalismo es bronco y sus pasiones se desbocan a poco que se las excite. Sin apelar a comparaciones puede asegurarse que el pueblo andaluz es mucho más *complicado* y penoso de lo que se han creido sus exégetas y panegiristas. Y, sin embargo, él mismo desgrana sus secretos en la expresión de sus cantes; tantos y tan distintos, dentro del marco que a todos los encuadra, que para penas, humillaciones, desengaños, celos, angustia, temores, alegrías, despecho, odios; aún para

aguantar y conformarse tienen coplas con letra y música pintiparada. Y el consuelo no siempre se lo apañan con lágrimas y suspiros.

Nada estorba comprobarlo a vuelapluma:

«Deja correr el caballo;
no le tires de la rienda;
que puede ser que algún día
quieras correrlo y no puedas».

«Cuando te veo *beni*,
sieguesito caye arriba,
er corasón por la boca
se me sale de fatigas».

* * *

«No me despresies por pobre,
qu'el mundo da muchas güertas
y ayé se cayó una torre».

«A mí se me importa poco
que un pájaro en la Alamea
se pase de un árbo a otro».

* * *

«Por naita que jago
te peleas conmigo.
Y por tus malisias er sielo se junde
y yo ná te digo».

«Se murió mi niño
y a la Gloria fue.
Por las puertas adentro traspuso
San Pedro con é».

* * *

«Al pie de un armendro seco
lamentaba mi doló.
Con el agua de mis ojos
al ratiyo floresió».

«Pedí audiensia a Salomón
y le conté mi sentí.
El sabio s'echó a yorá
y no supo qué desí».

* * *

«Camino de Grasalema,
tan escondío y tan triste,
que ni San Migué lo pasa
sin que un guardia lo registre».

«Er tabaco es contrabando,
la seda, el ron y la pana;
y lo más comprometío,
hablar con esta serrana».

* * *

«Vino de Jeré:
mataor de toros,
que toreas las penas vestío
de granate y oro».

«D'aguardiente seco
eche usté un cortao.
Qu'el que camelaba los anises durses
está despachao».

Si claro está el sentido de las estrofas literarias, más lo refuerzan las melodías que las sirven y los recursos privativos que las florean. No es cosa del otro jueves distinguirlas «a palo seco»; pero es fácil perderse en la variedad y riqueza de los estilos, muchos de ellos de impresionante magnificencia. Y de los estilos hay que ocuparse un poco, puesto que también es *material de construcción* muy útil junto al que ya vamos apilando.

Cuando el cantaor, autóctono o foráneo, conoce bien un cante y *dice* varios de sus estilos, cree deberlo a sus facultades. Y no repara, porque tal vez lo ignora, que cada estilo responde a un temperamento, a un sentimentalismo, más que al afán de lucir o como recurso de no deslucirse. En soleares —por ejemplo— han llegado a nuestros días los siguientes estilos, más o menos popularizados y en un grado de pureza también discutible: del Fillo, de la Andonda, de Mercedes la Sarneta, de Joaquín el de la Paula, de Anica Amaya, del Mellizo, de Frijones, de la Geroma; el cante de Triana y el de Alcalá y al frente Ramón y Juana la Ruca... Alguno de los mencionados, por sabor de recuerdo, ya no los canta nadie. Y muchos otros se perdieron hace años, hundiéndose para siempre en esa gachuela de mala flamenquería tan repelente si es limo como natillas.

La vista atrás y recorriendo lo que antes se galopaba a media rienda y ahora malamente se anda a trote cochinero, se da uno cuenta del caudal perdido y de que estamos sentenciados a cadena perpetua de extravagancias y exotismos en saxofón inoxidable. ¡Dios nos libre de soplarlos ni siquiera en chufla!

Todos los cantes grandes y chicos; por gozar o sufrir queriendo; sonreir a lo bobo o en chirigota; para compartir el tarantuleo que pica en los sentidos y el que araña en el alma; todos, son exponentes de un pueblo

con tres mil años de civilización a cuestas, maestro en sudar trabajos y endulzar amarguras.

A dos pasos de aquí se cantaron hexámetros, ¡quién sabe si por alegrías!, cuando las *bailaoras* gadiritas ya piñoneaban las castañuelas. Hércules, jadeante de su último trajín: vencer a Gerión y arrear, de Tartessos a Mainake, la torada retinta, a pie y sin cabestros, ¿se acompañaría por soleares?

* * *

Pudiera bastar lo dicho para cimientos de una venta caminera. Con el planito ante los ojos se anda a vueltas y vueltas cavilando en la ornamentación que mejor le siente. Y aunque martillea en el magin el sabio consejo «Lo sencillo, alaballo y bendecillo, y a lo complicado dalle de lado», temo que no me sea posible. El tema es frondoso ¡y Andalucía tan barroca!

Si comprometido es que vuele la fantasía, tampoco es necesario abrazarse al estilo herreriano. Basta que el templete a erigir en tierras de pan llevar y «vino traer», parezca casita de pegujalero, sin mastín que ladre ni gansos que alboroten.

En el tema propuesto hay un enorme portón para los carros de infundios y gateras innumerables para las suposiciones. El mejor modo de agradecer la gentileza es atrancar el portón, taponar las gateras y entrar por el postigo. Lo contrario sería «abuso de confianza».

Se pueden proponer soluciones, si se espiga con buena voluntad en el auténtico folklore, y eso intentamos.

Pero antes de cavar los cimientos tírense las lindes del solar. Hecho: afuera las muchas canciones regionales y las regionalistas catalogadas; las antiguas sin término señalado, y las indefinidas, modernas la mayor parte. Y de la parte de acá «esa» canción que aspira a llevar en la letra y en la música los alientos del pueblo andaluz y el espíritu de la tierra sembrada con sus afanes y embellecida con su gracia.

A este son construiremos el sombrajo y ¡ojalá que el viento no se lo lleve!

DEFINICION

DEFINICION

Sería inútil quebrarse la cabeza para definir «Canción» con más claridad y sencillez que el Diccionario de la Real Academia Española.

Dice el DRAE: «CANCION. (del latín *cantio — onis*) f. Composición en verso que se canta o hecha a propósito para que se pueda poner en música».

Barcia, en su Diccionario General Etimológico, da, hasta cierto punto, medida de la antigüedad de la «canción» citando a Plauto que la estima *cántico* y a Cicerón que la juzga *encantamiento*.

Muy bien pueden aunarse ambos cirterios si se tiene en cuenta la idiosincrasia de uno y otro gran hombre.

Para el avío nos interesa Plauto: poeta latino alegre y cómico, admirable y fecundo narrador de costumbres populares allá por el siglo III a. de J. C.

Si se prescinde de la fecha, Plauto viene a ser un folklorista como lo deseara W. J. Thoms; veraz y con mucha más gracia que la inmensa mayoría de los que bulleron desde 1846, año en que el serio y concienzudo Mr. Thoms definió la ciencia e inventó la palabreja, que significa —nadie lo ignora— *saber del pueblo*; «no lo que se sabe de él sino lo que él sabe o se figura que sabe, sin la intervención de los modernos vulgarizadores».

* * *

Viene a pelo recordar que «Cancionista» no es galicismo como algunos creen, sino vocablo de tan buen castellano que lo tildaron de anticuado sin otra razón que ser viejo.

«Erase que se era entonces
el señor Conde de Lemos
árbitro de los poetas,
cancionistas y copleros».

(Pant., Romance 7.º, cit. Barcia).

La Real Academia Española —ya hace años, aunque no puedo precisar la fecha— decidió muy cuerdamente tacharle a «Cancionista» la anotación de *Anticuado* devolviéndole el sentido clásico y al uso castizo.

Quién sabe si «Cancionista», con su adarga y mandoble y por respeto de quien le dio el ser, hubiera impedido que la «Canción española», italianizada de tiempo atrás, se afrancesara luego, y que ahora se americanice, librándonos de *españolizaciones* de modernas «canzonettas» y «couplets» y «blues», y del trabajo forzoso de incorporar al léxico, para hacerse entender, los deplorados extranjerismos *canzonetista* y *cupletista*, y temblando aguardamos «singermen, man» ya en puertas para darle sentido a *vocalizadoras* y *animadoras* y sus correspondientes masculinos.

Aunque sea castellano de buen solar el vocablo «Tonadillero, ra» no le cuadra al intérprete de cualquier canción como ya comenzaba a divulgarse. La tonadilla no es propiamente canción; y si lo es, requiere un entendimiento en consonancia o a consecuencia de sus especiales y muy notorias características: alegría y soltura de fondo y de forma, en muchos casos grotescas o burlonas, siempre picantes y no son de criticar los ribetillos chabacanos si el ambiente los pide. Pueden ser desgarradas y hasta salaces. Pero en cualquiera de sus formas no dejan sitio a la ternura, ni tienen tiempo para enamorar como Dios manda; ni tampoco ganas de contar penas honradas ni *románticas* tristezas ni desesperaciones de burdel, hambres de pan y basca de celos; materiales todos estos inservibles a la Tonadilla, que se vienen utilizando como paño y caireles de las ramplonas entelequias que conducen —debiera de ser codo con codo— al *estrellato* y a la popularidad radiodifusa. Pues tonadilleras comienzan a llamarse las intérpretes profesionales de los pequeñitos melodramas musicados que por aparente pudor artístico y rebozo patriotero, aunque sin razón alguna, rehuyen el nombre de canzonetistas, cupletistas o *animadoras*, y cancionistas les huele a puchero de pobre.

A nuestro entender, no es la Tonadilla la modalidad ni puede ser el molde de la Canción andaluza, cuyas posibilidades pisan en terreno más firme. Y Tonadillas tiene Andalucía, que encendidas en lírica castiza se apagaron a comienzos de siglo.

¿Quién sopló?

El «couplet» parisiense y la «canzonetta» napolitana. Luego, América del Norte, la del Sur, la Ecuatorial y las islas adyacentes. ¡Africa y Oceanía!

Y les cortaron el pabilo, ¡los Festivales!

Conviene insistir algo más para dejarla en su anaquel ya polvorienta y un poco amarilla, y que nos dejen en paz las tonadilleras al piano y tablas rasas

Vayan dos letras de tonadilla andaluza, netamente malagueñas:

«Qué ganas tengo que pase
por mi puerta un calderero
que me jaga un almiré,
¡qu'estoy jarta de mortero!

Si toreas toreo,
y agüita de limón.
Si me pisas la cola,
vino «rome» y jamón.
Y si quieres candela
d'este brasero mío,
pásate por mi escuela
que lo tengo ensendío».

* * *

«Cuatro casas tengo en Londre
que me las dejó mi tía.
Me rentan cuatro miyones
en dinero, tos los días.

Anda pelma, pelmazo,
no presumas de rico
porque te sobre roña
pa mercarte un borrico.
Se va la tonaiya
y adiós si no te veo,
qu'en la casa d'enfrente
prinsipia el taranteo».

Por mera curiosidad, un poquito pintada de chunga, cito la tonadilla que airea Charles Davillier, entresacándola de los miles de textos que, al barrer, acopia el Sr. González Climent en su libro «Andalucía en los Toros, el Cante y la Danza» — Madrid, 1953.

No es posible prescindir del *introito*:

«Colirón, nuestro introductor, nos había prometido que un joven torero que venía de Jerez y acababa de desembarcar, cantaría «Las ligas de mi morena», una de las canciones andaluzas más alegres y características. — ¡Toma la guitarra —le dijo Colirón ofreciéndole una— y deja esa merluza que vas a reventar! — El torero cogió su guitarra y, apoyando el pie izquierdo sobre una silla, empezó a cantar con ese acento peculiar de los hijos de Jerez de la Frontera:

«No te pueo yo icir,
Colasa, lo que me gusta,
sobre una pierna robusta,
una liga colorá.
Levanta los faralaes
y luce la pantorriya,
que vale más, Colasiya,
que toitica una torá.
Vaya un ángel retrechero, ¡juy!,

me tiene como alma en pena,
salero,
las ligas de mi morena».

A qué ni para qué comentarla. Desconozco la música, pero la letra es de *cantable* en libreto de zarzuelilla mala. Sirva de *antimodelo* literario para abominar del catetismo absurdo como colorante típico y saleroso. ¡Válganos Dios!

* * *

Ni que decir tiene que las tonadillas andaluzas —muy pocas conocemos— se van solitas a la «Chufla» y a zapatear *por* Bulerías. Y si las canciones no se bailan, qué mejor prueba de que la Tonadilla no es Canción, en el actual sentido que de canción se tiene.

¡Ojalá! se pudiera proceder por exclusión. Y una vez metidos en el acervo lírico andaluz, ir desechando expresiones de esa índole hasta quedarse con la «Canción andaluza» sola y desnuda de andrajos o de galas. ¡Qué ofrenda a los dioses y a los mengues!

* * *

A lindes del tema, echemos a campo traviesa en busca de alguna vereda que lleve a algún sitio. Y si no hay manera de encontrarla, porque son muchas las algabas y matorrales que tupen el terreno, no hay que amilanarse ni tampoco precisa leer en las estrellas, sino subir a un viso y contemplar el panorama al amanecer y sin taró. Cerca de Jerez la Serranía de Ronda con crestas que arañan el cielo. Pero a qué cansarse, si de aquí a dos pasos la Sierra de Gibalbín es la mejor de todas las atalayas para otear lo que queremos y descubrir lo que Dios quiera.

* * *

Diría uno lo que no ignora nadie que se haya interesado, en serio, por el cante andaluz. Pero mejor es que lo diga el maestro Torner en lo que transcribo de su estudio «La Canción Tradicional Española».

Así reza:

«El carácter particular de la música andaluza se revela con la simple audición de uno cualquiera de sus cantos de tradición antigua. Y esta diferenciación que inmediatamente establece el oido entre la música andaluza y la de cualquier 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, cuyas aspiraciones ideológicas nada, tal vez, tienen de común con aquellas que animan los cantos del resto de la Península y de la Europa Occidental. Alguien ha dicho que lo que principalmente presta el carácter a los cantos andaluces, en particular el llamado «cante jondo», es la abundancia de melismas con que el cantor adorna la melodía; afirmación desprovista en absoluto de atisbo alguno que pueda conducirnos al conocimiento de la verdad. Un canto cualquiera de la familia musical del Norte

no adquiriría nunca la fisonomía expresiva del «cante jondo», por muchos grupos melismáticos que hiciéramos cabalgar sobre su línea melódica. Y es que estos melismas de la música andaluza no son cosa postiza y ajena al ánimo expresivo, sino que, por el contrario, constituyen parte principalísima en la expresión, tanto más exaltada cuanto más abundancia melismática presente la melodía».

«Al desnudar una de estas melodías de todo melisma, no perdería su carácter especial de música andaluza, el cual reside principalmente en el sistema tonal en que está basado...»

Esta opinión, tan autorizada, desbroza el terreno que pisamos.

* * *

¿Cómo se definiría la canción andaluza?

Pues con los requilorios indispensables a su génesis y *personalidad;* como las de otras regiones.

Pudiera añadir el DRAE al artículo «CANCION» la acepción siguiente: «/ REGIONAL, la inspirada en su folklore lírico y musical».

Pero lo que al lingüista contenta y al literato apaña, no satisface al curioso para discurrir con acierto y no equivocar las fuentes de inspiración. El artista al buen tuntun, si da en el clavo es genial o no hace sino estrépito y desconchones.

Ni en una Enciclopedia es posible hacerle sitio a todos los *elementos* de la inspiración.

Y como definir es «explicar con claridad y precisión la naturaleza de las cosas», Canción Andaluza es la que *suene* a Andalucía.

Para que esto no se juzgue disparatado ni se tome a perogrullada, permítasenos gastar una poca de tinta en explicarlo.

Con frecuencia se dice que tal o cual melodía *huele* o *sabe* a esto o a lo otro. Metaforismos de acierto y calidad; tópicos de a puño, y a nuestro parecer ramplones, aunque no valga la pena desterrarlos si en su tiempo pueden ser oportunos y graciosos. Pero choca que de higos a brevas y por excepción se diga —como no sea apuntando el plagio— «esta música me suena a tal o cual cosa». Y, sin embargo, así debe de apetecerlo su autor si «la cosa» que lo ha inspirado *tiene peculiares sonidos*.

Pues esta *gran cosa* que es Andalucía, suena, resuena, zumba, tintinea, trisca, cruje, gime, brama, gruñe... llora, suspira... ¡Canta! Y en el cante, y en el *son* al cante están las raices y la medula de la Canción Andaluza, si se la quiere sin amaños ni *suplencias*; limpia de colorete, sin ricitos dengosos ni tupé melodramático. De cara al Triunfo... y al dinero, ¿por qué no?, pero en la calle, en el campo, al aire libre sin que la sahume la propaganda ni gritándolo por el tornavoz de la taquilla. Al artista pueden interesarle las *consecuencias*; pero mala cosa es inspirarse en ellas.

Al músico y al poeta, hermanados en el noble intento de crear una canción andaluza, les conviene el sentido de esta copla:

¿Con qué te lavas la cara
que tan rebonita estás?
Me lavo con agua clara
y Dios pone lo demás».

La inspiración: el «agua clara» y «lo demás» lo pone Andalucía —¡debe de ponerlo!—; gracia, penas, ternura, hosquedades, humildad, rebeldías... ¡La chispa y la sal de un pueblo que sufre callado y llora de risa!

AREA GEOGRAFICA

AREA GEOGRAFICA

Al hablar del «área geográfica» de la Canción Andaluza, será conveniente distinguir el *área de rodaje* del área de nacimiento, y concretar límites. Area de rodaje, como área de expansión, de difusión —igual de feo— puede ser el mundo. En cualquier sitio que se planta Andalucía en jarras y con la cabeza alta, reune gente y deja un rastro imborrable. Y si se dice con aparente lógica que el *área de nacimiento* es toda la Tierra de María Santísima, no es verdad ni sirve para salir del paso. Andalucía es demasiado compleja para definirse en una canción, como Galicia en la «muiñeira», Aragón en la «jota», Cataluña en «Sant Magí», «El Comte Arnau», «El Mestre» — (*Cançons Populars Catalans* Series: Barcelona, 1908, 1909, 1910 — cit. E. M. Torner, «La Canción Tradicional Española»). Levante, en la «jota valenciana» y en «La Alicantina» (Incenga, «Cantes y bailes populares de España», Madrid, 1888). Asturias, en la «Alborada», Vascongadas en los «Zortzicos». Castilla en sus *romances musicados*. Madrid —ya Villa y Corte— en sus «Jácaras» y «Tonadillas», etcétera.

Andalucía; fabulosamente rica en muy distintas melodías, con ornamentación frondosa, de matices extraños y aun extravagantes y de estilos que aturden y despistan, porque es imposible contarlos ni concretarlos; cuya temática musical ha influido notoriamente (Torner, cit.) en casi todas las regiones españolas —y de allende los mares—; Andalucía, tan exaltada y novelera, no ha logrado ni logrará darse plenamente en una canción. Se lo impidió el extraordinario acervo de sus cantes, si se conviene en que copla no es canción en las especiales características andaluzas, y ya lo razonaremos al tratar de la naturaleza de este tesoro.

Quien no conozca Andalucía sino en mapas y libros, Dios lo ampare si quiere presumir de que la ha catado y la saborea a gusto. Y el que cree conocérsela a fondo porque nació y vive en un lugar de ella, se engaña de medio a medio si no la ha gozado y padecido años y años en la niñez, en la mocedad, y ya maduro, que es cuando mejor se sienten los halagos y se guardan los secretos; cuando se aprecia el lujo de la luz, la psicología de los paisajes, las arbitrariedades del viento, la majestad serena y hosca del mar; cuando no sorprende que la miel que endulza los labios amargue en la garganta... Y con todo esto medio sabido —que a ciencia cierta no se sabe nunca— se pueden echar las lindes de *subregiones*

distintas, y todas con personalidad destacada. Sería un recreo, mejor que trabajo, recorrer los apartadizos uno a uno, al arrimo de sus costumbres; en curioseo de su toponimia; a la escucha de sus dichos, y, en confesión de sus «ducas»... sin prisas de turista, sin ansias de hambrón. Tampoco con camándulas ni pachorra, sino despabilado el interés por todo y sin la pretensión —sería vana— de desarrollarlo luego, para el contento de la vanidad, como teoremas con sus escolios y corolarios. Preguntándole poco a la gente y mucho a uno mismo... ¡Cómo suenan aquí las aguas artesanas! ¿Y allí las salvajes? ¿Por qué el Solano despeñándose de aquellos crestones en que afila su mal genio, aulla y daña, si a las pocas leguas rueda manso por las faldas serranas y alisa las mieses con mimos de novio? ¿A quién ladra la noche? ¡Qué dulce el beso de este sol! ¿Aoja la luna si trae cerco?... En todo hay que parar mientes; en las cosas nimias y en las importantes. La leyenda de un ruinoso castillo con mil años de historia puede interesar menos que sucesos triviales. Lo que aquí es un grano de alpiste de visos allá puede ser «un mundo».

Esta mujer tan hermosa y dulce, la desprecian porque el niño que lleva de la mano no tiene padre, y la desvergonzada se ríe en la calle y en su casita llora.

¿Aquél lunar de tierra yerma entre verdes sementeras y frondosos frutales? Es la huerta del «tío Martín». Nadie la pisa. Historia muy larga de contar.

En Los Canterones de Estepa, la cueva de Juan Caballero... Dicen que la jaca entraba volando, como una primilla.

El Santuario de Serrato. Se le reza una Salve a la Virgen de la Oliva, se le piden tres cosas y concede una. Cierta mocita que pidió: «Novio, novio y novio». Tres tuvo buenos y murió solterona. «La Virgen tiene salero».

—¿Por qué este rodeo?

—Por no pasar por el Soto de las Animas.

—.....

Se amontonan las anécdotas, las leyendas; historias tristes y chirigotas... Cosas que ver y oir y oler, que gustar, que tocar... Los sentidos alerta y también las potencias del alma.

¡Qué bonito! ¡Cuánto interés!

Gira uno el calidoscopio y ¡todo cambia! Lo blanco es negro; lo encarnado azul; lo pajizo es verde... Donde había un redondel ahora hay un cuadrado, los picos se han vuelto arpones; las estrellitas lunares y los lunares aspas... Es otra cosa, pero igual de atractiva, de interesante. Y la curiosidad estimula el cuidadoso respeto, porque si nó se deshace el encanto, como el humo y la espuma.

Se suceden los pueblos que fueron colonias romanas establecidas sobre escombros griegos y fenicios. Y los de moros y moriscos... En las ciudades blancas a cegar, las juderías más blancas aún... La cal apagada con lágrimas.

Pueblos anchos y señoriales, asentados en vegas ubérrimas; pueblecitos perdidas entre mieses y olivos, o colgados de sierras rojas y doradas, como de cobre limpio.

Pueblos marismeños o a la vera del mar, curtidos en sal y ventarrones. Con sus torres señaleras de cuando eran más de temer las silenciosas rompientes de corsarios berberiscos que los escandalosos arrebatos de la mar embravecida y acalorada en tormentas.

¡Andalucía que se encierra entre paréntesis de luces misteriosas!

Cuando el sol traspone mar adentro y la noche se enseñorea de todo, flotan en la oscuridad dos cendales de tenue blancor malva. A Levante la luz que *se dejara* el sol en la nieve del Mulhacen y del Picacho de Veleta.

Dice un poeta arábigo-granadí:

«Se ha hundido el mundo en las tinieblas y en tu alta y purísima frente, ¡oh, Granada! deja el sol las huellas de su beso encendida en topacios y rubíes».

A Poniente el luminoso blancor es tierra adentro, casi al nivel del mar.

Un poeta, marino, lo dice en versos:

«Ya no se ve el horizonte
ni casi «los Verdinales».
Sólo allá luz a raudales,
las claridades de Almonte».

Y entre estos paréntesis de luz casi milagrosa duerme todas las noches Andalucía.

* * *

Como dicen de los olivos gordales; que no dan fruto sino en tierras que ven la Giralda, la Canción Andaluza más... representativa debiera de nacer entre vino oloroso y trigo recio. Enraizar en alberos y crecer entre pámpanos y racimos. Hirviente y dorada como el mosto, que cuanto más críe más trasminará su aroma.

¡Buena solera de canciones andaluzas la que Jerez escriba a la luz de las «claridades de Almonte», en tierras albarizas y con tinta de «palo cortado»! Luego, sobre es centauro que es el Guadalete galoparía hacia el Sur, ¡afán de todos los galopes!, sin perder ni una sola de las mil posibilidades de engalanarse con todo lo bonito que encuentra al paso; pinares de bronce, zuyares de coral, salinas de nieve, esteros de azogue... ¡El Puerto de Santa María! Azul y plata... En calesa, a Puerto Real, a San Fernando... Y echa a cara o cruz la conveniencia de asentarse en Cádiz de cara a la bahía, o ir descalza, como Galatea, playa adelante hasta Santi Petri, para hacerle un guiño al Hércules troyano.

Que copien de ella o que inventen otras por el estilo más tierra adentro y de cara al solano que las despeina. Canciones que necesitarán *más ropa*, y de buen paño en el arca la tienen. —Valga el consejo de que no saquen demasiados lutos—. Y allá en la sierra, la canción andaluza será pastora con siete refajos y zamarra de zalea o dríada o neréida ocultando

la blanca desnudez entre las zarzamoras y ganándose al día con sartas de madroños.

La sal, el salero... ¿tópicos?

¡Psé! Tal vez si se estima su uso a la ligera y se tiran a voleo en tierras yermas o en barbechos blancos sin cuenta del tempero; como quien siembra altramuces. Por aquello de que siempre valdrán más los altramuces que los lampazos.

En su comedia «Noche de Levante en calma», dice José María Pemán, refiriéndose al cante andaluz, si no con toda la razón, con muchísimo garbo, lo que indiscutiblemente —a mi modo de ver— cuadra a la canción andaluza:

«La sal le da algo especial
al cante; es como la risa
del sentimiento y la idea.
Donde no llega la brisa
del mar, el cante flaquea.
Por arriba, no es que sea
bueno o malo; es que el cantar
tiene otro modo de hablar...
Por los llanos de Caulina
ya empieza la gracia fina
porque ya se siente el mar».

* * *

El *agrimensor* que se decidiera a deslindar campos de tales y cuales canciones andaluzas —si llega a haberlas con fe de nacimiento y partida de bautismo— no acabaría nunca de corregir errores. Al tuntun sobre un mapa sería comodidad de tontos. Pero con los sentimientos a cuestas y la inspiración en las alforjas, y anda que te anda, son muchos los ríos que vadear, los pueblos que ver; y si quedan pocos lobos en las sierras, no hay cortijo sin mastín, ni hato de pastores que no los tenga con carlanca. No; no es tan fácil partir el pan y el vino con el pueblo auténtico, que tiene sus miras y señorío. Anda que te anda, se llega a viejo y quizá sabiendo hacer jaulitas para grillos; pero sin haber entendido nunca el cante de los grillos.

¡Andalucía! ¡Tablero de ajedrez donde cada pieza se mueve a su acomodo, y lo menos dislocado tal vez sea el salto de caballo!

Pues en este tablero y casi con las mismas piezas y anárquicos reglamentos, se juegan desde hace más de cuatro mil años las partidas más importantes del Occidente Europeo.

¡¡Echele usted canciones!!

ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES

ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES

Sería meterse en camisa de once varas pisar siquiera en un terreno tan resbaladizo, a oscuras y sin la compaña de un autorizado guía. Y como ya tenemos con el maestro don Eduardo M. Torner cierta amistad y confianza, de su mano daremos los primeros pasos. Dice en su obra citada:

«En el folklore musical del Occidente de Europa, se destaca con rasgos propios inconfundibles la canción andaluza. Acerca de su origen y naturaleza se ha escrito y opinado de muy diversos modos, tanto por los musicólogos nacionales como extranjeros, estando, sin embargo, contextes los más en suponer que procede del arte musical de los pueblos musulmanes, traido a España por los árabes. La más reciente y, a nuestro juicio, la más interesante de las publicaciones en que con carácter científico se estudia esta música de procedencia oriental, conservada en nuestra Península principalmente por el pueblo andaluz, es la consagrada al estudio y la transcripción de los melodías que contienen los códices de las «Cantigas» del Rey Sabio, ardua empresa realizada...»

¡Y tan ardua!

Despidámonos por ahora del maestro Torner agradeciéndole mucho su nota de erudición, agasajo para los andaluces, que avalora estos apuntes a vuelapluma. El Rey Sabio amaba a Sevilla, reconquistó a Jerez, y si en su Ciudad y parajes aledaños compuso las Cantigas, nada de particular tiene que trasluzcan el ambiente. Pero nuestro camino es vereda y no desembocará en uno de esos archivos de musicología que orgullosamente orea Alemania con periódica prudencia. Y nada se pierde con que Torner recuerde aquí los orígenes de la canción andaluza y la magnífica ejecutoria que firma y sella Don Alfonso el Sabio.

Es muy de tener en cuenta que todas las autoridades en arte musical, tanto españolas como extranjeras, cuando hablan del que es patrimonio de Andalucía —¡y con cuánto respeto y entusiasmo!— se refieren exclusivamente al cante —canto popular en coplas— y ni mencionan la canción, que es una expresión literaria y musical de índole distinta y de técnica más culta y laboriosa; como todo lo que no es espontáneo. Y de aquí, lo fácil de caer en extravagancia. (Se comprende la excepción de Torner por respeto al vocablo «Cantiga» equiparable y aun sinónimo de «Canción»).

¿Acaso Andalucía no tuvo canciones?

¡Cómo no, si las demás regiones las tenían y está probado que influidas por las andaluzas! Pero todas —en la Edad Media— rasadas a nivel y sin características diferencias. Por esto no le prestaron gran atención a las originadas en Andalucía ni los investigadores, ni los analistas, ni los panegiristas de su lírica, tan deslumbrados por la fabulosa riqueza y variedad de los cantes, que en algunas ocasiones, los llaman «Canción». Ligereza que más confirma lo dicho.

Tal vez en Al-Andalus, antes que en parte alguna, lució el romance las galas musicales —árabes y hebreas— que lo desentumecieron de la monótona juglería —la música *ficta*—. Riqueza que no tardó en desgranarse con garbosísima prodigalidad, originando los «Kadriat»: cuartetos de poesía popular que cantan generalmente amores y venturas, y que siguen cantando los musulmanes con la música que llaman «Zendani» —trasunto de nuestras soleares.

El Arcipreste de Hita, que en su «Libro de Buen Amor» dice la afición de su pueblo al canto, es absurdo suponer que ignoraba a Andalucía, aunque la tuviera lejos. En su época viven sobre Castilla huestes de danzarinas, cantores y músicos moriscos y judíos y no pocos musulmanes del reino granadí. Sabida es la afición a ellos de Don Juan II y Don Enrique IV, con sus Cortes y diario acompañamiento plagado de gente de esta condición.

Dice el epicúreo y orondo Arcipreste:

«Después fiz muchas cántigas de dança e troteras,
para judías e moras e para entenderas
e para instrumentos de comunales maneras;
el cantar que non sabes ólilo a cantaderas.

«Cantares fiz algunos de los que dizen los ciegos
e para escolares que andan nocharniegos
e para otros muchos por puertas andariegos,
caçurros e de bulrras non cabrian en diez pliegos».

Dice don Ramón Menéndez Pidal en su «Poesía juglaresca y juglares» (en Madrid, 1924):

«Mientras la juglaría de tipo occitánico decaía en Aragón, mientras la de tipo gallego-portugués no da apenas señales de vida, vemos —primera mitad del siglo XV— en el centro de la Península levantarse la lírica castellana para tomar el puesto eminente en la historia literaria española».

* * *

No es aventurado suponer que los músicos de entonces vistieran a los versos *medidos* con las galas de su inspiración. Y si las melodías arábigo-andaluzas dieron al traste con las melopeyas y fabordones apuntando a la canción propiamente estimada como cosa aparte, está dicho que lo que

en aquellos tiempos por canciones se tuvieron se asentaron en Castilla trasminando a Andalucía.

Y a la par, los instrumentos músicos árabes desplazan al «corpudo laud», al «rabé gritador», al «orabin», al salterio, a la «bihuela de péndola», al arpa. Bien pagados y por caminos reales o al salto por los portichuelos de Sierra Morena y Despeñaperros invaden Castilla músicos árabes y moriscos, con sus melodías y los instrumentos para tocarlas y acompañar los cantos: el rabel, la vihuela de arco, los adufes y panderos con sonajas de azófar, la «albardana», el «albogón», trompas morunas, añafiles, atabales.

Según los investigadores y musicólogos es por entonces cuando toma cuerpo y calidad la cantiga —cantiña— y comienzan a fraguarse las «canciones romanceadas»; de las que escribe Menéndez y Pelayo que por mucho tiempo descubren formas más arcaicas que las anotadas en los cancioneros y recogidas de la tradición oral de la Península.

Ya no son romances de costumbres bárbaras, o si se quiere heróicas. Más novelescos que épicos, ostentan galantería señoril —al modo de la poesía árabe— o cierta desfiguración erótica, en algunos brutalmente expresada.

En ellos, que ya no guardan la tradicional forma métrica, se dibuja con trazo firme la «Canción». Son romances judáicos «compuestos en versos largos, sin rigurosa división en hemistiquios de igual número de sílabas. Curiosísima muestra —dice Sánchez Moguel—, única que conocemos, y éste es su gran valor, de las formas métricas de las antiguas narraciones del pueblo, antes de la influencia lírica de los trovadores y poetas, que les dieron la regularidad y el carácter definitivo hasta el día».

Enorme valor tiene para este somero estudio la erudita observación de Sánchez Moguel, que reconoce en las creaciones del pueblo la gracia y el encanto de expresarse y describir de manera espontánea y que no se ajusta a ningún sistema de *pesas* y *medidas*.

En los Mel-lah marroquíes se han recogido de viva voz muchos de estos cantos populares que siguen llamándose cantigas. Manuel L. Ortega publica varios con la correspondiente anotación musical debida al señor Bustelo («Los hebreos en Marruecos», Madrid, 1919), dos entre ellos con letra y *son* netamente andaluces. El que comienza «Por las torres de Gibraltar — Se paseaba un Capitán», y el otro: «La Reina xerifa mora — La que mora en Almería — Dicen que tiene deseo — De una cristiana cautiva».

* * *

Pongamos punto a esta erudición de segunda mano, convencidos de que poco se puede añadir a lo mucho investigado y fresca está aún la tinta del Romancero de Menéndez Pidal. Y está comprobado que el sustantivo «Canción» no tomó carta de vecindad en Andalucía hasta hace muy poco más de medio siglo. El «Cante» era del pueblo; y el «Canto», importado o litúrgico.

VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA

VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA

En cualquier Cancionero pronto salta a la vista que los componentes líricos de las canciones regionales son populares o de temas populares y tratados con habilidad más o menos acertada a fin de que parezcan compuestas por el pueblo. Las canciones llamadas «cultas» pasaron a mejor vida —descansan y nos dejan descansar— y si accidentalmente revivieron en discos, pantallas y fogones, es de suponer que no interese crearles descendencia. Las que colean, solitas se irán apartando del tránsito para retornar a «sus labores», dengosas y marchitas ya hace un tercio de siglo.

Creemos —y se dijo— que, hasta ahora, no existe el tipo de canción que pueda calificarse de «andaluza». Las que se cantaron hasta fines del pasado siglo —acéptese la fecha al poco más o menos— no se distinguían notoriamente de las de otras regiones: fueron las *romanceadas* y las que se siguen llamando, Despeñaperros allá, canciones «de rueda», «de ronda», «de juegos», «de cuna», y otras a modo de oraciones que aún se cantan por el Mes de María, y más típicamente en las «fiestas corraleras» que en los humildes barrios dedican a la Cruz de Mayo.

Las canciones de ronda subsisten por Castilla y León, y en pristina pureza la mayor parte.

(Lagartera ofrece buen muestrario de este género de canciones, que se mantienen al calor de su brillante artesanía. El maestro Guerrero orquestó muchas de ellas en la zarzuela «El huesped del Sevillano»).

En Andalucía no fue costumbre rondar en parranda, salvo en pueblos de Jaén y Almería a lindes de Ciudad Real, Albacete y Murcia: Ocera, Villacarrillo, Puebla de Don Fadrique, Huescar, los Vélez, Huercal-Overa, Purchena. También en algunos alpujarreños y de la serranía rondeña donde perduran huellas moriscas. Pero no pueden llamarse canciones lo que no pasa de dialoguillos en coplas —de fandango generalmente— o cante coreado.

Canción es la de «Los Campanilleros» de Bormujos, y nadie le da tal nombre, sino «Cante de los Campanilleros».

Canciones son las de las comparsas carnavalescas, tan divertidas y graciosas; unas zafias y procaces, otras cursis de puro románticas; blancas, verdes, lilas; pero netamente populares. Pues tampoco cuajaron en

el folklore andaluz como «canciones»; coplas las llaman y coplas serán per sécula seculorum.

Si las «canciones» de rueda y las de juegos, comunes a muchas regiones, no se distinguen de las de Andalucía sino en la estructura literaria debida a la peculiar prosodia y fonología, «canciones» debieran llamarse también aquí y, sin embargo, se tienen por coplas. Don Francisco Rodríguez Marín, escrupuloso folklorista y académico rancio, y digo rancio por enaltecer su memoria muy respetable y querida, las llama «rimas».

A la vista tenemos:

«Cancionero popular», por D. Emilio Lafuente Alcántara, 1865.

«Poesías populares colegidas por don Tomás Segarra», en Leipzig, 1862.

«Colección de las mejores coplas», por D. Preciso (pseudónimo de don Nicolás Zamácola), en Madrid, 1805.

«La Pereza» —colección de poesías andaluzas— de Augusto Ferrán, en Madrid, 1871.

«Armonía y cantares», Ruiz Aguilera, en Madrid, 1865.

«Cantares», por Melchor de Palau, Madrid, 1866.

«Melancolías» (colección de cantares) Luis Montoto, Sevilla, s. a., (debió imprimirse entre 1870 y 1876).

«Cuentos y poesías populares andaluzas, coleccionadas por Fernán Caballero», Sevilla 1859.

Y para no cansar, hago gracia de muchos y ni menciono el número de opúsculos y pliegos curiosos, anónimos unos, y otros como si lo fueran.

Por particularísima devoción, sitúo en cabeza «Cantos populares Españoles, recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín», Madrid, s. a.

Son motivos de la lírica andaluza, algunas melodías anotadas. Coplas o cantares para tales o cuales expresiones, agrupados y comentados separadamente. Vaya la lista:

«Teoría y consejos amatorios».
«Cariño y penas filiales».
«Religiosos».
«Sentenciosos y morales».
«De Fiesta y bailes».
«De Columpio».
«Jocosos y satíricos».
«De Estudiantes, soldados, marineros, mineros, contrabandistas, bravucones y borrachos».
«Carcelarios».
«Históricos y tradicionales».
«Amorosos».
«De Requiebros».
«De Declaración».
«De Ternezas».
«De Constancia».

«De Serenata y despedidas».
«De Ausencias».
«Celos, quejas y desavenencias».
«Odio».
«Desdenes, penas y reconciliación».
«Matrimonio».

No se escapa un suspiro ni un desplante, ¿verdad?

Pues en ninguno de los grupos aparece el denominativo «Canción». Ni siquiera al frente de las Nanas o *coplas* de cuna; de las *rimas* infantiles; de romancillos pícaros; de oraciones; de ensalmos y conjuros. No cabe duda, que muchas de estas expresiones populares, si se ilustraran con música pertinente, pudieran tenerse por canciones, y algunas tal vez fueran crisol y molde de la apetecida *canción andaluza*. Y no data de un siglo la repulsión a que el vocablo sacudiera la responsabilidad escrupulosa que se exigían a sí mismos los entusiastas del recién aparecido Folklore; databa de mucho antes. Rodrigo Caro (1574-1647), en su obra «Días Geniales o Lúdicros» —Sevilla, Bibliófilos andaluces, 1883— titula el Apartado VI del Capítulo VI, «Cantares de los muchachos: El *Nina, Nina* y *Lala, Lala*».

Sería nimio entretenimiento transcribirlo. Y si lo traemos a colación es porque la autoridad del erudito sevillano conocedor y tratadista de costumbres populares, tres siglos antes de que Thoms lo elevara a ciencia, ni siquiera acepta como canción de cuna lo que desmenuzado hasta la saciedad él lo deja en su punto, y dice:

«De manera que así entre los romanos como entre nosotros *Nenia* o *Nina, Nina*, es cantecillo y nombre de cantar justamente...».

¿Canción?

¡Ni por asomos!

* * *

No deja de ser raro el esmero con que parecen rehuir la palabra «Canción» todos los tratadistas de la lírica popular andaluza y es muy natural que resulte exotismo en una región que hasta los comienzos de este siglo no la cuelga al oreo de brisas ultrapirinaicas.

La firmeza de este criterio se aprecia claramente en la rima o canto, que, bien mirado, no se le despegaría el título de cancioncilla:

«La niña
Que vino de Sevilla
Y trajo
Un delantal de rajo,
Y ahora
el delantal se ha roto
La niña llora.
Y yo le digo:
Cara de sol y luna
Vente conmigo.

* * *

«Mi niña
Cuando me ve me guiña,
La llamo
Se me viene a la mano.
Silguero
Has rompido el embrague
Vuela ligero. (1).

Y yo le digo:
Niña, no eres tú sola
La que ha venido.

Vaya otra muestra, como la precedente, de rima más propia de canción que para cancioncilla:

«Madre, ¿quier'usté que vaya
Un ratito a l'Alameda
Con las niñas de Merino
Que yeban buena merienda?
Al tiempo de merendar

Se perdió la más bonita
Su padre l'anda buscando
Calle abajo calle arriba.
Dónde la vino a encontrar,
En una palma escondida
Abrazadita a un zagal
Disiéndole: —Vida mía
Contigo m'he de casar
Aunque me cueste la vida.

Ha'stayado una tormenta
Todas se desparramaron
Como asustadas obejas.
La más bonita de todas
Se ha quedado sola y quieta
Escondida en una palma
Y ayí dormidita sueña
Con aquel zagal que un día
La requebró en l'Alameda.

* * *

Mi padre tiene un peral
Cargado de peras finas.
En la ramita más alta
Cantaba una tortolita;
Por la cola echaba sangre
Y por el pico decía:
¡Qué tontas son las mujeres
Que de los hombres se fían!

* * *

Las composiciones líricas con música y cantadas, Rodríguez Marín las llama «Rimas»; Lafuente Alcántara y Don Luis Montoto, «Cantos»,

(1) Ved Apéndice. Notaciones musicales.

y Demófilo (pseudónimo de Don Antonio Machado Alvarez) las denomina —al barrer— «Trovos».

* * *

Al hojeo en la obra de Rodríguez Marín —la más moderna—, que vaya si tiene que hojear, no encontramos «Canción» sino al frente de una tirada de versillos, tan pegadizos que no es posible leerlos sin, a la vez, inventarles música:

«CANCION DEL MAYO»

«A cantar er Mayo
Señora, benimos
Y para cantarlo
Licencia pedimos.

Usté que nos oye
No nos dise nada,
Señal que tendremos
La lisensia dada.

Tu pelo
Fino y aniyado
Con sintita rosa
Lo tienes atado.

Tu frente
Prasuela de guerra
Donde'l rey Cupido
Puso su bandera.

Tus orejas,
Conchitas de oro;
Todo lo que oyen
Te se otorga todo.

Tus ojos,
Luseros del arba
Alumbran lus clara.

Tus pestañas,
Puntas d'alfileres
Que los corasones
Traspasarlos quiere.

Tu boca,
Clavel encarnado
Y adentro piñones
Están enserrados.

Tus pechos
Son dos fuentes claras
Donde yo bebiera
Si tú me dejaras.
.....
.....

Y bamos yegando
A partes ocurtas.
No digamos nada
Si no nos preguntan».

* * *

D. Eduardo Ocón y Rivas, musicólogo notable; malagueño de cuna y sepultura (1834-1901); formó entre los más entusiastas folkloristas cuando ya era conocido y respetado en Europa. Ha compuesto motetes, Salves, Misas, cantatas. barcarolas, infinidad de estudios para piano, una notabilísima Rapsodia Andaluza; pero ninguna «Canción», aunque bien le vendría el título a «Coplas del Rosario». La mayoría de sus bellísimas composiciones están medio olvidadas. Y de la frondosa producción de esta gran figura de la música española, lo que más se recuerda y se consulta, es «Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas, por...». Obra clasicista, intransigente en sus principios y fundamentos y de meticulosa precisión técnica según los musicólogos, y, sin duda, para los profanos sabedores de que traducida al alemán la editaron y reeditaron en Leipzig.

Nos atrevemos a decir que muchas de las piezas que consigna Ocón entre las populares, trasminan amaños *cultos*, tal vez para no prostituir las inmutables e inquebrantables normas de la musicografía clásica. Y si Ocón tenía talento para disimularlo, no faltaban en la Málaga de su tiempo —« ¡Málaga cantaora !» —ingenios literarios que apañaran la difícil sencillez de lo popular.

Valga un ejemplo a *son* y compás de tanguillo:

«El gitano Zaragata
qu'en una chosa vivía
se le ha metido una rata
por la boca el otro día.

Desde entonse el pobresito
no hase más que padecer,
porque dise que se la siente
por todo el cuerpo correr.
Ha llamado al facultativo,
y éste al punto le recetó:

—Tráguese usté un gato vivo.
¡Y el muy bruto se lo tragó! (1).

Letra y música, que más que «canción» parece «cantable» zarzuelero, y mucho recuerda en su estructura el de «La Tempranica»:

«La tarántula e un bicho mu malo,
no se mata con piedra ni palo
..... etc.»

* * *

En España, al menos en Andalucía, se ha tenido de la copla un concepto radicalmente distinto que en Francia del «couplet». Aquí —y lo venimos machacando con exceso— copla es «cante» o «canto»— que no es lo mismo—y aun «cantecillo»; nunca «canción», ni aunque se liguen varias estrofas literarias en consecuencias de relato; ni aunque la versificación sea anárquica a exigencias de la música y no ofrezca ni remotamente características de copla. Mientras que en Francia, el «couplet» es «chanson» a poco que se empine, y la «chanson» puede caer en «couplet» manteniéndose en su categoría o, cuando más, dejándose *acariciar* en el diminutivo «chansonnette»; refugio de un lirismo de *bajos fondos* en el que muy poca parte toma el pueblo.

Pues esto, importado con la calificación de «varietés» y sin partida arancelaria, entró por la misma puerta que el can-can, a primeros de siglo y ocupó todos los *tablaos* y las tablas de los Cafés y teatrillos. Se españoliza el cuplé; y, con la misma técnica parisiense origina la canción, con intérpretes de distinto sexo. Allí disloca el «chansonnier»; cuanto más desvergonzado, impertinente, payaso, desaprensivo, casi insultante, mejor pagado y más *artísticamente* exaltado. Aquí nos parecía mucho mejor una mujer guapa y picaresca. Pero el tipo cunde. La demanda es mucha, y la cupletista, fatalmente, desgraciadamente, tiene que degenerar en cupletera. El género, ya apolillado, lucha con los tangazos argentinos, las «canzonettas» napolitanas, las «rumbas»... Apunta el «jazz-band»; naufraga «Maxim's» y es, entonces, cuando aparece la «Canción». Ha nacido pudorosa, sensiblera, romántica, melodramática; es brumosa, norteña, tristona... Y si se alegra, no pasa del moderado tono de un borracho de gaseosa.

Y ¿qué es la canción?

—Un *alevin* de comedia musical en tres actos y un epílogo—el mutis.

Aseguro que en esta *familiar* definición no puse ni un adarme de broma o ironía. Quien nos lea con la misma buena fe que escribimos, creo que la encontrará clara como el agua clara. Y si le parece «verde como el trigo verde» que espere a que grane.

(1) Ved Apéndice. Notaciones musicales.

No hablemos —¡ni mentarlas!— de las melopeas superexóticas y descoyuntadas.

* * *

¿Qué necesita la canción española para ser andaluza?

Ya se dijo: «Que suene a Andalucía». Inspirarse en las características del pueblo que la vive y sueña. Comprender sus pecados y sus virtudes; calar en sus sentimientos; *sentir* sus paisajes. No bromear con sus irritaciones ni aturdirse con sus alegrías... Desencajarlo de esa pandereta estúpida y mercantil, que si aún sorprende y gusta, es de temer que acabe poniéndonos en ridículo.

EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCION ANDALUZA

EL CANTE FLAMENCO
Y LA CANCION ANDALUZA

¿Qué fue del Cante Flamenco sin sitio en la mesa y en la moda?

¡Y qué iba a hacer sin pan y sin padrino! Acurrucarse en las tabernillas tendiéndole la mano al Hoy y sin confiar en Mañana.

Casi olvidado, se olvidó de sus expresiones más sinceras, que nada interesaban al que le pedía un rato de chufla y lo pagaba en roñosa calderilla. Y con pocas y raras excepciones, estos fueron los mecenas del cante andaluz por un tercio de siglo. ¡Un soplo, que barrió para siempre la mitad de su tesoro!

¡Ay, si la Canción que reemplaza al cuplé no asoma entre brumas norteñas ejemplarizando la monotonía y la tristeza!

Muy bien pudo nacer en los rebalajes marineros del Sur; en las anchas vegas del Guadalquivir o en la Sierra de Ronda; en tierras calmas de Morón, en las dehesas jerezanas o en cualquier pago de «Macharnudo»; en el partido de los Verdiales, en el Condado de Niebla; en las marismas de Utrera o de Chiclana; bajo el puente de Zuazo; en Puerta de Tierra... Bautizada aquí; en San Dionisio o en El Carmen, ¿quién sabe la calidad de la Canción hija legítima de Andalucía y de su pueblo?

No podía ser. La Canción necesitaba sitio, tiempo, oportunidad: cosas en que no repara quien canta desde que amanece hasta que amanece. De día a son del ajetreo, y de noche al de los grillos y las ranas. ¡El son!, que aquí todo lo pauta; desde pedir «una limosnita — por amor de Dios», hasta clavar un clavo en la pared.

—Escuche a ese gitano que pela el borrico.

—¿Quiere usted decir que lo vea?

—No. Digo que lo *escuche* pelar.

Susurra a son de tijeras un cante soñoliento y caricioso, mixto de «nana» y «seguiriya».

«Menda lujiaré
or buchinongo bus bergé dor Serva
sos mola parné.

TRIS-TRAS, TRIS-TRAS.

«Abelo sonanta
andré men cachás.

TRIS-TRAS, TRIS-TRAS.

(Yo adornaré
al borrico más bonito de Sevilla
que valga dinero.

Tengo guitarra
en mis tijeras)

Y las *cachás,* que pican orlas y flores en las ancas del rucho, muerden en el aire al son que el gitano lleva dentro:

TRIS-TRAS, TRIS-TRAS.
TACA-TACA-TACA-TA
TRIQUITRAS
TRIS-TRAS...

Y vuelta a picar primores «por seguiriyas».

(No es el gitano el tipo representativo del pueblo andaluz, ni sus alucinaciones como los ensueños de éste; pero el caso viene a pelo como muestra no muy exagerada).

A son los ruidos y el trabajo y las herramientas de todos los oficios. A son de cante doblan y repican las campanas y gritan los vencejos. A son el paso embebido de los caballos y el galope «a la media rienda». A son se acosa y se ampara en la tienta a campo abierto. A son el vivo rumiar de las cabras y el lento de los bueyes... ¡Ritmo y armonía!

—¡Pamplinas para fondo musical de cuentos bobos!

—¡No! ¡Y mil veces no! Verdad como que el sol alumbra. Y todos los cantes llamados flamencos —¡qué le vamos a hacer!— nacidos a ese tempero son como garbera de bien granado trigo: la pican los gorriones, la atacan las hormigas; no hay pavada que no la escarbe ni bestia hatera que al paso no la atarace. Pues la merma, ni se nota luego de limpio el grano.

(Ignoro si hago bien o hago mal abusando de las metáforas; pero si así me entienden, evito la suficiencia).

Si la canción necesita, naturalmente, «fondo y forma», el cante flamenco se lo ofrece limpio y comprobado. El quid está en pescarlo sin mosca y desarrollarlo luego con garbo y sin el acopio de mañas que triunfan en otras *latitudes*. Sin rendirle a *lo comercial* tributos de mala ley; que saber donde está el dinero, no siempre es signo de buen catador del arte.

Si el toque a la guitarra por soleares, por siguiriyas, por alegrías, ¡por lo que sea!, puede inspirar poemas musicales y los ha inspirado famosos en el mundo, ¿cómo no va a originar canciones?

INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA

INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA

En constante afán de creación, los compositores especializados en canciones las dan con el marchamo de andaluzas y aun destinadas a determinado ejecutor —a veces verdugo—. Estas canciones suben como cohetes, y pocas vuelan alicortadas. Intentos regidos por la prisa y el capricho o la necesidad del comprador, que, se multiplican, se multiplican, y agotan los cerebros más jugosos. Además, y es lo peor, «lo nuevo» tiende a desconcertarlos.

No creo que puedan tenerse por intentos en pro de la canción andaluza, las que el «Cine», consume a porrillo como reconstituyente de sus andaluzadas «ad libitum». Y si algo consiguen en el *rodaje* o a pie en tablas; como no se pregunta, no hay para qué entrar en los lucios donde se hunden las melodías y las mejores intenciones tartajeadas en gorgoritos y *pipíos* como en jaulón de pajaritero.

—Y no me acuerdo de otros intentos; padre.

* * *

Lo que Jerez pretende es una obligación a la que da la cara con generosidad y cariño.

Jerez, solar de muchos cantes y tierra donde todos arraigan, se ha dado cuenta de que debe orientar lo que corre como «Canción andaluza», aunque la mayor parte se tapen para simularlo con el tantas veces mentado oropel de melismas; capa o manto, que de puro gastado apenas si es bufanda.

Jerez, que se echó encima la magnífica responsabilidad de conservar y mantener en pristina pureza lo que queda del cante flamenco, y enseñarlo *decir*, tiene que abrirle a la canción andaluza cauces naturales en tierras tan barbechadas por sus ascendientes y que se iban convirtiendo en páramo, donde entre jaramagos y caracoles boyunos agonizaban uno tras otro los duendes del cante andaluz.

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION: ¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION: ¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

Para contestar a esta pregunta habría que insistir en mucho de lo que se apuntó y aun remachó páginas atrás.

Puede temerse que la canción andaluza, ya dibujada y con acierto en algunas de sus expresiones, se asfixie en las apreturas de esas canciones modernistas que corren de un lado a otro con pase de favor y «tríptico», pero sin partida de nacimiento. Dirá alguno que más vale que se muera de repente que no poquito a poco, consunta y calva. Pero eso, más que crueldad es injuria.

El talento del compositor está en mantenerla joven y guapa y apasionada; con sus galas de siempre y la picardía de ahora; despeinada a lo B. B., pero con marimoñas en la cabeza y claveles en el pecho. No pasearla por los festivales en opulentos y destartalados «carros», sino en manola con jacas a la calesera. ¡Y que beba whisky y coma caviar si ese es su gusto! Que las cañitas, y las aceitunitas, y los «sordaítos de Pavía» también empachan y atosigan.

Pero... ¡tiento! Mucho tiento para no caer en la redada. Mejor dicho; en la tolva: donde cualquier grano es cibera. La tarabilla hace el son de espaldas a lo que vierte la canaleta... ¡grano! Igual limpio que con paulilla y sin cribar. A la postre todo es harina, y ya se sabe que con cualquiera se hacen bollos.

LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA

LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA

Estas son palabras mayores. Echarse solo al ruedo y no saber qué es lo peor; quebrar a cuerpo limpio o llamarse andana. Pero si venimos faroleando de músico, vaya una velita más. De aquí a un ratillo todas las apagaré de un soplo.

Cunden los concursos de canciones sin apelativos ni calificativos, por darle facilidades al *entrador*. Se presentan por miles; las seleccionan por cientos y se premian por docenas. Luego se graban por millones. Concursos animadísimos y casi necesarios en Festivales reiterados que ya no sabían cómo hacerlos festivos.

Me acuerdo de mis años de estudiante, cuando en los teatrillos de «varietés», el público, ya aburrido de «teloneras», de jamonas «buscándose la pulga», de malabaristas payasos, y otros excesos, gritaba para entretenerse: « ¡Maestro, polka! ¡¡Polka!!» El pianista la tocaba; todos la coreábamos, y en paz.

Me parece lógico que los aficionados al cante bueno no lo sean a las canciones. Particularmente ni me encantan ni las detesto; las soporto si no puedo evitarlas «y en paz»; como después de « ¡Polka! ¡Polka!» Pero es indiscutible que la canción priva; que las hay alegres y lindas, y la que fuera auténticamente andaluza, seguro es que destacaría con orgullo de casta y satisfacción de independencia.

¿Plan para conseguirlo?

No creemos que haya otro que el concurso: un año, y otro, y otro, sin desmayos; con normas fijas y bases claras y concretas, para que se clasifiquen sin discusiones y se seleccionen sin padrinos. No se presentarán por miles; pero ¿no sería éxito fabuloso seleccionar seis o siete cada vez y premiar por excepcionales un par de ellas?

Los compositores de música española se han distinguido siempre. Los tenemos ágiles de magín, de inspiración en llamas, maestros del oficio y ansiosos del triunfo y el renombre, que algunos ya lo han conseguido con canciones híbridas que suenan bien. Pues a estos y a los demás hay que alentarlos y convencerlos de que en Andalucía la inspiración no es un problema difícil ni un martirio, sino tarea gustosa. No es barrenar en busca

de oro negro, sino beber en el cuenco de la mano agua fresquita y clara. Y allí no habrá petróleo, pero abundan las fuentes.

Rematado el trabajo, no queremos citar ninguna canción de las que pueden llamarse andaluzas y menos señalarla como modelo. Pero sería de huraños encerrarse en este criterio.

Si para muestra de botonadura un botón basta; para conocer el oro perulero, el de más quilates, vale una de aquellas moneditas con el busto de Isabel II niña, que valían cuatro duros.

Vaya pues un *conato* de canción andaluza, oro de ley para el recuerdo de una mujer guapa.

Se la inventó Paco «el Guarrirro»; gitano malagueño, carnicero rico, absurdo y generoso como un nabab que fuera gitano y carnicero. Estaba casado como Dios manda con una linda gitanita mucho más joven que él, bailaora profesional que Paco retiró del tablao para subirla al tálamo. Siempre se les veía juntos, luciendo galas y alhajas de mucho precio y mediano gusto. Y echando el resto en las corridas de toros a las que Rita era muy aficionada.

En plena felicidad, se la llevó Dios. Y no se fue tras ella el desesperado esposo porque está visto que de pena no se muere nadie. Si acaso algún perro.

Un día, Paco se enjugó los ojos de dos manotazos, descolgó la guitarra, la templó con mimo y trémula la voz y en los labios una sonrisa triste, cantiñeó bajito:

«Ya se me murió mi Rita
bonita.
Ya se acabó mi tesoro
de oro.
Ya no tengo quien me diga:
—¡Paco: yébame a los toros!» (1).

(1) Ved Apéndice. Notaciones musicales.

APENDICE
NOTACIONES MUSICALES

Mod.º

Mi ni_ña cuan_do me ve me gui_ña La

lla_mo se me vie_nea la ma_no Gil_gue_ro

has rom pi_do el em_bra_gue vue_la li_ge_ro

Y yo le di_go Ni_ña noe_res tu

so_la la (RALL.) toquea ve_ni_do

Ya se me mu_rió mi Ri_ta bo_ni_ta

Ya se a_ca_bó mi te_so_ro de o_ro

Ya no ten_go quien me di_ga ¡Pa_co:

ye_ba_me a los to_ros

El gi_ta_no za_ra_ga_ta que en u_na cho_sa vi_vi_a se le

ha me_ti_do un ra_ta por la bo_ca el o_tro di_a Des

de entonces el po_bre si_to no ha ce mas que pa_de_cer por que

di_se que se la sien_te por to_do el cuer_po co_rrer Ha lla_ma do al fa_cul_ta

ti_vo yes_teal punto le re_ce_tó Tra_gue se us_te un ga_to vi_vo ¡y el mu

bru_to se lo tra_gó!

INDICE

INDICE

LA CANCION ANDALUZA

II TRABAJO

POR PEDRO ECHEVARRIA BRAVO

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Siguiendo una innata vocación que, desde niño, tuve por el estudio de la canción popular española, cuando me quedaba embelesado oyendo los cantos hermosos de mi país, yo creía firmemente que no podía haber manifestación más alta del Arte de los sonidos.

Más tarde, obligado por mi educación religiosa en tierras de Vasconia, y atraido quizás por la curiosidad y el afán de nuevos goces musicales, oía nuevamente los cantos populares de España, principalmente los de la región andaluza, y nunca sentí emoción tan intensa como la que estos cantos me habían producido. Llegada ya la edad madura, volví a escuchar, otra vez, estos mismos cantos populares en mis frecuentes viajes por la Península; volvía a sentir su honda y lánguida belleza, y entonces decidí consagrarme por entero al estudio de la CANCION POPULAR ESPAÑOLA, gravando, en lo más profundo de mi alma, aquellas palabras de Rodríguez Marín —el más eminente investigador de la *canción andaluza*—, en las que dice lo siguiente: «Cantando, el pueblo aprende a rezar y a leer, y cantando juega, y, cuando llega la sonriente primavera de la vida, y se abre la flor del alma, y el amor, sacándola con sus alas de mariposa, le hace sentir inefables estremecimientos, entonces rómpese el copiosísimo venero de la inspiración y esperanzas, vacilaciones, ternezas, celos, pesares de la ausencia, burlas de desdén, acíbares del odio, todo esto y mucho más brota a borbotones del manantial inagotable de la poesía popular».

Posteriormente, he dedicado los mejores años de mi vida al estudio e investigación de nuestra canción popular, por lo cual no he podido sustraerme a la convocatoria de este concurso literario de la XIII Fiesta de la Vendimia Jerezana, cuya iniciativa, por parte del Excmo. Ayuntamiento de JEREZ DE LA FRONTERA, es digna de loa y admiración, al anunciar un tema en prosa acerca de un ESTUDIO SOBRE LA CANCION ANDALUZA, *no del cante flamenco*. Esta última determinación ha sido un acierto rotundo, porque, como dijo Antonio Machado y Alvarez, verdadero iniciador de los estudios folklóricos en España, «los cantos flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; es un *género propio de cantadores*... El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, a que llamaríamos *dilettanti* si se tratara de óperas, desco-

noce estas coplas; no sabe cantarlas, y muchas de ellas ni aun las ha escuchado».

Ya es hora, pues, de poder determinar las fronteras etnográficas de la *canción andaluza*, de la canción autóctona, tradicional y ancestral, a fin de que el mundo entero sepa dónde se halla su línea divisoria, y no la confundan con otros cantes gitanos flamencos, («cantes», no cantos ni canciones), como la *debla*, las *tonás*, las *javeas*, las *cañas*, las *livianas*, el *polo*, pasando por la *seguiriya gitana* o *playera*, el *martinete* o *carcelera*, que hicieron famosos en las tabernas y en las reuniones familiares o de amigos, *cantaores* como el Fillo, María la Jaca y Vicente Macarrón —ambos naturales de JEREZ DE LA FRONTERA—, María la Mica, el Bizco Sevillano, el Pelao de Utrera o el tío Luis, el Cautivo, juntamente con otra pléyade de artistas flamencos, capitaneados por Antonio Chacón, aristócrata de la flamenquería, Manolo Torres, Fosforito y Juan Breva, al cual no pudo oir cantar Antonio Rubinstein, a pesar de sus deseos, cuyo campo de acción se desarrollaba entre Cádiz y Sevilla.

De ahí el dicho popular: «De El Cuervo para allá está el ajo»; como inconcusa afirmación de que esa zona corresponde única y exclusivamente al cante de «cantaores», hecho por «ellos» y para «ellos», pues incluso cada «toná» suele llevar el nombre de su autor. Eran «cantes» de baile por alegría, de café cantante, de «jipíos» de colmado, de taberna y aun de teatro; «cantes» del género gitano que, al salir de la taberna al café, se han *agachanado* (andaluzado), al decir de Rodríguez Marín, «convirtiéndose en lo que hoy llama *flamenco* todo el mundo». *Cante gitano*, al fin, que nada tiene que ver, en su exquisita rareza, al lado de las miles y miles de coplas —sentir de la raza andaluza— que brotan espontáneamente, como el agua pura y cristalina de la fuente inagotable, en los labios de Juan del Pueblo, al recordar cualquier motivo de su vida hogareña: nacencia, bautizos, bodas, fiestas, esperanzas, vacilaciones, celos, canciones de siega, trilla, vendimia, alegrías, tristezas, confidencias, añoranzas... ¡La vida toda del alma de Andalucía!

Con razón decía el musicólogo francés Tiersot que «la canción popular es la manifestación de la *más antigua música*». ¡Canciones de cuna, de cava, apaño de aceitunas, cerner la harina, canciones de faenas campesinas, epitalámicas, religiosas, canciones de ronda de noche o serenata, del llano, de la montaña y de la marina... ¿Cuántas veces habéis celebrado el misterio de la vida fecunda, a través del inmenso campo andaluz, donde se amalgaman los perfumes de sus flores, con el exquisito néctar de sus vides y naranjos, entre las salinas de San Fernando? ¡Canciones infantiles, de serranilla, villancicos de segadores y espigadoras, cantos de guerra, canciones de boda, de mayo, cánticos de velador o de centinela, villancicos pastoriles, cantos de romería y de campesinos; «himnos de paz» que alegran el trabajo y hacen olvidar las fatigas de la jornada bajo el ardiente sol, que dora con sus luces la llanura andaluza... ¿Cuántas añoranzas no vivieron en las postrimerías de esa vieja lírica, impregnada

de aroma campestre, entre los olivares de Jaén y las dunas del Guadalquivir?

No olvidemos nunca que el pueblo andaluz canta porque siente la música. Y siente la música como una necesidad imperiosa, vital, para el desarrollo de su quehacer ordinario. ¡Hermosa virtud esta de la canción popular andaluza, plena de poesía y amor! He ahí, en forma de canto, el poder invencible de la lírica popular, «porque la razón más honda de la personalidad de un individuo, —en frase de Julio Cejador—, es la que arranca del alma común del pueblo donde nació».

La toma de Granada (2 de enero de 1492) originó infinidad de copiosos romances de guerra, como más adelante veremos en el enunciado sobre la CANCION-ROMANCE, y el pueblo andaluz cantó, en su propio estilo, sencillo y natural, las aventuras de aquella heróica gesta, que sabida por el rey Enrique «tan grande fue tenido este fecho que el rey nuestro señor mandó facer un romance, el cual a los cantores de su capilla mandó asonar». Del mismo modo, la reina Isabel la Católica tenía siempre a su lado una cohorte de poetas y músicos, que la confortaban y entretenían en la Capilla con sus motetes y plegarias, y en la Cámara con sus canciones y villancicos, incluso cuando tenían necesidad de luchar contra los moros por tierras de Baça, Antequera, Málaga, Granada, Sevilla, Ronda, Jerez, cantadas admirablemente en el Romancero general, como veremos posteriormente.

Durante aquella época, Andalucía forjó su propio carácter, específico, «sui géneris», y el pueblo cantó su vida íntima, la vida del hogar. La Andalucía legendaria, la de Falla, los Machado, Turina y García Lorca, cultivó siempre la poesía lírico-popular —*la copla andaluza*— a través de su paisaje, el himno a la vida, a las SEGUIDILLAS —el baile más popular y característico de España—, siguiendo las consignas de Demófilo, el Bachiller de Osuna, Emilio Lafuente, Alcántara y otros excelsos cantores líricos del sentir de Andalucía, todos los cuales supieron comprender, en su justo valor, aquel pensamiento del insigne musicólogo catalán, Mosén Higinio Anglés, en el que expresa cómo «la música popular conservada sólo por tradición oral, sirve para fijar, mejor acaso que cualquier otra manifestación artística, el grado de cultura espiritual de un pueblo».

En verdad, que es así. El pueblo andaluz, —el que «guarda los bueyes y respira el aire virgen de los cerros»—, espontáneamente, casi sin darse cuenta, nos muestra con todo el candor de su alma, en toda su pureza, la manera de expresar su cantar, grave, hierático, triste o alegre. Por eso, la *canción andaluza* es la manifestación más íntima y más poética de su alma. A través de ella, el campesino —«el hijo del pueblo», como diría Pedrell—, expresa el verdadero carácter de su raza, (que nada tiene que ver con la de los *flamencos-gitanos* de Egipto, cuna indubitable de la gitanería española) y abre su arteria espiritual por donde absorbe toda la gama musical de que es capaz, a la vez que la convierte en una melodía lírica, sin *guachindango* alguno, que diría Rodríguez Marín, ya

que no hay palabras capaces de expresar la profunda conmoción síquica que nos produce al escucharla.

La *canción andaluza* triunfa por encima de todo ese *flamenquismo* de exportación, falso, mezcla de elementos gitanos y andaluces, que ha profanado la típica *Saeta* de su pueblo, al llevarla, desde las callejuelas solitarias, donde tuvo su origen, hasta el cine y teatro, y que «queriendo dar a Jesús en el Calvario un compañero más, —fraseando a Turina—, *ha crucificado a la Saeta*». Triunfa por encima de la realidad misma, porque nos transporta a un mundo del que, más tarde, bajamos transfigurados por la emoción; triunfa por encima del tiempo, desafiando el cómputo establecido por los hombres y triunfa por encima de la muerte, porque es inmortal... Así lo confirma plenamente la copla andaluza cuando canta:

Quien ausente lo tenga,
muerto lo yore;
que la ausencia y la muerte
parejas corren.
Yo que lo digo,
porque ausente lo tengo,
muerto lo miro.

Por esta causa, cuán expresiva nos resulta esta frase del insigne arabista Julián Ribera al decir que «las canciones, se sabe por experiencia, viajan con la velocidad de una golondrina, transmigrando de ciudad en ciudad, de nación en nación, de Oriente a Occidente, pasando por todos los climas de la tierra», como ha ocurrido con la auténtica *canción andaluza*, que se hizo popular en todas las naciones del mundo.

Finalmente, parodiando una frase orteguiana, diremos que, si JEREZ DE LA FRONTERA aspira a salvar la *canción andaluza* dentro de una necesidad real, vital y auténtica, está obligada, juntamente con toda Andalucía, a FARE DA SE.

DEFINICION

DEFINICION

Por todo lo expuesto anteriormente, para poder hacer una exacta DEFINICION, con conocimiento de causa, acerca de la *canción andaluza*, es preciso conocer antes su vida social a través de todos los elementos de la tradición oral, donde se encuentra precisamente la auténtica musa popular de Andalucía; es de suma necesidad presentar un pequeño bosquejo histórico acerca del origen de la *canción andaluza*, para lo cual se requiere hablar antes, aunque sea muy brevemente, sobre la copla en general, ya que, sin ella el pueblo, —que es un ingenuo autobiógrafo de sí mismo—, no hubiese podido expresar su cantar, triste o alegre, y como no «tira a engañar», pues

No canta porque le escuchen,

sino, como diría Cervantes, (el escritor más grande que ha producido la Humanidad) canta «para espantar sus males».

Parece ser que la copla, si bien pudiera haber sido inventada por el pueblo, tuvo su origen en el romance antiguo, (del que nos ocuparemos más adelante), según nuestros escritores del siglo XVI, aunque el inolvidable Machado (padre) sostiene que «la copla era muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura». Sin embargo, nos cuenta Ribera en las CANTIGAS al hablar del *nuevo sistema lírico andaluz* que «la poesía y la música clásicas árabes, utilizadas entre los musulmanes y no musulmanes de España, habían alcanzado ya de antiguo formas muy artísticas», las cuales influyeron considerablemente en el nuevo sistema de la clásica casida árabe, dando origen a lo que él llama «versos cortos rimados con variada rima y variada medida, señalada por el estribillo popular, que era la base de las composiciones y esencia del sistema, que se popularizó en Andalucía».

Sea de esto lo que quiera, el caso es que «la cuarteta y la seguidilla son las dos clases de coplas más corrientes y generales en tierras de España, siendo la *seguidilla* más antigua que la cuarteta», al decir de Rodríguez Marín, las cuales eran ya popularísimas en tiempos de Cervantes, pues así vemos que las cita en algunas de sus obras, como en *El Celoso extremeño*, en *La Gitanilla*, en las *Novelas Ejemplares* y en *Rinconete y*

Cortadillo, tomando este nombre «por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente».

También puede apreciarse en el *Cancionero de Baena* y en el de *Palacio* (llamado de Barbieri), cómo aparecen ya algunas muestras de *seguidilla* y, también otras, del tiempo de los Reyes Católicos. Sobre este particular, merece destacarse una lindísima seguidilla que canta el paje Silvano en el acto XXIII de la *Tragedia Policiana*, impresa en Toledo por los años 1547.

Sin embargo, el estribillo de la copla que llegó posteriormente, (en Galicia le llaman *retrouso*) es, por decirlo así, «otro cantar», que refuerza el contenido intrínseco de la misma, cuya métrica pertenece a la cuarteta octosílaba romanceada, con asonancia en los versos segundo y cuarto. Hay seguidillas con estribillo y sin estribillo, de las cuales hablamos detenidamente más adelante.

Sujetándonos a las bases anunciadas en este «concurso literario de la XIII Fiesta de la Vendimia Jerezana», únicamente estudiaremos las coplas de la cuarteta octosílaba, —cuya métrica se utiliza para los fandangos, malagueñas, granadinas y murcianas, entre otras—, las de la *seguidilla* y las de la *soleá*, que, según Manuel Machado «son plenamente andaluzas», pues todas las demás formas métricas pertenecen al *cante hondo*, es decir, a la gama del género *flamenco*.

La copla de la *soleá*, «madre del canto popular», consta de tres versos octosílabos, asonantando o aconsonantando el primero con el tercero; v. gr.:

Cuatro ojitos me mataron:
los dos con que te miré
y los dos que me miraron.

Es la métrica de la *triada* gallega, (de las que tengo recopiladas más de cincuenta textos musicales), con la que se acompañan las *ruadas* o *pandeiradas*, escritas en tono menor, de un ritmo muy movido, parecido al alegre *jaleo* andaluz, —tránsito de las alegrías indígenas a las tristezas gitanas—, en el que alternan generalmente el compás binario y ternario, siendo muy usadas en toda Galicia. He ahí, un ejemplo:

Carballeira de San Xusto:
naquela carballeiriña
hei de bailar o meu gusto.

La *soleá* y la *triada* se dieron las manos acompañadas de una música ligera, plena de *saudade* (soledad) o *morriña* (tristeza), según el contenido intrínseco de su canción popular. De ahí que, cuando surgen, en la vida del pueblo andaluz, estos cantares respigados en el campo de la poesía popular, surgen también las *cuartetas* y las *seguidillas*, dando origen a todas las *jotas* habidas y por haber, a los bailados o sin baile y a todas las

demás formas métricas por medio de las cuales el pueblo sabe expresar sus coplas de requiebro, amores, cantos de cuna, rimas infantiles, desdenes, celos, odios, penas, proverbios, adivinanzas, costumbres y ceremonias, cuentos, leyendas, fábulas, creencias, supersticiones, en fin: todos los conocimientos del pueblo andaluz contenidos en su tradición oral.

AREA GEOGRAFICA

AREA GEOGRAFICA

Para llegar a comprender, en su justo valor, el AREA GEOGRAFICA DE LA CANCION ANDALUZA, debemos considerar antes el significado de este vocablo: el *tipo* andaluz, rodeado de las modalidades regionales comarcales que le hacen distinguir de su ser biológico, antropológico, etnográfico y folklórico. De ahí el pensamiento orteguiano cuando dijo que «el carácter étnico, principio diferencial, melodía orgánica del pueblo, es siempre idéntico a sí mismo y perfectamente determinado... como fondo biológico que rige invariable. Podemos vacilar —añade— al definir la divergencia entre nuestro temperamento y el francés o el inglés; pero la sentimos inequívocamente. Se trata de tipos vitales irreducibles uno a otro».

Algo parecido sucede con lo que pudiéramos llamar la ETNIA andaluza, es decir, su raza, pueblo, tierra y lengua, por medio de la cual podemos separar y distinguir, incluso, el Folklore gallego del andaluz. Por ello, al considerar a la canción popular como *canto de todos*, resulta muy difícil establecer, en la zona Sur peninsular, el AREA GEOGRAFICA de sus modalidades y limitar las canciones, porque, como dice el poeta sevillano Juan de Mal-Lara», corren por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allí vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina», y van sufriendo variantes que se acomodan a cada región, deformándose y reformándose la letra por los pueblos donde pasa, para adaptarla a las condiciones de la comarca, pueblo o aldea donde se queda.

Por todo ello, dentro de las dos zonas geográficas en que se desenvuelven las canciones regionales —por un lado, el Norte y la zona Central con Aragón y las dos Castillas y por otro, el Sur—, Andalucía tiene una música y canto distintos al resto de España, incluso a Europa, sintetizada en el *cante jondo*, aunque éste no pertenezca a su ETNOS. Ahora bien; para ampliar este análisis, siquiera sea meramente del AREA GEOGRAFICA en la canción andaluza, estimamos que deben complementarse estas orientaciones con unas muestras expositivas acerca de la FONETICA EN LA CANCION ANDALUZA.

LA FONETICA EN LA CANCION ANDALUZA

LA FONETICA EN LA CANCION ANDALUZA

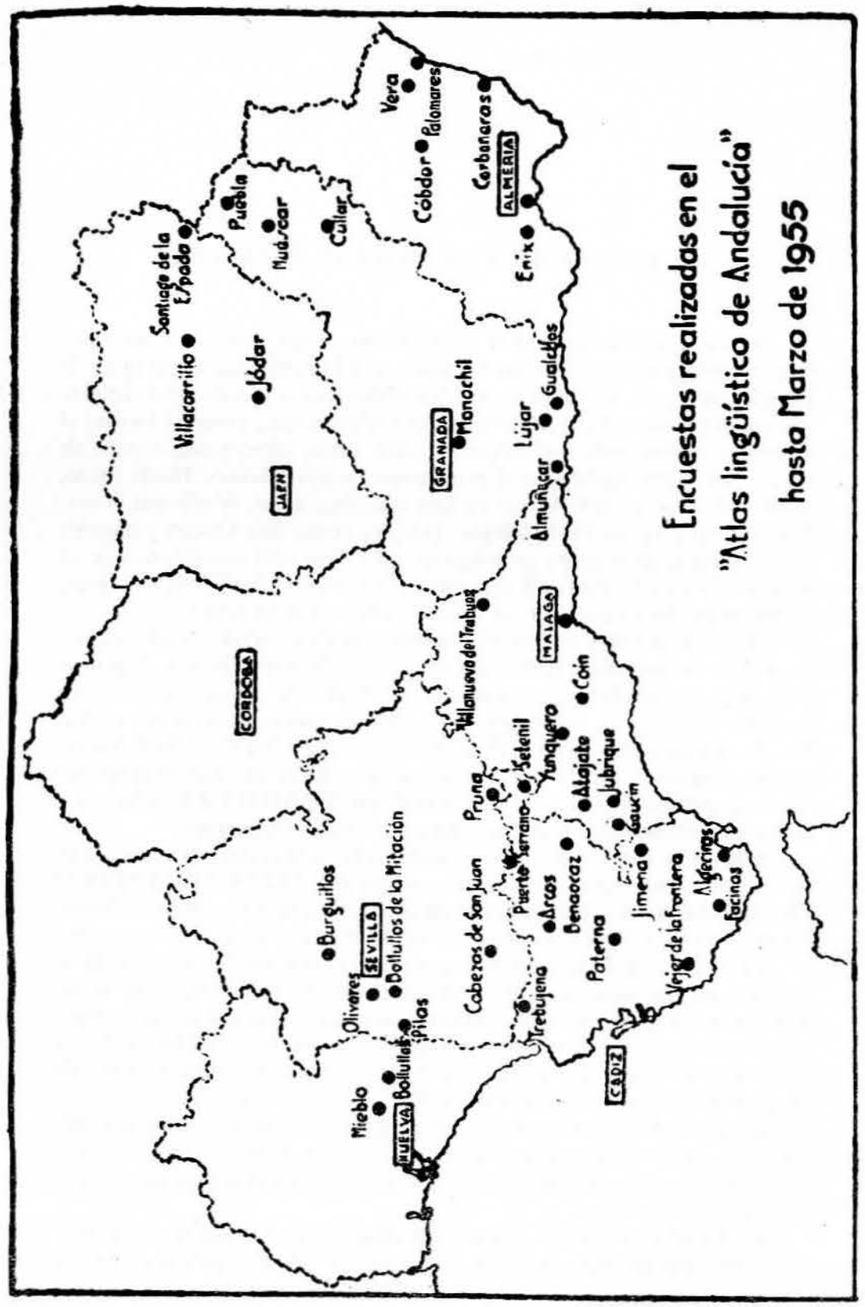
Nunca se podrá apreciar el valor intrínseco que lleva en sí una canción o copla popular, sin conocer antes su Dialectología, a través de la Fonética del país. Hasta la fecha, los dialécticos españoles han dirigido sus investigaciones hacia aquellos otros dialectos que, como el leonés, el asturiano, el montañés o el aragonés, entre otros, ofrecen más campo de acción por haber nacido en el romancero medieval-latino. Desde luego, resulta difícil poder determinar, en una zona lingüística, dónde está el verdadero origen de su Dialectología, porque, como dice Ortega y Gasset, «toda cuestión de orígenes es peligrosa; el origen está siempre o muy en lo alto o muy en lo hondo. Exige ascensión o sumersión. Vértigo o ahogo. Al investigar los orígenes de un idioma, todo se vuelve difícil».

Se han realizado, es verdad, algunos estudios iniciales a este respecto en una monografía modelo, por los señores Navarro Tomás, Espinosa y Rodríguez Castellano, así como otros intentos de superar los trabajos llevados ya a efecto, figurando entre ellos los ilustres investigadores nacionales y extranjeros, como Hugo Schardt, Fedrit Wulff, Alfred Alther, Américo Castro y Alcalá Venceslada, pero, a mi juicio, está todavía por hacer un estudio completo sobre la FONETICA ANDALUZA, a tono con las peculiaridades que, hoy día, exigen los estudios modernos.

Sobre este particular, merece elogiarse la meritísima labor que viene realizando, desde hace varios años, en pro del ATLAS LINGÜISTICO DE ANDALUCIA, el ilustre investigador y catedrático, doctor Manuel Alvar, a quien se debe la confección del MAPA que figura en este estudio.

El dialecto andaluz debe figurar en la vanguardia de estos estudios, «aunque no sea más que por su peculiar sistema fonético», como dicen Rodríguez Castellano y Adela Palacio, los cuales vienen realizando admirables trabajos lingüísticos en la comarca de CABRA (Córdoba), a través de la revista de «Dialectología», pues ya se sabe por manifestaciones de los grandes filólogos como Cohen, Gillieron y Meillet que, ante la dificultad de precisar los datos estadísticos y geográficos de cada dominio lingüístico, «cada habla regional demuestra que hay tantas maneras de hablar distintas, como localidades, y aun en cada localidad hay grupos autónomos de lenguajes».

En España, sus hablas pueden dividirse en dos categorías: la lengua castellana, que distingue, además, a la vasca, catalana y gallega, y los di-



versos dialectos que, como dicen muy acertadamente Luis de Hoyos Sainz y Nieves de Hoyos Sancho, «se derivan de las cuatro lenguas, con cuyos elementos se forma lo que pudiéramos denominar como *el mosaico de la lingüística española*».

Por lo que respecta a la región andaluza, está demostrado que el pueblo manifiesta, en sus formas lingüísticas, todo su carácter e individualidad, prefiriendo unos sonidos a otros, unas articulaciones a otras y unos modos de aspiración a otros. Así vemos, por un lado, que le es más fácil la aspiración de la H, y, en cambio, le molesta y desagrada la pronunciación de la S como silbante. Otras veces, como repulsa a su temperamento, transforma en R la L, y, en muy pocos casos, hace uso de la D.

Por el contrario, partiendo de Huelva, que ocupa con lo extremeño la mitad norte de la provincia, se observa que, en el centro de ella, se usa el *SESEO* y al sur el *CECEO*. Después, en Sierra Morena, encontramos la línea divisoria entre Sevilla y Córdoba, caracterizada por la S y X, con el predominio del *CECEO*, agrupando también a las provincias de Cádiz y Málaga, donde es corriente el *CECEO*, a excepción de algunas comarcas serranas del Norte.

En la provincia de Córdoba, cabeza de la Bética, el *SESEO* se adueña en el Norte y en la Sierra, con ligeros focos de *CECEO*, donde alternan las dos formas de pronunciación. La Granada morisca, al decir de Luis de Hoyos y su hija Nieves, «queda dividida por un meridiano con *CECEO* al Oeste, y en el Este las Alpujarras presentan islotes, que prolongan la zona oriental, dejando Almería, como Jaén, de ser realmente andaluza, aunque distingue las dos pronunciaciones, salvo en el ángulo litoral con tierras de Granada».

Veamos algunos casos más característicos en la Fonética andaluza, que demuestran, por sí solos, la autenticidad de nuestro aserto. Así, por ejemplo, la letra D se elide siempre que se encuentra entre dos vocales, como ocurre en esta *soleá*:

> Entre to'itos los quereres
> no he visto queré más fino
> que er que esta niña me tiene.

Sin embargo, se conserva en el caso de ir precedida de asonante; v. g.:

> Con esa mata de pelo
> que te cuerga por la esparda,
> pareses la Madalena
> cuando por er mundo andaba.

Aunque, como hemos dicho anteriormente, a los andaluces les es más fácil la aspiración de la H, no ocurre así siempre, como puede apreciarse

en este cantar, que transcribimos a continuación, al que se refiere «Demófilo» y dice así:

Hombre pobre huele a muerto;
a la 'hoyanca con él,
que el que no tiene dinero
«*Requiescat in pase, amén*».

A todas luces se ve que, en esta cuarteta, es muda la consonante H del vocablo hombre, procedente del latín *homo-nis*; en cambio, se aspira la H de la palabra hoyanca, que proviene de *fovea*. No obstante, no hay regla sin excepción, como en el caso presente, que cita también Antonio Machado y Alvarez:

'*Hasta* los árboles sienten
que se les caigan las *hojas*,
mira si sentiré yo
que 'hablen mal de tu persona.

En este ejemplo, no se aspira la H de hojas, aunque tiene su origen en el vocablo latino de la letra F, para evitar el eufonismo, que se produciría si dijésemos *JOJA*. Respecto al verbo *'HABLEN*, sigue fiel a la regla normal, porque proviene del vocablo FABLARE, sonando asimismo la H de *HASTA*.

Y por último, cuando la H va seguida del diptongo UE, entonces suena como *GA, GO, GU*; v. gr.:

Aunque tu madre te meta,
en el cascarón de un *güebo*,
de mis uñas no te escapas:
yo me meto a recobero.

También se barajean frecuentemente las letras L y LL en multitud de coplas, decires y cantares. En este caso, siempre que precede a una consonante, la L se convierte en R; por ejemplo:

Er día que tú nasistes,
nasieron todas las flores,
y en la pila der bautismo
cantaron los ruiseñores.

Sin embargo, cuando la LL figura seguida de una vocal, se pronuncia como la Y griega, v. gr.:

Yebas el mandí cortito,
al estilo de Linares,
y te echa sien bendisiones
to er que te encuentra en la *caye*.

El mapa distintivo del *SESEO* y del *CECEO* existe en múltiples localidades andaluzas, por lo que únicamente expondremos un ejemplo, en el que la C se pronuncia como S, cuya aparición fija señalaba Arias Montano, en Sevilla, hacia 1530, generalizándose ya en el siglo XVII. Más tarde, en 1600, Covarrubias, (para el que «con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros pasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarcillos triviales), concreta la transformación de la S en Z con el *CECEO*.

¡Mira si tienes salero,
que los limonsitos agrios
por durses los bas bendiendo!

Estas son las reglas más importantes en la Fonética andaluza, independientes de las que pudieran tener acogida en la Dialectología del *CALO* y *FLAMENCO*, cuyo estudio excluye las bases de este concurso literario.

NOTA.—En Andalucía el cantor no distingue la B de la V, por lo cual en todas las coplas figura la letra B, siguiendo la práctica iniciada por Rodríguez Marín.

ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES

ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES

Así como la lengua vernácula de un país o nación expresa la diferencia de su decir, de su idioma y de su sentir; del mismo modo, el dialecto musical de cada región (no olvidemos que la Música es el idioma más universal) conserva sus elementos lingüísticos, autóctonos, muy diferentes a los otros pueblos que limitan con ella, los cuales dan el propio colorido, el «acento de la tierra», a todas sus manifestaciones lírico-populares. Sobre este particular, merece citarse un acertado comentario acerca de este interesantísimo aspecto de la canción tradicional, debido al escritor argentino Carlos Vega, en el que dice así: «Cuando la región tiene su dialecto sonoro propio, obra gradual de un culto cantor, el cantor representativo toca al crear el puñado de fórmulas fijas colorantes, y su canción es la canción de todos. Esto puede dar lugar a suponer que el creador popular padece la tiranía de las recetas, y no; el cantor popular carece de trabas porque las ignora».

Por esta causa, si examinamos detenindamente los Cancioneros Musicales Populares editados hasta la fecha, puede afirmarse, sin duda alguna, que la mayoría de los cantos populares españoles son de origen total y absolutamente árabes. Eduardo M. Torner nos dice que, en su CANCIONERO MUSICAL ASTURIANO, (uno de los mejores de España), constan 56 canciones con caracteres tonales y rítmicos encuadrados en el sistema musical andaluz.

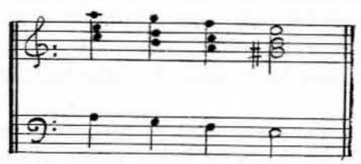
Así lo atestigua también Julián Ribera, cuando hace constar que «en las CANTIGAS se encuentran las melodías originales de casi toda (si no es de toda) la música que actualmente consideran propia las distintas regiones de España», música procedente de un fondo común, como resultante de un sistema exclusivamente español, producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz. Sin embargo, para el ilustre musicógrafo alemán, Dr. Marius Schneider, (destacadísima figura en el estudio de la etnografía musical de los pueblos), la canción popular española melismática —como la andaluza— «no puede provenir de la música llamada árabe, porque esta música tiene un origen persa y, además, porque el canto melismático no es específicamente árabe o persa, sino preislámico, y lo cultivó la raza mediterránea, desde la India hasta España».

Sea lo que fuere, el caso es que para hacer un estudio sobre la *canción andaluza* es necesario conocer antes sus ANTECEDENTES HISTO-

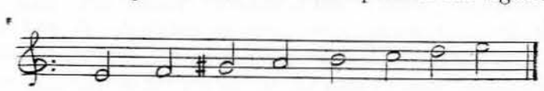
RICO-MUSICALES, es decir, su *tonalidad*, y hacer una detenida comparación de sus cantos y bailes con los de otros países, la misma que realizan los filólogos para hallar el parentesco y relación de las lenguas. Con razón decía el famoso jesuita P. Antonio Eximeno (1739-1808) al hablar del gusto popular en la música, «que sobre la base del canto nacional debía constituir cada pueblo su sistema», premisa que ha seguido fidelísimamente el pueblo andaluz en toda su trayectoria.

En la música andaluza hay inconfundibles elementos melismáticos, (frases melódicas, modulaciones, combinaciones rítmicas y armónicas) incorporados, *a natura*, al propio temperamento del país, que siente y comprende su música popular, como expresión artística de su alma, distinta evidentemente a la música del Occidente europeo, cuya diferenciación esencial —entre la música andaluza y europea— obedece a sus distintos sistemas tonales. Por eso decía Eslava, hace ya casi un siglo, que «el único dato que tenemos para determinar la antigüedad de las canciones españolas es su tonalidad».

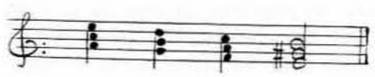
Así, pues, del mismo modo que el lenguaje es unidad y el idioma es una modalidad, así también la música, como lenguaje que es, necesita y tiene su idioma, que es la TONALIDAD, la cual se caracteriza en la música andaluza por estos dos *tetracordos* que corresponden al llamado modo DORICO o DORIO:



con los cuales se TONALIZA y ARMONIZA la música vernácula de Andalucía, porque constituyen la cadencia característica de su sistema tonal. Por esta causa, la *escala andaluza*, en la que están basadas infinidad de canciones españolas, es idéntica a la que usaban preferentemente los árabes establecidos en España, a la cual corresponden las siguientes notas:



Como los tratadistas europeos no admiten la sucesión de acordes de quinta que presenta la *cadencia andaluza*, v. gr.:

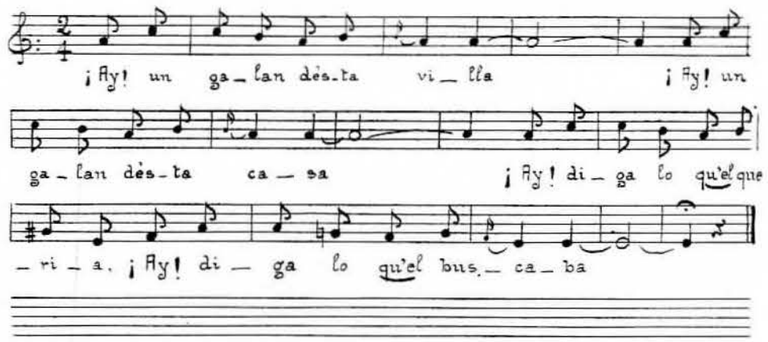


ni comprenden los elementos melismáticos, ni cromatismos, procedentes de las desinencias cadenciales, que nacen de Juan Andaluz, no por capricho, sino espontáneamente, casi sin darse cuenta, como parte integrante

de su alma expresiva, entonces bautizan despectivamente con el nombre de MUSICA FICTA, es decir, *falsa*, a esta música extraña, llamada así porque desconocían su esencia artística.

Sin embargo, como dice muy bien Ribera, «esa *música ficta* aparece en las CANTIGAS, sin ningún disfraz, con la cédula de vecindad en la mano, descubriendo con franqueza todos los caracteres artísticos que explican perfectamente los enigmáticos cromatismos», incomprensibles para los teóricos de la Edad Media y para los eruditos de la moderna.

Ya hemos dicho también, anteriormente, que en todas las regiones de España se ha dejado sentir más o menos intensamente esta influencia musical, como resultado de los miles de años de convivencia entre moros y cristianos, pues «es natural —afirma Menéndez y Pelayo— que con los instrumentos y con los sones entrase la letra de tal o cual cantarcillo, mucho más siendo moras algunas de las juglarescas». Por esta causa, como resultado de este contacto, repito, se encuentran infinidad de canciones de la TONALIDAD ANDALUZA en cualquier Cancionero Musical Popular. Como ejemplo, transcribimos esta melodía asturiana sobre la *DANZA PRIMA* —la narración acaso más antigua que se canta en Asturias—, que no figura en el Cancionero Musical de Torner, en la cual se destaca la nota *MI*, que consideramos *TONICA* en el sistema musical andaluz. Dice así:



Con lo expuesto anteriormente, queda terminado el análisis sobre los ANTECEDENTES HISTORICO-MUSICALES de la *canción andaluza*, aunque el estudio de esta cuestión requiere, como es natural, mayor atención que la que pudiera darse en estas simples objeciones.

LA COPLA A TRAVES DE LA CANCION ANDALUZA

LA COPLA A TRAVES DE LA CANCION ANDALUZA

Ya hemos dicho en la página 11, que, para hacer una DEFINICION completa de la *canción andaluza*, «se requiere hablar antes, aunque sea muy brevemente, sobre la copla en general». De ahí la necesidad, a nuestro juicio, de revestir a la copla de su carácter tradicional.

La copla es flor del alma que deleita con los más variados matices. El pueblo andaluz posee una feliz y espontánea inventiva, y, en un periquete, saca coplas a todo bicho viviente. Prueba de ello son las miles y miles de coplas, cantos y rimas que enriquecen la lírica de esta región, que tuvo por cuna a la primera SOCIEDAD DE FOLKLORE ESPAÑOL, creada por feliz iniciativa personal del insigne «gallego» Antonio Machado y Alvarez. Por este motivo, en cada copla, en cada cantar o en cada romance, aparece la chispa socarrona del campesino andaluz, cuyo canto es algo consustancial con su naturaleza, cantos que siente y comprende intensamente, porque están arrancados de sus entrañas, para serles ofrecidas en forma de consuelo y esperanza.

Consecuencia de todo ello es que el pueblo andaluz, cantando, ha narrado su vida en millares y millares de coplas, las cuales corren por todo el mundo de boca en boca y se han convertido en el más fiel ejecutor y transmisor de sus canciones, que reflejan muchas veces su carácter y costumbrismo, del cual ya nos habla Cervantes con su agudo ingenio, en su famosa obra *LA TIA FINGIDA*, en la que ésta da consejos a su sobrina en los percances del amor con fortuna. Así vemos que, al referirse a los mancebos de esta región, le dice: «Para los andaluces, hija, hay necesidad de tener quince sentidos, no que cinco; porque como son gente enjuta de cerebro, cada loco con su tema; mas la de casi todos es, que puedas hacer cuenta que el mismo amor vive en ellos envuelto en lacería».

Recuerdo que, en mis andanzas por la MANCHA ANDALUZA o la ANDALUCIA MANCHEGA (sobre estos conceptos habría necesidad de hablar mucho), al acercarme a los «cortijos», «cortijillos», «corral de vecinos» o «casillas», me encontraba siempre con diversas cuadrillas de gañanes, pastores y mayorales, los cuales me canturreaban, con la mayor naturalidad del mundo, esta pícara seguidilla, que todavía se conserva tanto en la Andalucía Alta como en la Baja. Por eso, me parece muy oportuno dedicar unas líneas a la «madre» de las *sevillanas*. Héla ahí:

Manojos de arfileres
son tus entrañas;
cada bes que me miras
me los enclabas.

El país clásico de las «seguidillas» es, sin duda alguna, la Mancha, donde tuvieron su origen en el siglo XV según algunos historiadores; otros, en cambio, sostienen que pertenecen al siglo XVI. Sin embargo, «es opinión de los eruditos —nos dice Aurelio Capmany— que en España no hay canto ni baile tan popular, ni más característico que las «seguidillas». Cervantes nos habla, en su obra inmortal, (parte II, cap. XXXVIII) de la clase de versos que ya se usaban entonces en Candaya, y a quien ellos llamaban SEGUIDILLAS, en cuyo baile dice: «allí era el brincar de las almas, el retozar de las risas, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos».

Lo cierto es que, desde muy antiguo, se bailaba la *seguidilla* en la región central de España, y que desde allí se extendió por toda la Península Ibérica, ya que son muy pocas las regiones en donde no se hallen localizadas, experimentando, como es lógico y natural, otras modificaciones y modalidades, en tiempo y en el ritmo, según las regiones. Así, Andalucía conserva múltiples variedades de *seguidillas* o seguirillas, según la Fonética local, como las *sevillanas*, (que «son los reyes de la inventiva, del múltiplo, del aumentativo y del pleonasmo») las *malagueñas*, las *granadinas*, las *murcianas* o *cartageneras* y el *fandango*, del que se ha dicho que «si el *bolero* embriaga, el *fandango* inflama»; las *seguidillas jaleadas*, características de Cádiz, JEREZ DE LA FRONTERA y el Puerto, todas las cuales tuvieron su origen en el antiquísimo FANDANGO y forman parte integrante de lo que constituye, hoy día, la *canción andaluza*.

La composición métrica de la *seguidilla*, tan usada en Andalucía, consta de cuatro versos, en que el cuarto es asonante del segundo, los cuales son de cinco sílabas y el primero y el tercero de siete. Hay, pues, *seguidillas* con estribillo y sin estribillo. Veamos un ejemplo de estas últimas:

Er querer que te tengo
sombra parese:
mientras más apartado,
mucho más crese.

El estribillo de la copla, que llegó en tiempo posterior, consta de tres versos, el primero y el tercero de cinco sílabas asonantas entre sí, y el segundo de siete, v. gr.:

De todas las muchachas
que están presentes,
la que a mi más me gusta
la tengo enfrente.

Me he equivocado
que la que más me gusta
la tengo ar lado.

A nadie puede extrañar, pues, que Cervantes, al presenciar esta clase de bailes, exclamase diciendo:

«No hay muger española
que no salga del vientre
de su madre bailadora».

De ahí la acertada afirmación del literato francés Luis Viardot cuando dijo que «en España no es raro volver a hallar todavía este trabajo común que en otro tiempo produjo romances nacionales. En la calle, el pueblo compone música y adorna a su gusto canciones antiguas; uno empieza, otro continúa, aquel añade e inventa nuevos ritmos que otro concluye, resultando nuevas canciones, o, por lo menos, la original primera transformada en variadísimas y caprichosas variantes, que muchas veces favorecen a la canción tipo...».

Está demostrado, pues, que en la región andaluza subsisten varias formas de expresar el contenido de sus coplas, —perfume sonoro del sentimiento—, aunque solamente dos de ellas, la *cuarteta* y la *seguidilla*, son «comunes a todas las regiones españolas en que se habla y se canta en castellano». Por eso, la copla o canción romanceada de cuatro versos octosílabos es la combinación métrica que emplea el pueblo con más frecuencia, como veremos más adelante. Con razón afirmaba el escritor y crítico musical francés Camille Bellaigne que «el pueblo no es arquitecto, ni pintor, ni escultor, pero es músico. Un millar de albañiles —añade— no ha logrado bastir una catedral; pero ha bastado un campesino o un pastorcillo, para inventar una canción».

Por esta causa, ¿qué decir de la copla andaluza nacida entre los valles y altozanos, que hace vibrar el alma del mayoral, cuando canta:

Es tu querer como er toro,
que adonde le yaman ba;
y er mío, como la piedra:
donde la ponen se está?

¿Hay algo tan tierno y conmovedor como oir el arrullo de la enamorada madre, al compás del LA, LA, LA, «a quien se le antoja —al decir de Rodríguez Marín— que todo ha de molestar a su ídolo hasta el cantar de los pajarillos»? Por eso entona esta cancioncilla, cuyo lirismo resulta mucho más intenso en la copla de la *seguidilla*, que dice:

Pajarito que cantas
en la laguna,
no despiertes al niño
que está en la cuna?

(Véase la parte melódica de esta canción en el «Apéndice Musical»).

¡Son las conmovedoras canciones de cuna, las dulces «Nanas», a las que se refería el poeta Rodrigo Caro, en el siglo XVII, cuando decía que ellas son «las reverendas madres de todos los cantares, y los cantares de todas las madres»!

Del mismo paño es esta otra que revela un estado de desasosiego hogareño, después de haber realizado las faenas del campo, cuando la plenitud de la noche es acariciada por la armoniosa serenidad de la luna:

A dormir va la rosa
de los rosales;
a dormir ba mi niño
porque ya es tarde.

¡Qué majestuosa escena la de una madre junto a la cunita de su hijo *canturreándole* sus amores!

¿Y qué moza jaenera, al oir el eco lejano de la «ronda» que pasa, no abandona, un poco nerviosilla, la cama, y, ¡ojo avizor!, espía por la celosía de sus ventanas las andanzas de los mozos, que van recorriendo las calles del pueblo, cantando el tradicional *mayo*:

Despierta, si estás dormida,
tiempo tendrás de dormir,
que mientras abres los ojos,
entra mayo y sale abril?

¿Quién sabría dónde está la belleza de la mujer andaluza, si no lo reflejase exactamente la copla popular:

Cuatro son de Seviya,
tres de Granada,
pero la más bonita:
la «gaditana»?

¿Y cuando la tierra de JEREZ DE LA FRONTERA rinde tributo generoso a la abnegación y ejemplaridad de sus hijos, en plena faena de vendimia, al aire libre, junto a la «hermana» Naturaleza, quién, sino una copla andaluza, es capaz de expresar, con todo el candor de su alma, la admiración por el más rico y oloroso fruto de Andalucía, al compás de un fandanguillo:

Mosíta bendimiaora,
sal de la biña ar camino,
tráeme la cantimplora
que beba una «gota» bino,
si es que yego a güena hora?

Hasta en las coplas del pueblo se distingue fácilmente la línea divisoria de la *canción andaluza* y la del *cante jondo* y *flamenco*, de los que nos ocuparemos en otros enunciados posteriormente. Así vemos que, en cualquier copla de odio o de venganza, Juan del Pueblo expresa su deseo con una gran galanura poética, que nada tiene que ver con esas otras que, al decir de Rodríguez Marín, «llevan en sí la frase de dar a uno un tiro o una puñalada». Un par de ejemplos nos demostrarán el sentir del cantar:

COPLA ANDALUZA

Me han dicho que estás malita;
me alegro que te alebantes...,
de la cama, pa la caja;
de la caja pa enterrarte.

COPLA GITANA

Mala comía comas
mar bino bebas;
mala puñaladita
te den que mueras.

No hace falta ser un lince, para saber distinguir, entre ambas coplas, dónde está el verdadero sentir del alma del pueblo.

¿Y cómo silenciar las coplas llamadas de constancia o tesón, en las que la doncella enamorada, —cuyo amor ha prendido en ella como la zarza— expresa apasionadamente, con la mayor sencillez, la firmeza de sus quereres, pero impregnando su espíritu de una tozudez férrea? Así lo indica este cantar, que merece una orla aparte, cuando exclama:

En mi casa me disen
que no te quiera;
mientras más me lo disen,
más me lo acuerdan.
Y ahora te digo:
como me aprieten mucho,
me boy contigo.

Y entre estas canciones, como un rosario de flores, salta al aire la copla sentenciosa, paternal, que da consejos al caminante en su peregrinar

por «er mundo», donde jamás encontrará un código moral tan perfecto como el pensamiento contenido en esta sencilla cuarteta:

Nunca le cuentes tus penas
ni aún al amigo mejor;
que nadie hase penas propias,
de penas que ajenas son.

Durante la época de la recolección de aceituna, tan importante en esta región, es corriente oir el eco lejano de esta coplilla, que corre por la hermosa campiña andaluza, desde Cádiz hasta Huelva, desde Algeciras hasta Málaga, dando la vuelta por Granada y Almería, para volar a su sitio de origen, ESPELUY, en la Provincia de Jaén, en donde el olivar «es el signo de esta tierra y de estos hombres». Por eso, la mujer andaluza va tejiendo sus versos con una espontaneidad asombrosa, como si tal cosa. He ahí, un ejemplo, al son de una pícara seguidilla, con estribillo:

Antes que yo te orbide,
si tú me quieres,
echarán los olibos
ubas jaenes.
Si tú me estimas,
echarán los olibos
naranjas chinas.

¿Y cómo olvidar las coplas de casamiento, a través de la *canción andaluza*? Puede decirse que la «toma de los dichos» constituye de por sí el verdadero contrato de esponsales, que se llevará a efecto después de las amonestaciones, (vulgo *proclamas*) ya que, según la tradición de Andalucía

«novia pedida y amonestada
es lo mismo que mujer casada».

Por eso, durante los festejos que preceden a la boda, junto a la danza ritual ante la celosía que encarcela al amor, la *canción andaluza* surge como un florilegio de alabanzas a la recien casada, al compás de esta seguidilla con estribillo:

Chiquitiya es la novia,
chiquito er novio,
chiquitiya es la sala
y er dormitorio.
Por eso quiero
chiquitiya la cama
y er mosquitero.

¿Yqué decir de la copla andaluza en relación con su REFRANERO? Si nos atenemos a lo que pensaba el gracioso, cuerdísimo y fiel escudero Sancho Panza acerca de los refranes, cuando dijo que «el pueblo, a donde quiera que vaya, lleva su *caudal* y *hacienda*, que *ninguna otra tiene*», veremos que el pueblo andaluz, valiéndose de su REFRANERO, ha inventado multitud de coplas para todos los gustos y por haber. Por algo decía Rodríguez Marín que «el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes». Así, por ejemplo, cuando se refiere al dicho «*más vale pájaro en mano que ciento volando*», sabe extraer de su contenido el jugo más sabroso que imaginarse puede, como lo demuestra en la siguiente cuarteta:

Yo conocí al que tenía
un pajarito en la mano,
y por ir a coger otro
se le han escapado ambos.

Lo propio ocurre cuando se trata de comentar el socarrón refrán «*en boca cerrada no entran moscas*», al que ha sabido dedicar su copla la musa andaluza cuando dijo:

El secreto de tu pecho
no se lo digas a nadie,
mejor te lo guardará
aquel que no te lo sabe.

¿Y quién, de no ser un andaluz, tiene la inventiva de conjugar tan hábilmente la copla popular con el refrán, que es «la voz de la experiencia», originando con ello una chispeante y graciosa antimonia, como la que figura en este cantar referente al «*piensa mal y acertarás*», decir:

Yo pensaba que era solo
el que tu jardín regaba,
y ya veo que son muchos
los que van y sacan agua?

También es muy significativa esta cuarteta, de las muchísimas que se usan en la región andaluza, referente al refrán «*suegra nueva, perro y gato, no comen bien en un plato*», en la que el ingenioso pueblo andaluz, henchido de sabiduría experimental, sabe expresar finamente su burlona y chispeante ironía:

Quisiera ver a mi suegra
metida en un avispero,
para desirla despasio,
lo mucho que yo la quiero.

Es una copla en la que no campean las maldiciones e injurias dirigidas, generalmente, contra las pobres suegras, porque el carácter andaluz sabe emplear su gracia y salero mejor que nadie por todo «er mundo», para reirse, a mandíbula batiente, de todo bicho viviente.

Otro tanto podríamos decir sobre las coplas geográficas, tan conocidísimas en toda la región, por las cuales se sabe, muchas veces, las características, gustos, tristezas y alegrías del sentir de las gentes, como ocurre en el caso presente:

Casaya es tierra de Dios;
Costantina, de galanes;
Guarcaná, de güenas mosas;
y er Pedroso, de olibares.

Las hay también que abarcan dos o más temas, en los que uno puede considerarse geográfico y el otro amatorio, «demostrándonos la especial complacencia que tienen los andaluces por los amores contrariados», v. gr.:

¡Biba Cádis, biba er Puerto,
biba Sanlúcar y Jeré!
¡Biba quien pasa en er mundo
penas por una mujé!

O esta otra copla gaditana, de puro sabor localista y, al mismo tiempo, patriótica, inventada, tal vez, por algún obrero del puerto:

¡Biba Cádis!, porque tiene
las murayas hásia er mar,
y bentisinco cañones
apuntando a Gibrartar.

Y por último, ¿quién es capaz de inventar una copla como ésta, que, al salir de los labios de su recitador, se lanza por esos mundos de Dios, en mil direcciones distintas, expresando, al mismo tiempo, toda la fe y esperanza de un pueblo en los destinos históricos de su Patria? Héla ahí:

¿Qué importa que los moros
tengan cañones,
si la plaza de Tánger
la gana O'Donnell?

Es la canción popular española que, según el escritor Víctor Espinós «tiene por padre al mismo pueblo que la canta, pero no tiene dueño, ni carcelero; es producto, vehículo y estímulo de la emoción, y sirve para que hablen los que no saben qué decir, de lo mucho que decir quisieran».

INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA

INTENTOS DIVERSOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA

Cuando fue creada la voz FOLKLORE por el inglés William Thoms en 1846, según comunicación del *Atheneum* de Londres, como preludio de la Sociedad que se crearía en 1878, se suscitó inmediatamente en España un deseo unánime, en algunos sectores del país, para que la Real Academia Española fijase, de modo resuelto, la pronunciación de tal vocablo inglés en forma castellana, usando la voz de FOLKLOR. Ello originó, después, dispares controversias sobre este particular entre las más ilustres figuras de la intelectualidad española. El caso es que, tras numerosas discusiones, mantenidas por Navascués, Unamuno, (partidario de la VOZ DEMOTICA), Menéndez y Pelayo, Fernán-Caballero, «Demófilo» y otros muchos, fue aceptada la palabra FOLKLORE.

Anteriormente, el notario y escritor vizcaíno Iza Zamacola, ardiente defensor de la música española en la segunda mitad del siglo XVIII en contraposición a la italiana, bajo el seudónimo «DON PRECISO», tuvo el mérito de coleccionar antes que nadie, en 1805, una obra en dos volúmenes, reeditada posteriormente, con el título: «*Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*». Pero «ni eran rigurosamente populares la mayor parte de estas composiciones, —dice Menéndez y Pelayo—, ni él acertó a presentarlas en orden lúcido y ameno, sin duda porque le preocupaba la música más que la letra».

Más tarde, como resultado de las publicaciones que editaban en París los señores Maisonneuve et Compañía y la Folklore Society de Londres, Antonio Machado y Alvarez, conocido más tarde con el seudónimo de «Demófilo», sin regatear sacrificio alguno, se convierte en el primer introductor, fundador y metodizador del *Folklore* en España, creando la Sociedad Sevillana que se extendería rápidamente por toda la Península, de modo especial en Cádiz, Málaga, Granada y Córdoba, la cual fue fundada el 11 de Junio de 1882. Por cierto que la primera de las Bases de «EL FOLKLORE ESPAÑOL» —así se llamaba la Sociedad— publicadas el 3 de noviembre de 1881, es un INTENTO ASOMBROSO EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA, el cual tenía por objeto:

«Recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pue-

blo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.); los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias; los usos, costumbres y ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, traba-lenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de piedras, animales y plantas; y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas».

Dicha Sociedad nació fusionada con la del FOLKLORE FREXNENSE (hoy Extremeño), a la que prestaron suma colaboración sus queridos amigos el poeta y escritor Luis Montoto y Alejandro Guichot, a cuyo grupo se incorporaron después en estos trabajos, Díaz, Sierra y Rodríguez Marín, (quien, por aquellas fechas, había reunido ya más de CATORCE MIL COPLAS), todos los cuales querían establecer, en España, una SOCIEDAD DE FOLKLORE análoga a la fundada en Londres en el citado año 1878. Era un intento admirable y ambicioso, a la vez, que, debido a estar forzado a un estudio pautado en un Reglamento, tenía muy pocas probabilidades de éxito, dada la idiosincrasia del pueblo español en aquel entonces, ignorante totalmente en esta nueva rama del saber, conocida ya en la Europa Latina.

Eran tiempos en que Pedrell —el inmortal maestro de Falla, Albéniz y Granados— parodiando la frase «HAY QUE DECIR LA VERDAD, AUNQUE SEA DOLOROSA», fustigaba sin piedad a los músicos de aquellos tiempos, pues, salvo contadísimas excepciones, no figuraban absolutamente, como profesionales, para nada en aquel movimiento de iniciación del FOLKLORE en nuestra Patria, *acaudillado* por otro gallego, el ingenioso e ilustre literato Antonio Machado y Alvarez, motivado, al parecer, a «una incultura artística que hace innecesaria toda otra investigación».

Y así fue, en efecto. Muerto «Demófilo» el 4 de Febrero de 1892, «el grupo sevillano perdió el rumbo», dice Guichot, y, disgregados sus principales colaboradores, se dedicó a temas y asuntos generales, tanto de carácter nacional como universal. «La organización de Machado, —según opinión de Joaquín M.ª de Navascués—, llevaba en sí misma el germen de destrucción. Y bastaría el fracaso del *Folklore* sevillano para comprender el fracaso de todo el *Folklore* español concebido por Machado».

Ha sido un INRI, la verdad, que nunca merecía Andalucía, la cual —¡oh manes del destino!— se quedó, injustamente desde luego, sin su *Sociedad de Folklore*, (la primera de España) y, lo que es peor, sin haber conseguido la publicación de un CANCIONERO MUSICAL POPULAR, del que carece todavía esta región. En cambio, Extremadura, su fraternal

«aliada», a través de la revista FOLKLORE BETICO-EXTREMEÑO, órgano temporal de las dos mencionadas Sociedades, dirigida en Fregenal de la Sierra por Don Luis Romero y Espinosa, ha conseguido crear un clima más propicio para el estudio de su *canción popular*, cuyo fruto se ha visto coronado con la publicación de dos admirables y documentados trabajos folklóricos: el CANCIONERO POPULAR DE EXTREMADURA, de Bonifacio Gil García, editado en 1931 y la LIRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA, (1943) de Manuel García Matos.

Ante este estado de cosas, se impone la siguiente interrogación: ¿Será algún día, JEREZ DE LA FRONTERA, —la bella, culta y aristocrática ciudad gaditana—, la «MECENAS» de la *canción andaluza*...?

VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA

VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA

Ya hemos dicho anteriormente, al definir la *canción andaluza*, cómo tuvo ésta su origen, dentro de las más diversas y encontradas opiniones, sustentadas por ilustres figuras musicales españolas y extranjeras. No obstante, estimamos oportuno hacer un ligero examen acerca de la VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA, cuyo entronque principal parece ser que radica en las modalidades del *cante jondo* y *cante flamenco*, es decir, en lo que José Carlos de Luna denomina «cante grande» y «cante chico».

Ahora bien: ¿quién es capaz de definir la frontera etnográfica entre estos dos «cantes», si hasta el propio Manuel Machado expresó sus dudas sobre este particular, cuando, en 1945, lanzó su «S. O. S.», manifestando «que esto del cante flamenco es... un verdadero lio»? Por este motivo, ante la diversidad de opiniones sobre la voz FLAMENCO, derivada, al parecer, del árabe vulgar «felahmengo», es decir, *campesino huído*, cuyo vocablo, en el uso vulgar de Andalucía, suele emplearse como sinónimo adjetivado de *gitano* y *flamenco*, es muy difícil —por no decir imposible— poder determinar la línea divisoria entre estos dos *cantes*, que, sin duda alguna, *no bebieron sus primeros sorbos en las puras aguas cristalinas de la canción andaluza*.

Con razón afirma, pues, Pedrell que «se ha disputado mucho sobre el verdadero origen del *cante flamenco*, ofreciéndose, como es natural, muchas hipótesis», desde los que sostienen que éstos cantos fueron introducidos en España por flamencos o descendientes de ellos al emigrar de Bohemia, cuna de los gitanos *tziganos*, hasta los que dicen fueron importados a nuestra Península por los que procedían de Flandes, durante el reinado de Carlos V.

Contra todos ellos fustiga irónicamente Tomás Borrás cuando dice que «una de las monsergas de los eruditos y los folkloristas y otros disecadores de la vida es que si el *cante jondo* —y claro que el baile y la guitarra— son árabes, y africanos, y hasta rusos, o arios, o indios, y demás líneas genealógicas sacadas por los pedantes. ¡Con lo fácil que les hubiera sido a los doctores del flamenco sacar un billetito de ferrocarril, llegarse a Cádiz y Sevilla y comprobar que, desde Tartesos hasta la pretensa civilización laica y socializante de hoy, el arte jondo aparece y se desarrolla en una comarca de pocos kilómetros y no sale jamás de allí, y sólo allí se

modifica, y allí únicamente nacen los creadores, y los innovadores, y, como planta que no resiste otro clima, en esa tierra tiene sus raices materiales y su atmósfera espiritual!»

A pesar de esta respetuosa opinión del escritor Tomás Borrás, no puede echarse en olvido que siete siglos de convivencia arábiga son motivo más que suficiente para dar *carta de naturaleza* a los melismas impregnados de influencias asiáticas, entonadas por las gentes del pueblo andaluz. Prueba contundente de ello es que, en Andalucía, se conservan TODAVIA algunas canciones del tipo *zéjel*, la más antigua y arcaica.

De todas formas, nadie puede poner en duda el «orientalismo» del *cante flamenco*, que, acusa una relación muy próxima con el arte popular árabe de los siglos X al XV, habiendo tenido su origen en las covachas de los gitanos, de donde pasó a los salones y, desde aquí, a los teatros de España y del extranjero. Este «cante» está basado, según el musicólogo francés Henri Collet, en los modos *zeidan* o *asbein* de procedencia árabe, pues así se conocían fuera de España y en la «música andaluza de los moros de Granada», y así continúan llamándose en Marruecos, Túnez y Argelia. Sin embargo, para su compatriota Raúl Laporra son una misma cosa *cante jondo* y *cante flamenco*.

Así seguía creyéndolo la gente hasta que, en el año 1922, se celebró en Granada el Primer Concurso de *cante jondo*, patrocinado por el Centro Artístico de dicha capital, durante los días 13 y 14 de Junio, con motivo de las Fiestas del Corpus Christi, encontrándose por vez primera separados el *cante jondo* y el *cante flamenco*, pero sin concretar a qué género pertenecía cada uno de ellos dentro de la definición técnica. En dicho concurso, organizado por iniciativa de Manuel de Falla, colaboraron con él Andrés Segovia, Fernando de los Ríos, Rusiñol y García Lorca, así como el pintor vasco Zuloaga, quien donó un premio de 1.000 pesetas para el mejor «cantaor», el cual fue otorgado a un viejecillo, llegado desde Puente Genil, llamado Diego Bermúdez. También triunfó poderosamente un niño de once años, Manolo Caracol, al improvisar unas admirables «saetas». Y allí se oyó, con una religiosidad profunda, después de abandonar la tribuna del Jurado, al «emperaor» del Cante, Antonio Chacón, de quien nos hemos ocupado ya anteriormente. El guitarrista Andrés Segovia, hoy conocido y aplaudido por todo el mundo, tocó sólo *flamenco*. (¡habría que haberle visto a este ilustre maestro por aquel entonces, ya que sólo le conocemos a través de sus maravillosos cursos de «MUSICA EN COMPOSTELA», en el hostal de los Reyes Católicos!) y el poeta García Lorca recitó un poema suyo, dedicado a Silverio, alias «Salvaoriyo», la más prestigiosa figura como «cantaor» de *seguiriyas*. Eran tiempos en que el poeta granadino dedica algunos de sus poemas al *cante jondo*, como el que dice:

«Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.
¡Ay, yayayayay,
que vestida con mantos negros!».

También abrió con una copla José Cortés, acompañado a la guitarra por Juan Soler, este concurso que, según nos dice Antonio Gallego Morell, «pronto sería combatido por ese esterilizante sentido crítico de los granadinos, que definirían al concurso, en un artículo publicado en «LA OPINION», como «fiesta del jipío tabernario y del pingo en tablado canalla». Por el contrario, Falla y Zuloaga parece ser que salieron muy satisfechos del resultado del citado concurso, aunque «más tarde —añade el catedrático de la Universidad de Granada— el autor de «LA VIDA BREVE» se quejaría, en carta a su amigo Mr. Trend, de los sinsabores que le acarreó la organización del certamen», el cual tuvo una gran resonancia en muchos países. Así vemos que, desde la ciudad granadina, el corresponsal del diario «EL SOL», escribía diciendo: «De todas partes llegan voces de aliento para el éxito de esta empresa y son muchos los extranjeros que a ella van a asistir. La Escuela Cantorum de Nueva York envía una representación. Vienen Oscar Esplá y Ramón Gómez de la Serna, Pérez de Ayala, los duques de Alba, el comisario de Asuntos Indígenas de Francia en Marruecos, M. Ricard y el escritor francés Maurice Legendre. Vienen periodistas franceses, periodistas españoles, «cantaores» y «tocaores» españoles de todos los rincones...».

¿Cumplió su objetivo y todos sus fines la celebración de este primer concurso del *cante jondo*? La experiencia nos viene demostrando que queda, por desgracia, muy poco de aquella famosa frase, atribuida a Falla, cuando convocó dicho concurso, en la que, según él, «el toque jondo no tiene rival en Europa». Por esta causa, para saber apreciar, en su justo valor, dónde está la esencia de este «cante», es preciso destacar estas cinco condiciones, de acuerdo con el espíritu de Falla y García Lorca:

PRIMERA.—*El enharmonismo como medio modulante.*

SEGUNDA.—*El reconocimiento, como peculiar del «cante jondo», del empleo de un ambiente melódico, que rara vez traspasa los límites de una sexta.*

TERCERA.—*El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior.*

CUARTA.—*La riqueza de la melodía gitana en giros ornamentales que, al igual que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos seguidos por la fuerza emotiva del texto; y*

QUINTA.—*El regocijo, en las voces y gritos, con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores», tienen también origen en las costumbres que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.*

No es extraño, pues, que estos «cantes» hayan traspasado las fronteras de España, para incorporarse a la música moderna de Europa, pues es sabido que, según nos refiere Pedrell, Glinka estuvo por tierras andaluzas y puede decirse que «las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época —1849— fueron las que tan gran influencia habrían de ejercer más tarde sobre los compositores rusos, conocidos por el grupo llamado de «Los cinco». Más tarde, habría de seguir este ejemplo otra gran nación musical, personificada en el gran Debussy, aunque, antes que él, otros compatriotas suyos le habían precedido ya en este camino, intentando escribir música *a la española*, como el mismo Bizet en su maravillosa ópera «CARMEN», ejemplo que seguiría, después, Maurice Ravel, quien bebió las más puras esencias de la lírica popular andaluza.

Por esta causa, podríamos preguntarnos: ¿Dónde se encuentra, pues, la gama musical del *cante jondo*? Desde la *seguiriya gitana*, pasando por la *playera*, la *liviana*, y la *toná*, hasta los *martinetes*, *polos*, y *soleares*, incluyendo a la *caña*, la *policaña* y la *debla*, ...he ahí un género de composiciones que conservan altísimas cualidades diferenciales dentro del gran grupo formado por los «CANTES», que el vulgo llama FLAMENCOS. Sin embargo, esta última denominación pertenece al grupo llamado MODERNO, integrado por las *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas*, *murcianas*, *peteneras*, *sevillanas*, etc., las cuales no pueden considerarse más que como resultado de las citadas anteriormente.

Parece ser que muchas de las ideas contenidas —por no decir todas— en el citado folleto fueron atribuidas a Falla, (el músico gaditano que, inspirándose en el canto y baile andaluces, trabajó con gran fe y entusiasmo para cimentar nuestra escuela de MUSICA NACIONALISTA), quien no llegó a firmar el original estudio, secundado felizmente por García Lorca, pues ambos enfilaron sus «baterías» contra el *profesionalismo* del «cante jondo», título de uno de sus más famosos poemas, adaptado expresamente para este concurso. Desde esta fecha, dejó de llamarse *cante hondo*, como prefería hacerlo Manuel Machado desde hacía diez años.

El caso es que, a juicio del autor o autores del folleto, los elementos que constituyen el *cante jondo* proceden de los cantos litúrgicos de la Iglesia bizantina —el *melos* popular religioso— establecida en España antes de la llegada de los árabes, quienes se encontraron aquí, a mediados del siglo IV, «con un CANCIONERO fundido en la música de Oriente», según opinión del ilustre musicólogo asturiano Torner.

Suele decirse, y con razón, que el *cante jondo*, y lo propio ocurre con el llamado *flamenco*, «sacude las *entrañas del querer*», cuya imagen refleja fidelísimamente los efectos que produce esta misión en el alma de Andalucía. No es extraño, pues, que, siguiendo una costumbre árabe, el pueblo andaluz *jalee* o anime al «cantaor», llevando el ritmo con las palmas de las manos o dando golpecitos con los pies. Prueba de ello es que Ribera nos cuenta en las CANTIGAS cómo «al oir cantar a Abensvaich, llevando el compás con su varita, se recibía la impresión de que era un ángel el que cantaba».

De estos dos «cantes», el llamado *jondo* (grande) es más antiguo y puro que el *flamenco* (chico), aunque sus caracteres esenciales, dentro del sistema tonal, sean los mismos en ambos géneros. (Parece ser que la cuna del *cante jondo* es el triángulo formado entre Morón, Jerez y Ronda).

El primero, cultivado preferentemente por los gitanos en su continuado errar de caravana, se distingue por sus prolongados *ayes* o *jipíos*, (que también usaron los íberos en concurrencia con otros vocablos, tales como *¡hi!*, *¡ho!*, *¡ah!*) impregnados generalmente de una abundante melismática, pero de corta duración. Por esta causa, de no haberlo oído y aprendido desde niño, es muy difícil poder cantarlo bien. En cambio, el *cante flamenco* es más pobre en melismas y *jipíos*, pero mucho más rico en su modulación y en su conjunto melódico-rítmico, con sus numerosas variantes dentro de la música andaluza, y nace al contacto de la clase baja con la gente y la raza gitana. Ambos son idividualistas, únicos, que viven, respiran y alientan, sin dique ni compuertas, en el corazón de sus intérpretes, a los sones de la guitarra andaluza, formando un conjunto indivisible con el propio «cante», pero basados en el MODO DORICO de la antigua Grecia o en el MODO FRIGIO de la Iglesia medieval. Los dos empiezan en MI, con la diferencia de que el griego lo hace en sentido descendente y el de la Iglesia ascendente.

Sobre este particular, resulta muy interesante el sistema que emplea el citado doctor alemán Schneider, «para dar la clave de toda la mitología y del folklore español mediante esta filosofía del simbolismo», aplicando una teoría de la India medieval, en virtud de la cual puede simbolizarse cada sonido por un animal determinado. Así, por ejemplo, según Mosén Higinio Anglés, comentando la citada teoría, «al tono MI corresponden el dolor, el matrimonio, el deber, el buey, la vaca y el *flamenco*, la fecundidad, los ritos de lluvia, el canto melismático, etc. Ahora bien, el canto *flamenco* es un doloroso canto melismático en el modo de MI, cuya contrapartida india aún actualmente es una canción que sirve para impetrar la lluvia. Así, pues, el nombre *flamenco*, dado a nuestro *cante jondo*, se explica sencillamente por su correspondencia simbólica con el animal llamado «flamenco», el cual poblaba en otro tiempo toda la costa mediterránea».

¡Quién sabe los caminos insospechados que pudieran abrirse con la Musicología comparada, combinando científicamente los elementos etnográficos, arqueológicos, folkloristas y musicales! No cabe duda que, algún día, los resultados habrían de ser sorprendentes.

Sea lo que fuere, el caso es que estamos en presencia de ciertos trabajos científicos de este género, que se han dado a conocer por vez primera en España, a los que no se puede cerrar el paso.

Por todo ello, resulta muy difícil, la verdad, poder establecer una clasificación de estos dos géneros, porque «nunca» se ponen de acuerdo los *cantaores* en lo que respecta a su enumeración en uno u otro género. No obstante, dentro de la imperfección que pueda haber en la siguiente

clasificación atribuída a Martínez Torner, creemos es, al menos, la más completa. Dice así:

CANTE JONDO O GRANDE, considerado como el más puro y antiguo:
Seguiriyas gitanas y playeras. — Soleares.

CANTE que, aunque dentro del *jondo* o *grande*, no se le considera tan puro como el anterior:
Solearillas — Polos — Cañas — Medias Cañas — Debla — Toná chica — Toná grande — Livianas — Martinetes — Serranas — Cabales — Carceleras — Javeras — Fandangos.

CANTE FLAMENCO:

Rondeñas — Malagueñas — Granadinas — Peteneras — Tientos — Bulerías — Chuflos — Marianas — Farrucas — Fandanguillos — Cartageneras — Murcianas — Tarantas — Alegrías — Sevillanas — Tangos.

De todos ellos, los llamados cantos sin guitarra son:
La debla — Saeta — Toná grande — Toná chica.

Cantos con acompañamiento de guitarra, pero sin baile:
La petenera — La caña — El polo — La soleá — La seguiriya — La serrana — La rondeña — La javera.

Cantos llamados por *alegrías* para bailar:
La sevillana — La alegría — La bulería — El tango.

Cantos llamados de Levante:
La tarántula (sic) — La malagueña — La murciana — La cartagenera — El fandango — El fandanguillo.

No cabe la menor duda que esta CLASIFICACION de los cantos andaluces forma parte de el AREA GEOGRAFICA, como humildes florecillas de su sentir, testigo de muchos amores en la reja, que expresa en un lenguaje emotivo toda una raza briosa y varonil. Con razón, pues, ha dicho nuestro compatriota Luis Millet que «la esencia del canto popular consiste en la ingenuidad y plenitud dentro de las más sencillas formas. El pueblo es crédulo, el pueblo es niño y en el pueblo todo tiene un sentido más gracioso, una virginidad más pura, una inocencia que sobrepasa a toda sabiduría».

A propósito excluímos de esta CLASIFICACION a la *saeta*, debido a su carácter especial y a la exclusiva aplicación religiosa que le da el pueblo, motivo suficiente para considerarla como cosa aparte. Desde luego, pertenece al sistema tonal andaluz y por sus caracteres accidentales está más cerca del *cante jondo* que del *flamenco*.

Puede decirse, sin temor a equivocarse, que uno de los cantos más populares de Andalucía —«la tierra de María Santísima»— es la *saeta*, llamada REINA DEL CANTE, con sede primordial en Sevilla, cuya interpretación suele tener lugar generalmente en las famosas procesiones de Semana Santa y en otros actos de carácter religioso.

La típica *saeta* —que dice las penas de la Madre de Dios— se canta siempre AD LIBITUM, siendo de ritmo libre y sin acompañamiento de instrumento alguno, lo cual permite al «cantaor» dar rienda suelta a la expresión de su alma sin trabas de ninguna especie.

Siguiendo la teoría del doctor alemán Schneider, a la que nos hemos referido anteriormente en el apartado correspondiente a la VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA, «la S equivale a sagitta y corresponde a la flecha que hiere las nubes cargadas de agua. La S radica en los antiguos ritos de lluvia. Esta flecha sonora, lanzada como un desafío al cielo, equivale al arma arrojadiza llamada «SAETA» y a la antigua costumbre de disparar contra las nubes. Esta melodía suele proferirse en voz estridente, muy alta y quejumbrosa».

El caso es que, dentro de la *canción andaluza*, la «saeta» forma parte integrante del alma de Andalucía; es como una «flor» de la misma especie, que tiene por padre a Juan Sevillano, quien la convierte musicalmente en la respiración del espíritu.

LA CANCION ROMANCE

LA CANCION ROMANCE

Siempre se ha dicho, o se ha oido decir al menos, que «España es el país del Romancero», y, dentro de ella, Andalucía la región más privilegiada. « ¿Pero es esto verdad?», se pregunta el ilustre polígrafo Menéndez Pidal. ¿Quién no recuerda, a este respecto, el gusto por la música y los romances en la España musulmana, especialmente en los últimos tiempos de Almanzor, a raiz de su caida, cuando en Córdoba, capital del islamismo, las tertulias cortesanas eran amenizadas por cantoras y según Ribera «no podía encontrarse, en una ciudad andaluza, barrio, calle, rincón silencioso en que pudiese una persona verse libre de oir por todas partes instrumentos de música y canciones?». Semejante fenómeno ocurría únicamente en la Andalucía morisca, donde los cristianos de la Península oyeron cantar y tocar a los musulmanes infinidad de romances históricos, durante más de seiscientos años. ¿Qué de particular tiene, pues, que aprendiesen de ellos algún cantar o tonada que, más tarde, fueron transmitiendo a sus antepasados...? Es un dato muy interesante para el estudio de la *canción andaluza*, que nos servirá para demostrar el origen de su tonalidad, como hemos visto anteriormente.

La vida del Romancero andaluz está cuajada de múltiples poemas épico-líricos, interpretados por los más célebres cantores de aquella época, que se acompañan al son de un instrumento tañido primorosamente por los moros andaluces, los cuales tenían su más fiel representación en el poeta Mocádem ben Moáfa, (siglo X), inventor del *zégel*, que era la métrica popular de los musulmanes, la cual se ha mantenido en la literatura cristiana española hasta el siglo XVII, habiendo llegado a nuestros días, aunque algo más débilmente. Buen ejemplo de ello lo tenemos en el romance titulado «TRES MORILLAS ME ENAMORAN», que es una canción mora «por la forma métrica del *zégel* y por el asunto», empleada constantemente por las gentes cultas y plebeyas, cristianos y moros de Andalucía.

Más tarde, después de la reconquista, aparece ya el romance nuevo, el romance fronterizo, que también se interpreta musicalmente por los juglares. Estos juglares, heraldos de las noticias son los que iban de pueblo en pueblo, de plaza en plaza, de ciudad en ciudad, cantando romances, nuevos y viejos, en las horas de solaz esparcimiento, siendo a la vez músicos, titiriteros, saltimbanquis, versadores, poetas, que llevaban las can-

ciones, los cuentos, chistes, anécdotas, versos y demás, por todo el mundo, al servicio, casi siempre, de un trovador o de una corte, acompañándose de vihuela, laúd y zanfona.

Eran tiempos en que la *soldadera* y el *soldadero*, verdaderos jornaleros del canto y del baile, cobraban el salario (antiguamente *soldada*) por sus actuaciones, algunas de ellas con canciones tan lascivas de las juglaresas, que dio lugar a que el Concilio de Trento del año 1324 tomase el acuerdo de condenar a las *soldaderas* por la osadía que tenían al ofrecer dichas canciones en los palacios expresados anteriormente.

Así vemos que, durante la decadencia del Imperio Romano, ya se usaba en España un canto profano muy degradado, que fue fustigado por nuestros mismos literatos y poetas, como Séneca, Quintiliano, Juvenco y Marcial, haciéndolo extensivo también para ciertos bailes peninsulares. De ellos se ocupó J. Costa, al traducir los testimonios directos que en sus escritos nos dejó Marcial, cuando dijo que «las Thymélidas o juglarescas gaditanas, formando grey bajo la dirección de su magister (amo o empresario de orgías), con sus bailes provocativos y voluptuosas canciones, recorren impúdicas y desenvueltas los pueblos y han llegado a Roma, donde la juventud dorada (*belli homines*), turba imbécil de engomados y sietemesinos, tararea a todas horas los aires y canciones del Betis, siendo su asistencia obligada en los festines para sazonar los banquetes y divertir en ellos a parásitos y convidados...».

En el *Cancionero de Palacio*, llamado de Barbieri, figuran algunos romances, cuya métrica y combinaciones rítmicas es idéntica a la que usaban los moros andaluces, dando entrada ya, en el siglo XVI, a la difusión de los romances, a través de los cancioneros cortesanos, musicados cultamente por los compositores de aquella época. Así, aparece el ROMANCERO GENERAL, 1600-1605, que, aunque «no tiene ningún romance popular, —según Menéndez Pidal—, sino que todos son artísticos», es asimilado fácilmente por el pueblo andaluz, el cual los llegó a popularizar extraordinariamente.

Para que se vea la importancia que tuvo, en Andalucía morisca, el cultivo del romance, (lengua corriente entre musulmanes y cristianos), diremos que, en dicho Romancero, figuran más de CINCUENTA ROMANCES moriscos, históricos, amorosos, pastoriles, todos ellos característicos de aquella época, —«restos de canciones históricas y chispas de oro», en el sentir de Juan Menéndez Pidal—, que tuvieron por escenario las tierras de Granada, Córdoba, Sevilla, Málaga, JEREZ DE LA FRONTERA, Antequera, Baça, Ronda y otras muchas poblaciones de esta región.

Así, el romance morisco ZAYDA, en cuyo versículo 73 dice:

«—Con esto llegó a Xerez
a la mitad de la noche...»

Lo propio ocurre con el titulado EL GALLARDO ABENÇULEMA, también morisco, en el que figuran estos versos, correspondientes al versículo 89:

«Vete en paz, que no vas solo,
y en mi ausencia ten consuelo,
que quien te echó de Xerez
no te echará de mi pecho».

También se cita a JEREZ DE LA FRONTERA en el romance morisco titulado «MOACEN EL DE ANTEQUERA», cuyo versículo 27 empieza así:

«Ya vienen y van pasando,
—de cinco en cinco en hilera—,
los de Ubeda y Andújar,
los de Córdoba y Baeça,
de Málaga y de Jaén,
de Ecija y de Lucena,
de Vélez y de Molína,
de Xerez de la Frontera».

En la segunda mitad del siglo XVII, la totalidad del Romancero tiende a olvidarse, haciéndose caso omiso de él durante el siglo XVIII, por lo cual buscó refugio entre la gente del campo, convirtiéndose en *hijo del pueblo*, para rehabilitarse nuevamente a mediados de este siglo por iniciativa de algunos pueblos de Europa, que vieron en nuestro Romancero la quintaesencia de nuestras canciones más características. Muchas de ellas, como lengua romanceada de Andalucía, perduran todavía en la tradición oral de sus pueblos, y van, como las golondrinas por todas las tierras y por todos los mares, pregonando:

«Yo no digo mi canción,
sino a quien conmigo va...»

Con razón afirma Tiknor que «el talento de improvisación ha existido como nota dominante en los países meridionales de Europa, pero en España produjo, desde antiguo, resultados extraordinarios; a él se debe la invención y perfección de antiguos romances improvisados, transmitidos y mejorados por la tradición oral...»

He ahí algunos títulos de los romances que, hoy día, se cantan en la región andaluza, algunos de los cuales contienen la forma hexasilábica, que es la más antigua y otros, la mayoría de ellos, la forma octosilábica, más moderna y cadenciosa. Son los siguientes:

Blanca Flor y Filomena — Don Bueso — Alora, la bien cercada — La Dama y el Pastor — Don Gato — La Mala Suegra — Mal de Amores — La adúltera castigada — La infanticida — La recién casada — La mujer guerrera — Diego León — El molinero y el cura — La vuelta del ma-

rido — Delgadina — Los amantes perseguidos — El Conde Claros — La Condesita — La muerte ocultada — El rapto de Elena — La Gallarda — La Princesa y el segador — La Pedigüeña — Las golondrinas — La Virgen y el Niño — La Magdalena y Gerineldo, que «es uno de los más difundidos por toda España y en Marruecos», al decir de Menéndez Pidal, el cual ha recopilado cerca del millar de versiones de este amoroso romance, en su aspecto literario.

En la región de la Mancha, en Alava y en Galicia, (que ha recorrido detenidamente el que escribe estas toscas líneas), lleva recopiladas, en la primera, más de ochenta versiones del romance GERINELDO, con sus correspondiente textos musical y literario, en la segunda, doce, y en la tercera, unas treinta. Este romance, del ciclo carolingio, subsiste en la tradición oral güejareña «Güejar Sierra, provincia de Granada, cuya capital fue el último reducto de la producción épica), y ha sido recogido, en el mes de julio de 1953, por el ilustre doctor Don Juan Martínez Ruiz, persona destacadísima en el estudio del Romancero andaluz, cuya versión es muy distinta a la que transcribimos a continuación, recogida, en sus «ESCENAS ANDALUZAS», por Santiago Estébanez Calderón, («Solitario»), como una de las más conocidas por la serranía de Ronda y por tierras de JEREZ DE LA FRONTERA.

Por cierto que, al GERINELDO recopilado en Güejar Sierra, se le añade, sin interrupción alguna, el romance de LA BODA ESTORBADA o CONDE SOL, con una versión de 54 versos, lo cual constituye una novedad, porque no suele figurar así en las numerosísimas versiones de toda España. Lo propio ocurre cuando Estébanez Calderón *pluraliza* el título GERINELDOS desconocido así en las versiones españolas, ya que, generalmente, se le llama GERINELDO o, también, GERINALDO, como dicen por Galicia, pero siempre *singularizando* la persona. De esta forma se incluye en todos los Cancioneros Musicales Populares de España, incluso en el documentadísimo y admirable «Cancionero judío del Norte de Marruecos», editado en 1952, recopilado por el ilustre investigador y musicólogo Arcadio de Larrea, en el cual figuran hasta NUEVE versiones distintas de este romance, una de las cuales, la núm. 153, es bastante parecida —su texto musical— a la que copiamos en nuestro «APENDICE MUSICAL». He ahí, la versión de «SOLITARIO»:

«—Gerineldos, Gerineldos,
mi camarero pulido,
¡Quién te tuviera esta noche
tres horas a mi servicio!

—Como soy vuestro criado,
señora, burlais conmigo.

—No me burlo, Gerineldos,
que de veras te lo digo.

—¿A cuál hora, bella Infanta,
cumplireis lo prometido?

—Entre la una y las dos,
cuando el Rey esté dormido.

Levantóse Gerineldos,
abre en secreto el rastrillo,
calza sandalias de seda
para andar sin ser sentido.
Tres vueltas le da al palacio
y otras tantas al castillo.

—Abraisme —dijo— señora,
abraisme, cuerpo garrido.

—¿Quién sois vos el caballero
que llamais así al postigo?

—Gerineldos soy, señora,
vuestro tan querido amigo.

Tomáralo de la mano,
a su lecho lo ha subido,
y besando y abrazando
Gerineldos se ha dormido.
Recordado había el rey
del sueño despavorido,
tres veces lo había llamado
ninguna le ha respondido.

—Gerineldos, Gerineldos,
mi camarero pulido,
si me andas en traición
trátasme como a enemigo;
o con la Infanta dormías
o el alcázar me has vendido

Tomó la espada en la mano,
con gran saña va encendido.
Fuérase para la cama
donde a Gerineldos vido.
El quisiéralo matar,
mas crióle desde niño.
Sacara luego la espada
entre entrambos la ha metido
para que al volver del sueño
catasen que el yerro ha visto:
Recordado hubo la Infanta,
vió la espada y dió un suspiro.

—Recordad heis, Gerineldos,
que ya érades sentido,
que la espada de mi padre
de nuestro yerro es testigo.

Gerineldos va a su estancia,
le sale el Rey de improviso:

—¿Dónde vienes, Gerineldos,
tan mustio y descolorido?

—Del jardín vengo, señor,
de coger flores y lirios,
y la rosa más fragante
mis colores ha comido.

—Mientes, mientes, Gerineldos,
que con la Infanta has dormido,
testigo de ello mi espada.
En su filo está el castigo».

EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCION ANDALUZA

EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCION ANDALUZA

Está demostrado palpablemente que, dentro del «área geográfica» del folklore español, el CANTE FLAMENCO acusa una preponderancia extraordinaria, en la *canción andaluza*, de tal forma que, como hemos dicho ya anteriormente, sus raíces están extendidas por toda España, pues, incluso se llega a creer por mucha gente, (desde luego falsamente), que el tan «manoseado Folklore» es patrimonio exclusivo del llamado CANTE FLAMENCO, con sus característicos rasgueos de guitarra, —instrumento insustituible, que, por no ser *temperado*, se compenetra perfectamente por su intimidad—, motivado, sin duda alguna, a los riesgos degenerativos del «tablao» profesional, que ha desembocado en lo que hoy día se conoce, por desgracia, con el nombre de *andalucismo*. Y aquí es, a mi juicio, donde se halla el peligro más grande que pudiera acontecer a la CANCION ANDALUZA, despojándola de su carácter vernáculo y ancestral, de sus «formas», de sus «colores» y de su «aroma»; es decir, de su propia Naturaleza, desoyendo así los sabios consejos del escritor francés Chateaubriand cuando dijo que «los hombres que se acercan a la Naturaleza se contentan en sus canciones con matizar exactamente lo que ellos ven».

Pero lo único que han conseguido, hasta la fecha, tantos «ignorantes» como andan por el mundo en los llamados espectáculos de «varietés», ha sido desvirtuar con sus corrupciones las más puras esencias del CANTE FLAMENCO, con perjuicio de la autóctona *canción andaluza*. Contra todos ellos arremete valientemente Fernando Rodríguez, «el de Triana», al afirmar que «con bastante frecuencia nos ofrecen un espectáculo de la mal llamada *ópera flamenca*: y lo primero que aparece es un puñado de niños más o menos cuajaditos (entre ellos los hay tan malos, que piden a voces la reaparición de Herodes). Estos niños ya se sabe: fandangos y más fandangos, pero todos los fandangos iguales».

Ante este estado de cosas, se impone, a *fortiori*, la reincorporación del CANTE FLAMENCO, a través de la *canción andaluza*, en toda su pureza y desnudez, haciendo que dicho «cante» vuelva a formar parte integrante de la vida tradicional del país, purificando el ambiente donde tiene su tronío: «lo andaluz que se agitana, y lo gitano que se *agachona*», al decir de Manuel Machado, dando origen a lo que hoy llamamos *flamenco*.

Por esta causa, estimamos un gran acierto la celebración de este con-

curso, que debe convertirse en un continuo S. O. S. en pro de la *canción andaluza,* para evitar que un silencio, como de muerte, reine, algún día, por los campos andaluces, como alma en pena que persigue la memoria del insuperable Antonio Chacón, feliz intérprete de esta copla:

En la tumba de mi madre
a dar gritos me ponía,
y escuché un eco del viento:
No la llames, me decía,
que no responden los muertos.

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION: ¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION: ¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

Si alguna región de España puede blasonar, hoy día, de tener una canción propia, «sui géneris», específica, con características distintas a las demás, ésta es, sin duda alguna, ANDALUCIA, porque su «melos» acusa una preponderancia extraordinaria, no sólo en esta región, sino en toda la Península, como lo demuestra el hecho de que, en nuestra Patria, sólo existen dos grupos importantes de canciones tradicionales: el NORTE, que parte del Centro de España, y el SUR, el resto, perteneciente a la zona andaluza.

Por otra parte, ya hemos dejado expuesto claramente que ninguna región española se escapa de la influencia andaluza en su folklore popular, prueba evidente de la supervivencia inmortal de la *canción andaluza,* que se desenvuelve musicalmente en unas cadencias y modos distintos a las de otras regiones. En este aspecto, puede afirmarse rotundamente que el pueblo andaluz cantó siempre con su música propia, aunque ésta pudiera haber tenido, tal vez, esencias musicales extrañas a otros pueblos con los que convivió durante más de siete siglos, pero que sirvieron para enriquecerla más todavía, al revestirla con un ropaje único: el de su *universalidad.*

Así vemos que uno de los compositores más eminentes de la hora actual, en España, el maestro Guridi, al ingresar como académico numerario en la Real de Bellas Artes de San Fernando, dedicó a la música andaluza —nosotros no concebimos a esta música sin su canción popular— el siguiente e interesante párrafo:

«La música andaluza, llamada por antonomasia, especialmente en el extranjero, música española, es conocida en todo el mundo gracias a los grandes músicos que la han cultivado, ya que sin ellos no hubiera alcanzado el rango artístico en que se halla. Tanto y tan bueno se ha escrito en esta música andaluza que uno piensa si será posible producir nuevas obras en el género sin incurrir en repetición y monotonía o, al menos, sin que nos traigan demasiados recuerdos de las anteriores; y no ciertamente porque se dupliquen los mismos temas populares. La música andaluza reside más bien en los elementos que la integran, giros melódicos, intervalos, rit-

mos, que en los *temas* propiamente dichos, ya que su Cancionero Popular no es tan abundante como el de otras regiones. No obstante, esos elementos característicos de tan recia personalidad que forman el *orientalismo musical andaluz*, ese ritmo cultivador que viene de la danza, tan unido allí a la música que parece que nacieron la una para la otra o que se autocrearon conjuntamente; gracia y garbo inimitable, ese no sé qué misterioso y trágico a veces, poético siempre, hacen de la música andaluza la folklórica por excelencia, la de más acusados rasgos deslumbradores para cuantos la escuchan».

¿Puede hacerse un elogio más laudatorio de la *canción andaluza*, a través de su faceta musical? ¿Puede alabarse tan velada y religiosamente a un músico andaluz —MANUEL DE FALLA— como lo hace otro músico vasco, cargado con su sólido bagaje artístico de la más alta valoración? Esto... únicamente es capaz de hacerlo el maestro JESUS GURIDI, ilustre e inspirado autor de «EL CASERIO», «AMAYA» y de otras muchas famosas obras, cuya personalidad, en su vida interior y exterior, ha vibrado al UNISONO con la del inmortal músico gaditano, porque ambos han amado siempre la vida sencilla, manteniéndose en la más pura ortodoxia dentro del campo musical español.

Por esta causa, si esta *canción andaluza* no hubiese existido ya en vida de Falla, tampoco podía haber escrito su música universal, fruto de su místico *andalucismo* (nunca mejor empleada esta palabra que, a propósito, subrayamos) el cual sentía correr por sus venas. Manuel de Falla, con su admirable ejemplo ascético, no necesitó recorrer los caminos de Europa para encontrar el rico filón artístico con el que *podía decir algo*, sino que extrajo, dentro de sus propios lares, de la cantera inagotable de la *canción andaluza*, todo el rico néctar de sus melodías, para elevarla a la categoría de la MATERNIDAD ESPAÑOLA, como ofrenda de su acendrado patriotismo.

Prueba de cuanto decimos es que muchas de sus numerosas obras, como *Serenata andaluza, La vida breve, La pajarita que ha muerto de amores, El amor brujo, Noches en los jardines de España, El retablo de maese Pedro* y las *Siete canciones populares*, están inspiradas en las mejores páginas líricas de su amada Andalucía, en las que se deja sentir el cantar de Juan del Pueblo o Juan Sevillano por excelencia.

Y aquí sí que viene, como anillo al dedo, aquella ingeniosa frase del antropólogo Salillas: «Se baila como se anda, se anda como se canta y se canta como se piensa».

¿Quién puede negar, hoy día, la supervivencia de la *canción andaluza*, después del apoteósico estreno de *Atlántida* en el Liceo de Barcelona?

LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA

LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA

Ante lo expuesto anteriormente, en los apartados precedentes, es preciso desenterrar los cantos andaluces —voces de antiguas civilizaciones— para que vuelvan a brotar con energía y pujanza. Hay que regar y cultivar, con amor y cariño, el solar patrio de Andalucía, a fin de poder contrarrestar ese «desviacionismo» que, desde la desaparición de los felices continuadores de la verdadera tradición del «cante», ha llegado al punto máximo de su *decadencia*. Porque ya no se trata de examinar si la *canción andaluza* proviene de tal o cual sistema tonal, no; sino de estudiar la forma para *promover su renacimiento*, verdaderamente artístico, hondo, extenso, tan extenso que abarque a todas las manifestaciones de su peculiaridad, dentro de los elementos con que, hoy día, podemos disponer. En caso contrario, estaríamos años y años en discusiones bizantinas que a nada conducirían.

Por esta causa, podríamos decir con Javier del Valle que «cuando llegamos a un punto de discusión y un musicólogo afirma la influencia árabe en nuestras canciones y danzas y otro las niega y cree por el contrario que fue la influencia española la que modificó el folkore árabe; cuando un historiador nos asegura que Aben-Jot inventó la *Jota* y otro nos afirma que antes que ese moro trenzara con sus piernas este baile, ya se bailaba la *Jota* en otras regiones; cuando los folkloristas de unas regiones disputan haciendo suyas canciones, bailes y costumbres, que otras regiones dicen que son auténticamente suyas; cuando una misma tonada o copla de música se canta con ligeras variantes en varias provincias españolas y se pregunta uno a todo esto: ¿Quién tiene razón? ¿Quién puede señalarnos un principio en todo ello? Nadie, con verdadera autoridad, porque es una labor que aún no se ha realizado».

A tal fin, es preciso examinar detenidamente estos tres puntos:

PRIMERO.—Análisis de la *canción andaluza*.
SEGUNDO.—Diferencia entre ésta y el *cante jondo*.
TERCERO.—Clasificación del *cante flamenco*.

En el primero de los casos, debemos considerar que se entiende por tal vocablo no el «flamenquismo», como erróneamente se cree, sino todo

ese manantial inagotable de canciones eternas, de tradición popular, que va desde la canción de cuna hasta las de laboreo y vendimia; desde los cantos epitalámicos hasta las canciones de Navidad; desde los cantares de boda, bautizo y de ronda, hasta las canciones de quintos y religiosas, pasando por ese infinito mundo de proverbios, cuentos, adivinanzas, leyendas, costumbres, usos y ceremonias, creencias y supersticiones —tan asequibles éstas al carácter andaluz— para volver nuevamente a los mitos y juegos infantiles, donde se conservan con más rigor y lozanía los vestigios de la raza indígena de esta región.

Son las *voces vivas* del alma de Andalucía, que deben atemperarse al compás de su guitarra —el instrumento típico y tradicional por excelencia— para volver a encarnar, en el pueblo campesino, su verdadera música *natural*, como diría Pedrell, ya que conserva todavía todos los elementos étnicos capaces de transportar su *canción andaluza* a la inmortalidad.

En lo que se refiere al apartado SEGUNDO, está demostrado ya, en los anteriores enunciados, que el *cante jondo* no pertenece a la autóctona y ancestral *canción andaluza*, es decir, a lo que podríamos llamar como el «leitmotiv» de su propia naturaleza, aunque su sistema tonal sea el mismo, porque sus cadencias melismáticas impiden que éste sea consustancial con sus intérpretes, o sea, asequible y adaptable al conjunto del país, cobijándose única y exclusivamente en una minoría escasa, que podríamos calificar de «agachonada».

Este «cante», dificilísimo, para la mayoría de los andaluces, —como sucede con la *Debla*, «de tanta dificultad, de una modulación tan sostenida, de unos *tercios* tan duros de ligar, al decir de Carlos de Luna, que no hay ya quien la cante»—, lleva el sello característico de la *raza gitana*, de la cual nació, a las orillas de Granada, donde se refugió, y nada tiene que ver con el sentir y pensar de *Juan andaluz*, con el canto que le dormía y recreaba cuando niño, con ese mismo canto que, al expresarlo *coram populo*, hace llorar cantándolo, al encerrar sus penas y amores, en los tercios de una *malagueña* o *granadina*, como la que figura en este APENDICE MUSICAL, porque está arrancada de sus entrañas, para ofrecerla a sus «hermanos» en forma de consuelo y esperanza. Por eso, la canta así, con tanta naturalidad y sencillez que emociona por su realismo.

Y, por último, respecto a la clasificación del CANTE FLAMENCO, es necesario advertir que, dentro de su cuadro específico, se encuentra el *fandango* —una variante de las famosas *seguidillas*—, tan popular en todas las regiones como la bravía *jota aragonesa*, de cuyo «cante» brotaron más tarde las *malagueñas, rondeñas, sevillanas, granadinas, peteneras, murcianas* y *cartageneras*, como «cantes» y bailes más modernos, todos los cuales pueden incorporarse a la *canción andaluza* porque están dentro de la línea folklórica de su región.

Por otra parte, resultaría muy arriesgadísimo señalar una tajante y recalcada *división etnográfica* sobre los demás «cantes flamencos», que figuran en el apartado VARIEDADES DE FUENTES DE LA CANCION

ANDALUZA, porque ello nos llevaría a realizar unas investigaciones de amplios horizontes, que no encajan en el marco reducido de este ESTUDIO SOBRE LA CANCION ANDALUZA, aparte de que nunca se resolverá este interesante problema a gusto de todos, por la diversidad de opiniones que convergen en el mismo.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

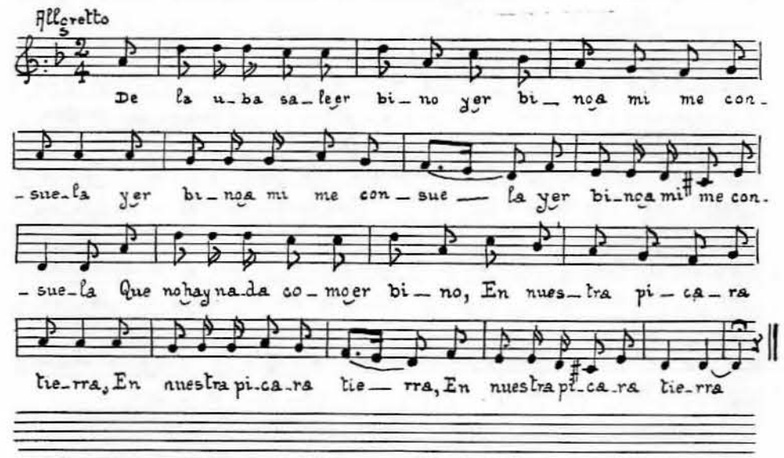
1.—ALGO MAS SOBRE LA CANCION ARGENTINA. NOSOTROS. (Buenos Aires, 1926). Carlos Vega.
2.—HISTOIRE DE LA CHANSON POPULAIRE EN FRANCE. Julien Tiersot.
3.—ANTOLOGIA, T. II. Menéndez y Pelayo.
4.—CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL. 4 Tomos. Pedrell.
5.—FOLKLORE Y COSTUMBRES DE ESPAÑA. Carreras y Candi.
6.—CANTOS POPULARES ESPAÑOLES. 5 Tomos. Rodríguez Marín.
7.—ESCENAS ANDALUZAS. Estébanez Calderón. (Madrid, 1847).
8.—FLOR NUEVA DE ROMANCES VIEJOS. Menéndez Pidal.
9.—MANUEL DE FOLKLORE. Luis de Hoyos Sáinz y Nieves de Hoyos Sancho. (Madrid, 1947).
10.—LA MUSICA DE LAS CANTIGAS. Julián Ribera. (Madrid, 1922).
11.—COLECCION DE CANTOS FLAMENCOS RECOGIDOS Y ANOTADOS POR DEMOFILO. (Sevilla, 1881).
12.—DELL'ORIGENE E DELLE REGOLE DELLA MUSICA. 3 Tomos. (1774).
13.—TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA. Sebastián Cobarrubias. (1606).
14.—FOLKLORE ESPAÑOL. T. V.
15.—ROMANCERO GENERAL. A. González Palencia. (Madrid, 1600).
16.—ROMANCERO ESPAÑOL. Menéndez Pidal.
17.—POESIAS. Juan Menéndez Pidal. (1885).
18.—LA GRAN SULTANA D.ª CATALINA DE OVIEDO. (Cuentos). Cervantes.
19.—DELLA FRATELLANZA DEI POPULI NELLE TRADIZIONI COMUNI. (Venecia, 1881).
20.—DIAS GENIALES O LUDRICOS. Diálogo VI. Rodrigo Caro.
21.—ESTUDIO DE LA HISTORIA DE LAS INSTITUCIONES Y BELLAS ARTES DE ESPAÑA. Luis Viardot. (París, 1865).
22.—EL CANTO POPULAR CASTELLANO. Gonzalo Castrillo. (Palencia, 1925).
23.—CANCIONES ESPAÑOLAS. (Málaga, 1888).
24.—ESTUDIOS MUSICALES. T. I. (Sevilla, 1917).
25.—LE MYSTICISME MUSICAL ESPAGNOL AU XVI SIECLE. (París, Alcom. 1913).
26.—LA MUSYQUE ET LE DANSE POPULAIRES EN ESPAGNE. ENCYCLOPEDIE DE LA MUSYQUE. (París, 1920, T. V).
27.—CANTE JONDO. Ed. Urania. (Granada, 1922).
28.—ARTE Y ARTISTAS FLAMENCOS. Fernando, «el de Triana». (Madrid 1935).

29.—GLORIOSA CONTRIBUCION DE ESPAÑA A LA HISTORIA DE LA MUSICA UNIVERSAL. Mosén Higinio Anglés. (Madrid, 1948).
30.—EL LIBRO DE LAS TRADICIONES DE GRANADA. Villarreal, F. de P. (Granada, 1888).
31.—U. C. E. (UNION COMPOSITORES ESCRITORES). (Madrid, 1953).
32.—NOTICIA HISTORICA DEL FOLKLORE. ORIGENES EN TODOS LOS PAISES HASTA 1890. DESARROLLO EN ESPAÑA DESDE 1921. Guichot y Sierra. (Sevilla, 1922).
33.—LOS CANTOS FLAMENCOS. Schuchartelt. (Halle, 1881).
34.—DE CANTE GRANDE Y CANTE CHICO. J. Carlos de Luna. (Madrid, 1926).
35.—CANCIONERO JUDIO DEL NORTE DE MARRUECOS. Arcadio de Larrea. (Madrid, 1952).
36.—CANCIONERO MUSICAL MANCHEGO O LIRICA DEL QUIJOTE Y SANCHO PANZA. Pedro Echevarría Bravo. (Madrid, 1951).
37.—BIBLIOTECA DE LAS TRADICIONES POPULARES ESPAÑOLAS. T. I. (Madrid, 1884).
38.—POESIA POPULAR Y POESIA TRADICIONAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA. (Oxford, 1922).
39.—DISCURSO DE CONTESTACION AL DE RODRIGUEZ MARIN A SU ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (Madrid, 1907).

APENDICE MUSICAL

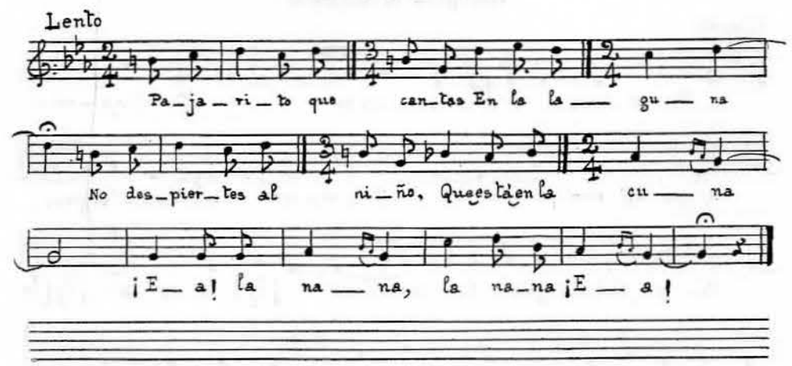
DE LA UBA SALE ER BINO

Canción de vendimia



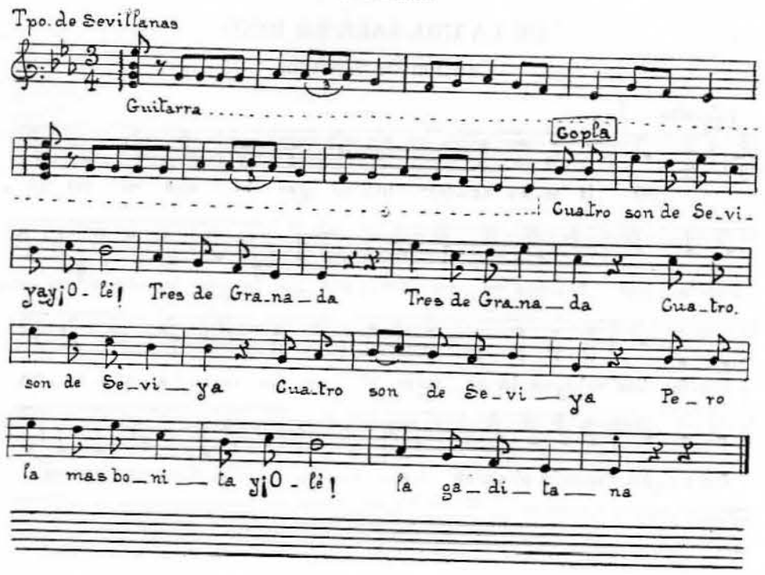
PAJARITO QUE CANTAS

Canción de cuna



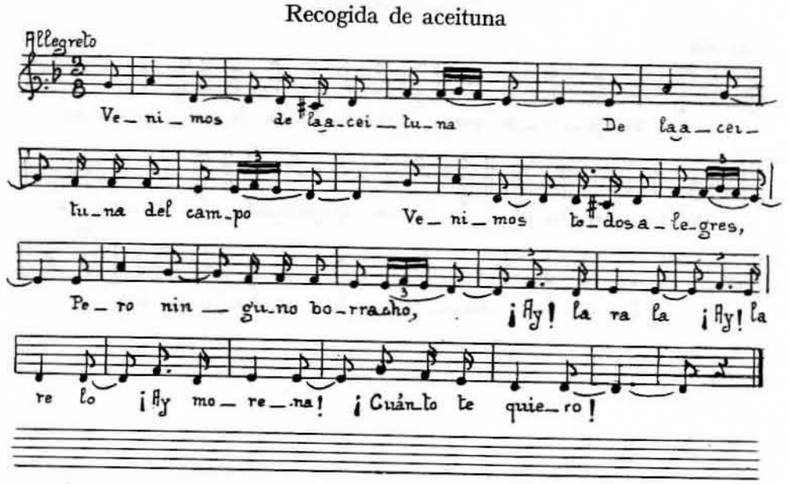
CUATRO SON DE SEVIYA

Sevillanas



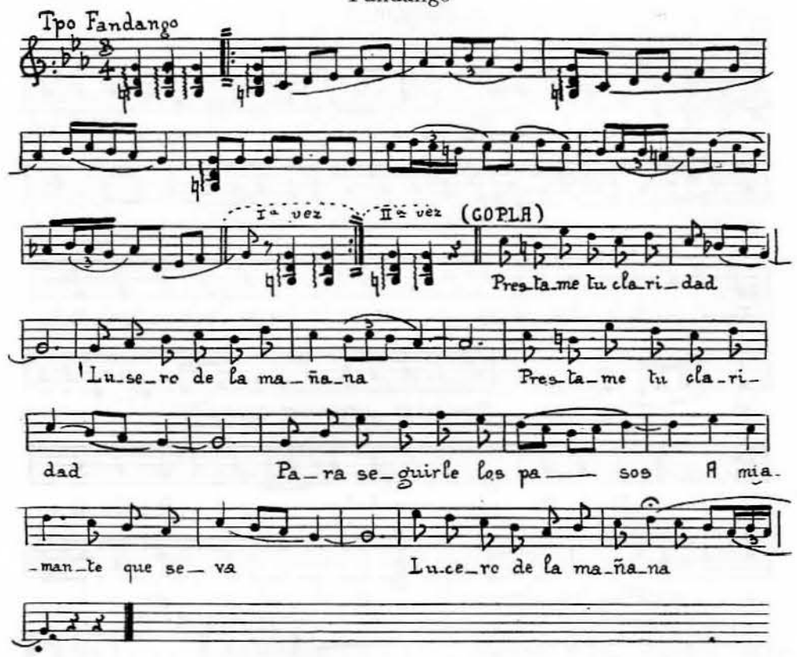
¡AY, MORENA...!

Recogida de aceituna



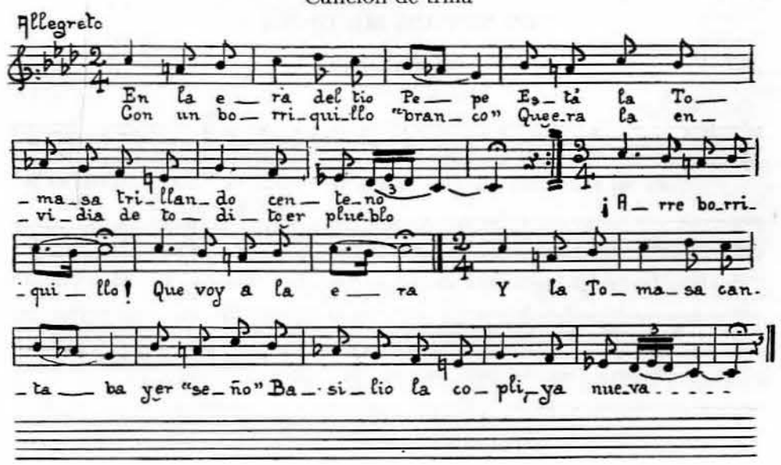
LUSERO DE LA MAÑANA

Fandango



¡ARRE, BORRIQUILLO!

Canción de trilla



MOSITA BENDIMIAORA

Malagueña

Tpo. de Malagueña

Mo_si_ta ben_di_mia_o_ra Mo_si_ta ben_di_mia
_o_ra Sal de la bi_ñaar ca_mi_no
Tra_e_me la can_tim_plo_ra Que be_ba u_na "go_ta"
vi_no Si es que ye_goa "gue_na" ho_ra
Mas movido
Ti_o Ma_nue guar de el po_yo Que la ga_
_yi_na "quie" ma_tri_mo_nio Ti_o Ma_nué guar_de_lo
I.ª vez II.ª vez
bien, Que la ga_yi_na no le va a "po_né" ne

EN MI CASA ME DISEN...

Epitalámica

Andante

En mi ca_sa me di_sen, Que no te quie_ra Mien_tras mas me lo
(Estribillo)
di_sen, Mas me loa_cuer_dan, Mas me loa_cuer_dan Bue_na ca_pa buensom_
I.ª vez II.ª vez
_bre_ro bue_na mo_ña pa un lo_re_ro Bue_na re_ro

GERINELDOS

Romance

Moderato

Ge_ri_nel_dos Ge_ri_nel_dos Mi ca_ma_re_ro pu_
Co_mo soy vues_tro cri_a_do Se_ño_ra bur_lais con_
_li_do ¡Quien te tu_vie_ra es_ta no_che Tres ho_ras a mi ser_
_mi_go No me bur_lo Ge_ri_nel_dos, Qua de ve_ras te lo
I.ª vez II.ª vez
D.C.
_vi_cio ¡Quien te vi_cio
di_go No me di_go

ES MARIA LA CONCHA DE NACAR

(Uno de los más típicos y antiguos de Andalucía)

Villancico

«Los Aguilanderos»

Moderato (Solo)

El o_roy la pla_ta fi_na
Es Ma_ri_a mas her_mo_sa Que el o_
_roy la pla_ta fi_na Y que el
a_gua cris_ta_li_na Que co_rre
(CORO)
de lo_sa en lo_sa Es Ma_ri_a la con_
Es_ca_le_ra por don
_cha de na_car Fuen_te de a_le_gri_a
_de se su_be, A la glo_ria e_ter_na
I.ª vez II.ª vez
Va_se de cris_tal go_zar
de Dios a

ESTOY PASANDO MAS PENAS...

Serreña

Allegretto

Es_toy pa_san___ do mas pe_nas Por un pe_que_

___ ñi_to cuer_po Que gra_nos de tri___ go

tie_ne San_lu_car, Je___ rez y el Puer_to

San_lu_car, Je___ rez y el Puer_to Es_toy pa_san_

ESTRIBILLO

___ do mas pe_nas Va_mo_nos ni_ña va_mos los

dos A re_gar la hier_ba_güe_na Que mia_bue_li_yo sem_bró

Si ver_dees_ta_ba Ver_de que_dó Va_mo_nos ni_ña Va_mos los dos

BOLERO DE JAEN

Tpo de Bolero

Dos veces al 𝄋 y salta desde 𝄋

APAÑANDO ACEITUNAS

Canción de laboreo

Allegretto

A___ pa___ ñan_do_a_cei_tu_nas, Se_ha_cen las bo___

_das A___ pa___ ñan_do_a_cei_tu_nas Se_ha_cen las bo___

_das Y el que no va_a_cei_tu_na No no see_na___ mo___ ra

No no see_na_mo_ra No see_na___ mo_ra

CAMINANDO EL BUEN JESUS

Saeta

Lento

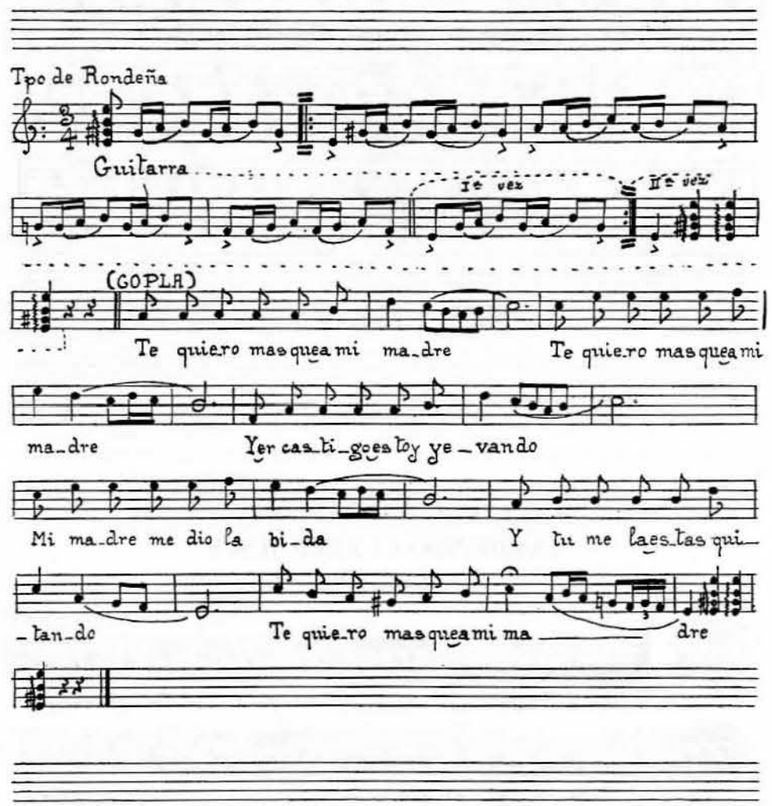
Ca_mi_nan_do el buen_je_sús Por la ca___ lle del_ mar_gu_

___ ra Fa_ti_ga_do con la cruz En_con_tró_a

la Vir_gen Pu___ ra, Ma_dre de la cla_ra luz

TE QUIERO MAS QUE A MI MADRE

Rondeña



INDICES LITERARIO Y MUSICAL

I

INDICE LITERARIO

II

INDICE MUSICAL

TITULOS DE LAS CANCIONES

(Recopiladas por el autor de este estudio)

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LA
EDITORIAL JEREZ INDUSTRIAL, S. A.
DE JEREZ DE LA FRONTERA,
EL DIA 7 DE MAYO DE 1962,
VISPERA DE LA CELEBRACION DEL
PRIMER FESTIVAL-CONCURSO DE
ARTE FLAMENCO
CELEBRADO EN ESTA CIUDAD.

LAUS DEO.


FERR. ALNO INDUSTRIAL S.A.
LARIS

PUBLICACIONES DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

2.ª SERIE

Sancho de Sopranis, Hipólito: *Carlos V y Jerez*. Cuaderno 1. Jerez, 1958. 72 pág.

Ibid.: *Fiestas perpetuas votadas por la ciudad de Jerez de la Frontera desde el año 1600 a 1812*. Cuaderno 2. Jerez, 1959. 56 pág.

Ibid.: *Historia social de Jerez de la Frontera al fin de la Edad Media*. I.—*La vida material*. II.—*La vida espiritual*. III.—*La anécdota*. (Tres cuadernos, n.º 3, 4 y 5, de 102, 120 y 108 pág.). Jerez, 1959.

Ruiz-Lagos de Castro, Manuel: *Breve ensayo literario para una historia de Jerez en el siglo XVIII*. Cuaderno 6. Jerez, 1959. 112 pág.

Sancho de Sopranis, Hipólito: *Establecimientos docentes de Jerez de la Frontera en la primera mitad del siglo XVI*. Cuaderno 7. Jerez, 1959. 100 pág.

Ibid.: *Establecimientos docentes de Jerez de la Frontera en la segunda mitad del siglo XVI*. Cuaderno 8. Jerez, 1959. 122 pág.

Ibid.: *Biografía documentada del Beato Juan Grande, O. H., fundador del hospital de Candelaria de Jerez de la Frontera*. Cuadernos 9 y 10. Jerez, 1960. 112 y 110 pág.

Ibid.: *Juegos de toros y cañas en Jerez de la Frontera*. Cuaderno 11. Jerez, 1960. 140 pág.

Ibid.: *La capilla capitular de la Concepción de la iglesia de San Francisco el Real de Jerez de la Frontera. 1539-1777*. Cuaderno 12. Jerez, 1960. 100 pág.

Cremades Bernabeu, José Antonio: *Jerez-Tánger. Puente aéreo sobre el estrecho de Gibraltar*. Cuaderno 13. Jerez, 1960. 152 pág.

Ruiz-Lagos de Castro, Manuel: *Miscelánea Literaria. Ensayo de historia de Jerez*. Cuaderno 14. Jerez, 1961. 78 pág.

Larrea Palacín, Arcadio de: *La Canción Andaluza. Ensayo de Etnología Musical*. Cuaderno 15. Jerez, 1961. 170 pág.

Luna, José Carlos de: *La Canción Andaluza. (II Tomo). I Trabajo*. Cuaderno 16. Jerez, 1962. 76 pág.

Echevarría Bravo, Pedro: *La Canción Andaluza. (II Tomo). II Trabajo*. Cuaderno 16. Jerez, 1962. 104 pág.