

Segunda Serie

PUBLICACIONES
DEL

Número 20

CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

LA CANCION ANDALUZA

III

1.º TRABAJO

Por ANTONIO LOSADA CAMPOS

2.º TRABAJO

Por AUGUSTO BUTLER GENIS

3.º TRABAJO

Por CAMILO MURILLO JENERO

PROLOGO

EXCMO. SR. D. TOMAS GARCIA FIGUERAS



XIII FIESTA DE LA VENDIMIA JEREZANA

JEREZ DE LA FRONTERA, 1963

Segunda Serie

PUBLICACIONES
DEL

Número 20

CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS JEREZANOS

LA CANCION ANDALUZA

III

1.º TRABAJO
Por ANTONIO LOSADA CAMPOS

2.º TRABAJO
Por AUGUSTO BUTLER GENIS

3.º TRABAJO
Por CAMILO MURILLO JENERO

PROLOGO
EXCMO. SR. D. TOMAS GARCIA FIGUERAS



XIII FIESTA DE LA VENDIMIA JEREZANA

JEREZ DE LA FRONTERA, 1963

Depósito Legal. CA. 314.—62.
Núm. de Registro. MA. 1137.—62.

PROLOGO

Paralelamente a la convocatoria del Primer Festival de la Canción Andaluza (1960) surgió la inquietud respecto a la desproporción entre el resultado que hubiera de obtener —por favorable que fuera— y la Canción Andaluza propiamente dicha, tan rica en variedades y en matizaciones.

De esa inquietud nació el Concurso literario convocado por la Junta Oficial de la Vendimia Jerezana de ese mismo año sobre el tema «Estudio de la Canción Andaluza».

Quedaban así concretados dos aspectos diferentes dentro del mismo propósito de la canción sobre el tema de Andalucía.

Se apreciaba también que el tema era de una gran dificultad —justamente por la riqueza y variedad de la Canción Andaluza— pero, sin embargo, justo es reconocer que los resultados respondieron cumplidamente al propósito no tanto por su total culminación como por la afirmación rotunda de que la Canción Andaluza es una riquísima aportación a la Canción regional española.

Se presentaron al Concurso seis trabajos que, con sus naturales características diferenciadas y con sus valores diferentes, constituyeron sin duda, una aportación interesante para el estudio de un tema fundamental y trascendente.

Por ello fue muy acertada la decisión del Centro de Estudios Históricos Jerezanos de publicarlos todos. Han aparecido ya dos volúmenes, el I, conteniendo el estudio de D. Arcadio de Larrea Palacín; el II, los de D. José Carlos de Luna y D. Pedro Echevarría Bravo. En el III se insertan los de D. Antonio Losada Campos, D. Augusto Butler Genis y D. Camilo Murillo Jenero. No tiene el Centro de Estudios Históricos Jerezanos la pretensión de creer que el tema haya quedado culminado y menos aún se muestra parte en las diversas y estimables objeciones que puedan hacerse a su contenido. Pero sí tiene la convicción firme de que el conjunto de estos trabajos —a los que se piensa completar con un índice muy amplio que facilite su utilización— pueden despertar en las distintas provincias andaluzas, en la que ya existen tan estimables y valiosos investiga-

res sobre el tema, un deseo de realizar esta gran obra que sería el estudio amplio y fundamentado de la Canción Andaluza.

Jerez tiene la satisfacción de haber dado ocasión a que el tema se trate y está —sería innecesario decirlo— dispuesto a prestar su colaboración más entusiasta y decidida a cualquier intento que se haga en este sentido.

La Canción Andaluza lo merece, Jerez que tanto significa en el foco de la cultura popular de Andalucía la baja, se sentiría orgulloso de prestar esa decidida colaboración.

LA CANCION ANDALUZA

I TRABAJO

POR ANTONIO LOSADA CAMPOS

AL LECTOR:

Al escribir, lector, el presente trabajo, no se ha propuesto su autor sentar plaza de erudito, ya que, a estas alturas, quedan pocos mediterráneos por descubrir. Solamente le ha guiado el buen propósito de bucear un poco en tema tan apasionado como es la lírica andaluza y sus orígenes.

Hemos destacado dos zonas principalísimas de nuestra lírica, Cabra-Lucena-Puente Genil y Cádiz-Jerez-Sevilla, como núcleos actuales del canto andaluz. Esto no excluye el que haya otras regiones, también importantes, que merezcan citarse, sin que sea menosprecio el no reseñarlas en el presente trabajo.

En cuanto a los orígenes del canto andaluz, sin que ello sea una afirmación rotunda, recogemos la hipótesis de que a la zona, Cádiz-Jerez, heredera de Tartessos, corresponde la cuna o núcleo inicial del canto de Andalucía, al recoger la tradición cantora de la misma. Más tarde, al pasar esta tradición a Córdoba, ya en plena formación de nuestra lírica y enriquecida por los elementos que le han dado plena cristalización, destacamos una figura, Mocádem-Ben-Moaña el Ciego, de Cabra, por considerarlo de justicia, tan principalísima en el desarrollo de la lírica andaluza y de influencia e importancia tan capital.

Al introducir algunas anécdotas relacionadas con los personajes a que en el mismo se alude, se ha hecho en gracia de la amenidad, para quitarle a este trabajo, en lo que tiene de histórico, ese sentido frío de la Historia con sus fechas y datos, dándole vida y circunstancia.

¿Ha cometido su autor errores o aciertos en el presente trabajo al dar datos y exponer hipótesis y sugerencias...? Francamente, no lo sé... No obstante, del arabesco de esta interrogación queda colgada la incógnita para que plumas mejor cortadas que la mía se encarguen de aclarar.

LA CANCION ANDALUZA Y SUS ORIGENES

LA CANCIÓN ANDALUZA Y SUS ORIGENES

I

Lírica andaluza contemporánea.—Su fuerte expresión localista en la región Cabra-Lucena-Puente Genil.

Mucho se ha discutido, con diferentes hipótesis, sobre los elementos constitutivos de la lírica andaluza. Hoy está fuera de toda duda, merced a las investigaciones de los insignes arabistas Asín y Palacios, Julián Ribera y R. Dozy, que en su formación predomina el elemento árabe.

Quien esté familiarizado con las canciones árabes, no ya antiguas, sino de nuestros días, habrá observado la gran semejanza que existe entre las melodías populares árabes y nuestro cante jondo, de nuestro cante antiguo, no deformado por esa invasión que ha sufrido el canto popular andaluz de diferentes variedades del «cuplé», que, por desgracia, puebla nuestros escenarios.

Sin pretensiones eruditas de ningún género, queremos sentar en este trabajo el hecho de que la zona, Cabra-Lucena-Puente Genil fue, en un principio, núcleo principalísimo en la formación de la lírica andaluza, como demostraremos más tarde, y creemos que en nuestros días es donde se conserva el cante jondo con menos adulteraciones y en sus pristinas esencias.

No escapará a la perspicacia del lector la frecuencia con que se han dado, a través de la Historia, en la zona citada los cantaores de cante jondo, conocido con el apelativo de «flamenco», que cual vestales del mismo, han mantenido el fuego sagrado de su esencia en las diferentes tonadas de fandangos, polos, cañas, deblas, serranas, soleares y otras, que, como en ningún otro sitio, se cantan con tanta fidelidad en su propia salsa y sentimiento. En esta línea tenemos a Cayetano Muriel, conocido por Cayetano de Cabra, Silverio y su discípulo predilecto Diego Bermúdez, primer premio en el Concurso Nacional de Cante Jondo en Granada, dado por el que fue gran catador de cante jondo, D. Manuel de Falla, entre los del primer cuarto de siglo actual y los contemporáneos, José Bedmar «el Seco», Juan Hierro y Antonio Fernández «Fosforito». Este último, primer premio en el Concurso Nacional de Cante Jondo, celebrado en Córdoba el año de mil novecientos cincuenta y seis.

Quien esto escribe, ha oído, frecuentemente, en boca de los hijos de

esta tierra «decirse» el cante con la naturalidad y propiedad de quien lo lleva dentro y lo siente, sin darle importancia, con la espontaneidad de quien expresa un sentimiento innato, con un sello especial que muy bien pudiéramos llamar «autóctono», es decir, propio de esta región.

En cuanto al que escucha, estas gentes saben, como nadie, escuchar su cante y percibir los matices del mismo, distinguiendo su variedad y preciosismo colorista. Lector, si eres andaluz, y muy particularmente de la zona citada, habrás sentido, al herirte el filo de una copla, una intensa emoción, un éxtasis que arroba el alma, sosteniéndola en vilo. Este sentimiento, esta emoción, los árabes la designaron con el nombre de «tarab» y nosotros la llamamos «duende del cante». Esto en el estamento puro del arte, sin desplantes ni «flamenquerías» trasnochadas.

A este respecto, y como demostración de que en la zona citada de Cabra-Lucena-Puente Genil, existe una solera de gente que entienden de cante y sabe escucharlo, no resistimos la tentación de citar una anécdota, muy expresiva sobre este particular, de la que hemos sido testigos.

Hace apenas tres años, en una de sus «turnés», arribó Antonio Mairena con sus huestes a la Ciudad que le canta el Genil «su eterna canción del agua», actuando en uno de sus teatros de verano. Empezaba la función y llegada la hora de que su máxima estrella comenzara a cantar, lo hizo con ciertas «chufillas» demasiado adornadas y barrocas... Un buen aficionado, catador de cante y conocedor del mismo, cuyo nombre citaremos haciéndole justicia, D. Francisco Molina, ya impaciente, se levantó de su asiento y lleno de gracia y sencillez andaluza, le dijo:

—Antonio, dejate de farolillos «venecianos» y dí ya el cante verdad, que tú lo sabes decir... Que estás en tierra donde se entiende y se sabe escuchar...

Antonio Mairena echóse el amplio sombrero andaluz suavemente para atrás, miró al espectador y conociéndole como antiguo amigo, le respondió:

—Sí, voy a cantar para Puente Genil, para vosotros los buenos aficionados...

Y cantó, vaya si cantó... Cantó como nunca lo ha hecho el divo. Con cante «jondo», desnudo de todo floreo, de todo barroquismo decadente: con tono áspero, desgarrador, encrespado en el «polo» y la «caña», diluidos en esencias medievales... Puso sal y dulzura en sus «alegrías» de Cádiz, dichas como nadie:

«Con las balas que tiran
los fanfarrones,
se hacen las gaditanas
tirabuzones...»

Llevó a la «soleá» todo el sentimiento triste, seco y trágico de la Baja Andalucía, al decir:

«Con mi burra y mi serón
me voy por los olivares,
buscando mi mantención,
voy cantando soleares...»

En los «tientos» dio nota de verdadero conocedor del cante, de verdadero maestro. Sus tonos, sus modulaciones, eran toda una «summa» de la lírica andaluza...

La sala se sintió electrizada. Un sentimiento fuerte, frenético pudiéramos llamarle, se apoderó de la misma: el «tarab» de que nos habla el insigne arabista, D. Emilio García Gómez, en su notable escrito, «Silla del Moro».

La lección fue de verdadera cátedra. Bien la recordaremos y bien la recordará el maestro. Sí, aquella noche, como el gitano lorquiano, «corrió el mejor de los caminos...», montado en el potro desbocado de su cante, de su cante único...

II

Cádiz-Jerez-Sevilla, núcleo principal de la canción andaluza El elemento gitano.—Su impronta contemporánea.

Citada la zona Cabra-Lucena-Puente Genil y su fuerte expresión localista en la lírica andaluza contemporánea, sería injusto silenciar a ese otro núcleo tan principal del canto andaluz, Cádiz-Jerez-Sevilla. Ciñéndonos de momento a la época actual, y prescindiendo del aspecto histórico, que analizaremos en capítulo aparte, diremos que estas tres ciudades constituyen por sí solas tres florones de nuestra lírica.

La pléyade de artistas que las mismas han dado en los dos últimos siglos les ha llevado a vanagloriarse de ser cuna del canto andaluz, llamado «jondo» o «flamenco». Ni tanto, ni tan poco, pudiéramos decirles.

Antes de seguir adelante, queremos dejar bien sentadas unas consideraciones sobre un hecho que ha llevado a error a muchos de los tratadistas del canto andaluz: el hecho gitano. Los gitanos, de costumbres nómadas y viviendo en organizaciones tribales, recorren a España en los siglos XV y XVI, acampando siempre en las afueras de las poblaciones. Andalucía les era particularmente propicia a sus costumbres por su clima y el carácter de sus habitantes, que en vez de repelerlos, los acoge. El canto andaluz, quizá por lo que tiene de hindú, le intuye seguidamente esta raza, dándole cierto carácter, que le podemos llamar «agitanado», pero esto no autoriza, como han hecho algunos, a calificar a nuestro canto andaluz como canto gitano. Hasta finales del siglo XVIII, no tenemos noticia de que la raza gitana pasara a dejar el sentido nómada de su vida, en algunas de sus tribus, y se acogiesen en los barrios de las poblaciones del sur de España, siendo las grandes poblaciones de la Baja Andalucía las que les acogieron con más cariño, como Jerez y Sevilla. En esta época es cuando ensayan los oficios más «aleatorios», todos, desde luego, de poco esfuerzo, como canasteros, esquiladores de bestias, preparadores de burros, mulos, caballos y demás semovientes para su venta y «acomodadores» de «lo mal colocado», pues ya sabemos que el castigo bíblico, «ganarás el pan con el sudor de tu frente», para esta raza no cuenta o procura ganarlo con el menor sudor posible...

Ya a finales del siglo XVIII, empezaron a darse a conocer cantaores de canto andaluz, llamado «jondo» o «flamenco» entre los individuos de raza gitana, muy particularmente entre los de las poblaciones de Jerez y

Sevilla, aunque el primero que registra la historia, el «Tío Luis el de Juliana», no fue gitano, sino «gachó», como le llaman los gitanos a todos los individuos ajenos a su raza. Este, nativo de Jerez y vendedor de agua en la misma, gozó de verdadera fama entre sus coterráneos. Este hecho prueba que ya en esta fecha Jerez se distinguía con cante propio, logrando central el cante andaluz con sello y carácter en las modalidades, con ligeras variantes a las actuales, de soleares, siguiiriyas, etc. y, sobre todo, sus alegrías, de impronta inconfundible. Este fenómeno, si bien le distingue, no es exclusivo de Jerez, ya que lo mismo se ha manifestado, sincrónicamente, en varias poblaciones de la Baja Andalucía, como Sevilla, Cádiz, Málaga, Córdoba y otras. Como vemos, lejos de constituir hechos exclusivos en el desarrollo de nuestro folklore, de los cuales no puede vanagloriarse ninguna de las poblaciones citadas, si los podemos considerar como coadyuvantes de su florecimiento.

Hechas las anteriores aclaraciones sobre el fenómeno de la participación gitana en el canto andaluz y la no exclusividad de ninguna de las poblaciones de la Baja Andalucía que le permita erigirse en cuna del cante, si tenemos que hacer justicia a Jerez y Sevilla de haber gozado del mejor plantel de cantaores de cante «jondo» en los dos últimos siglos. Tanto es así, que esta preponderancia, seguramente, ha contribuido a crear, en las citadas poblaciones, el falso concepto de considerarse como cuñas del cante.

Sin adentrarnos en el campo histórico y ajustándonos a nuestro tiempo, hemos de destacar un floreciente ramo de cantaores de cante «flamenco» en la zona citada de Cádiz-Jerez-Sevilla, que podemos empezar con «La Niña de los Peines», «La Niña de la Puebla», «El Pinto», Pepe Marchena, Manolo Caracol, esa estrella fulgurante del cielo de la lírica andaluza, Antonio Mairena y otros que sentimos no recordar, terminando con ese astro que hoy brilla con luz propia y de éxito explosivo, Fernanda «La Parrata».

La música y el vino han sido en todos los tiempos consustanciales con el canto en Andalucía. Los dos elementos, la música, como ritmo y el vino, como excitante, han sido sus inseparables compañeros. Creo que no diremos ninguna incongruencia si afirmamos que los dos núcleos principales de nuestra geografía del cante «jondo», como son Cabra-Lucena-Puente Genil y Cádiz-Jerez-Sevilla, coinciden con los mejores pagos de vinos de Andalucía: Jerez y Moriles.

En estas consideraciones queremos destacar la importancia del ritmo en canto andaluz. El ritmo en el cante «jondo» es tan principal que sin ritmo, no hay cante. Esto que al parecer es perogrullada, analizado, no lo es: el ritmo en el andaluz es una fuerza interior que le mueve, una manifestación ancestral en su alma. Testimonios antiquísimos de la Bética nos dice que los primitivos andaluces sometían a ritmo musical muchos de sus actos trascendentales, tales como la lectura de sus leyes, la comunicación con sus dioses, las manifestaciones de la alegría y de la tristeza, etc. Sabiendo esto, nos explicamos el por qué algunos cantaores de cante

«jondo» se entonan magníficamente sin música alguna: simplemente les basta unos golpes con la mano sobre cualquier objeto para llevar «el son», según dicen ellos, o el ritmo acompasado de unos suaves golpes de bastón o varita.

III

*Elementos que entraron en la formación de los cantares andaluces:
Las «jarchyas» y Mocádem-ben Moafa el Ciego, de Cabra, juglar y poeta
Ziryab y la música oriental.—Influencia de este músico en nuestra lírica
Factor mozárabe y bizantino.*

El erudito e insigne arabista, R. Dozy, nos habla en su «Historia de los Musulmanes de España», citando a Ben-Jaldúm, Ben-Adari, Ben-Al-Cutia y otros cronistas árabes del siglo IX, de Mocádem-ben-Moafa el Ciego, de Cabra, como uno de los primeros cantaores de canciones andaluzas y creador de las mismas. Este ciego, de humilde condición, de fina intuición musical, recopiló y asistematizó las canciones populares, que recogió del pueblo y de la tradición. Músico y poeta, este juglar árabe, cantaba sus canciones, acompañado de su laúd, con variedad melódica, en metros de su invención e impregnadas del sentido triste y fatalista propio de su raza.

Nacido en la antigua Egabro, hoy Cabra, hacia la segunda mitad del siglo IX, contemporáneo del Califato de Córdoba en su época de mayor esplendor, el ciego Mocádem frecuentaba los castillos de Priego y Poley, hoy Aguilar de la Frontera, fortalezas virtualmente en poder de Omar-Ben-Hafsún, reyezuelo de Regio y Bobastro, serranía de Ronda. Rebelde éste a los Califas, llegó a ser dueño de media Andalucía y a quien llama Dozy el «José María del siglo IX». Para él cantó, sin duda, ante las almenas de sus castillos, el trovador Mocádem más de una vez y para su hermosa hija Argentea, cristiana oculta, que más tarde se coronó con la palma del martirio. ¡Quién sabe si las dulces canciones del juglar influyeron en el alma de la bella mora hallando el camino para encontrar el verdadero Dios, unido al despertar del sentimiento cristiano que heredara de su sexto abuelo, el visigodo Alfonso, conde cristiano...! Instaurador éste de la intrépida familia de rebeldes, en la que descollara el inquieto aventurero, Omar-Ben-Hafsún, aprendiz de sastre en Tahort, Africa, y terrible adversario de los Omeyas en su refugio de Regio y Bobastro.

¡Bello gesto el de la hermosa Argentea...! Perteneía, como sabemos, a la familia noble de los Hafsún. En la primavera de su vida, no dudó en renunciar a su esplendorosa juventud e inmolarse en aras de la verdad. Eran los tiempos en que se dio, ya en pleno esplendor del Califato de Occidente, el ramillete de mártires cristianos —que educara el abad Spera-

in-Deo y que tenía como adalides a los nobles jóvenes Alvaro y Eulogio— en el que era azucena delicada la joven Flora, par en belleza de Argentea y amor platónico y sublime de Eulogio, quien no dudó en incitarle al martirio, pensando, quizá, que elevándola a las cimas inmarcesibles de la santidad, su amor se purificaba. Terrible paradoja del hombre, que ardiendo en amor, sacrifica el objeto amado en aras de la verdad del Eterno... Sí, la verdad fue proclamada en boca de aquellos mártires, con tan rotundos caracteres, que el lugar de la antigua Córdoba, campo afueras, donde fueron inmolados, quedó marcado con el nombre de «Campo de la Verdad», que aún perdura.

Otros castillos y ciudades del Sur de España oyeron su voz y laúd, como Córdoba y Lucena, la vieja ciudad judía del campo andaluz, que con fuero propio, ya batía su metal dorado, con ilusión alquimista de haber hallado su «Velloco de Oro»... Pudiera ser que algunas de sus canciones fueran inspiradas al insigne Mocádem por la impronta sonora y rítmica de los golpes repetidos del martillo del velonero lucentino, que, cual nuevo prometeo, trabajaba encadenado por el mito del Fuego y de la Luz.

Como dejamos dicho, Mocádem sistematizó y ordenó los cantos populares, conservados por la tradición en la entraña misma del pueblo; las canciones de los aborígenes, probablemente las antiguas «jarchyas», que romanceaban en latín los mozárabes españoles, entroncadas con la tradición más antigua de la lírica andaluza, la «cántica» gaditana, de los primeros siglos de nuestra Era, ya que Juvenal hace mención de ella al hablar de las cantoras de la Baja Andalucía, especialmente de Cádiz. El notable tratadista del cante «jondo» o «flamenco», Ricardo Molina, dice, al hablar de los orígenes del cante andaluz: «Los gaditanos se enorgullecen con razón de sus «publae gaditae», citadas por Juvenal como prototipo de bailaoras y hacen de sus «cántica» la célula inicial del complicado organismo posterior del cante».

Aunque no podemos hacer afirmaciones rotundas, ya que en estas consideraciones hay que tener en cuenta la gran confusión y diversidad de factores que entraron en la formación de nuestro acervo folklórico, sí diremos que a Mocádem-ben Moafa cúpole la gloria de ser el primer recopilador y reformador de nuestra lírica, recogiendo de la tradición las coplas de la antigua Bética, seguramente las «jarchyas», como ya hemos dicho, y además incorporó la música árabe a la canción popular.

Veamos lo que dice el historiador González Palencia en su «Historia de la España Musulmana» sobre este punto:

«La música árabe se transformó, haciéndose popular. Mocádem-ben-Moafa, poeta y ciego, que vivía en Cabra, en la época de Omar-Ben Hafsún, compuso canciones, con estribillos nacionales, en lengua romance corriente entre el vulgo. Ayudó a la difusión de este nuevo sistema del nacionalismo que en tiempo de Abdala estuvo a punto de dar al traste con el poder de los Omeyas. Este nuevo sistema no empleaba hemistiquios, como la casida clásica, sino versos cortos rimados con variada rima y

variada medida, aunque sujetos todos a una pauta matemática, señalada por el estribillo popular, que era la base de las composiciones y esencia del sistema».

«Imitaron el sistema de Mocádem, amplificándolo, Abenabderrábihi, el célebre poeta de Almanzor, Arramadí (1022), Obada Benabdala Benmaasama, Abenlabana, Abubéquer Mohamed Benarfaarsoh, poeta de Almamún de Toledo. Creció la afición en los reinos de taifas, y llegó a su apogeo bajo los Almorávides, en cuyo tiempo brillaron el Ciego de Tudela, que se llamaba Abucháfar Ahmed-Ben-Horaira, su lazarillo Albucaasim-Elhadamí, apodado «Bastón del ciego», Abubéquer Avenzoar, el célebre Abencuzmán, cuyo «Cancionero» se conserva, Magdalis y mil y mil más, por todos los ámbitos de España».

Otro factor viene a incorporarse a la lírica andaluza y fue la aportación que trajo el célebre músico Ziryab, elemento oriental hindú-persa, que tan notables huellas ha dejado en nuestro cante jondo o flamenco. Este músico, de origen persa, de Bagdad, cantor en la corte de los califas abásidas, introdujo en la España árabe las variadas formas de los cantos hindúes, que en un principio chocaron, pero más tarde se confundieron y complementaron, dándole sello y carácter a nuestra lírica.

Es tal la importancia e influencia de Ziryab en la música califal, que no resistimos la tentación de citar la anécdota que cuenta el insigne arabista, R. Dozy, en su ya citada «Historia de los Musulmanes de España»: «Harun-ar-Raxid preguntó un día a Ishac Mocili, músico de su corte, si no tenía algún nuevo cantor que presentarle.

—Tengo un discípulo que canta bastante bien gracias a mis lecciones—respondió Ishac—, y tengo motivos para creer que algún día llegará a honrarme.

—Dile entonces que venga— replicó el califa.

Presentado al soberano, Ziryab se granjeó desde el principio su estimación por sus maneras distinguidas y su conversación espiritual; después, interrogado por Harun sobre sus conocimientos musicales, dijo:

—Sé cantar como otros saben; pero, además, sé lo que no saben otros. Mi estilo original no es más que para un inteligente como tú, Señoría. Si quieres, voy a cantar lo que jamás ha oído nadie.

Habiendo accedido el califa, entregaron al cantor el laúd de su maestro, que él rechazó pidiendo uno que él mismo había construido.

—¿Por qué rehusas el laúd de Ishac? —le preguntó el califa.

—Si deseas que cante según el método de mi maestro —le respondió Ziryab—, me servirá de su laúd; pero si quieres conocer el que yo he ideado, es absolutamente necesario que emplee el mío.

Explicó la estructura de su laúd, y comenzó a cantar una canción compuesta por él. Era una oda en loor de Harun, y el califa quedó tan entusiasmado que reprochó duramente a Ishac no haberle presentado antes a tan maravilloso cantor. Ishac se excusó alegando la verdad, o sea que Ziryab le había ocultado cuidadosamente que cantaba según su invención; pero cuando se encontró a solas con su discípulo, le dijo:

—Es indigno que me hayas engañado ocultándome toda la extensión de tu talento. Ahora te confieso con franqueza que estoy celoso de tí, como lo están siempre los artistas que cultivan un mismo arte y que tienen el mismo mérito. Además, has conseguido agradar al califa y comprendo que vas a suplantarme, lo cual no perdonaría ni a mi propio hijo; así que, a no ser por un resto de cariño de maestro que conservo hacia tí, te mataría sin escrúpulo... pasase lo que pasase... Ahora puedes elegir entre dos partidos: ve a establecerte lejos de aquí, jurándome que jamás volveré a oír tu nombre, en cuyo caso te daré todo el dinero que quieras para satisfacer tus necesidades, o permanece aquí contra mi voluntad; pero, en este caso, te prevengo que arriesgaré los bienes y hasta la vida con tal de perderte. ¡Elige, pues!

Ante tan terrible dilema, Ziryab optó por salir de Bagdad y buscando la protección de Califato de Occidente, ofreció sus servicios a Adde-rrahman II, en cuya corte brilló como insigne músico, siendo colmado de atenciones y bien pagado, llegando hasta gozar de la absoluta confianza del califa e influir en sus decisiones de gobierno.

La venida de Ziryab y su instalación como músico de la corte de los califas, difundió grandemente la música oriental. La afición a ésta se desarrolló notablemente. No solamente en los palacios, sino también en las mansiones de los personajes más encumbrados se daban fiestas, cuyo motivo principal era la música. En ellas se cantaban las melodías orientales con la costumbre de la «citara», cortina tras la cual ocultábanse las esclavas cantoras, con abundantes libaciones de vinos, ya famosos, de la ardiente Andalucía. Los festines fueron muy frecuentes en la Corte, donde concurría lo mejor de la aristocracia árabe, en los que hacía gala de su arte el virtuoso persa. Este no solamente puso de moda sus canciones, sino que se impuso también como árbitro de la moda en el vestido y peinado. En un principio se llevaron los cabellos largos a la nazarena o sea partidos sobre la frente; después, merced a la influencia de Ziryab, se cortaron los cabellos de la frente paralelos a las cejas, dejando caer por los lados el resto de la cabellera. En cuanto a la mesa, el dio la pauta del buen gusto en los banquetes. Sustituyó los platos de plata y oro por los de cristal y cerámica e instituyendo las maneras más finas y distinguidas de conducirse en las comidas. Fue un elegante de su época y cualquier sugerencia que hiciera, en cuanto a la moda, era aceptada y seguida sin discusión alguna.

Vista la influencia de Ziryab y la impronta de su música en nuestra lírica, demostrada por Ribera en su merítísima obra «La música de las Cantigas», se ha esclarecido la nebulosa del origen del cante andaluz. Ya hemos visto los elementos o aportaciones que los distintos grupos étnicos llevaron al mismo, así como su desarrollo y fusión completándose mutuamente. El factor oriental o hindú-persa, si bien en un principio chocó, como dejamos dicho, con las canciones aborígenes o autóctonas, choque natural entre elementos, en un comienzo tan dispares, más tarde termina-

ron por fusionarse, dando origen a nuevas melodías y muy especialmente a nuestro cante conocido con el apelativo de «jondo» o «flamenco».

Más tarde, en los pequeños reinos de taifas no fue menor la afición que se despertó, siendo notable la del reino de Sevilla en la época de Motamid. Este rey poeta, protector de la música y de la poesía, se rodeó de los cantores de su tiempo. Motamid, su padre, apenas conquistó la región de Silves, le nombró gobernador de la misma a pesar de no haber cumplido los doce años. Allí tuvo la suerte de conocer al poeta Ben-Amar, que, aunque le llevaba algunos años, contrajeron una amistad verdaderamente entrañable. Felices fueron los días que el príncipe Motamid pasó en Silves en unión de su amigo el poeta Ben-Amar. Su encantadora mansión fue teatro durante mucho tiempo de fiestas dedicadas a la música y la poesía. Esta región es fama de que tomó en ella la poesía tal arraigo que todavía se conoce con el nombre de «Paraíso de Portugal».

Muerto Motamid y posesionado del reino de Sevilla Motamid, su hijo, el soberano y el poeta siguieron siendo inseparables. Motamid gustaba de la conversación delicada y espiritual de Ben-Amar y sobre todo apreciaba sus grandes facultades para la improvisación. Un viernes marchaban ambos a la mezquita, cuando Motamid, oyendo al almuédano anunciar la hora de la oración, improvisó el siguiente verso y rogó a Ben-Amar que le añadiese otro con la misma rima y metro:

—He aquí el almuecín que anuncia la hora de la plegaria.

—Al hacerlo espera que Dios ha de perdonarle sus numerosos pecados—replicó Ben-Amar.

—¡Que sea feliz, puesto que atestigua la verdad! —continuó el príncipe.

—Siempre que crea su alma lo que dice su lengua —repuso sonriendo el visir.

Las facultades extraordinarias para la improvisación de Ben-Amar y las no menores de Motamid para contestarle, daban lugar a continuos escarceos entre soberano y poeta. Un día, paseando por «La Pradera de Plata», lugar ameno de la orilla del río, donde el pueblo acostumbra ir a solazarse, y con frecuencia iban ambos amigos, aunque disfrazados, ya que no querían perderse uno de los muchos placeres que la bella capital ofrecía a sus habitantes, ocurrió un suceso que dio lugar a conocer a la que más tarde sería el amor sublime e imperecedero del rey artista. Y fue que contemplado el agua, ondulada la superficie de la misma con irizaciones plateadas, Motamid improvisó el siguiente verso, rogándole a Ben-Amar que le siguiese con otro:

—La brisa convierte al río
en una cota de malla...

Al no responder Ben-Amar rápidamente con otro verso, una joven de las que contemplaba también el agua, contestó:

—Mejor cota no se halla
como la congele el frío.

Sorprendido Motamid al ver improvisar a una muchacha con más rapidez que Ben-Amar, que en esto gozaba de fama, miró a la bella joven quedando hondamente impresionado. Después, le dijo a un eunuco, que de cerca le seguía, que llevase a palacio aquella joven.

Al presentarse la muchacha ante su presencia, le preguntó quién era, a lo que ésta contestó:

—Me llamo Itimad, aunque se me conoce por Romaquia, por ser esclava de Romaic. De profesión, soy muletera.

—¿Estás casada, Itimad?

—No, príncipe.

—Tanto mejor, te compraré y me casaré contigo.

El amor unió aquella pareja para el resto de su vida con un cariño inalterable. Motamid vivió sólo para ella, no dudando en hacer las cosas más inverosímiles, con tal de satisfacer sus caprichos, desde en la que plantó de almendros las faldas de la Sierra de Córdoba para que diera, en el momento de la floración, la sensación de una nevada primaveral y que fuese contemplada por Itimad desde las ventanas de su palacio hasta aquella otra en la que preparó delicioso barro en el patio de su suntuosa mansión, compuesta de azúcar, canela, gengibre y perfumes, regados con agua de rosas para que fuese amasado con sus delicados pies por Romaquia y demás damas de su corte.

La corte de Motamid, el soberano poeta, fue un santuario del arte y del buen gusto, donde tenían cabida todos los cultivadores del espíritu.

«En Sevilla estaba —dice el arabista Julián Ribera— el foco de la música española, sobre todo en un barrio pobladísimo que Motamid hermoseó obligando a sus moradores a que blanquearan las casas, especialmente las que caen al río, y renovó con medidas de policía urbana que dieron a ese barrio aspecto seductor, con sus dorados ventanales, y en el que, durante las noches de luna, se celebraban las veladas musicales más famosas que hubo en el mundo occidental... Ese barrio de Sevilla llamábase entonces, como ahora, Triana».

Una nube de mal presagio vino a enturbiar la amistad que había entre el soberano amante de las artes y su visir poeta. La ambición de poder y las intrigas e insidias que en la corte propagara el visir Abubéquer pusieron a ambos frente a frente, satirizándose mutuamente, tocando en sus sátiras a lo más íntimo de la dignidad de sus personas. Después de muchas vicisitudes, que caen fuera de esta monografía, hecho prisionero y vendido al mejor postor, lo compró Motamid para tomar venganza de él, dándole muerte: murió a golpes de hacha a manos del propio rey de Sevilla, cumpliéndose así la horrible visión que tuvo en un sueño en el principio de la amistad con el entonces príncipe niño Motamid. Fin cruel de una amistad iniciada entre un aventurero poeta y un príncipe romántico, y terminada

entre un rey, ya cruel, y un visir ambicioso que no había olvidado los sueños de grandeza que forjara en su juventud.

La esplendente civilización musulmana del Califato de Occidente ejerció fuerte influencia en los pueblos cristianos que vivían en contacto de la misma y lógicamente, por ese movimiento natural de los pueblos que viven en íntima relación, comunicáronse recíprocamente sus respectivas culturas. El pueblo visigodo que quedó bajo la dominación árabe, conservaba sus costumbres propias, música y tradiciones, pero siempre sometida a la fuerte influencia que dejamos expresada. La porción étnica cristiana que quedó bajo el dominio de los invasores, llamada mozárabe, recibió esta influencia y a su vez comunicó la suya, aunque modesta, al pueblo mahometano. Si bien hemos de hacer constar que cuando dos culturas se ponen en contacto, es natural que predomine la más preponderante. Esto ocurrió con la civilización árabe respecto a la visigoda: la superior cultura de los árabes se impuso a la de los españoles en un impulso arrollador, siendo aceptada de buen grado por los mismos y asimilándola sin gran esfuerzo.

Tanto fue así, que los jóvenes cristianos que descollaron en el aspecto intelectual, tomaron sus conocimientos de la ciencia y filosofía árabe. En cuanto a esto, tenemos que hacer constar que ante la pléyade de pensadores y filósofos que produjo la España musulmana contrastaba la escasez de los hombres de cultura cristianos, que se limitaban, en los más cultos, al conocimiento de las «Etimologías» de San Isidoro de Sevilla y algún que otro libro de apologética, como «Memorale Sanctorum» y el «Apologético de los Mártires», escritos por San Eulogio de Córdoba y los de «Vida de San Eulogio», «Libro de Cartas» y «Confesión» de San Alvaro de Córdoba, en los que queda demostrado el grado de islamización de los mozárabes cordobeses. Esta escasez de hombres de ciencia cristianos duró hasta la época en que se estableció la «Escuela de Traductores de Toledo», hecho con el cual los hispano-cristianos enlazaron, ya definitivamente, su cultura con la de los musulmanes españoles.

En cuanto a las costumbres, los mozárabes, a pesar de estar dominados por los mahometanos, convivían con ellos adaptándose fácilmente a sus costumbres. Lo prueba el hecho de que existían magnates, que a pesar de prohibírsele su religión cristiana, sostenían harenes bien poblados y sus palacios eran teatros de fiestas a usanza mora, en las que se cantaba con «citára» o cortina tras la cual entonaban las cantoras música árabe de jayales y rabeles.

De esta forma los cantares o coplas de la España mozárabe pasó, en esta ósmosis de ambas culturas, a formar parte de la música árabe fusionándose y completándose en sus diferentes variedades, temática y melódica, imprimiendo cierto sello en la música de las modulaciones bizantinas, que procedían del rito mozárabe y que aún conserva en la actualidad.

Resumiendo en un panorama de conjunto las ideas expuestas en este capítulo, diremos que los tres elementos o factores citados en el mismo como constitutivos de la lírica andaluza o cante jondo o flamenco son: las antiguas coplas de los primitivos habitantes españoles de los primeros si-

glos de nuestra Era, radicados en Andalucía, y entroncadas quizá con la «cántica» gaditana, canto de la Bética antiquísima y que son conocidas con el nombre de «jarchyas». Estas coplas posiblemente fueron recogidas por el cantor Mocádem de la tradición cantora y reformándolas las incorporó a la música árabe en el metro y melodía de su invención. La aportación hindú-persa, representada por el músico-cantor Ziryab, de cuya yegrida a España e influencia en la lírica andaluza nos hemos ocupado ampliamente en la presente monografía. Y por último, el factor mozárabe con sus tonalidades bizantinas, características de su rito. «La confusión —dice Ricardo Molina, con su reconocida autoridad sobre esta materia— de los tres elementos en el flamenco es un hecho, y cada elemento fue a su vez conductor de otros muchos...»

IV

*Influencia de Mocádem-ben-Moafa en la lírica andaluza y española.
Su ámbito y extensión.*

Demostrada en el capítulo anterior la influencia de Mocádem-ben-Moafa en la lírica andaluza, cúmplenos hablar ahora de la misma en el aspecto de su ámbito y extensión. Para ello queremos respaldar nuestras afirmaciones con la autoridad del eminente historiador González Palencia, quien en su «Historia de la España Musulmana», dice:

«Sobre los oscuros orígenes de la lírica andaluza, ha demostrado el Sr. Ribera en sugestivo estudio acerca del «Cancionero» de Abencuzmán, que la «clave misteriosa que explica el mecanismo de las formas poéticas en la Edad Media está en la lírica de Andalucía a que pertenece el citado «Cancionero». «Y el sistema métrico de esta lírica andaluza, las combinaciones del «zéjel» y de la «moaxaha», inventadas por Mocádem el Ciego, de Cabra, (muerto antes de 912), se repiten en las «Cantigas» del Rey Sabio, en las canciones escolares del Arcipreste de Hita, en muchos poetas del «Cancionero de Baena» y de los que coleccionó el «Cancionero» musical de los siglos XV y XVI, editado por Barbieri; y extiende su influencia hasta la poesía italiana, especialmente en Jacopone da Todi, en la «Ballata», metro popular por excelencia. Y la música de las «Cantigas» es la música de los musulmanes andaluces, que informa también los cantos de los trovadores y de los Minnesinger, la música popular de Europa, según están demostrando los acertadísimos estudios del Sr. Ribera».

Como vemos, la influencia de Mocádem-ben-Moafa en la formación de la lírica andaluza es decisiva e informando toda la canción popular española desde el siglo IX al XVI, traspasa los estrechos límites andaluces y va a dejar sentir su influjo más allá de nuestras fronteras, extendiéndose por Italia y Europa en su música popular.

En el aspecto literario no fue menor su influencia, ya que sus combinaciones métricas del «zéjel» y de la «moaxaha» fueron imitadas por todos los poetas de su tiempo y posteriores a él y se repiten en todos los cancioneros de la Edad Media. Las formas poéticas de los zéjeles y las moaxahas, de verso corto y asonantado, eran las más apropiadas a las canciones musicales, por su facilidad de recitación y canto, razón por la cual el pueblo seguidamente intuía su música y las incorporaba al acervo popular. Esto llevó seguramente al filósofo árabe Avempace a poner música a los zéjeles,

creando canciones de gran riqueza temática y melódica, que pasaron a Oriente, al Norte de Africa y se continuaron en las «zambras» y «leilas» de los moriscos de Granada, filtrándose en los cantos populares de toda España. Estas canciones aún perduran en nuestros días en las regiones mogrebina y con frecuencia nos encantan sus dulces melodías.

V

Orígenes del canto andaluz.—Sus fuentes remotas: Tartessos y Gades.—«La Pueblae Gaditae» y «Cantiga» gaditana, células iniciales de la lírica andaluza.—Ciudades que discuten ser cuna del canto de Andalucía.—Aclaraciones sobre este concepto.

Mucho han discutido varias poblaciones, Cádiz, Jerez y Sevilla, entre otras ciudades, alegando su derecho a ser cuna del canto andaluz. Discusión que a nosotros nos parece un poco bizantina, si tenemos en cuenta que los verdaderos orígenes de la lírica andaluza se pierde en la «oscura noche de los tiempos», que ni es oscura, ni es noche, como el cielo del poeta, pero que constituye un velo, todavía no lo suficientemente rasgado, que cubre el período impreciso de nuestra más antiquísima historia, quizá prehistoria...

Entre los pueblos primitivos, ya incorporados a lo que pudiéramos llamar cultura mediterránea, con vida organizada y pasada su fase tribal, habitantes del Sur de España, tenemos a los tartesios, pueblo ubicado, quizá exactamente, entre las provincias de Cádiz, Sevilla y Huelva, en sus partes más próximas a la desembocadura del Guadalquivir.

Las primeras noticias que tenemos de este pueblo, las debemos a las Sagradas Escrituras en su parte del Antiguo Testamento, al citar al país de los tartesios, llamado Tarshish. El primer libro de los Reyes (10,22) dice que Salomón de Jerusalén y su suegro y aliado Hiram de Tiro tenían en el mar naves de Tarshish, que iban a buscar oro, plata, monos y pavos reales. El segundo de los Paralipómenos (20 y 36-37) cita naves de Tarshish construidas por Josafat, que iban a Ofir a buscar oro. En otros pasajes de Isaías (siglo VII antes de J. C.) se habla de las naves de Tarshish. En el Salmo 71 (10), texto también fechado en el siglo VII antes de J. C., se citan tributos de los reyes de Tarshish.

Además de estas ligeras referencias de las Sagradas Escrituras, existen otras que nos hablan de este pueblo de antiquísima civilización que data de 6.000 años antes de nuestra Era. Sus legendarios reyes Gerión y Argantonio los relaciona «La Odisea» con personajes míticos griegos, según Hesiodo y Estersícoro. Avenio, en su «Ora Marítima», relato del «Periplo de Marsella», testimonia a los tartesios como pueblo de relativa civilización que cantaba sus leyes, dándonos a conocer una de sus manifestaciones volitivas más importantes: el canto y el baile. Aunque tenemos noticias muy

imprecisas de los rasgos esenciales de esta civilización, se sabe que todos sus actos trascendentales los acompañaban de ritmos musicales: las leyes las escribían en forma de cantos, que daban a conocer rítmicamente, como también las ceremonias religiosas en honor de sus dioses cósmicos, el Sol, y la Luna. Pueblo ya cultivador de los dones del espíritu, hizo de la música y el canto, centro principal de su volición, siguiendo siempre las directrices del ritmo, tan caro para él. De estas primitivas manifestaciones del espíritu, con sedimentos de milenios, empezaron a cristalizar los primeros esbozos de la lírica de este pueblo, que pudiéramos considerar como los albores de la lírica andaluza.

Los antiguos habitantes de Gades, hoy Cádiz, herederos de la civilización de los tartesios, recogieron las tradiciones cantoras y bailadoras, como las demás manifestaciones del espíritu, haciéndolas propias. Merced a ellos, se conservan las más antiguas y prístinas esencias del canto andaluz. Como dejamos dicho en otro lugar, los gaditanos bien pueden enorgullecerse de su «pueblac gaditae» y «cantiga», por ser ambas las células iniciales de nuestro canto, en la expresión de las primeras manifestaciones folklóricas de la antigua Andalucía.

Como vemos, es a Cádiz, en el aspecto histórico, a quien corresponde, con más derecho que a ninguna otra ciudad, a erigirse en madre del canto andaluz en su primera formación al recoger las más antiguas tradiciones cantoras, empezando en ella el núcleo principal de nuestra lírica. Esta palma nadie se la puede quitar, ni discutir.

Córdoba, senequista, callada y discreta, apenas se ha hecho eco, ni tiene el por qué, de esta discusión. A pesar de este apartamiento, hay que reconocerle que recogió la tradición de la antigua Cádiz, la enriqueció con valiosas apartaciones y la mantuvo floreciente en los siglos que van del IX al XII en la época del mayor esplendor del Califato de Occidente. Precisamente por esta circunstancia, en ella convergieron los mejores músicos y cantores de la época, que imprimieron en nuestra lírica modalidades y melodías que hoy le caracterizan, contribuyendo a su total formación y perfeccionamiento. En esta línea, tenemos que citar las valiosísimas aportaciones hindúes traídas por el famoso cantor Ziryab, reformador de la vihuela, al añadirle la quinta cuerda, del cual ya hemos hablado ampliamente, así como también de las cantoras, Qamar de Basora y Achfa de Bagdad, aunque no de la importancia de Ziryab, si de mucha influencia en nuestra Canción. También puede Córdoba de enorgullecerse de su cantor y reformador, Mocádem-ben Moafa el Ciego, de Cabra, que con sus innovaciones engrandeció nuestra lírica, como hemos demostrado en capítulo anterior.

En cuanto a Sevilla se refiere, poco puede aportar sobre los orígenes de nuestra lírica en cuanto al aspecto histórico. No obstante, pecaríamos de injustos si dejáramos de reconocerle el importantísimo papel desempeñado en los siglos X y XII como centro principal de la música andaluza. Como ya hemos dejado expuesto en otro lugar de este estudio, en la época del rey Motamid, del reino de taifas de Sevilla, rey artista acompañado de

su visir-poeta Ben-Amar, ésta fue centro de atracción de los mejores músicos y cantores de su tiempo, protegidos por príncipe tan amante de las artes. Es fama de que «en su recinto se celebraban las veladas musicales más famosas que hubo en el mundo occidental» en frase de nuestro insigne arabista, Julián Ribera. De ello es testimonio ese barrio de Sevilla que por ser el lugar donde las mismas se celebraban recibió el nombre musical, que aún conserva, de Triana.

En lo que se refiere a la época moderna, Sevilla, haciendo honor a su tradición, sigue siendo centro principalísimo del canto andaluz y cantera abundante de artistas que constantemente están engrandeciendo el desarrollo de nuestro folklore. Si no citamos nombres, es por no caer en olvidos lamentables, pero sí sería su lista copiosa y valiosísima.

En cuanto a Jerez afecta, si nos referimos a su fase histórica, alcanza a ella la gloria de su progenitora Cádiz, ya que está ubicada en su mismo espacio geográfico y tiempo histórico, de ser el núcleo inicial en la génesis del canto andaluz. Ya en su aspecto contemporáneo, aporta a la lírica andaluza valiosos elementos, referidos en otro capítulo, que muy bien la colocan a la altura de Sevilla, pudiendo decir que sus cantores han creado escuela de cante jondo y siguen siendo un hito señero en el mismo.

Sentadas las anteriores consideraciones sobre los orígenes de la canción andaluza, hemos de llamar la atención del lector sobre un hecho que suele llevar a error al conocer las distintas modalidades y orígenes de nuestro cante jondo. Este es el fenómeno localista. A este respecto tenemos que aclarar que debido a múltiples factores influyentes en la psicología de las gentes de cada región, se han producido diversas variedades en el canto de cada una de las regiones de Andalucía, —siempre sometidos a la misma pauta temática y melódica— y así tenemos los fandangos de Huelva con variedad de tono de los de Lucena, «alegrías» de Cádiz, de sello musical inconfundible, «medias-granadinas», «malagueñas» y «verdiales» de Málaga, «serranas», cantar entre trágico y alegre de nuestros legendarios bandidos en sus correrías por las serranías de Córdoba y Ronda y otros cantares que sería prolijo enumerar, cuyos apelativos los han tomado del nombre de cada una de las zonas donde empezaron a cantarse con particularidades de melodía y sentimiento, pero esto no autorizaría a las citadas ciudades o regiones, de ninguna manera, a erigirse en cunas de los respectivos cantares a que les han dado nombre, ya que los mismos se pueden considerar como felices creaciones del espíritu andaluz que llevan todos la impronta de su genio, pero saturados del sentido universalista que los caracteriza.

A este respecto tenemos que aclarar que, aparte de que en el aspecto histórico podamos decir, como hemos dejado sentado, que el núcleo inicial del canto andaluz corresponde a la zona, Cádiz-Jerez, su desarrollo ulterior no podemos circunscribirlo a ninguna zona o ciudad determinada, por ser nuestra lírica una conjunción de elementos geniales del espíritu de Andalucía, en la que han contribuido todas sus regiones, unas más, otras

menos. Esta contribución pudiéramos calificarla como un fenómeno pan-andaluz. Si fuera un hecho local, una circunstancia localista, perdería su carácter de universalidad, su gracia y su gloria.

VI

Consideraciones sobre el canto.—El canto andaluz y sus clases: deblas, cañas, polos, soleares, fandangos, seguidillas y boleros.—Otras variaciones localistas.—El canto andaluz y el gitano: su diferenciación e influencias mutuas.—El pueblo canta.—Canciones y «cuplés».

Estudiados en capítulos anteriores el canto andaluz en su formación y en sus orígenes, destacando la región Cádiz-Jerez, como núcleo principal en la pristina génesis de nuestro canto, así como su evolución y elementos que coadyuvaron a la misma, cúmplenos ahora hacer un bosquejo de las diferentes clases de cantes, exponiendo las características de cada uno, así como sus analogías y diferencias.

La acción de cantar es tan antigua como la Humanidad. ¿Por qué canta el pueblo...? Preguntar esto sería lo mismo que preguntar el por qué el hombre habla, llora o ama. El cantar es una expresión de los sentimientos en el hombre, ya sean de tristeza, ya de alegría. ¿Pero de dónde salió la primera nota...? ¿El primer cantar de dónde nació...? Son de difícil respuesta estas interrogaciones. Si nos fijamos un poco, tendremos que concluir que el origen del canto es casi pedagógico. El hombre primitivo el primer cantar que oyó fue el de los pájaros y el de los insectos. Oyendo el cantar del grillo y de la cigarra, intuyó sus nombres onomatopéyicos y, quizá, al escuchar las endechas del ruiseñor a su amada, aprendió sus armoniosos trinos. Tal vez estas manifestaciones del sentimiento en la animalidad, llevaron al hombre, en la misma línea del sentir primigínea, a expresarse en forma onomatopéyica en algunas de sus acciones y manifestaciones de su espíritu. Esto nos lleva a afirmar que el canto fue quizá la primera manifestación del lenguaje en el hombre; es decir, que en la evolución de la expresión oral, el hombre cantó, de una forma rudimentaria acaso, antes que habló. Gran importancia tendría que darle el hombre al cantar, ya que las primeras voliciones de su espíritu y actos trascendentales los sometió a ritmo y canto: Licurgo mandaba a cantar sus leyes para llevarlas al conocimiento y memoria de sus conciudadanos de una forma indeleble y mnemotécnica. Así en forma de cantar se transmitían de familia en familia, de generación en generación, las normas por las que el hombre debía regirse en sus relaciones con los demás, naciendo, aunque de una manera patriarcal, las primeras constituciones orales.

Antes de seguir adelante hemos de hacer constar que la lírica anda-

luz es tan rica en variaciones temáticas y melódicas, se entrecruzan y mezclan sus elementos líricos y sentimentales de tal forma, que al investigador se le presenta así como si fuera un bosque tropical exuberante, enredado por sutil planta trepadora: la liana del genio de Andalucía, de su capacidad creadora, de su fantasía y exaltada imaginación...

El cante más antiguo que podemos darle la denominación de Flamenco es la «debla». Son muy oscuros los orígenes de este cante. Apenas los tratadistas de nuestro folklore se han ocupado de ella y los que lo han hecho lo han tratado de una forma vaga sin precisar de donde procede, ni su entronque con algún otro cantar. En nuestra opinión, la «debla», por melodía e inflexiones de voz que hacen los pocos cantaores a los que se les he oído, es así como núcleo o principio de la iniciación del cante jondo, así como en nebulosa, en su formación pristina. Se observan en ella las influencias bizantinas e hindúes, frescas y lozanas, de las que se nutrió el cante flamenco. Tal vez ella al condensarse, diera origen a otras variedades de cante más suaves, con más riqueza temática, ya que la «debla» en su propia esencia es seca, áspera, sin adornos, con resonancias medievales: tiene mucho de romance fronterizo y no poco de la fortaleza guerrera de la época en que se formara...

La «caña» es también uno de los cantos andaluces más antiguos, que podemos considerar, por las inflexiones de voz al cantarlo, que es a la manera del «polo», en lo trabajado. Se acompaña por la guitarra y su línea melódica o aire es parecido al fandango. Era cante un poco olvidado, pero parece ser que se inicia un renacimiento del mismo, dado el que muchos aficionados han empezado a cantarlo. El notable tratadista de cante jondo, Ricardo Molina, ha escrito un bien cortado artículo en la revista «Flamenco», de Jerez, sobre este cante, que se puede considerar como un noble intento de su plena recuperación. Se escribe en compás de 3 por 8. Hay que hacer constar que se oye hoy con más frecuencia, lo que indica que se llegará a su plena instauración en el folklore andaluz nuevamente.

En cuanto al «polo» se refiere, canto antiguo como la «caña», es de los más característicos y sentimentales de nuestro cante. Muy trabajado en inflexiones de voz, sólo se puede comparar con la «caña», bajo este punto de vista. Se necesitan grandes facultades de voz y garganta para cantarlo, por lo difícil de sus matizaciones. Se escribe en compás de 3 por 8, con variantes temáticas.

Al pontanense Antonio Fernández, «Fosforito», ganador en el Concurso de cante jondo celebrado en Córdoba el año de 1956, le fue concedido el premio por sus inimitados «polos», cantados con estilo antiguo y en su pura esencia. Hay que hacer constar en su favor que éste pasó varios años estudiando este cante, ya casi olvidado, recogiendo de la tradición oral y escuchando a viejos aficionados y en discos antiguos. Los viejos cantos de Silverio, Diego Bermúdez y Cayetano de Cabra, han sido recogidos por este divo moderno, haciendo honor a sus maestros. Una vez más la zona, Cabra-Lucena-Puente Genil, ha demostrado su abolengo en el cante. Actualmente, «Fosforito» ha creado escuela de cante, en cuanto

a los «polos» se refiere, y ya tiene imitadores o discípulos que han conseguido cantar «polos» muy parecidos a los del maestro. Entre ellos están los pontanenses Fernando Mata Cejas y José Cejas, como los más destacados. Loable es el propósito de estos jóvenes, que a la vez que se destacan como buenos aficionados resucitan y conservan la tradición cantora.

La «soleá», en su forma más pura, es un cante de honda raigambre andaluza. Podemos decir que es un astro de primera magnitud en el cielo del cante «flamenco», alrededor del cual giran una variedad de cantos menores, obedeciendo siempre a su atracción y dentro de su línea melódica. Su adopción por el cante gitano ha cambiado bastante su temática. No obstante esto, continua siendo una de las más bellas manifestaciones de la lírica andaluza. Su origen es, como dejamos dicho en capítulo anterior, una feliz creación del genio de Andalucía, obedeciendo, lo mismo que la generalidad de nuestro cante, a las distintas aportaciones que han coadyuvado a su formación, ya béticas, hindúes y bizantinas.

Se escribe en compás de 3 por 8 y en tonalidad menor. Modula a veces a relativo mayor, haciendo breve pausa en la subdominante del menor para comenzar de nuevo. Véase la siguiente ilustración musical de la «soleá»:

S O L E Á

The musical notation consists of three staves. The first staff is marked 'Allegretto' and 'Copla'. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is written in a single line. The second and third staves continue the melody, with the second staff ending with a double bar line and repeat dots. The third staff continues the melody and ends with a double bar line.

La «soleá» es canto de aire vivo y gracioso, a la vez que sentimental. Sus coplas, siempre de sentido sentencioso, en el que suele expresar el pueblo su pensamiento filosófico, constan de tres versos o de cuatro. Las soleares de tres versos expresan casi siempre una sentencia, mientras que las de cuatro, tienden a ser descriptivas-sentenciosas. Veamos un ejemplo de «soleá» de tres versos, que corresponden a la anterior ilustración musical:

«De que te sirven los bienes
mientras en el mundo vivas,
si ahora de salud no tienes...»

Forman legión los cantaores de soleares, ya que este cante es una de las columnas principales del edificio del «flamenco» y ha sido cultivado por todos los buenos aficionados. Dada esta circunstancia, destacaremos en estas notaciones solamente a aquellos que ofrezcan alguna particulari-

dad. De la escuela de cante cordobesa mencionaremos a Ricardo Moreno, creador de la dinastía de cantaores de «Los Onofres», que además de ser restaurador de la verdadera «serrana» —oída a viejos aficionados que la recogieron de boca de los bandidos de la partida de José María en su propia salsa y con todo su sentimiento entre trágico y alegre que «Tragabuches» y otros de sus compañeros le daban, oyendo el contrapunto de las herraduras de sus caballos, siempre inquietos como sus dueños— cantó soleares con particularidades de melodía y modulación que llegaron a constituir una variedad dentro de su clase. Esta escuela fue seguida por sus hijos, José y Manuel Moreno, también «Onofres» y por Manuel González Prat, «El Macho», también cordobés, como sus compañeros de cante, tanto en soleares, como en serranas auténticas. En la actualidad le siguen José María Fernández López, que las dice con poder y estilo, de Puente Genil, y Enrique «El Mellizo», de Córdoba, además del gran «Fosforito».

De la zona Málaga-Granada destacaremos a los que fueron pontífices del cante jondo, D. Antonio Chacón y Juan Breva, excelentes cantaores de soleares con modalidades propias y gran «malagueño» este último. Además es justo citar a «Frasquito Yerbabuena», que se distinguió por sus soleares y «medias granadinas». Hemos de destacar también a «El Loriguillo», de Coín (Málaga), que un día le oyó cantar soleares el que fue gran político, D. Francisco Romero Robledo, y desde aquel día le distinguió con su amistad. El gran orador se deleitaba con frecuencia con su cante.

De la zona Cádiz-Jerez-Sevilla destacaremos a una figura, Antonio Mairena, ya que por sí sola llena toda una época del cante, siendo una estrella que brilla con luz propia en el cielo de la lírica andaluza. Sus soleares, como todo lo suyo, son únicas e inimitables. No podemos olvidar tampoco al gran Aurelio Sellés, gaditano.

El fandango es una de las canciones más antiguas y características de la España meridional. Así le vemos en casi todas las regiones de la Baja Andalucía con diferentes variedades temáticas y melódicas, sin perder la línea de su esencia y tonalidad fundamental. En este aspecto tenemos fandangos de Córdoba y Lucena, de Huelva, de Málaga, etc., etc. En otras regiones se da una variedad de este cante, de tono menor pudiéramos llamarle, que toman los nombres de «fandanguillos». Entre ellos tenemos «gaditano», «el Zorongo», «el Cachirulo», «el Carande» y la «Geringusa del Fraile», todos de carácter festivo y desenvuelto. Estos cantos bailables, que la farándula de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX llevaba en su repertorio, dieron mucho que hacer los curadores de la moral y las autoridades de la época: a veces, apartándose de la línea alegre y expansiva del pueblo, se metía en el terreno escabroso de la inmoralidad. El fandango se puede considerar como el círculo de oro del canto y baile andaluz, ya que a su alrededor giran la mayoría del canto y baile de los andaluces.

Su composición musical en su pura y original esencia se anota en compás de 6 por 8 y lento, predominando el tono menor con un trío de

mayor, pero a veces, se escribe toda en composición de tono mayor. Después se empezó a escribir en compás de 3 por 4, cuyo ritmo característico se asemeja al bolero y las seguidillas. Este canto ha sufrido adulteración a través del tiempo y de él han salido algunas variedades al incorporarse al cante flamenco, según el carácter de la región que hizo su asimilación. Esto, como ya hemos dicho anteriormente, dio ocasión al concepto equivocado de creerse creadoras de su propio fandango, sin darse cuenta que lo único que habían hecho era adaptarlo a sus costumbres y gustos.

Para que el lector pueda apreciar este canto en su pureza y esencia, vea esta ilustración musical en su compás de 6 por 8:

FANDANGO

The musical score for 'Fandango' is written in a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a key signature change to two sharps (F# and C#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with grace notes. There are several dynamic markings: 'dim.' (diminuendo) and 'Coda'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

El fandango es un canto eminentemente popular en Andalucía. Se oye cantar por el pueblo en todo lugar: en el tajo de trabajo, en la besana, en el taller, en el cortijo, en la vendimia, en la recogida de la aceituna, tan típica en Andalucía... No le ocurre como a la «soleá», la «caña», el «polo» o la seguriya, que son íntimas, recogidas, tabernarias, que necesitan el

ambiente propicio del vino para su cante. El fandango nace en la boca del pueblo con la sencillez y espontaneidad de las flores del campo. Por este motivo, no se destacan cantaores de fandangos y los que lo han hecho ha sido porque hayan introducido en este cantar de Juan Pablo, variaciones de melodía y cadencia, presentándolo como cante flamenco. Ya en esta línea, podemos citar una verdadera pléyade de cantaores de fandangos en la que pueden figurar todos los buenos aficionados y cantaores profesionales, ya que en este cantar, de fácil ejecución, cada uno ha procurado coger el fandango de determinada región, modularlo y añadirle algunas cadencias, que sin perder su línea melódica, le puedan presentar como cante propio. Este es el caso de muchos cantaores profesionales y buenos aficionados, que no citamos por no caer en lamentables olvidos, los cuales presentan sus cantes con general aceptación.

La seguidilla, canto fácil y bailable como el fandango, es una de las manifestaciones artísticas de nuestro folklore de más esplendor y más característica del hombre del Mediodía español. Canto de carácter festivo, vivo y alegre, si hemos de buscar su origen remoto, quizá, tengamos que recordar las canciones de los vendimiadores griegos que acompañaban a los bailes en honor de Baco y Ceres. O ya más tarde, a los cantos bailables que ejecutaban las bayaderas que acompañaron al célebre músico Ziryab a España desde Bagdad, contemporáneas de Qamar, de Basora y Achfa, de Bagdad, ya que se destacan en ella la viva y dulce melodía hindú.

La seguidilla ha sufrido modificaciones a través del tiempo, como los boleros y fandangos. Ya en el siglo XVI, en la época de Cervantes, la seguidilla toma la forma aproximada que tiene hoy en la composición de sus versos y música. Había pasado ya de su fase castellano-morisca y aclimatada definitivamente en la Baja Andalucía, era cantada y bailada con desenvoltura y gracia en las ciudades de Jerez y Sevilla. Entre sus variedades tenemos la seguidilla «sevillana», la seguidilla «manchega» y las seguidillas «mollares». Las «jaleadas» son una combinación de la seguidilla con la «cachucha».

La seguidilla se escribe en compás de 3 por 4 y por lo general en tono menor. Para que el lector aprecie la gracia de esta composición musical, su viveza y belleza, véase la siguiente ilustración:

SEGUIDILLA



El bolero en unión del fandango y las seguidillas, forman un trío de canciones bailables de Andalucía, que bien podemos considerar como el centro de atracción alrededor del cual giran todas las manifestaciones del folklore andaluz, no gitano. La variedad de su cadencia y melodía es muy grande, según los diferentes boleros y el lugar donde se canten y bailen, aunque sometido siempre a la misma línea temática. Ya en el capítulo correspondiente a este baile, exponemos la diversidad de los mismos, al cual trasladamos al lector.

Entre las variedades de cantes localistas, tenemos las «cantiñas» y «alegrías» de Cádiz, malagueñas, granadinas, serranas, cartageneras y otras... Estas, por lo general, están formadas con aportaciones de otros cantes y modalidades de cada región donde se cantan o circunstancias que influyeron en su formación, como suelen ser los acontecimientos históricos o sociales. Tal es el caso de la jota de Cádiz, que no es nada más que una variedad de la «alegría», de aires aragoneses, que la ciudad, cuyas mujeres «hacían tirabuzones con las balas que le tiraban los fanfarrones», brindaba, solidaria, a la ciudad mártir de los Sitios, mensaje entre alegre y heroico...

Como dejamos dicho en capítulo anterior, la participación gitana en la lírica andaluza, es muy importante a partir de los siglos XV y XVI. Los gitanos, de vida nómada y organización tribal, recorren las poblaciones andaluzas, viviendo del merodeo y de las cosas más inverosímiles: entre ellas, hacían de cantaores, ellos, y ellas, de agoreras y bailaoras. Dado las fuertes influencias hindúes de nuestros cantares, con parentesco con los de su raza, les es fácil intuir nuestras canciones, dándoles un sello especial o «agitanado». Es tal la influencia de la raza gitana en nuestro cante, que llevó al vulgo a la creencia de que nuestro canto era de origen gitano y durante mucho tiempo se ha designado al cante flamenco como canto de los gitanos. Nada más equivocado. El hecho de esta asimilación y agitanamiento, no es razón suficiente para atribuir a esta raza la creación del cante jondo, cuyo origen ya hemos dejado expuesto.

Durante los siglos XV, XVI y XVII, los cantos andaluces y gitanos siguieron dos ciclos diferentes y paralelos, con vivencias propias. El cante gitano se mostró en el período citado cerrado, hermético, circunscripto a su ámbito tribal. Esto se explica por el aislamiento en que vivía esta raza respecto a la andaluza, con la cual apenas tenía contacto, ni más relaciones que aquéllas de pura necesidad, como eran el comprar y vender o pedir limosna. Esto les llevó a crear su propio cante, modificando el canto andaluz, que habían aprendido, dándole su sello característico o agitanado. Este es el cante que después se le dio el apelativo de «flamenco». Entre los

cantes de preferencia gitana tenemos la soleá, la seguriya, el jaleo, el tango y la toná, llevándolos a gran perfección. A este período pertenecen los cantaores de gran fama de la raza gitana, Fillo, Juan Encueros, el Planeta, María Borrigo, Curro Durse y Mercedes la Sarneta. En este ciclo el cante gitano es seco, áspero, íntimo, canta sus penas y alegrías, sus vicisitudes e intimidades familiares o tribales, sin que se hagan acompañar de la guitarra. Quizá, debido a esto, el gitano se de ese arte refinado para acompañar al cante con palmoteo, olés, castañueo de dedos y otras manifestaciones de forma de corear, creando así su propia música, acompañada que ellos llaman «llevar el compás».

Por el contrario, el canto andaluz se muestra abierto, se exhibe en cualquier lugar y es de dominio público. Esto hace que durante el mismo no destaquen cantaores de fama, y los que destacaron fue porque de su contacto con los gitanos aprendieron su estilo; tal ocurrió al jerezano, el «Tío Luis el de la Tía Juliana», que a pesar de ser «payo», destacó en el cante flamenco. Los cantes andaluces preferentes del período que estudiamos, son las seguidillas sevillanas, manchegas y mollaras, la rondeña, la jabera, el fandango, boleros y otros, siempre acompañados de guitarras, bandurrias y palillos.

Respecto al predominio de un cante sobre otro, tendremos que reconocerle al gitano una preponderancia sobre el andaluz casi absoluta. Los focos de Cádiz, Jerez y Sevilla predominan durante los siglos XVII, XVIII y mediados del XIX en toda Andalucía, debido a la acogida que las citadas poblaciones dispensaron a los gitanos, cuando empezaron algunas tribus a dejar la vida nómada y se acogieron a los barrios o alrededores de las mismas.

Esta diferencia entre el cante gitano y el andaluz, dura, como hemos dicho, varios siglos y hasta en las «letras» de sus cantes se nota la diferencia. La «letra» en el cante gitano se íntima, relata penas, angustias individuales, problemas de familia o tribus, mientras que la andaluza es descriptiva, lírica y anecdótica, es decir, es una manifestación del espíritu que va hacia fuera, se derrama, va para el público, siendo más fina y literaria.

Este paralelismo entre el cante gitano y el andaluz dura casi hasta mediados del siglo XIX en que empiezan a conocerse y fusionarse. De esta fusión nació otra modalidad llamada cante jondo, ya común a las dos clases de cante, perdiendo el gitano su hermetismo y el andaluz su sentido de repugnancia hacia la raza calé. Desde este momento, empezaron a destacarse cantaores de cante jondo entre los andaluces. Las ciudades de Sevilla, Jerez y Cádiz, son las que hacen más aportaciones de ellos. Córdoba se destacó, pero con características especiales, que trataremos en párrafo aparte, llegado su momento.

Al objeto de que el lector pueda apreciar la diferencia entre las «letras» de que hemos hecho mención de los cantes estudiados, citaremos algunos ejemplos. Véase esta de cante gitano, muy expresiva, por su sentido íntimo:

«Si en vida no me vengo,
me vengaré en muerte;
¡Cómo andaré toas las sepulturitas
hasta que te encuentre...!»

En cambio, veamos una copla de tipo andaluz, placentera, no exenta de cierta tristeza, muy propia a veces del carácter de este cante:

«No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que me dejes sola,
ni que me lleves;
quiero tan sólo...
pero no quiero nada;
lo quiero todo...»

Ya mediados el siglo XIX y pasado el hermetismo del cante gitano y abierto el andaluz a su influencia, empieza una época de maridaje o mixtura de cantes. Córdoba hacia esta fecha estuvo más ligada al andaluz que al flamenco. Es fama que por este tiempo rivalizaba con Málaga y Granada en el cante de la «rondeña» y la «jabera», que precisamente no se distinguen como cantes flamencos, hallándose más cerca de estas capitales que de Sevilla y Cádiz, más ligadas al gitano. Este fenómeno pudiéramos explicarlo diciendo que Córdoba estuvo desde mediados del siglo pasado más ligada a la Alta Andalucía que a la Baja, donde predominaba el cante flamenco o jondo; es decir, que la influencia del núcleo, Cádiz-Jerez-Sevilla, dominado por el cante gitano, tiene muy poca importancia en la canción cordobesa.

Cuando el cante flamenco se mercantiliza por medio de los cafés cantantes, ya se establecen más relaciones entre las distintas zonas y viene así como una ósmosis entre el cante andaluz y el jondo, creándose ciertas modalidades o mixturas o influencias entre cantaores con sus respectivos estilos. Es el caso de las soleares cordobesas, que participan de los estilos de Juan Breva y del de Ramón el Ollero, dándole al cante de Córdoba cierto carácter de independencia.

Córdoba está muy identificada con Málaga en cuanto al hecho de que los cantaores de cante flamenco no eran gitanos, sino «payos», mientras que Cádiz y Sevilla dan la tónica con sus cantantes «calés». Este hecho lo prueba la dinastía de cantaores cordobeses y «castellanos», los «Onofre», que empieza con Ricardo Moreno y sigue con sus hijos José y Manuel, todos cantaores de soleares cordobesas en las que condensaron las influencias malagueñas y sevillanas de esta clase de cante. Cayetano de Cabra y «Fosforito» son continuadores de la tradición, con la que Córdoba se distingue de cantaores «castellanos», así como Antonio Castro Torres, notable «solearista».

De las mútuas influencias entre el cante andaluz y el gitano resultó un género mixto, que es lo que se le ha designado con el nombre de «jondo»

o grande». A este desde finales del siglo XIX se le daba también la denominación de «flamenco», lo que ha ayudado a aumentar la confusión que existe sobre los distintos apelativos con que distinguimos a nuestro cante. Para dejar en el lector clara idea de estas diferentes denominaciones, diremos que se designa con el nombre de «flamenco» al cante andaluz con fuerte influencia gitana, sin que hagamos distinciones artificiosas entre «cante chico» y «cante grande».

El hecho gitano es de notabilísima influencia en toda Andalucía y muy especialmente en la Baja. En esta región ha traspasado los límites del cante y se ha incrustado en las costumbres, reflejándose en el vestido y en el lenguaje. De todos es conocido el vestido de «gitana» que lucen nuestras jóvenes en ferias y festivales con sus característicos volantes o faralaes, amplio y largo, de la raza calé. La chaquetilla corta de nuestros flamencos no es nada más que la indumentaria de los gitanos antiguos... ¿Qué andaluz no matiza, a veces, como gemas que le adornan, su conversación con palabras del más genuino «caló»: «pinré», «pela», «mengues», «gachó», «gachí» y otras...? ¿Quién no se ha encantado oyendo esa deliciosa juerga de gitanos y castellanos en nuestras ferias andaluzas con motivo del «trato», que Pemán pintó en su inimitable acuarela poética «Feria de Jerez...»?

Esta notable influencia se explica dado que el gitano lleva cinco siglos de convivencia con el andaluz, hecho que forzosamente se tiene que dejar sentir, así como los gitanos reflejan la asimilación de las costumbres andaluzas. No es en balde la convivencia y contacto entre los pueblos. Si estamos ante este hecho fehaciente, que se pone de manifiesto, principalmente, en la mezcla de nuestros cantes; si ya no se da el caso de la existencia de «cantes puros», ¿por qué hemos de seguir las anacrónicas denominaciones de «cante andaluz» y «cante gitano»...? Creemos que sería más claro, más sencillo, más ajustado a la realidad de nuestro tiempo el designarle en general con el nombre de la canción andaluza.

Ante el encanto y riqueza temática de los cantares andaluces y en el deseo de que el lector pueda apreciar la variedad de sentimientos que los mismos expresan, ya de amor, ya de odio, ya de alegría y tristeza, ya de celos, no resistimos la tentación de traer a las páginas de esta monografía algunas muestras de ellos, recogidos de la boca del pueblo, fuente inagotable de poesía:

«Ya me voy, morena mía,
ya me voy porque amanece;
el lucero se ha perdido
y la luna no aparece.

«Nunca me digas ¡adios!
que es una palabra triste;
corazones que se aman,
nunca deben despedirse.

Los amores y la luna
son en todo semejante:
entren con cuarto creciente,
salen en cuarto menguante.

Primero Dios hizo el hombre
y después a la mujer;
primero se hace la torre
y la veleta después.

El tiempo con el querer
hicieron una contrata,
y lo que el querer compone
el tiempo lo desbarata.

Son capaces las mujeres,
con las trazas que se dan,
de echar un barquito a pique
y perder al capitán.

En el campito llueve,
mi amor se moja;
¡quién fuera un arbolito
lleno de hojas...!

En pasando mi morena,
tropieza too el que va etrás
que va yenando la caye
de terronsillos e sal.

Hábito de Dolores
tiene mi dama,
con los siete cuchillos
me parte el alma.

No quiero que me quieras
ni yo quererte,
sino que me aborrezcas
y aborrecerte.

Tengo que hacer un castillo
de cal viva y argamasa,
y allí tengo que meter
tiempo, ocasión y venganza.

¡Dejar que la vea,
dejármela vé,
aquella mare, maresita mía
Por última vez...!

¡Ay! ¡Que la enterraron
con la mano fuera!
Como era tan esgrasiata,
le faltó la tierra.

¡No siento en er mundo más
que tené tan mal sonío,
siendo de tan güen metá!

—A mi me llaman Peneque:
señor arcarde, ¿qué haré?
— ¡Vaya usted con Dios, Peneque,
que yo lo remediaré...!

De que te sirve olvidar,
si tú estás muerta por mí,
sin poderlo remediar...

No toda la canción andaluza se integró en el cante flamenco o jondo. Hubo una porción de cantares, que aunque eran de dominio público por lo fáciles y acomodarse al carácter alegre de los hijos de Andalucía, no siguieron las directrices de los mismos. Estos cantares dieron origen a tonadas que en un principio se cantaron en rondallas y coreadas, sin guardar en sus versos regularidad ni métrica alguna, «ad libitum», o sea, de plena libertad en la composición de sus coplas. Más tarde, recogiendo, quizá, la tradición árabe del verso corto del «zéjel» y la «moaxaha», inventados por Mocádem-Ben-Moafa el Ciego, de Cabra, muy apropiados para adaptar a las canciones, fueron surgiendo toda esa serie de cantares bailables para acompañar a seguidillas de varias clases, boleros en sus múltiples variedades y fandangos.

Otros aspectos de la canción andaluza lo constituyen la infinita variedad cantares de aires andaluces que se designan con el nombre de «cuplés», y que, a pesar estar demasiado mercantilizados y caen muchas veces en la línea de lo chabacano, siguen la tradición del genio andaluz en boca de nuestras tonadilleras más destacadas, como Pastora Imperio, Lola Flores, Juanita Reina, Carmen Sevilla, Dolores Vargas, «El Terremoto Moderno», Antonia Moreno, Gracia de Triana, Lola Sevilla, Luisa Ortega, Marujita Díaz y... ese fenómeno aparecido en el cielo del canto andaluz recientemente, de éxito detonante, llamado «La Chunga».

VII

El baile en los pueblos primitivos.—Clases de baile.—Importancia y rango del baile.—El baile en las vendimias bíblicas.—Grecia clásica, creadora del baile y su influencia.—Los bailes actuales de Andalucía y su clasificación.—Jerez clásico y renacentista: «Alegria del Mundo».

La acción de bailar podemos considerarla tan antigua como la Humanidad. El baile ha señalado a través de todos los tiempos la civilización y el refinamiento social de cada uno de los pueblos, poniendo a su vez de relieve, la cultura y tendencias étnicas de cada raza. En el baile es donde se manifiesta el sentimiento religioso en los pueblos primitivos y por el cual empezó la Humanidad a esbozar las manifestaciones de la vida social, las expansiones más inocentes y puras y al mismo tiempo puso de manifiesto el desenfreno más procaz y las costumbres más depravadas. Podemos decir que desde las danzas sagradas de las civilizaciones más antiguas, egipcia, hebrea, china, india y celta, hasta nuestros días, en que se baila de etiqueta, con severas reglas, se exterioriza en el baile toda una variedad del sentimiento humano, entramado en el cañamazo del ritmo y cadencia de movimiento, que va desde la más pura y solemne reverencia religiosa, hasta la más perversa de las obscenidades. Por este motivo, el baile ha sido objeto de estudio y reglas y se han educado las generaciones para que hagan de él objeto de manifestación de la religiosidad, de la alegría y del culto a la Naturaleza en fiestas de recolección, como vendimias, recogida de aceitunas, siega de mieses y otras, resucitando así las más puras costumbres de la antigüedad. Cuando los bailes se han hecho inmorales y han relajado las costumbres, la Iglesia los ha prohibido como puede verse en los decretales de los Concilios de la Edad Media.

Las danzas de los pueblos salvajes, antecedentes matrices de nuestros bailes actuales, se clasifican en «mímicos» y «gimnásticos». Tanto unos como otros existían, sincrónicamente, en la mayoría de los pueblos primitivos.

Las danzas más antiguas conocidas son las llamadas de «amor», que imitaban los movimientos de ciertas especies de pájaros, y tienen carácter gimnástico. Esto nos lleva a creer que las danzas gimnásticas empezaron por ser imitativas, olvidándose poco a poco y a través de los tiempos su modelo de imitación. Como ejemplo de estas danzas gimnásticas podemos citar el «corroboris» de los australianos, que bailan en la provincia de Vic-

toria, a la luz de la luna, alrededor de una hoguera y en un claro entre la maleza del bosque, por hombres, como en la mayoría de los pueblos salvajes, bajo la dirección de un jefe con un palo en cada mano, acompañados del son del tambor y las voces del corro de mujeres que los excitan, ejecutando movimientos impetuosos, estiramientos de miembros, encorvaduras y grandes saltos.

El pueblo hebreo estimó mucho el baile y hallábase el mismo muy arraigado en sus costumbres. Cuando los israelitas atravesaron el mar Rojo, guiados por Moisés, su hermana María, en demostración de alegría, cantó y bailó de una forma muy hábil (Exodo XV). También el pueblo judío, a través del desierto, bailó alrededor del becerro de oro (Exodo XXXII). En este pueblo sólo bailaban las mujeres, pero en ocasiones también lo hacían los hombres. David, lleno de alegría al ser el Arca de la Alianza restituida al templo de Jerusalén, bailó con entusiasmo religioso (II de los Reyes). El pueblo escogido también danzaba en las fiestas profanas con motivo de la vendimia y otras de la recolección, como las de los de Siquem en tiempo de los Jueces. A veces, asociaban las fiestas religiosas a las profanas, tales eran los bailes de los hijos de Silo, que en la fiesta de «Jahve» ejecutaban entre las viñas. Creemos que este es el antecedente más antiguo y noble de la Fiesta de la Vendimia, que a Jerez le cabe el pleno honor de haber resucitado y establecido en nuestras modernas costumbres. También Jerez asocia su fiesta de las viñas y su fruto, a la de su Santo, San Ginés de la Jara.

En Grecia es donde empieza a tener el baile organización perfecta, distinguiendo el elemento mímico (pantomima) de la clase gimnástica con la constitución de la coreografía. Según como se ejecutaban estos bailes, llamábase «orquística» al conjunto de pasos y gestos que el danzante llevaba a efecto solo o de muchos por separado. Estos eran los «coristas», de movimientos en círculo, en un grupo de danzantes de los coros religiosos o escénicos. El «ballismo» era una forma de baile muy semejante a la «corodia», con un jefe, el «probrjester». El «ojester» (saltador) era el que entraba en el baile, tomando parte en él.

Los griegos tenían al baile en gran estima y era ejecutado por todas las clases sociales. El filósofo, Sócrates, lo practicaba. Homero, cuando describió en la «Iliada» los funerales de Héctor y Patroclo, enumera las danzas sagradas que practicaban los troyanos y griegos. Herodoto y Ctesias también nos dan noticias de los bailes o danzas de los pueblos primitivos de Grecia. Aristóteles en su poética, nos da amplia información de las danzas de su tiempo.

Los bailes dramáticos formaban la segunda clase de baile en los pueblos clásicos. En la tragedia, el baile por excelencia era «la esmeltia», grave, decente y majestuosa, introducida, al parecer, por Esquilo en la escena trágica y de la que era variedad el «xiphismo» o «siphismo», que se bailaba simulando un ataque con puñal al adversario. Esta modalidad de baile tenía algunas variaciones, según la localidad donde se bailaba.

En cuanto a los bailes o danzas líricas consagradas a Apolo, a Marte,

o Júpiter, ejecutadas al son de la lira o cítara, sus clases son: la pírrica, del nombre de Pirro, hijo de Aquiles, de movimiento guerrero y violento en sus principios. Su introducción la atribuían los romanos a Rómulo. En Grecia tuvo mucho predicamento entre los lacedemonios, que con este baile educaban su famoso valor guerrero. Una variedad de este baile es el llamado, «cariático», que, según Luciano, fue enseñado por Cóstor y Pólux y se ejecutaba en la ciudad de Caria, de donde tomó el nombre.

La «gimnopedía» o danza «crética» que era bailada por muchos y casi desnudos, con movimientos suaves y arreglados, consagrada por los griegos en honor de sus dioses Baco, Diana, Apolo y Latona. Los dedicados a Diana en Esparta, los bailaban mujeres jóvenes y bellas, dotadas de gran agilidad y gracia. En las «báquicas», la danzante tocaba los címbales o golpeaba su tamboril mientras bailaba.

Los «hiporquemas», favoritos de los cretenses, que se cantaban acompañados de baile en las ceremonias sagradas. Estos estaban consagrados a Apolo y, según Luciano, se reunían en coro: unos danzaban al son de la flauta y otros de la cítara. Los más hábiles, danzaban solos y al compás de sus cantos. Este baile se ejecutaba alrededor del altar de los sacrificios.

Grecia, pueblo de civilización superior en el ámbito mediterráneo, influyó grandemente en todas las culturas ribereñas, comunicándoles su alto concepto del arte, de la filosofía, así como sus costumbres. Nuestros colonizadores en la costa levantina y Cataluña dejaron bien patente su amor a la música y a las artes plásticas en aquellos habitantes. De ello es muestra la «Sardana», tan querida de los catalanes, que no es nada más que la danza pírrica de los griegos con ligeras variantes.

Roma, en cambio, se resistió durante mucho tiempo a ser conquistada para el baile, quizá por su educación guerrera. Scipión Emiliano, siglo II antes de Jesucristo, protestaba de que la danza hubiese invadido las escuelas de gimnasia, y alegaba que ella afeminaba y relajaba la moral guerrera. No obstante esto, el pueblo aceptó y aprendió las danzas griegas, practicándolas en sus fiestas sagradas y profanas.

Estudiados ya, el baile, su clasificación y su importancia en los pueblos clásicos de Grecia y Roma, queremos hacer mención especial de los bailes andaluces, su clasificación y características.

Respecto al origen de nuestros bailes, sin duda su procedencia es griega y oriental. En ese movimiento de la civilización de Oriente hacia Occidente, los pueblos orientales nos transmitieron los elementos de su cultura. El baile o danza fue uno de estos elementos, que cada pueblo o grupo étnico recibió, adaptándolo a sus costumbres y modificándolo con las aportaciones propias o autóctonas.

El baile andaluz se clasifica en dos grupos hermanos, pero con notables variaciones: los llamados de «palillos» y los que se distinguen con el apelativo de «flamencos». Ambos para su ejecución se hacen acompañar del canto y la música, que es privativo de el de «palillos».

El origen del baile de «palillos», después crótalos o castañuelas, hemos de buscarlo en los bailes campestres de Grecia, en su variedad de fiestas

de vendimia, báquicas y otras, pueblo en el que, según hemos visto, alcanzó la danza antigua mayor grado de perfección y derivaciones más geniales. ¿De qué vehículo se valió a través de las diferentes civilizaciones para llegar a la nuestra...? Es muy difícil contestar esta pregunta con caracteres de certeza. Podemos afirmar que de Roma eran conocidos, así como en la Bética, según los poetas de la época de Claudio; que más tarde, en la Edad Media, penetra, a veces furtivamente, en los harenes de los califas de Occidente y que al elevar el feudalismo sus almenados castillos y librados de la férula de sus fosos, penetró en ellos, a través de sus puentes levadizos, con el juglar, el trovador y el agorero.

El baile de «palillos» se baila generalmente en parejas, una modalidad de la danza que se originó en la antigua Grecia. Los primeros destellos de los bailes por parejas los hallamos en las fiestas de Baco que se celebraban durante las vendimias. Los campesinos griegos practicaban las danzas «dionisiacas», llevadas al teatro por Esquilo y Sófocles. Los vendimiadores, disfrazados de sátiros, perseguían a las bacantes a través de los viñedos, y una vez cogidas, volvían con ellas triunfantes para ejecutar con sus parejas los pasos que les eran destinados: una vez unidos, cada cual con su pareja y colocados frente a frente, hacían mudanzas y evoluciones imitando, al son acompasado de los «palillos», las aventuras de Marte y Venus, Danae y Júpiter o Plutón y Proserpina.

Las antiguas tradiciones de la India mencionan también la costumbre de bailar en parejas, así como la historia primitiva de Roma. Las apsaras, bailarinas celestes, que danzaban sobre la superficie del mar, eran robadas por los azuras y devas para bailar con ellas. Rómulo, fundador de la ciudad de las Siete Colinas, instituye un baile para escoger parejas y así conmemora el rapto célebre de las Sabinas.

El dios Pan era reverenciado en la Arcadia con danzas campestres bailadas en parejas y coronadas de flores de los campos. Estos bailes tenían carácter festivo y alegre, muy parecidos a nuestros actuales fandangos y boleros.

Como vemos en las anteriores citas, nuestros bailes de «palillos» son de origen clásico, ya sean ejecutados al son de los palillos, crócalos, palmeto, la crusnata y otros instrumentos de la antigüedad pagana. Nuestra corriente castañuela no es nada más el «palillo» de los tiempos antiguos, más reducido en sus dimensiones y perfeccionado a través de los siglos.

Como dejamos anotado anteriormente, estas danzas o bailes fueron importados en nuestra patria por los colonizadores orientales, predominando en el Norte las campestres y en el Sur las báquicas o domésticas: el hijo del Septentrión, por el frío de sus montañas, prefería el baile movido para sus músculos entumecidos. Al indolente hombre del Mediodía gustaba contemplar el dulce balanceo de la bayadera, de la gitana, en el movimiento suave y voluptuoso de su talle y el escorzo lascivo de sus piernas...

La circunstancia de hallarse Andalucía dominada por los musulmanes, favoreció grandemente el desarrollo de los bailes orientales durante la Edad Media. La pléyade de bailadores que acompañaron al célebre músi-

co Ziryab, estudiado ampliamente en esta monografía, trajo consigo una fuerte influencia de las danzas asiáticas en la Baja Andalucía. Por el contrario, en el Norte de España, bajo la dominación cristiana, quedó proscrito el baile oriental, por decisiones severas de los Concilios. Esto no obstante, los bailes báquicos no dejaron de introducirse en el Norte de España, aunque de una forma oculta: afirman algunos autores, que los célebres «sábados» y «aquellarres» del Norte, no eran nada más que fiestas de los antiguos paganos, rindiendo culto a Venus y a Baco, en los que se sabe representaban «pasillos» mitológicos.

Los árabes y moriscos, sin embargo, continuaban amenizando sus veladas en los fastuosos harenes con los bailes de las bayaderas o de las «bailaoras» andaluzas, generalmente gitanas, acompañadas de música de jayales y rabeles. Las veladas de los reyes de Sevilla fueron célebres, predominando sobre las de Córdoba. Según refiere Averroes; «cuando en Sevilla moría un sabio y trataban de vender sus libros, se enviaban a Córdoba, donde había más compradores; pero si en Córdoba moría un músico, sus instrumentos iban a Sevilla.

Nuestro inmortal Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, asegura que compuso cantares de danzas y troveras para ser cantadas por hebreas y moriscas, las que solían cantar y bailar al mismo tiempo. Esto lo concebimos fácilmente teniendo en cuenta que el baile oriental o gitano guarda un compás lento, a propósito para que la bailaora pueda entonar sus cantos coordinados con el movimiento acompasado de las piernas. Los poetas orientales elogian a estas «bailaoras» llamándolas «gallardas». Nuestros escritores de los siglos XVI y XVII nos describen a las gitanas que tañen y danzan a la vez. Estos son los antecedentes inmediatos de nuestros «flamencos», que se cantan y se bailan ya a partir del siglo XVIII.

Como ves, lector, ya en plena Edad Moderna el baile de palillos o castañuelas se ve con frecuencia en las campiñas, en las fiestas y ferias, siendo motivo de regocijo y alegría popular. Los más usuales en Andalucía han sido y son en la actualidad: el fandango, el bolero, las seguidillas sevillanas, seguidillas mollaras y seguidillas manchegas.

El fandango es un baile de «palillos» de estilo rudimentario y alegre que conserva los caracteres de la danza inventada por el dios Pan, siendo bailado, preferentemente, por nuestras campesinas. Se suele bailar en «punto de malagueñas». Empiezan saliendo todas las parejas a la vez y después de hacer cada una de ellas sus pasos, van repitiendo las mismas salidas. Como es baile que para su ejecución no se necesitan grandes facultades de bailador, todos los jóvenes andaluces suelen tomar parte en él en las reuniones expansivas.

El bolero, según algunos autores, entre ellos Don Preciso, personaje erudito que oculta su nombre bajo este seudónimo, se inventó hacia el año de 1780, y es lo que pudiéramos llamar «círculo de oro de los demás bailes andaluces». Se puede considerar, más que como un baile determinado, como un conjunto afiligranado de figuras diversas: saltos en haz y de múltiples labores pedestres. Es difícil descubrir las infinitas variantes de este

baile, pero citaremos algunos. Hay bolero llamado Seco, con cachucha, robado, apellidado del Zorongo, de la Extranjera, de la Caleta, del chairo, del Piache, boleras de los fanfarrones, manchegas del pirulí, del Jaque, del Zapateado, de la Civila, de la Fragua de Vulcano y... asómbrate, lector, hasta ¡de fray Luis de León...! Que las musas alegres y revoltosas del templo de Terpsícore le gastaron esta broma al insigne cantor de la vida campestre, quizá por sus afinidades en el amor placentero hacia el campo.

El bolero, si es «bolero Seco o con cachucha», puede bailar una sola pareja. Si, por el contrario, es de «medio paso», tienen que hacerlo dos parejas cuando menos. Se compone de tres coplas y cada copla de tres pasos, ejecutando la bolera o el bolero su parte, mientras su pareja le acompaña sólo con los «palillos». La parte de la cachucha son vueltas y figuras que se combinan y repiten de varios modos.

Los boleros de «medio paso», son el mismo bolero, al que se añaden vueltas y figuras que se hacen a la vez por dos parejas. Las «robadas» se diferencian sólo del propio bolero en el cambio al mismo tiempo de parejas y la variación de los tiempos. Este baile, artístico y teatral, es un extenso campo para el lucimiento de los boleros andaluces, que con él han hecho gala de sus trenzados célebres. El teatro italiano, envidioso de nuestro bolero, ha tratado de apoderarse de su secreto, pero apenas ha conseguido imitaciones sin gracia y sin la belleza temperamental de nuestra danza popular.

Las seguidillas sevillanas, hermanas gemelas de las antiguas manchegas, así como de «las malagueñas» son del «fandango», se bailan en parejas, con el cantar, que le acompaña, de seis coplas de tres pasos cada una. Su vivo, gracioso y sencillo compás hace que sea del dominio de todos, siendo su ejecución en las reuniones públicas una verdadera explosión de alegría, constituyendo lo que pudiéramos llamar el salero de las fiestas andaluzas... Las seguidillas sevillanas se bailan en toda Andalucía, pero se distinguen dos regiones, que le dan particular gracia, imprimiéndole en sus movimientos toda la belleza que las ha hecho célebres y universales: Sevilla y Jerez. A las fiestas y ferias de estas poblaciones acuden peregrinos de todos los meridianos ansiosos de embriagarse con la gracia y embrujo de las mujeres que las bailan, herederas de aquellas «bailaoras» que vio Juvenal —su «pueblae gaditae»— que entusiasmaron a Horacio y le hicieron exclamar a Marcial:

«Jóvenes y voluptuosas hijas de Gades agitaran
sin fin sus caderas...»

Hay otra variedad de seguidillas llamadas «mollares», que se bailan por dos parejas generalmente, y se diferencian en el cambio y en las «paradas», y en que sólo se ejecutan nueve pasos y se cantan tres coplas. Son de estilo más reposado y, si se quiere, más aristocrático y doméstico.

Además de los descritos, existen otros que se pueden clasificar de mixtos, ya que participan de las clases estudiadas anteriormente y de otras mo-

dificaciones introducidas. Entre ellos tenemos el «Vito», el «Ole» y el «Jaleo de Jerez», bailes de mujer sola. Estos bailes se delatan a primera vista como de procedencia oriental o flamenca. La bolera o bailadora trata de imitar la desenvoltura de la «bayadera» india y de la «almea» africana y entonces salta, gira en revoleras, agitando los «palillos», en compás más rápido que el flamenco, con posturas plásticas y voluptuosas en escorzos estudiados de provocación de sensualidades.

El «Ole» tiene infinitas variaciones. Si la música consta solo de dos partes y se compone de dieciséis compases, las boleras de habilidad suelen hacer diversidad de evoluciones: ya hace gala de su talle elástico, ya se hinca de rodillas, simulando desmayo voluptuoso, ya se inclina de un lado hasta llegar con su hombro al suelo, acompañada de una música sensual que la sume en letargo para despertar y volver a sus rápidos giros...

En cuanto al «Vito» y al «Jaleo de Jerez», tienen tantas analogías que muy bien pudiéramos calificarlos de hermanos. El «Vito» se distingue por bailarse con sombrero calañés o montera, lo que le da particular gracia y casticismo al repetir la bolera o bolero las faenas del torero en la plaza, si éstas son imitadas con desenvoltura y aire torero, cayendo, a veces, en la sosez, si la que la ejecuta carece de garbo y movimientos apropiados. En las carteleras de primero de nuestro siglo se anunciaban con frecuencia estos bailes por «La Esmeralda» y «La Curra», precursoras de nuestras actuales bailarinas y tonadilleras.

El «Jaleo de Jerez», a pesar de tener muchas analogías con el «Vito», como hemos dicho antes, es más artístico y moderno. El compositor alemán, Skosdopole, que fue director de orquesta en el Teatro Real de Madrid, compuso partituras deliciosas para este baile, que podemos considerar como antecesor inmediato de esa infinidad de bailables de palillos, con música más o menos ligera, que han creado los maestros desde el primer cuarto de siglo para acá, notablemente influenciados por los compositores franceses e italianos.

Estudiados ya los bailes llamados de «palillos» y «mixtos», réstanos hablar ahora de los «flamencos», muy vinculados a la raza gitana, domésticos y tabernarios. Su origen tendremos quizá que buscarlo en la pagoda india y en sus libros sagrados, Los Vedas. Su solemnidad rígida, estatuaría, semeja el rito del oficiante ante la divinidad. Preso del compás y de la línea, se hace íntimo, recatado; se hace vergonzoso y busca los lugares más apartados... Se expansiona y manifiesta cuando los escanciadores de caldos sienten el aleteo de su embrujo y se despierta en ellos viejos sedimentos de raza... Entonces el bailaor sube a las tablas, estrecho compartimento donde apenas caben sus pies, y al son acompasado del canto y las palmas, marca, escultórico, movimientos de rito, escorzos estatuarios que el aire esculpe, bellos improntas que piden el cincel de Milo, más tarde diluidos en el oro líquido de los vasos de los oficiantes en el altar del dios Baco.

Entre los bailes flamencos destacan «El Jaleo», «El Zapateado», «Los Panaderos» y otros variantes llamados «tangos» y «Tanguillos». Estos,

ejecutados sin «palillos», requieren su animación al compás de palmas sabiamente organizadas y cantes de los que rodean al bailaor o bailaora, excitándole con ¡olé! y otras exclamaciones del argot de los flamencos.

La única música que requiere este baile es la de la guitarra y la de la voz humana. La guitarra latina, que completara Espinel, bordadora de rotundas sonoridades, que cantó El Arcipreste, la que «con él se aprisca», según su frase feliz.

Este baile, en principio recatado, refugiado en el tugurio y la taberna, saltó de la humilde mesa de pino al tablado del «Salón de cante», perdiendo de su esencia lo que ganó en fastuosidad: al cambiar el jarro por las bambalinas, creemos que salió perjudicado.

A veces estos bailes se ejecutan en competición de hombre y mujer y entonces el espectáculo es inenarrable. Al bailar «ella», el movimiento rítmico de sus caderas se conjuga con los de sus pies que presos del bordón de la guitarra, le siguen esclavos... A la vez que sus brazos, desnudos, trazan parábolas de suave voluptuosidad... Los senos se yerguen, retadores, monumentos al arte, que piden ser tallados... Si entra «él», con pierna firme, estatua en bronce, marca sus movimientos, la agilidad toma forma y se traduce ya en taconeo rítmico, ya en sonoridades, que al unirse a la falseta de la prima y el bordón, tienen en el círculo de admiradores resonancias y repiques de gloria... Es el supremo momento en que se sueltan los duendes que le embrujan; sólo ellos imperan en medio de un silencio en que solamente se oye el punteo de la guitarra en conjunción de sentimientos con los «pinreles» bordadores...

Entre los cultivadores de este arte citaremos a un ramillete que hizo época y le marcó rumbo y garbo: Dolores Moreno, hermanas Rita, Isabel Santos, Jeroma Ortega, La Lucas, La Viola, Rosario Monje la Mejorana, entre las bailadoras y a Miracielos, Sartorio, Jeroma Acosta, Antonio Pérez y Francisco Cortés, entre los bailaores. Sería injusto no citar con ellos los tocadores de flamenco que les acompañaron: Paquirri, el Colirón, Paco el Jerezano y Enrique el del lunar. Entre los cantaores citaremos «el Tío Luis el de la Tía Juliana», del que ya hemos hablado anteriormente, maestro de Fillo, el Fillo, maestro de Silverio, Planeta, el Colorao, Santa María, Rojillas, Silverio, el Canario y Juan Breva.

En nuestros días, una pareja de singular relieve, Antonio y Rosario, ha universalizado el baile flamenco elevándolo a categoría de gran espectáculo; ennoblecido quizá al sacarlo del ambiente tabernario, pero creemos que ha perdido su sal y pimienta, ha perdido carácter. Esto es más bien una nueva modalidad que cae ya dentro de lo que pudiéramos llamar «ópera flamenca», con ámbito musical y temático muy distinto de aquel que le dio origen. Si bien hemos de reconocer que al ser incorporado al «ballet» internacional, ha contribuido a crear un nuevo concepto del folklore español, dignificando nuestra patria, y a desechar para siempre, que ya era hora, la vieja estampa española de pandereta y faca que tanto nos ha perjudicado.

No queremos terminar estas consideraciones sobre el baile regional an-

daluz, sin hacer mención de la labor meritoria que está llevando a efecto la Sección Femenina de Falange Española con sus Coros y Danzas de reivindicación de nuestros bailes, actualizando viejos olvidados, como es la variedad múltiple de nuestros fandangos y boleros, dándole su verdadero carácter a otros, deformados por la incultura o el uso, incorporando a nuestro folklore la verdadera tradición bailadora.

Como hemos visto en capítulos anteriores, Jerez, de gran tradición cantora, ha desempeñado papel principalísimo en el desarrollo de la lírica andaluza a través de la historia. En la actualidad, haciendo honor a este abolengo, siente la honda preocupación por la conservación del tesoro de nuestro folklore en sus esencias más puras. Exponente de esta preocupación es la creación de una Cátedra de estudios folklóricos, donde se dan lecciones de historia de canto andaluz y sus diversas modalidades. Un grupo de hombres, enamorados de nuestra tradición, mantienen el fuego sagrado, como vitales de la misma. Su revista «Flamenco» es un hecho meritorio y único en las publicaciones españolas, en la que se hacen estudios muy notables del canto andaluz, ya exponiendo diversas facetas de nuestro cante jondo, divulgando así su conocimiento, ya trayendo a la memoria del público viejos cantes olvidados, enriqueciendo nuestro acervo folklórico. Todo esto, en el estamento puro del arte, sin vulgaridades de ocasión, ni flamenquerías trasnochadas. Esta noble inquietud, apoyada decididamente por su Excmo. Ayuntamiento, se traduce en actos de protección y divulgación del canto andaluz, como son fiestas y concursos literarios, donde el tema folklórico tiene distinción especial.

Queremos hacer justicia a esta Ciudad en lo que se refiere a su preocupación de la resurrección de las más bellas costumbres, así como un nuevo Renacimiento, que la enorgullece, de los pueblos clásicos, siendo el adalid en este singular empeño: Jerez es el restaurador de la antigua fiesta de la vendimia de Grecia y Roma, no sólo en España, sino en el mundo entero, dándole a ésta el esplendor de los tiempos clásicos, aumentado con la alegría de su ambiente, de sus habitantes, con la belleza plástica de sus bailes, ejecutados por jóvenes fascinantes, dignas herederas de las hijas de Gades, —de las «pueblae gaditae», que cantó Juvenal— que plasmaron en sus cuerpos las improntas prístinas de la danza bética.

Como en las vendimias bíblicas, Jerez asocia su fiesta pagana con la religiosa y baila con alegría y fervor en las puertas de sus templos, a la vez que sus lagares, alquimistas, extraen oro líquido de los dorados topacios de sus famosos pagos. Jerez, clásico, se manifiesta en sus fiestas báquico y alegre, religioso y espiritual, poeta y artista. Sus hombres, sus caballeros, lo mismo escriben un poema que lancean un toro o bordan, en corvetas de sus renombrados caballos, la filigrana de su elegancia.

Lector, si has visitado alguna vez a Jerez, conocerás su ambiente alegre, señorial, acogedor... Pasear por sus calles, visitar sus famosas bodegas es siempre para el visitante una verdadera fiesta del cuerpo y del espíritu. ¡Quién no ha visto transformarse la pobre moneda de su tristeza en la reluciente, rica y aurífera de la alegría que los «duendes alquimistas» de

sus bodegas le han cambiado, ricos, generosos, cual nuevos Cresos... !
¡Quién no se ha curado con las inyecciones de sus topacios líquidos, en unas horas, su habitual e incurable melancolía o su angustia, resaca del duro vivir de nuestros días... ! Bien hace Jerez, la más alegre y risueña ciudad de Andalucía, en erigirse en cátedra del optimismo, en la Meca de la alegría. Seguramente, la mente del gran Ruskin estaba influenciada por este optimismo y llena de euforia al afirmar, con motivo de su visita a Jerez: «Considero justo y tolerable beber vino de Jerez desde que nace el sol hasta que se pone». Creemos que no hay exageración en ese slogan que propaga su generosidad y su fama en todos los meridianos: «Jerez, alegría del Mundo...» Sí, porque su exportación, es la alegría. Sí, porque su mensaje, es el optimismo...

I N D I C E

INDICE

I

- Lírica andaluza contemporánea.—Su fuerte expresión localista en la región
Cabra-Lucena-Puente Genil 13

II

- Cádiz-Jerez-Sevilla, núcleo principal de la canción andaluza.—El elemento
gitano.—Su impronta contemporánea 17

III

- Elementos que entraron en la formación de los cantares andaluces: Las
«jarchyas», Mocádem-Ben-Moafa el Ciego, de Cabra, juglar y poeta.—
Ziryab y la música oriental.—Influencia de este cantor en nuestra líri-
ca.—Factor mozárabe y bizantino 21

IV

- Influencia de Mocádem.—Ben-Moafa en la lírica andaluza y española.—Su
ámbito y extensión 29

V

- Orígenes del canto andaluz.—Sus fuentes remotas: Tartessos y Gades.—
La «Pueblae Gaditae» y «Cantiga» gaditana, células iniciales de la lí-
rica andaluza.—Ciudades que discuten ser cuna del canto de Andalu-
cía.—Aclaraciones sobre este concepto 31

VI

- Consideraciones sobre el canto.—El canto andaluz y sus clases: debblas, ca-
ñas, polos, soleares, fandangos, seguidillas y boleros.—Otras variacio-
nes localistas.—El cante andaluz y el gitano: su diferenciación e in-
fluencias mutuas.—El pueblo canta.—Canciones y «cuplés» 35

VII

El baile en los pueblos primitivos.—Clases de baile.—Importancia y rango del baile.—El baile en las vendimias bíblicas.—Grecia clásica, creadora del baile y su influencia.—Los bailes actuales de Andalucía y su clasificación.—Jerez clásico y renacentista: «Alegría del Mundo» . . . 47

NOTA BIBLIOGRAFICA DE OBRAS
CONSULTADAS POR EL AUTOR

NOTA BIBLIOGRAFICA DE OBRAS CONSULTADAS POR EL AUTOR

- R. DOZY.—«*Historia de los Musulmanes de España hasta la conquista de los Almorávides*».—Madrid. 1920.
- JULIAN RIBERA.—«*La Música de las Cantigas*».—Madrid. 1922.
- IBID.—«*El Cancionero de Aben Cuzmán*».—Discurso de recepción en la Real Academia Española.—1922.
- IBID.—«*La música andaluza medioeval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*».—Fasc. 2.º.—Madrid. 1924.
- A. GONZALEZ PALENCIA.—«*Historia de la España Musulmana*».—E. Labor, S. A.
- IBID.—«*Historia de la Literatura Árabe-española*».—E. Labor, S. A.
- SPERA IN DEO.—«*Epístola ad Alvarum*».—España Sagrada. XI.
- RICARDO MOLINA.—«*Varios artículos publicados en el diario «Córdoba»*».—Años de 1958 al 1960.
- A. SCHULTEN.—«*Tartessos*».—«*Revista de Occidente*». 1922.
- LAUREANO MARIA DE LAS MUÑECAS.—«*La Tarsis Bíblica*».—Salamanca. 1924.
- BOSCH FONTES.—«*Hispaniae Antiquae*».—I.—Barcelona. 1922.
- GONZALEZ CLIMENT.—«*Flamencología*».
- DOMINGO MANFREDI.—«*Geografía del cante jondo*».

LA CANCION ANDALUZA

II TRABAJO

POR AUGUSTO BUTLER GENIS

LA CANCION ANDALUZA

*«Del cantar a la canción,
de la copla popular
a la copla de salón:
—Hermana bella y galana,
no olvides que eres mi hermana».*

MANUEL MACHADO.

P R E A M B U L O

Si lo que pretendió la Junta Oficial de la Fiesta de la Vendimia Jerezana al crear el Tema II de su Concurso Literario para los Juegos Florales de 1960 fue salirse de materias trilladas y, en cierto modo, al alcance de los más, es evidente que ha conseguido su propósito. No es fácil, desde luego, el tema elegido para el citado apartado del ya prestigioso Certamen.

Y no es fácil porque el asunto escogido carece de tradición y de historia, pese a su centuria y media de aproximada existencia. Y de la falta, así mismo, de la necesaria claridad al enunciado, es buena prueba la ampliación aclaratoria que hubo de acompañarse, muy acertadamente, por cierto, a las bases del Concurso, entendiéndose que «los orígenes y particularidades de la Canción andaluza, no del Cante flamenco» era escaso y limitado exponente de la prístina idea concebida por la Junta. Y más que todo, materia tan difusa e inconcreta que llevó a afirmar a cierto escritor de campanillas que la tal Canción andaluza, según se concibe en este Certamen, no existe; que es pura entelequia.

No diré yo otro tanto. Antes al contrario, estoy afirmado, de hoy más, en su realidad bien definida. Lo que sucede es que la tremenda «personalidad» del Cante andaluz —al que se dio en apellidar «flamenco», sin razón ni motivo alguno— le hace tanta sombra a la Canción andaluza que, si no la anula totalmente, sí la coloca en trance de segundona. Los árboles, una vez más, no dejan ver el bosque.

Mas aceptando la idea y las bases del Concurso que hoy nos ocupa, y, en el fondo, un tanto ilusionado por las posibles dificultades del tema, uno apechugó con él, se armó de decisión, se documentó cuanto pudo, ordenó datos y recuerdos, puso en juego racionales deducciones, dio de lado a peligrosas fantasías... Y «metió mano a los manojos».

Aunque uno, modesto músico por afición, no desconozca del todo la técnica que le permitiría espigar con algún fruto en el campo de la investigación musical, es lo cierto que no dedicó su tiempo, de manera durable y metodizada, a tal menester, por lo que, en puridad, no puede echárselas de musicólogo, y, menos aun, de etnólogo musical, según se dice ahora.

Por ello, el autor quiere dejar constancia de haber huido, deliberadamente, de cualesquiera clase de tecnicismos que pudieran oscurecer y complicar en los profanos el claro entendimiento del presente trabajo, al que pretende dar carácter de ensayo literario a la vez que de amplio reportaje

periodístico y extenso —ya que no exhaustivo— inventario o nómina de canciones típicas de Andalucía, brujuleando, al paso, en torno a la pequeña historia, la anécdota y las formales características de aquéllas. Oportuno y conveniente creyó incluir, además, para quienes pudieran gustar de ellos, algunos ejemplos literarios-musicales que halló interesantes.

En las presentes cuartillas se encuentra, pues, la suma de los apun-
tados sumandos.

LA CANCION ANDALUZA.—DEFINICION Y ORIGENES

No pretendo —el Señor me libre del pecado de soberbia— que mi teoría sobre qué es la Canción andaluza y de dónde procede, sea infalible. Pero la que aquí voy a exponer me parece la más racional y lógica de cuantas he podido deducir.

La Canción andaluza es, para el autor de este trabajo, un género claramente determinado que, sin ser «cante» propiamente dicho, en copla y melodía, posee, en su fondo y esencia, acusados rasgos y modos privativos de aquél. Es tonada que no llega a ser «cante»; es un «cante venido a menos» que, influenciado por tonadillas, romances y jácaras, se quedó en «canción», pero con evidentes acentos y melismas, musicales y poéticos, del excelso arte andaluz en que principalmente se inspira y del que proviene. Es una forma en cierto modo culta, ya que con el cambio de condición, lo que perdió en pureza y hondura, en fuerza y sentimiento, en «pellizco», lo ganó en pulimento y retoque. Se vistió otro ropaje más currutaco que el de sus ascendientes, de los cuales fue apartándose, primero, y olvidándose después poco a poco, hasta parecer a veces de extraña familia... En una línea gradual, diríase que se quedó por debajo del «cante chico» y a la altura de la «cantiña», aunque con más dignidad artística y mayor empaque que ésta.

Tal es, a mi entender, el género que, desde casi dos centurias, conócese como «Canción andaluza», descendiente legítima del «Cante» en sus dos facetas de «grande» o «liviano» y al que el folklorista Eduardo M. Torner señala «un puesto preeminente en el folklore musical de España y del Occidente de Europa, donde destaca con rasgos propios e inconfundibles».

PARTICULARIDADES

Así como la Canción andaluza toma del «Cante» ritmos, giros melódicos y garbosos melismas, se inspira, además, en temas y esencias de sus coplas, temas que en éstas se encuentran comprimidos y a veces sólo ini-

ciados, por fuerza de la brevedad de su privativa arquitectura poética. La «copla» truécase en «letra». Y la canción desarrolla, con la extensión requerida por este género, aquellos motivos que tomó a préstamo, convirtiéndolos en concisos relatos o cuadros de costumbres andaluzas, con sus protagonistas, tipos de la región por lo general, que hablan y piensan «en andaluz», y poseedores de sus característicos afectos y pasiones, creencias y supersticiones, penillas y alegrías, virtudes y defectos...

AREA GEOGRAFICA

Es lógico suponer que el área geográfica de la Canción andaluza sea, o deba ser, toda Andalucía. Pero, sin embargo, no sería aventurado el señalar determinadas provincias como lugares donde con preferencia, ya que no con exclusividad, nace, crece, vive y prolifera a sus anchas tal género de canción.

Son, creo yo, las provincias de Sevilla, Cádiz, Granada, Córdoba y Málaga los solares matrices de la Canción andaluza. Y esto no ocurre por caprichoso azar, sino porque ellas constituyen el área geográfica de más acusada personalidad en las distintas facetas creadoras del Cante. No hay casualidad, repito, sino una clara consecuencia.

Más tarde, este nuevo género andaluz extiende su campo vital. Primero, es toda Andalucía. Acto continuo, a las grandes urbes nacionales. Luego, el salto a la América hispana, con arranque en el puerto de Cádiz. Más tarde, los países latinos y, a seguido, Europa entera, para proyectarse, con el tiempo, sobre casi todos los rincones del globo. Que no en balde es el género andaluz —cante y baile— el que se conoce en todo el mundo como arte popular español por antonomasia.

ANTECEDENTES HISTORICOS-MUSICALES.—VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA

Si bucease uno en los probables o ciertos antecedentes y diversas posibles fuentes de la Canción andaluza, adentrándonos en cuantos caminos y trochas nos saliesen al paso, a más de meternos en un dédalo del que no sería fácil hallar la salida, habría que emborronar cientos y cientos de cuartillas. Si se metiese uno de lleno en los precedentes que nos puedan brindar las correrías de fenicios, griegos, romanos, visigodos, egipcios y árabes por la Bética; si prestase uno siquiera ligera atención a las canciones del Lino y de las Adónicas, lúgubres las primeras y alegres y graciosas éstas (¿ante-

cedentes de la «siguiriya» y la «bulería», respectivamente?), que cantaban en Tartessos los curetes, sus habitantes en tiempos de Rhea; o a los «Al-louyah» de los griegos de Delfos, que también vivieron luego en la citada zona bética; o al canto mozárabe del siglo VIII (del que parece descender el canto de la trilla); o a las Liturgias cristiana o bizantina, las Cantigas, el zejel; y a latinos, hebreos o gitanos; y mirase, no más que de reojo, a la teoría de las formas heredables, habría de resultar este apartado el auténtico cuento de nunca acabar. No; voy a limitarme a estudiar unos posibles antecedentes y fuentes más a la mano, con lo que todos —trabajo, autor y lector— saldremos, sin duda, ganando.

TONADILLAS

Clarísimos antecedentes de la canción andaluza se hallan en los géneros musicales de la época en que ésta florece, el último cuarto del XVIII. Tonadillas, jácaras y letrillas señorean, desde alrededor de 1750, los escenarios de corrales de comedias, y constituyen gran diversión en toda fiesta de canto y baile. La tonadilla, en su creación, venía siendo una breve canción suelta, con estribillo, que se cantaba en cualquier ocasión y lugar y que frecuentemente servía de intermedio y remate de los sainetes y funciones de bailes. Al mediar el citado siglo, surge con lozanía la tonadilla escénica, con las variantes de cantarse a solo, a dos, tres y hasta a seis personajes, llamándose «generales» cuando en la canción intervenían un mayor número de actores. Teresa Garrido, María Hidalgo, Catalina Pacheco, conocida por «La Catuja», Diego Coronado y Juan Ladvenant dan a conocer las primeras tonadillas escénicas, de los compositores Antonio Guerrero y Luis Misón, entre otros.

Más tarde, hacia 1780, la tonadilla va perdiendo, poco a poco, este posterior carácter escénico, para volver al primitivo de canción desligada de la trama escénica. Es la época de la «Tirana del trípili» y «El polo del contrabandista». Y este es el momento en que, según todos los indicios, florece la Canción andaluza, con «El marabú», «La Currilla», «El julepe» y «El chairo», probablemente, con otros títulos que no han llegado hasta nuestra información.

ROMANCES Y CORRIDOS

Otros precedentes creemos también encontrarlos en los antiguos romances, que se cantaban desde la época juglaresca. Al referirse a las canciones que escuchaba en sus tiempos de Granada, dice Washington Irving:

«Las coplas que cantan son casi siempre referentes a algún antiguo y tradicional romance de moros o alguna leyenda de un santo o de las llamadas amorosas». No hay duda de que se refería a los «corridos», modalidad de canto andaluz que apenas llegó a nosotros, de muy clara estirpe romancesca.

A mayor abundamiento, Estébanez Calderón, «El Solitario», se refiere en sus «Escenas andaluzas» al canto de romances antiguos llamados «corridos», nombre que justifica por oposición a los polos, tonadas y tiranas, «que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas». Y continúa: «El Planeta», veterano cantaor y de gran estilo, principiaba un romance o «corrida» después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta. Y dijo el romance del «Conde Sol». (Este «dijo», claro está que vale por «cantó»).

Pero aun concreta más, y escribe así: «La música con que se cantan estos romances, es un recuerdo morisco todavía. Sólo en pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco y desaparecerá para siempre».

La Canción andaluza se inspira, pues, en la forma tonadillesca, pero en su naciencia adopta los caracteres melódicos y literarios de los materiales propiamente andaluces que le son contemporáneos: giros, acentos y melismas del Cante, grande o liviano, y letras de romances que entonces aún son usuales y que van como anillo al dedo a la extensión propia del nuevo género.

EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCIÓN ANDALUZA

En lugar anterior quedó expresada nuestra teoría de que la Canción andaluza es, seguramente, «un cante venido a menos», una forma culta, que no popular, derivada del Cante, de los cantes andaluces.

Es forma culta porque no es el pueblo, ese ente abstracto que hemos dado en llamar así y sobre cuya capacidad de creación habría mucho que hablar, quien la «inventa», como dicen los flamencos. Son escritores y músicos los que, cuando las gentes se cansan de cantar siempre los mismos romances y corridos; cuando piensan que no existe razón que les unza, días tras días, al yugo de las mismas cantinelas que llegaron ya a empalagarles, resuelven iniciar ellos una incruenta guerra por su cuenta. Y se hace usual la canción —letra y música— original, culta y erudita, pues hombres que aprendieron en libros sus mayores o menores conocimientos, literarios o musicales, son sus autores. Pero, claro es, inspirando sus creaciones en los géneros más en boga, géneros que en Andalucía no podían ser otros que los populares, todas las variantes del Cante andaluz,

al que hoy se conoce, sin otra razón que la costumbre, por «Cante flamenco».

Así como es de todo punto imposible determinar, con algún viso de certidumbre, los orígenes del folklore lírico español y andaluz, ni los de ningún otro país, debiéndonos bastar la intuición, así hay que suponer que todos los Cantes andaluces, unos más y otros menos, fueron las fuentes nutricias en que bebieron los creadores de la Canción andaluza. Estudiemos la nómina. En ella encontraremos algunas que habrá quien las tenga por género flamenco. No lo son, aunque como seudoflamenco circulen por ahí. ¡Quién le pone puertas al campo!

VILLANCICOS

El nombre de estas antiquísimas canciones (por esa especie de decanato, las clasifico en primer lugar) significa, al decir de Menéndez y Pelayo, «cantarillo de villa o de villanos», es decir, de gentes populares. El Villancico en su creación no es la copla navideña que hoy conocemos. Es folklore musical religioso y profano. Derivación o faceta del mismo son los «Gozos», oraciones que cantaban los ciegos callejeros acompañándose de la vihuela.

En el medioevo, ya se conocían los Villancicos por este nombre. Testimonios escritos de su existencia hay en el anónimo cancionero catalán del siglo XI «Livre dels tres Reys d'Orient», y en la «Crónica de Alfonso VII», del XII. Alfonso el Sabio, en las «Partidas», se refiere a este género de canción. Y Pedro López de Ayala (siglo XIV); Gómez Manrique, Alvarez Gato y Juan del Enzina (XV); Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Góngora y Lope de Vega (XVI), y Calderón de la Barca, en el XVII, los firman como autores.

Era el Villancico una peculiar forma poética, que se aplicaba indistintamente a manifestaciones religiosas y profanas, o a expansiones líricas e incluso escénicas. Juan Díaz Rengifo, hombre de letras abulense de siglos atrás, los define como «género de copla que solamente se compone para ser cantado...». Hay Villancicos de la época de Juan del Enzina que se refieren a asuntos de Navidad, pero también los hay de Pasión, de Carnaval, morales, burlescos, históricos, costumbristas, amorosos, pastoriles, sentenciosos y jocundos.

Rodríguez Marín encuentra que «dos villancicos del Cancionero general, de Pedro Flores, se convierten en coplas de las nuestras (andaluzas) con sólo repetir el primer verso después del segundo...». Y cita también el Villancico popular «hebraizante», del XV, «fronterizo de Andalucía», buen ejemplo de la influencia del arcaico zéjel o canción de estribillo, género de poesía de diversa rima, inventado por los musulmanes hispanos

y precursor de la forma que luego adoptarían muchos cantos populares andaluces, como Peteneras, Fandangos y otros:

Tres moricas me enamoran
en Jaén:

Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan garridas
iban a coger olivas,
en Jaén:

Axa y Fátima y Marién (1).

... ..

Con este otro Villancico popular de la misma época:

Amigo el que yo más quería,
venid al alba del día.

Amigo el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Non trayáis compañía,
venid al alba del día.

Non trayáis grande compañía,
venid a la luz del alba.

El Villancico no es canción exclusivamente andaluza. Como ocurre con la extendida canción de la trilla, que existe, con cierto parecido, en todas las regiones de España, pues en todas se produce más o menos trigo y en todas se trilla, claro está.

Pero ocurre en Andalucía que la tal canción (que no «cante», aunque haya sido «metido» en son flamenco, igual que ha ocurrido con otros tipos de cantos y canciones, incluso religiosos, patrióticos y militares), que la tal canción, repito, adquiere, antes de la vitola aflamencada que tienen hoy algunas «Nochebuenas», modalidades de tipo navideño que podríamos llamar andaluzas por sus cadencias, giros y modulaciones. Y hasta por el gracejo de las expresiones literarias de algunos de sus cantables. También cantaron Villancicos los «Campanilleros», de los que trataremos oportunamente.

Un Villancico popular que, según testimonio de la pintora y escritora gaditana del pasado siglo «Anselma Lacroix» (Alejandrina Gessler, casada con francés, y que firmaba también sus escritos con el seudónimo de «Fulana de Tal» (2), se cantaba en los pueblos de la provincia gaditana cuando ella era niña, es este, que no nos parece del todo desconocido:

(1) Véase Apéndice pág. 55.

(2) «Recuerdos de Cádiz y Puerto Real» (1841-1850), por FULANA DE TAL. París. Garnier Hermanos, 1899.

Venid, pastores, venid,
veréis lo que no habéis visto:
En el portal de Belén
el nacimiento de Cristo.

Y dijo Melchor, y dijo Gaspar y el Rey Baltasar,
que por buena que sea una vieja
ni el mismo demonio la puede aguantar
cuando abriendo su boca sin dientes
se pone a decir: ¡cha, cha, cha, cha, cha, cha! (1).

Son también características y graciosas letrillas populares andaluzas de villancicos, en extractada referencia, las que siguen:

Gatatumba, tumba, tumba,
con panderos y sonajas.

Gatatumba, tumba, tumba,
no te metas en las pajas.

Gatatumba, tumba, tumba,
toca el pito y el rabel.

Gatatumba, tumba, tumba,
tamboril y cascabel (2).

Hacia Belén va una burra, rin, rin,
yo me remendaba, yo me remendé,
yo me eché un remiendo, yo me lo quité;
cargada de chocolate.

Lleva su chocolatera, rin, rin,
yo me remendaba...

.....
su molinillo y su anafe.

María, María, ven acá corriendo,
que el chocolatillo se lo están comiendo (3).

Es fuerza dar paso a otros temas, pero no sin recordar, siquiera sea de pasada, la zarabanda que se armaba cada anochecer en la «viñera» iglesia de San Lorenzo gaditana cuando, en sus «Jornaditas», cantaba Villancicos desde el Coro aquel famoso cantaor que se llamó Enrique el

(1) Véanse las melodías correspondientes a estas canciones, en el Apéndice Musical página 51.

(2) Véase Apéndice pág. 49.

(3) Véase Apéndice pág. 50.

Mellizo, allá por los años 80 del pasado siglo. Toda la gitanería del barrio, aumentaba con la del de Santa María, se daba cita cada tarde en el templo para escuchar la voz caliente y el maravilloso estilo del viejo calé. Mas duró poco tiempo la circunspección y el debido respeto al sagrado lugar. Un día, la masa calorri, enardecida por el arte del patriarca, no pudo contenerse. Y se arrancó en coro a acompañarle, al par que se daban «media güertecita» por bulerías... La cosa terminó pronto, como es de suponer, por radical intervención de los «guindillas», prontamente requeridos por el asombrado párroco de San Lorenzo.

CANCIONES GENERICAS

En este apartado se trata de la Canción andaluza que, al margen de otras que también lo son, por canciones y por andaluzas de origen o recreación —Villancicos, Nanas infantiles y algunas más—, nace hacia mediados del XVIII, según queda referido (páreceme mucho a uno escribir «historiado») en apartado anterior. La estela que deja tras de sí este tipo de canción, de un andalucismo de pandereta, si se quiere, pero con acentos propios innegables que salieron de la entraña del pueblo, llega hasta nuestros días.

ANDALUZAS PRIMIGENIAS

Señalamos anteriormente algunos títulos de ciertas canciones andaluzas primigenias, como «El trípili» y «El marabú».

Así canta la primera, de probable linaje sevillano, que se interpretaba «a solo» y coro, con lo que acusa reminiscencias de la tonadilla, de donde procede, modalidad que eliminaron pronto los andaluces, que no gustaron nunca más que del canto individualista:

La otra tarde en la plazuela
un borrico rebuznó,
y uno que lo oyó decía:
«Ese canta como yo»

Con el trípili, trípili, trápala
esta tonadilla se canta y se baila.

Anda, salero, dale con gracia,
que me robaste el alma (1).

(1) Véase Apéndice pág. 50.

La cuna de «El marabú» parece malagueña. Su melodía y algunas frases del cantable son bien conocidas desde que el maestro Vives las llevara a una de sus más afortunadas zarzuelas. Una estrofa de la letra original es ésta:

Tienes unos ojitos
de picaporte,
con el ¡ay!, con el marabay,
con el u, con el marabú,
¡ay! que me mu,
que me muero,
San Juan de la Cruz (1).

A estas canciones siguen las cronológicamente, otras cuyos títulos conocemos: «El serení», «El julepe», «La Currilla», «El chairo», entre varias más.

Son sus contemporáneas otras cuyos títulos son muy conocidos, «El zorongó», cuyo estribillo cantaba:

Ay, zorongó, zorongó, zorongó,
que lo que me compra mi madre me pongo (2).

Y «El Vito», de venero sevillano, según se cree:

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va.
Yo no quiero que me miren,
que me pongo colorá (3).

Por cierto, que existe una versión, referida a cierto borrachín sempiterno que hacía las delicias de los sevillanos del comienzo del pasado siglo, apodado «el Vito». Cantaba y brincaba en medio del arroyo, acompañándose con un guitarrucho pringoso. Luego, echaba un guante entre su público. Cantaba esta copla de su propia cosecha:

Yo soy Vito, yo soy Vito,
yo soy Vito de Jerez;
Yo me llamo don Pepito
y me achispo alguna vez.

¿No se deberá a este don Pepito el que la canción que constituía casi todo su repertorio, llevada por el maestro Jiménez a una de sus más famosas zarzuelas, llegase hasta un ayer cercano?

(1) Véase Apéndice pág. 57.

(2) Véase Apéndice pág. 58.

(3) Véase Apéndice pág. 59.

La Cachucha es canción de estirpe gaditana, y antecedente de su homónima gitana de que nos ocupamos en otro lugar. A la vista tenemos un pliego, de los llamados «de cordel», que copia la tirada de cuartetas que, con repetición de la primera a modo de estribillo, componen la titulada «Cachucha de la Isla», cuyas dos primeras coplas rezan así:

Vámonos, Cachucha mía,
vámonos a la Carraca,
que allí nos dan pan y carne,
y una pesetilla en plata.

Allí se come y se bebe,
allí se viste y se calza,
y se habla con el amigo
sin recelar acechanzas.

Vámonos, etc... (1).

Y aun quedaría el estudiar, por representativas, «El paño moruno», «La petenera», género de canción andaluza al que algunos atribuyen y otros niegan origen semítico que no es ni tiene nada de cante flamenco; «La flor de la canela», anónima y nacida en Málaga; «El Ole», y tantas otras, que harían interminable este apartado, ya de suyo extenso.

Sobre la tonada de «El Ole Bujaque» se cantaba en Sevilla, el pasado siglo, el episodio ocurrido a la «Tía Norica», madre de la bailaora Carmen la Cigarrera, la cual «Tía Norica», por lo visto, hizo volatines a cuenta de un toro que la dejó malparada:

A la Tía Norica
la ha cogido el toro...

También es muy típica canción popular sevillana la que lleva el nombre genérico de «Corrucos». Acaso sólo subsista hoy en la ciudad del Betis, y debe ser ya poco frecuente en el favor popular. Yo la conocí hace casi cuarenta años, y ya era poco usual, gracias a la buena memoria de un viejo amiguete, camarero a la sazón de un típico «colmao» de La Europa sevillana.

Se compone la tal canción de una serie de cuartetas octosílabas, en número acomodaticio, con remate de un estribillo de pie quebrado, y no descarto la posibilidad de que también alguna vez se bailase, dado el ritmo de la canción, que parece pedir a voces «media vueltecita»:

Las chiquillas de esta tierra
saben cantar y bailar

(1) Véase Apéndice pág. 60.

con una gracia y salero
que no se puede aguantar.

En Sevilla y en Triana
y en Coria y en Alcalá,
son las mujeres más guapas
que en ningún otro lugar.

(ESTRIBILLO)

Mírame tú con cariño,
mi niño,
que tú eres lo que más quiero,
salero,
mírame tú con cariño,
a ver quién mira primero (1).

Hemos dejado constancia, siquiera haya sido con brevedad y concisión, de una época. La que va del germen de la Canción andaluza hasta algo más de medio siglo después.

ANDALUZAS DEL XIX

La sigue una nueva «generación» de canciones. Estamos en el comienzo del XIX. Ahora son verdaderos poetas y músicos quienes cultivan el género. Aquellos, inspirados en temas de coplas de cantes y en el argumento de la vida diaria del pueblo andaluz, traman breves cuadros costumbristas que fingen personajes de la región. Los músicos, apoyados en motivos que los diversos cantes les ofrecen, tejen y trenzan armonías en las que son gala y ornato los giros, melismas y cadencias del género flamenco. Es este el momento en que comienza el verdadero auge de la Canción andaluza.

Entre los poetas que la cultivan destaca el nombre del glorioso José Zorrilla, del que anotamos la canción intitulada «Aurora la gitana», musicada por Yradier, el autor de la habanera «La paloma». He aquí la primera estrofa o letra de la canción de Zorrilla:

Yo soy Aurora la gitanilla,
a quien adora toda Sevilla:
Yo con mi oculta ciencia gitana,
soy pájaro en Sevilla,
flor en Triana (2).

La que va a seguido es muestra de una canción de otro famoso escri-

(1) Véase Apéndice pág. 61.

(2) Véase Apéndice pág. 77.

tor y poeta costumbrista malagueño de la época, Ramón Franquelo. El título es «Las puñalás y el parné», y fue el maestro Mercé, padre de la gloriosa Antonia Mercé «La Argentina», quien escribió la música:

Aquí estoy, serrana mía,
con la vía
dispuesta a reñir por tí:
er moso cruo que quiera
que jecher er cuerpo asia fuera
que un jembro lo guarda aquí (1).

... ..

Del mismo letrista, con melodías del citado maestro Mercé y algunos más, se conocen varios títulos que se reproducen en el Apéndice literario adjunto, más no así las correspondientes notaciones musicales, que no nos ha sido posible hallar, a pesar de paciente búsqueda.

Otro escritor de fama, además de notable comediógrafo y buen poeta que, por aquellas calendas, cultivó *in extensis* la canción que nos ocupa, fue José M. Gutiérrez de Alba. Parece, por lo prolífico, el Antonio Quintero o el Rafael de León de aquellos tiempos. En el ya nombrado Apéndice se hace transcripción de todas las canciones del autor que hemos logrado reunir. Aquí sólo estampamos una breve muestra de la titulada «La Macarena», con música de Yradier:

¿Aónde vas, macarenita
con la mantiya tersiá,
robando los corazones,
dejando el arma abrasá?
Ven acá (2).

... ..

Llega ahora a esta nómina Enrique de Cisneros, escritor y comediógrafo, influyente político gran amigo de los Montpensier, quien también sintióse atraído por el género, en el que dejó abundantes pruebas de su talento literario en títulos como «El esquilador», «El chicanero», y «El contrabandista», musicados por el maestro Sanz y Terroba, quien había sido torero antes que músico.

Gracioso y fácil versificador fue Eugenio Sánchez de Fuentes, escritor sevillano. «El niño peleón», «La velada de San Juan», «En los toros», «La tasquera», «Las mañanitas de Abril» y «El mosito del barrio», con música del mismo Sanz y Terroba, son los más notables de su producción.

Haciendo de Juan Palomo, pues él se lo guisaba y se lo comía, Isidoro Hernández, poeta y músico a la vez, da a la luz «Las faitigas», «El

(1) Véase Apéndice pág. 83.

(2) Véase Apéndice pág. 81.

sordao andaluz», «La chiclanera», «El recluta» y «El calesero», entre otras afortunadas canciones.

Y cierra esta nómina de la época, José Martín y Santiago, del que sólo conocemos un título: «Lo que es la mujer», en colaboración con el maestro José Vera y Mefre. Por cierto que la tal cancioncilla, que figura junto con todas las nombradas, y otras varias más, en el Apéndice literario que se incluye, sólo tiene, por lo que a la letra se refiere, una prosodia andaluza bastante mal andaluza...

EL CUPLÉ O GÉNERO INFIMO

A fines del siglo pasado empieza a decaer el género andaluz en la canción «de salón», como la adjetivaría Manuel Machado. Comienza entonces el reinado de una canción frívola que sería bautizado con el remoque de «género infimo». En Barcelona, hacia 1890, surge, con cierta timidez al principio y en los «café conciertos» del Paralelo y en el «Eden Concert» y el «Alkazar Español», este tipo de canción, importada de Francia, con letra picaresca o procaz y musiquilla retozona y trivial. Luego, es Madrid en donde prolifera la novedad, primero en el teatro Barbieri y extendida después a coliseos conocidos y a otros que se construyen expresamente: Salón Actualidades, Alhambra, Salón Bleu, Japonés, Romea, Salón Rouge, y Trianón Palace, marco este de la flor y nata del nuevo género.

Suenan los nombres de la Bella Belén, de Candelaria Medina, la Bella Otero, Pilar Cohen, La Vergés, artista francesa para quien escriben «La pulga» Montesinos y Torres del Alamo. Luego, los de Chelito, Fornarina, Adela Lulú, Olimpia d'Avigní, La Goya, Pastora Imperio y Amalia Molina. Esta graciosa artista sevillana es una de las pocas que no abandona la canción andaluza en que cobró justa fama, y estrena en esa misma época «La novia del torero», «Timitos sevillanos», «El aceitunero», «Naranjera andaluza», «Tientos de mi trianero», y el famoso tanguillo «Tengo dos lunares», haciendo son a sus canciones con el alegre repique de sus maravillosas castañuelas.

Esto ocurre entre los años 10 y 20 de la centuria que vivimos, por muchos años sea. Y los públicos, que la verdad es que muy pocas veces llamaron por su verdadero nombre a la Canción andaluza, comienzan a motejar todas las que oyen, sin fijarse en su procedencia o carácter, con su término gabacho de «couplet», que luego españoliza en cuplé, neologismo, y antes galicismo, que lleva camino de entrar en el Diccionario, si es que no lo ha logrado ya.

PASTORA Y SU GENERACION ARTISTICA

Es tan intensa, en los años 20, la producción de canciones de todo

género, que no resulta nada fácil tarea seguir el rastro a las de tipo andaluz. Hay que reducirse a unas muestras sólo. Y a unos pocos nombres de sus intérpretes. A los más famosos. Entre estos, el de Pastora Imperio, que estrena una especie de autobiografía que se titula «Cuna cañí»:

Bautizá con manzanilla
con el nombre de Pastora...

Y «La nieta de Carmen», de Font y Montesinos:

Tengo el corazón gitano,
tengo el alma trianera,
y llevo en mis venas sangre
de Carmen, la cigarrera.

... ..

Con «Trianerías», de Graciani y Larruga, arma Pastora una revolución, derrochando gracia y salero:

Con el aire más gitano
que se reparte en Triana,
hoy me ha dicho un sevillano
muy bajito en mi ventana.

... ..

Y sigue la faraona haciendo la guerra por su cuenta y arrebatando a los públicos de aquende y de allende con «La gitana celosa» y «Donaires gitanos», entre otros muchos títulos que, principalmente porque ella los cantó, han pasado a la historia de este arte pequeño, con la pequeñez y las propiedades de la pimienta...

Mas advierte uno que no es posible seguir por este detallado camino. Hay que abreviar, sin remedio. Pero no será sin dejar aquí constancia de dos nombres señeros — ¡entre tantos! — en la Canción andaluza: Dora la Cordobesita y Encarnación López «La Argentinita»; y de algunas de sus más afortunadas creaciones, «Fandanguillo de Almería» y «La Velá de Santa Ana», dos entre cien de las que Dora llevó a las tablas. Y «Tranvías sevillanos», «El testamento del gitano», con las graciosas adaptaciones de García Lorca «El café de chinitas», y «Los cuatro muleros», por citar breve muestra del repertorio de la llorada Encarna.

LOS AÑOS 30

Y ya nos encontramos en los días actuales. Los cuales vamos a glosar desde los años 30, porque antes hay una pequeña laguna llena de aires americanos. Tangos argentinos y charlestons, entre otros sonos exóticos

para nuestros oídos, se adueñan de los escenarios de Variedades. Pero ya cedido el sarampión, «lo andaluz» vuelve nuevamente al primer plano.

Vuelan sonoros éxitos: «María de la O», «Rocío», «Soleá», «Vámonos pa Cáii», «Herencia Gitana», «Triniá», «Los Piconeros», «La Parralla», «La Lirio», «Farsa Monéa», «Lerele», «La Niña de Fuego», «Echale Guindas ar Pavo», «Antonio Vargas Heredia», «Canasteros de Triana», «Mi Jaca» y ciento de ellos que no es posible registrar.

Y junto a los nombres de sus afortunados autores, León, Quintero, Quiroga, García Lorca, Guillén, Mostazo, Perelló, Currito, Cantabrana, Oliva, Valverde, Villacañas, Bolaños, Villajos y muchos más, otros pocos nombres impares en este arte garboso y profundo de la Canción andaluza: Conchita Piquer, Juanita Reina, Conchita Martínez, Imperio Argentina, Lola Flores y Manolo Caracol (1). Acaso no están registrados todos los que son; pero sí son todos los que están.

CAMPANILLEROS

De clara y rancia estirpe andaluza es la canción de los Campanilleros. Nace esta modalidad del mismo corazón de la tradición y la historia sevillanas. Y, en su origen, es un canto religioso.

Fray Diego de Valencina, que historió con gran acopio de datos y noticias esta faceta lírica del pueblo sevillano, escribe: «Los campanilleros de la Aurora generalmente eran dos y tocaban las campanillas muy acompasadamente. La copla no la cantaba uno sólo, sino diciendo cada uno un verso y de frente el uno para el otro. Al final, cualquiera de los acompañantes decía, con voz fuerte: ¡Ave María Purísima! Aunque es cierto que los campanilleros tocaban las campanillas en algunas procesiones religiosas, también lo es que la justa fama que gozan la adquirieron en Sevilla, en las procesiones de los Rosarios de la Aurora».

Y según el costumbrista sevillano Benito Más y Prat, «Los Rosarios comenzaron en los tiempos de Carlos II, se desarrollaron en los de Felipe V, pasaron inadvertidos en los de Carlos III y llegaron a su apogeo en los de Carlos IV». Los Rosarios populares fueron introducidos en Sevilla por el padre dominico Fr. Pedro de Ulloa, y bien acogidos por el pueblo sevillano. Luego, esta devoción se extendió por España y América.

Hoy los Campanilleros se pueden escuchar, con preferencia en toda la provincia sevillana, por las calles de la capital y de varios pueblos que conservan especialmente la tradición, Bormujo, Gines, Castilleja de la Cuesta, Gelves... Pero no son las campanillas solas el acompañamiento

(1) Sin embargo de que Manolo Caracol sea un cantaor renombrado, se le cita aquí en cuanto a su faceta de «cancionero», y no por la auténtica, la del cante, que es lo suyo, aunque él se empeñe en olvidarlo con harta frecuencia.

de los cantos. A aquellas se agregaron almireces, triángulos y hasta un cántaro que, golpeado en su boca con una alpargata nueva, hace un grave y opaco «son» que ayuda a llevar el compás a todos los demás «instrumentos».

Sus melodías actuales difieren bastante de las primitivas, y siguen escuchándose con gran agrado. Sus coplas, algunas de ellas, cantan ya temas no sólo profanos, sino hasta un tanto desenfadados, y no carecen de agudeza y gracia andaluza. Véase una muestra de letra primitiva:

En tu puerta está la campanilla,
levanta cristiano si la quieres ver,
porque dicen que viene la aurora
repartiendo flores al amanecer.

Pues vamos a ver
la azucena, la rosa encarnada,
el lirio morado, la flor de Israel.

TANGUILLOS DE CADIZ

Nadie podrá negar a esta modalidad un puesto destacado en la nómina de la Canción andaluza. Antes les nombraban «Tangos». Hoy, se les llama Tanguillos, y bien les va el diminutivo, que les diferencia del anterior, que se baila y canta con «son» flamenco.

El Tanguillo no tiene nada de flamenco. Sus letras y melodías lo denotan bien a las claras.

Es canción de Carnaval, nacida a fines del pasado siglo, y creación de «coros» y «chirigotas» populares. Alguien ha creído encontrar en sus sonos reminiscencias de los cantos guajiros. Es, con los «Campanilleros», la única tonada andaluza que se canta a coro.

Su más firme sostén fue Antonio Rodríguez, más conocido por el remoquete de «El tío de la tiza», quien encontró en Manuel Cañamaque y en «El Batato» sus más destacados continuadores.

Famosos fueron por toda Andalucía, con alguna escapada a la capital de España, los coros titulados «Las viejas ricas», «Los pamplis», «Los anticuarios», «Los relojes», «Los espejos», «Los pajaritos», «Los médicos modernistas», «Los gallos» y tantos y tantos más, cuyas melodías, frescas y pimpantes, aún se interpretan en nuestros días.

Así cantaba un coro comparsero gaditano en sus continuas visitas anuales a Jerez:

Jerez de la Frontera,
tuya es la fama,
y de la España entera,

te llevas la palma.
 Los vinos de tus bodegas
 no tienen comparación.
 Tus niñas son más bonitas
 que los rayitos del sol.
 Cuando van los quintos a Cádiz,
 les dicen las garateras:
 Aquí están los buenos mozos
 de Jerez de la Frontera.
 Tus hijos son barbíanos,
 castizos y de voluntad,
 los mejores siguiroyeros
 son los que salen de esta ciudad (1).

De un viejo jerezano recogió el que esto escribe letra y música de este raro y poco conocido Tanguillo.

CANCIONES VARIAS

INFANTILES

Algunas canciones más deben calificarse de andaluzas. Si no nacieron exclusivamente en la región, es lo cierto que en ella fueron recreadas con matices propios. Así, multitud de *canciones infantiles*. Entre ellas destaca la de «El mayo» o Fiestas de las Mayas, hoy casi desaparecida.

Dice de ella Rodríguez Marín que «es costumbre evidentemente gentilicia, y conservada con pertinacia por los niños, fidelísimos depositarios de la tradición».

Encuentra parecidos entre los textos populares de la canción con descripciones semejantes de «El Cantar de los cantares», de Salomón. Y Covarrubias lo describe así en su parte digamos coreográfica: «...es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio».

El escritor gaditano y sacerdote José M. Sbarbi, recogió en Cádiz la siguiente copla de «El Mayo»:

Tu garganta tan clara y tan bella,
 todo lo que bebes se clarea en ella.

Rodríguez Marín escuchó y anotó en Sevilla esta otra versión:

(1) Véase Apéndice pág. 62.

Tus pechos son dos fuentes claras,
 donde yo bebiera si tú me dejaras.

Y el citado polígrafo conoció también, en Cartaya (Huelva), la que sigue:

Tu cabeza chiquita y bonita
 parece de oro una naranjita (1).

Existen también en Andalucía peculiares versiones de innumerables canciones de «corro» o de vueltas de rueda. Estas cancioncillas, como que implican acción —dice Felipe Pedrell—, ofrecen melodías bien desarrolladas, pero cortas.

Así mismo, Juan Menéndez Pidal, indica en su «Cancionero Popular» (M., 1885) que en ellas se columbran a veces restos de canciones, historias, y de otras que sin serlo por el asunto que se desenvuelve, merecen tal consideración por la época remota de su origen.

Por toda Andalucía han corrido, y aun corren en la actualidad, versiones de cancioncillas de corro que todos hemos escuchado alguna vez. Desde la muchacha «que se quería casar con un mocito barbero», y a quien sus desnaturalizados padres hicieron «monjita en un monasterio», hasta la «viudita del conde Laurel». Desde la cantinela que sube como un cohete: «Quisiera ser tan alta como la luna», hasta la simple onda fluvial: «Arroyo claro, fuente serena...». Y tantas otras, sin olvidar las de tanto abo-lengo literario y popular, «Mambrú», entre las más repetidas. Pero las mejores, como suele acontecer siempre con este género de poesía, son las más breves y condensadas; tal la que comienza: «Al pasar la barca-me dijo el barquero...».

Luego vienen aquellas en que la incongruencia juega también con los niños. Así, algunas de las más conocidas, como «Tengo una muñeca vestida de azul» o «Ramón del alma mía...».

En todas estas canciones citadas, lo repetimos, encuéntrase matices y giros que las convierten en recreaciones andaluzas, si es que alguna no naciera y creciera en la región. «Se non e vero...».

En Jerez se canta, creo que desde tiempo inmemorial, una cancioncilla infantil, de sobra conocida de todos los jerezanos y de muchos que no lo son, nuevo caso típico de recreación. La tonada es foránea; castellana, acaso, y quizá existen algunas variantes entre la popular melodía original y la que hoy conocemos como versión jerezana:

Si el río de Cartuja,
 güí, güí, güí,

(1) Véase Apéndice pág. 63.

fuera de vino,
 re que re que re,
 fuera de vino,
 litón, litón, litón.
 Cuánto borracho hubiera,
 güí, güí, güí,
 por el camino,
 re que re que re,
 por el camino,
 litón, litón, litón (1).

A un tipo de canciones infantiles que tengo por exclusivas de la provincia gaditana le llega ahora turno. Están directamente recogidas en su suelo. Así aquella cuya finalidad es «de guasa y pa salí corriendo»:

Sereno, una cucaracha,
 písala, mácala,
 ¡ay, que se me escapó!
 Pues vaya usted con Dió.

Y, de la misma procedencia que la anterior, conócense versiones (que figuran en el Apéndice tantas veces nombrado) de otras canciones varias, para «juegos de paseo agarrado»; es decir, en hilera; de columpio (de «bamba», les llaman en Sevilla); de «comba» y para sortear en los juegos.

Canciones típicas gaditanas, por razones bien obvias, son las del «Embarcado».

Hay la copla de despedida:

Hasta el muelle fuí con ella,
 en el muelle la dejé,
 allí fueron los lamentos
 cuando de ella me aparté.

Y la que, entre bandazos, trae la nostalgia del recuerdo de la amada compañera:

Marinero, sube al palo,
 y dile a mi compañera
 que si se acuerda de mí
 como yo me acuerdo de ella.

Hay dos canciones de columpio que reflejan el ansia de la espera:

(1) Véase Apéndice pág. 64

Qué barquito será aquél
 que viene por esas mares,
 si será el «Antonio López»
 que viene de Buenos Aires.

* * *

Tengo los zapatos rotos
 de subirme a la muralla
 por ver si veo de venir
 al correo de La Habana.

Y en ésta, véanse las intenciones «miureñas» de la mocita que no las tiene todas consigo:

Si te haces marinero
 con la intención de dejarme,
 permita el cielo divino
 que el agua del mar te falte.

HABANERAS Y GUAJIRAS

Las Habaneras y Guajiras tuvieron, a mediados del XIX, mucha boga en toda Andalucía, sobre todo, en Sevilla. Las importaron marinos y viajeros procedentes de las colonias antillanas, y era el de Cádiz el puerto natural donde pisaron tierra española los aires que nos enviaban nuestras colonias ultramarinas.

Mas bien pronto, estos aires, que nunca pudieron llamarse extraños para nuestros oídos peninsulares, se andaluzaron, llegando a poseer matices de la tierra donde fueron recreados. Bizet, en su ópera «Carmen», reprodujo una habanera que había recogido en Triana, y que era por entonces muy popular en Sevilla.

Eduardo Sánchez de Fuentes, escritor cubano que estudió a fondo nuestras canciones, afirma que «la médula hispana tiene que sonar, forzosamente, en todo lo nuestro, (lo cubano), y con relación a los cantos populares de Cuba, es la música del Sur de España, la andaluza, elemento consustancial de nuestro Cancionero...». Así, pues, no hizo otra cosa Andalucía que dar nueva forma a unos elementos musicales que antes había exportado a Ultramar. El mismo autor antes citado cree también que los viejos Tangos andaluces pesaron mucho en la formación de la «Habane-ra». Y asegura que la «Habane-ra» española, de Andalucía, se diferencia de la suya, principalmente, en sus diseños melódicos y notas de adorno. Hay, sin duda, una «Habane-ra» andaluza, que se ha ido perdiendo o transformando sustancialmente al correr de los tiempos.

Otro tanto vino ocurriendo con la «Guajira». En Andalucía experimentó una recreación. Utilizó melismas flamencos, y alteró el lánquido

ritmo cubano, adquiriendo aires más movidos, de acuerdo con los cantos livianos de la región.

NANAS

Al tratar de la «Nana» andaluza voy a utilizar texto ajeno, ya que no me parece fácil la tarea de mejorarlo en su acertado esquema y precisa concisión.

«La Nana andaluza—dice Andrade de Silva (1)—, de personalidad claramente definida, es posiblemente una de las más antiguas formas de estas «berceuses» populares, y quizá haya influenciado en cierto modo el desarrollo melódico de las de algunas otras provincias menos ricas en diversidad folklórica inspiradora.

Por otra parte, la nana andaluza en *esencia* puede ser considerada como canto flamenco, pero no en *presencia*, ya que su conformación lineal, desprovista de melismáticos adornos, no guarda relación con las características de la mayoría de los estilos que se integran en aquel enunciado.

Así, la nana andaluza puede creerse flamenca en su entraña, en la médula sustancial de su inspiración melódica, pero no en la constitución simple de sus frases musicales, totalmente alejadas de la complicada y larga conformación de los tercios de los cantos *jondos*.

Es maravillosamente bello el eco idealmente flamenco que late en la voz de la nana; pero el flamenquismo aquí es sólo eco: un eco; un soplo de vivificante expresividad que le da aliento, acento poético y fisonomía a la insinuante y amorosa canción materna». Hasta aquí la opinión autorizada del ilustre catedrático del Conservatorio de Madrid, que yo no habría sabido mejorar.

La Nana, en su origen, se cantaba, claro es, sin guitarra, y es luego, cuando al entrar en el repertorio flamenco, precisa el auxilio de la sonanta.

Véanse unas bellas Nanas populares andaluzas:

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

* * *

Duérmete, niño, duerme,
duérmete y calla,
duérmete, lucerito
de la mañana.

* * *

(1) «Antología del Cante Flamenco». Hispavox. M., 1955.

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

Nana, nana, nana,
duérmete, lucerito
de la mañana (1).

TRILLERAS

El *Cante de la trilla* es una creación hispana. Pero Andalucía, antes de que fuese «cante», y como tal figurase en el repertorio flamenco, había hecho una modalidad propia, había creado una canción, surgida en las eras y en bocas de braceros, cuando, al sol poniente, se acerca el término de la dura jornada —«polvo, sudor e hierro»— y los pechos comienzan a aspirar el aire fresco que el atardecer les envía.

Ya está la parva hecha,
señó nostramo;
denos nuestro dinero,
que ya nos vamos.

* * *

El peón en el campo
de estrella a estrella,
mientras pasan los amos
la vida buena.

* * *

A esa mula de punta
le gusta el grano;
aligera y no comas,
que viene el amo.

* * *

La mula Golondrina
suando va;
que se cree que la trilla
se va a acabá.

* * *

Esta yegua lunanca
tiene un potrito,
con una pata blanca
y un lucerito (2).

(1) Véase Apéndice pág. 65.

(2) Véase Apéndice pág. 66.

CANCIONES GITANAS ANDALUZAS

LA ALBOLAA, LA CACHUCHA Y LA MOSCA

Y, por último, tratemos de las canciones gitanas andaluzas. Las más características, por lo que a los gitanos españoles se refiere, y, aún más concretamente, a los granadinos del Sacro-Monte, son la Alboláa, la Cachucha y la Mosca. Las tres son canciones rituales de boda, y, para ser objetivos, hay que tenerlas por bailes cantados, más que por canciones con baile, puesto que lo importante es en ellas lo mímico y coreográfico, cual ocurre generalmente en todas las creaciones gitanas de este tipo, que relegan a un muy segundo término el canto, de escaso valor, casi siempre, literario y aun musical. Y todavía se podría dudar, con bastante fundamento, de la auténtica ascendencia gitana de estas canciones-danzas.

Puede afirmarse sin temor a yerro que los gitanos no aportaron otra cosa al acervo folklórico del cante y baile andaluz que su hermenéutica peculiar. En las referidas canciones sacromontanas, manifiestamente primitivas, —Pedrell las define como «danzas españolas en compás ternario y de movimiento moderado»— los gitanos impusieron, acaso, sus maneras típicas interpretativas, que siempre fueron los calés intérpretes más que creadores. Así, pues, existen sobradas razones para creer que estas canciones danzas que nos ocupan no son otra cosa que recreaciones de gitanos andaluces-granadinos, según queda dicho, incorporadas con carácter ritual, en principio, a sus ceremonias nupciales, y partes integrantes, más tarde, de sus zambras, llenas de color y ambiente exótico, a la vez que magníficas fuentes de ingresos para los componentes de estas atracciones folklóricas «por horas» que tienen por escenarios las Cuevas del Sacro-Monte granadino. En el Apéndice del presente trabajo se transcriben muestras literarias y musicales de las canciones de referencia.

INTENTOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA

No se preocupó demasiado Andalucía en intentos que mantuviesen el fuego sagrado de la Canción andaluza, prestigiándolo y conservándolo como venero propio de gran estima. Tampoco lo hizo por lo que al Cante se refiere hasta la celebración del memorable Concurso de Granada del año 1922. Y entre sus organizadores, aparte García Lorca, sólo el maestro Falla era andaluz; claro que ¡qué andaluz! Por estas razones, encuentro más plausibles los deseos de la Junta Oficial de la Vendimia Jerezana de acometer la empresa de mantener vivo el latido de la Canción andaluza y traer adeptos a su campo.

Salvo el cancionerillo que diera a la luz pública el notario y escritor Zamacola, bajo el seudónimo «Don Preciso», en 1805, intitulado «Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos...», no conoce el autor otros intentos anteriores orientados hacia el mismo fin que el llevado a cabo, hacia 1850, por un escogido grupo de literatos andaluces, con la gloriosa Fernán Caballero —tan ligada a Andalucía y tan amante de ella— a la cabeza. La secundaban a la eximia escritora costumbrista, José Zorrilla, Eduardo Asquerino, José M. Gutiérrez de Alba, Enrique de Cisneros, Ramón Franquelo, Eugenio Sánchez de Fuentes y varios más. Así como los músicos Mercé, Yradier, Hernández, Sans y Terroba y Sánchez Allú, entre otros.

Este plantel de escritores, todos ellos, como los citados compositores, de reconocida fama, hubo de reunir en un bello libro pulcramente editado, bajo el título «EL PUEBLO ANDALUZ. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares» y escrito en verso y prosa, un escogido florilegio de narraciones, canciones andaluzas y cantares populares. Sus miras no pudieron ser ni más desinteresadas ni más plausibles, por cuanto sólo pretendieron recoger, para la posteridad, un pequeño tesoro, de canciones, entre otros materiales literarios, que, desperdigadas, como se encontraban, habríanse, sin remisión, perdido para siempre en plazo muy breve.

Pero si como intento favorable a la supervivencia de la Canción andaluza se tiene el citado, fuerza será ampliarlo a algunos otros compiladores más, como Felipe Pedrell, eminente musicólogo catalán de reconocida fama mundial, y el no menos ilustre músico malacitano Eduardo Ocón, autores ambos de sendos Cancioneros que prestaron con sus depuradas y sabias páginas mucha luz a ésta clase de estudios folklóricos andaluces. Continuadores de aquellos en la misma materia son los notables folkloristas de nuestros días Eduardo M. Torner, Manuel García Matos, y Arcadio de Zanea, entre otros.

Por cuanto respecta a estudios y compilaciones de tipo literario encaminados al mismo fin, deben ser citados, entre otros más, el monumento que significa el «Cancionero», de Rodríguez Marín, el primero, en calidad y cantidad, de su género. Los dos de Antonio Machado y Alvarez «Demófilo». El de Emilio Lafuente y Alcántara y el de Melchor de Palau, todos ellos de extraordinario valor para el estudioso del tema que nos ocupa.

¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?

Nuestra respuesta es un sí rotundo. Ya lo dice así el autor de estas cuartillas en las líneas que, a modo de breve exordio, figuran al principio de este trabajo.

En varios de los apartados que lo integran, cree sinceramente haberlo demostrado. Si cayó en error, perdónesele, siquiera sea en gracia de la buena intención que le inspiró. A crear una conciencia favorable y un clima propicio en que apoyar sus opiniones y afirmaciones tendió en todo momento, más convencido de la realidad del aserto cuanto más a fondo estudiaba el tema.

Si el esfuerzo fructificó, es lo que resta por ver.

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

Entendemos que puede existir más de uno. Pero el que parece debe ser reputado como el mejor es la promoción periódica, con carácter anual, a ser posible, de Concursos de Canciones como el que en el año actual ha organizado la Junta Oficial de la Fiesta de la Vendimia Jerezana.

Cuando por las más apartadas y extrañas regiones españolas proliferan esta clase de Concursos, todos ellos referidos a un mismo motivo, con menguada variedad, para premiar las mejores (¡) canciones «españolas» de un género híbrido, sin raigambre, abolengo, tradición ni personalidad, no hay duda de que alguna ciudad andaluza debe salir a romper una lanza, o cuantas hagan falta, en pro de un género que le es consustancial y propio.

Una fecha que puede resultar adecuada para las celebraciones del Concurso anual de Canciones andaluzas, acaso fuese la de la famosa Feria de Mayo jerezana. No sería fácil encontrar un marco de más favorable ambiente. Y no resultaría desdeñable festejo para el programa festero, que añadiría con este Concurso un aliciente más a los muchos que encierra su Feria maravillosa.

Otro, de innegable valor al fin propuesto, sería el camino de la letra impresa.

En Jerez, en Andalucía y en toda España hay nombres de escritores especializados en este linaje de temas, los cuales brindarían un señalado favor a la región andaluza al dedicar su atención y su cariño —sin tal última premisa no se habría de lograr gran cosa— a esta cruzada andaluza tan olvidada y falta de apoyos sustanciales.

No sólo en España, sino en toda Europa y en la América latina, existe un gran movimiento folklórico vivamente interesado por todo lo español. Y no olvidemos que Andalucía es la región española que, desde siempre, acaparó la curiosidad y la preferencia de los estudiosos de esta faceta del folklore lírico nacional que es el Cante y la Canción de Andalucía. Por ahí entendemos que «deben ir los tiros». El tiempo, que nunca se equivoca, nos dará la razón.

Pero no debe olvidarse al Baile andaluz. Al hacerlo, se caería en un lamentable error. La abrumadora personalidad que encierra este Arte, reclama el apoyo decidido e incondicional que, al velar por su pureza primigenia, lo retrotraiga a su época de máximos esplendores.

Y otro tanto puede decirse de la organización de certámenes similares referidos al toque andaluz de guitarra.

¿Quién con más títulos que Jerez de la Frontera para erigirse en paladín que deshaga tanto entuerto y dé al traste con tantos desafueros rayanos en delitos de lesa arte?

Uno ha querido, con estas sugerencias, dejar la semilla. Ojalá la vea fructificar.

APENDICE MUSICAL
VILLANCICOS

¡AY!, DEL CHIQUIRRITIN

¡Ay! del Chi-qui-rrí - tin Chi-qui-rrí-qui - tin me-ti-
 di-to en-tre pa - - - jas ¡Ay! del Chi-qui-rrí
 tin Chi-qui-rrí-qui-tin que-ri-di que-ri-di-to del
 al - ma Por, de-ba-jo del ar - - co
 del por-ta - li - - - to se des-cu-brea Ma-
 ri - a Jo - sé y el Ni - - - ño ^{2 veces} y Fin

¡Ay!, del Chiquirritín, Chiquirritín,
 metido entre pajas;
 ¡Ay!, del Chiquirritín, Chiquirritín,
 queridito del alma.

Por debajo del arco
 del portalito,
 se descubre a María,
 José y el Niño.

Entre un buey y una mula
 Dios ha nacido,
 y en un pobre pesebre
 le han recogido.

¡Ay!, del Chiquirritín, etc.

CAMPANA SOBRE CAMPANA

All.^o mod.^o

Campana sobre campana y sobre
 campana una a so-ma-te a esa ven-
 ta na ve-ras a un Ni-ño en la cu-
 na Be-len cam-pa-nas de Be-len que
 los An-ge-les to-can ¿que nue-vas me tra-eis?
 Re-co-gi-do tu re-ba-ño ¿a don-
 de vas pas-tor-ci-to? «Voy a lle-var
 al Por-tal re-que-son man-te - - ay
 vi - - no» Be-len cam-pa-nas de Be-len cam-
 pa-nas de Be-len que los An-ge-les to-can ¿que
 nue-vas me tra- - - eis?

D.C. (2 veces)

Campana sobre campana
 y sobre campana una,
 asómate a esa ventana,
 verás a un Niño en la cuna.

Belén, campanas de Belén
 que los Angeles tocan
 ¿qué nuevas me traéis?

Recogido tu rebaño
 ¿a dónde vas, pastorcito?
 «Voy a llevar al Portal
 requesón, manteca y vino».

Belén, campanas, etc.

Campana sobre campana
 y sobre campana dos,
 asómate a esa ventana
 porque está naciendo Dios.

Belén, campanas, etc.

Caminando a media noche
 ¿dónde caminas, pastor?
 «Le llevo al Niño que nace
 como a Dios mi corazón».

Belén, campanas de Belén, etc.

Campana sobre campana
 y sobre campana tres,
 en una cruz a esta hora
 el Niño va a padecer.

Belén, campanas de Belén, etc.

Si aun las estrellas alumbran
 ¿pastor, dónde quieres ir?
 «Voy al Portal por si el Niño
 con él me deja morir».

Belén, campanas de Belén, etc.

CANTO DEL AGUINALDO

All.^o mosso

Ya vie-ne la vieja con el a-gui-nal-do
 le pa-re-ce mucho le vie-ne qui-tan-do
 le pa-re-ce mucho le vie-ne qui-tan-do Pampani-tos
 ver-des ho-jas de li-mon. La Vir-gen Ma-ri-a Ma-dre del Se-ñor

Ya viene la vieja
 con el aguinaldo,
 le parece mucho,
 le viene quitando,
 le parece mucho
 le viene quitando.

Pampanitos verdes,
 hojas de limón.
 La Virgen María
 Madre del Señor.

Ya vienen los Reyes
 por el Arenal,
 ya le traen al Niño
 una torre real,
 ya le traen al Niño
 una torre real.

Pampanitos, etc...

Oro trae Melchor,
 incienso Gaspar,
 y olorosa mirra
 trae Baltasar,
 y olorosa mirra
 trae Baltasar.

Pampanitos, etc...

DIME, NIÑO, ¿DE QUIEN ERES?

All.^o

Di-me Ni-ño ¿de quien e-res to-do
 ves-ti-do de blanco? Soy de la
 Vir-gen Ma-ri-a y del Es-pi-ri-tu
 santo Di-me Re-sue-nen con a-le-
 gri-a los can-ti-cos de mi tie-rra y vi-va el Ni-ño de
 Dios que na-cien la No-che bue-na Re-bue-na. La
 No-che bue-na se vie-ne lu-ru-ri-la
 No-che bue-na se-va y Re-
 sue-nen con a-le-gri-a los can-ti-cos de mi
 tie-rra y vi-va el Ni-ño de Dios que
 na-cien la No-che bue-na Re-bue-na

Dime, Niño, ¿de quién eres,
todo vestido de blanco?
«Soy de la Virgen María
y del Espíritu Santo».

Resuenen con alegría
los cánticos de mi tierra,
y viva el Niño de Dios
que nació en la Nochebuena.

La Nochebuena se viene,
tururú,
la Nochebuena se va;
y nosotros nos iremos,
tururú,
y no volveremos más.

Dime, Niño, ¿de quién eres,
y si te llamas Jesús?
«Soy amor en el pesebre
y sufrimientos en la Cruz».

Resuenen, etc...

MADRE, A LA PUERTA HAY UN NIÑO

Allegretto

Ma - dre en la puer - ta hay un Ni - ño mas
her - mo - so que el sol be - llo pre - ci - so es que
ten - ga fri - o por que vie - ne me - dicen
cue - ros. Pues di - le que en - tre se ca - len - ta - rá por que en es - ta
tierra por que en es - ta tie - rra ya no hay ca - ri - dad ¡ay!
¡ay ya no hay ca - ri - dad

Madre, en la puerta hay un Niño
más hermoso que el sol bello;
y dice que tiene frío,
porque viene medio en cueros.

Pues dile que entre,
se calentará,
porque en esta tierra,
porque en esta tierra,
ya no hay caridad,
¡ay! ¡ay! ya no hay caridad.

Entró el Niño y se sentó,
y apenas se calentaba,
le preguntó la patrona
de qué tierra o de qué patria.

Mi Padre es del Cielo,
mi Madre también.
Yo bajé a la tierra,
yo bajé a la tierra

para padecer,
¡ay! ¡ay! para padecer.

Estando el Niño cenando
las lágrimas se le caen.
Dime, Niño: ¿por qué lloras?
Porque he perdido a mi Padre.
Mi Madre, de pena, no podrá comer;
y aunque tenga gana,
y aunque tenga gana,
no tendrá de qué,
¡ay! ¡ay! no tendrá de qué.

Hazle la cama a este Niño
en la alcoba y con primor.
No la haga usted, señora,
que mi cama es un rincón.

Mi cama es el suelo
desde que nací,
y hasta que en cruz muera,
y hasta que en cruz muera
ha de ser así,
¡ay! ¡ay! ha de ser así.

Otro día de mañana
el Niño se levantó
y le dijo a la patrona
que se quedara con Dios.
Que se iba al templo que era
su casa y allí iremos todos,
y allí iremos todos
a darle las gracias,
¡ay! ¡ay! a darle las gracias.

POBRE GITANILLA

Andante

En Be-len to-can a fue-go del por-tal sa-len las
lla-mas es una es-trella del cie-lo que ha ca-í-do en-tre las
pa-jas. Po-bre gi-ta-ni-lla, va pi-san-do
nie-ve va pi-san-do nie-ve pu-dien-do pi-
sar ro-sas y cla-ve-les ro-sas y cla-ve-les

En Belén tocan a fuego,
del Portal salen las llamas:
es una estrella del cielo
que ha caído entre las pajas.

Pobre gitanilla,
va pisando nieve
pudiendo pisar
rosas y claveles,
rosas y claveles.

UNA PANDERETA SUENA

All^e mod^o

U - na pan-de-re-ta sue-na u - na pan-de-re-ta
 sue-na yo no se por don-dei - - - rá " Sal mi-ran-
 di - llo a-ran-dan di-llo sal mi-ran-di - llo a-ran-dan
 da" Ca - bo de guardia a-ler-tas - - - ta

Una pandereta suena,
 una pandereta suena,
 yo no sé por dónde irá.

Sal mirandillo arandandillo
 sal mirandillo arandandá.
 Cabo de guardia, alerta está.

No me despiertes al Niño,
 no me despiertes al Niño,
 que ahora mismo se durmió.

Sal mirandillo, etc...

Que lo durmió una zagala,
 que lo durmió una zagala,
 como los rayos del sol.

Sal mirandillo, etc...

Tuvo su pecho tan dulce,
 tuvo su pecho tan dulce,
 que pudo dormir a Dios.

Sal mirandillo, etc...

LA VIRGEN VA CAMINANDO

(ROMANCE)

mf Le Vir-gen va ca - mi - nan - do ca -
 mel ta - mi - noes - tan lar - - - go que
 mi - ni - to va ca - mi - nan - do ha - cia Be -
 tie - nen que an - dar al Ni - ño le ha da - - - do
 len Co - sed No pi - das bien mi - o a -
 gua de be - ber que tur - bia el a - rro - yo la sue - le tra -
 er Ba - - - ja del mon - te y no tar - des ba - - - ja Pas -
 tes que la no - che ven - ga ba - - - ja Pas -
 cual y co - ge ro - me - roy miel, ro - me - roy
 cual que - ro co - ge ro - me - roy miel que an - len
 miel y que - ro co - ge ro - me - roy miel que an - len

La Virgen va caminando,
 caminito va,
 caminando hacia Belén.

Como el camino es tan largo
 que tienen que andar,
 al Niño le ha dado sed.

No pides, bien mío,
 agua de beber,
 que turbia el arroyo
 la suele traer.

Baja del monte y no tardes,
 baja Pascual,
 y coge romero y miel,
 romero y miel
 y coge romero y miel.

Que antes que la noche venga,
baja Pascual,
quiero llegar a Belén,
romero y miel,
quiero llegar a Belén.

CANCION DE LA VIRGEN

Duer-me-te Jo-sé que ven-dras can-sa-do y de mí no ten-gas pe-na ni cui-da-do. En lle-gan-do el par-to yo te he de lla-mar an-tes de las doce a Be-lén lle-gad

Duérmete José, que vendrás cansado,
y de mí no tengas pena ni cuidado.
En llegando el parto yo te he de llamar.
Antes de las doce a Belén llegar.

VILLANCICO POR CAMPANILLEROS

Allgto

En la no-che de la No-che bue-na ba-jo las es-tre-llas y por la ma-dru-ga los pas-to-res con sus cam-pa-ni-las a-do-ran al Ni-ño que ha na-ci-do y con de-vo-cion van to-cando zambombas pan-de-ros can-tan-do-le co-plas al Ni-ño de Dios

En la noche de la Nochebuena
bajo las estrellas, por la madrugada,
los pastores con sus campanillas
adoran al Niño que ha nacido ya,
y con devoción,
van tocando zambombas, panderos,
cantándole coplas al Niño de Dios.

TARANTAN

Musical score for 'TARANTAN' in 2/4 time, featuring a single melodic line with lyrics written below the notes.

Ta - ran - tan que dan la u - na a ver
 al Ni - ño en la cu - na que na - ció la no - che
 bue - na en Be - len y en un por - tal que no hay ta - ran -
 tan como ad - o - rar al Ni - ño que no hay ta - ran - tan como al Ni - ño ad - o - rar

Tarantán, que dan la una,
 a ver al Niño en la cuna,
 que nació en la Nochebuena
 en Belén y en un Portal.

Que no hay tarantán
 como adorar al Niño,
 que no hay tarantán
 como al Niño adorar.

GATATUMBA

Musical score for 'GATATUMBA' in 2/4 time, featuring a single melodic line with lyrics written below the notes.

Ga - ta tum - ba tum - ba tum - ba con pan - de - ros y so -
 na - jas ga - ta tum - ba tum - ba tum - ba no te ma - tas en las
 pa - jas Ga - ta tum - ba tum - ba tum - ba to - ca el pi - to y el ra -
 - bel ga - ta tum - ba tum - ba tum - ba tam - bo - ril y cas - ca -
 bel Ga - ta bel

Gatatumba, tumba, tumba,
 con panderos y sonajas;

Gatatumba, tumba, tumba,
 no te metas en las pajas.

Gatatumba, tumba, tumba,
 toca el pito y el rabel;

Gatatumba, tumba, tumba,
 tamboril y cascabel.

RIN, RIN

Allegro

Ha - - - cia Be - len va - na bu - rra rin
 va su cho - co - la - te - ra rin
 rin yo me - re - men - da - ba yo me - re - men - dé yo meecheunre
 rin yo me - re - men - da - ba yo me - re - men - dé yo meecheunre
 miendo yo me lo qui - té car - ga - da de cho - co -
 miendo yo me lo qui - té su mo - li - ni - llo y sua -
 la - - - - te lle - fre Ma - ri - a Ma - ri - a ven a -
 na - - - -
 ca co - rrien - do que el cho - co - la - ti - llo so lo es -
 tan co - mien - do

Hacia Belén va una burra,
 rin, rin,
 yo me remendaba,
 yo me remendé;
 yo me eché un remiendo,
 yo me lo quité;
 cargada de chocolate.

Lleva su chocolatera,
 rin, rin,
 yo me remendaba,
 yo me remendé;
 yo me eché un remiendo,
 yo me lo quité;
 su molinillo y su anafe.

María, María,
 ven acá corriendo,
 que el chocolatillo
 se lo están comiendo.

VENID PASTORES

Basso

Ve - nid pas - to - res ve - nid ve - reis lo que no habeis
 vis - to En el por - tal de Be - len el
 na - ci - mien - to de Cristo y di - jo Mel - -
 chor y di - jo Gas - par y el Rey Bal - ta -
 - sar que por - bue - na que sea u - na vie - ja el
 mis - mo de - mo - nio la pue - de a - guan - tar

Venid, pastores, venid,
 vereis lo que no habeis visto:
 en el Portal de Belén
 el nacimiento de Cristo.

Y dijo Melchor y dijo Gaspar y el Rey Baltasar,
 que por buena que sea una vieja,
 ni el mismo Demonio la puede aguantar
 cuando abriendo su boca sin dientes
 se pone a decir: cha, cha, cha, cha, cha, cha.

CANCIONES VARIAS

TRES MORICAS ME ENAMORAN

The musical score is written on three staves. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The lyrics are: "Tres mo - ri - cas mee - na - mo - ran en ga -". The second staff continues the melody with lyrics: "en A - xay Fa - ti - ma y Ma -". The third staff concludes the phrase with lyrics: "rien Di - xe - les è quiensois se - - - - - ño - ras de mi vi - da ro - ba - - - - - do - ras".

Tres moricas me enamoran
 en Jaén:
 Axa y Fátima y Marién.

Tres moricas tan garridas
 iban a coger olivas,
 en Jaén:

Axa y Fátima y Marién

.....

EL TRIPILI

All.^o

Con el tri-pi-li tri-pi-li tra-pa-las-
 ta to-na-di-lla se can-tây se ba-i-la
 An-da chi-qui-lla da-le con gra-cia
 que me ro-bas-teel al-ma La-o-tra tar-
 deen la pla-zue-la un bo-rrico re-
 -buz-no no Con el hasta Fin

La otra tarde en la plazuela
 un borrico rebuznó,
 y uno que lo oyó decía:
 «Ese canta como yo»

Con el trípili, trípili, trápala
 esta tonadilla se canta y se baila.

Anda, salero, dale con gracia,
 que me robaste el alma

EL MARABU

(SIGLO XVIII)

And.^o

Tie-nes u - - nos o - - ji - - los de pi-ca-por-
 te con el jay! con el ma-ra-bay con el u con el ma-ra-
 bu jay! que me mu, que me mue-ro San Juande la
 Cruz Ga-da-vez que los cie-rrasiento y el gol-
 pe. con el jay! con el ma-ra-bay con el u, con el ma-ra-
 bú, jay! que me mu que me mue-ro San Juandela Cruz

Tienes unos ojitos
 de picaporte,
 con el jay!
 con el marabay,
 con el u,
 con el marabú,
 jay! que me mu,
 que me muero,
 San Juan de la Cruz.

Cada vez que los cierras
 siento yo el golpe,
 con el jay!, etc...

A esos ojitos negros,
 échales llave,
 con el jay!, etc...

Que me matas con ellos
 cuando los abres,
 con el jay!, etc...

EL ZORONGO

Allg^{to}

Ben - di - ga Dios e - se cuer - po tan
lle - ni - si - mo de gra - cia que so - lo con
ver - te que - do de es - tu - co co mo u na es -
ta - lua Ay zo - ron - go zo - ron - go zo -
ron - go que lo que me com - pra mi ma - dre me
pon - go Ay zo - ron - go zo - ron - go zo -
ron - go que lo que me com - pra mi ma - dre me
pon - go Ben

Bendiga Dios ese cuerpo
tan llenísimo de gracia
que sólo con verlo quedo
de estuco, como una estatua.
Ay, zorongo, zorongo, zorongo,
que lo que me compra mi madre
me pongo.
(Se repite el estribillo)

De las penas que yo paso
nadie tenga compasión,
que yo por mi propia mano
me busqué la perdición.

Ay, zorongo, etc...

Si yo mismo no me entiendo
¿quién me ha de entender a mi?
que digo que no te quiero
y estoy muriendo por ti.

Ay, zorongo, etc...

EL VITO

Allg^{to}

Con el vi - to vi - to vi - to con el vi - to
vi - to va Con el yo no quie - ro que me
mi - ren que me pon - go co - lo - ra yo no
quie - ro que me mi - ren que me pon - go co - lo - ra

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va.
Yo no quiero que me miren
que me pongo colorá.
Yo no quiero que me miren
que me pongo colorá.

Con el vito, vito, vito,
con el vito, vito, va.
No me mires a la cara
que me pongo colorá.

Una malagueña fue
a Sevilla a ver los toros,
y en la mitad del camino
la cautivaron los moros.

Con el vito, etc...

Las solteras son de oro,
las casadas son de plata.

Las viuditas son de cobre
y las viejas de hojalata.
Con el vito, etc...

LA CACHUCHA

La cachu...cha de mi ma... re
es más gran...de que la mi... a
que se la vi a...yer tar... de
cuan...do se que...dó dor... mi... a
ven a mi ven a mi
jun...to a mi ve...ra ven a mi

La cachucha de mi mare
es más grande que la mía,
que se la vi ayer tarde
cuando se quedó dormía.
Ven a mí, ven a mí,
junto a mi vera,
ven a mí.
La cachucha de mi pare
se l'ha llevaito el viento,
y yo le digo a mi mare
la luz del conocimiento.
Vámonos, vámonos
a Puerto Rico,
vámonos.

CORRUCOS

Las chi qui llas de esta tie... rra sa
ben cantar y bai lar con u na gra ciay sa le... ro que
(ESTRIBILLO)
no se pue dea guan tar Mi ra me tu con ca ri ño mi ni ño
que tu eres lo que mas quiero sa le ro mi ra me tu con ca
ri - - ño a ver quien mi ra pri me ro

Las chiquillas de esta tierra
saben cantar y bailar
con una gracia y salero
que no se puede aguantar.

En Sevilla y en Triana
y en Coria y en Alcalá,
son las mujeres más guapas
que en ningún otro lugar.

(ESTRIBILLO)

Mírame tú con cariño,
mi niño,
que tú eres lo que más quiero,
salero,
mírame tú con cariño,
a ver quién mira primero

JEREZ DE LA FRONTERA, TUYA ES LA FAMA

Jé-rez de la Fron-te-ra tu-ya es la fa-ma
 y de la Es-pa-ña en-te-ra te lle-vas la
 pal-ma los vi-nos de tus bo-de-gas no
 tie-nen com-pa-ra-ci-on tus ni-ñas son mas bo-
 ni-tas que los ra-yi-tos del sol. Cuando
 van los quintos a "Cái" les di-cen las ga-ra-
 te-ras a quie-san los buenos mo-zos de
 Je-rez de la Fron-te-ra Tus hi-jos son bar-bia-nes cas-
 ti-zos y de vo-lun-tad tus hi-jos son bar-bia-nes caz-
 ti-zos y de vo-lun-tad los me-jo-res si-gui-ri-
 ye-ros los me-jo-res si-gui-ri-ye-ros son los que
 sa-len de es-ta Ciu-dad.

Jerez de la Frontera,
 tuya es la fama,
 y de la España entera,
 te llevas la palma.

Los vinos de tus bodegas
 no tienen comparación.
 Tus niñas son más bonitas
 que los rayitos del sol.

Cuando van los quintos a Cái,
 les dicen las garateras:
 Aquí están los buenos mozos
 de Jerez de la Frontera.

Tus hijos son barbíanes,
 castizos y de voluntad,
 los mejores siguiyeros
 son los que salen de esta ciudad.

EL MAYO

Tu gar-gan-ta tan cla-ra y tan be-lla to-do lo que
 be-bes se cla-rea en e-lla
 Tus pe-chos son dos fue-tes cla-ras don-de yo be-
 bie-ra si tu me de-ja-ras
 Tu ca-be-za chi-qui-ta y bo-ni-ta pa-re-ce de
 o-ro u-na na-ran-ji-ta

Tu garganta tan clara y tan bella,
 todo lo que bebes se clarea en ella.

Tus pechos son dos fuentes claras,
donde yo bebiera si tú me dejaras.

Tu cabeza chiquita y bonita
parece de oro una naranjita

SI EL RIO DE CARTUJA

Si el río de Cartuja güi güi güi
fuera de vino re que re que re
fuera de vino litón litón litón

Si el río de Cartuja,
güi, güi, güi,
fuera de vino,
re que re que re,
fuera de vino,
litón, litón, litón.

Cuánto borracho hubiera,
güi, güi, güi,
por el camino,
re que re que re,
por el camino,
litón, litón, litón

NANA

Sentadamente
Duer-me-te ni-ño duerme
duer-me tēy ca-lla duer-me-te lu-ce-
-ri-to de la ma-ñana
Na-ni-ta na-na na-ni-ta
na-na duer-me-te lu-ce-ri-to
de la ma-ñana

Duérmete, niño, duerme,
duérmete y calla,
duérmete, lucerito
de la mañana.

Nanita nana,
nanita nana,
duérmete, lucerito
de la mañana.

CANTO DE TRILLA

Por de-tras de los mon-tes el sol se
po-ne ya se escu-chan los can-tes
de los pe-o-nes de los pe-
o-nes

Ya está la parva hecha,
señó nostramo;
denos nuestro dinero,
que ya nos vamos.

* * *

El peón en el campo
de estrella a estrella,
mientras pasan los amos
la vida buena.

* * *

A esa mula de punta
le gusta el grano;
aligera y no comas,
que viene el amo.

* * *

La mula Golondrina
suando va;
que se cree que la trilla
se va acabá.

* * *

Esta yegua lunanca
tiene un potrito,
con una pata blanca
y un lucerito.

GUAJIRA ANDALUZA

¡Oh! Ca-diz el ar-te hu.ma.no tye.lo-gio ha.cer no ha po-
di-do ni mi la-bio en que ha ver-ti-do su sal to-do el O-ce-
a--no Desde el mundo ame-ri-ca-no a tus pla-ci-das ri-
be-ras cru-zan las brisas li-ge-ras y rei-na del mar sus-
pi-ras pen-sando que sus gua-ji-ras se en-la-zan con sus pla-ye-ras

¡Oh! Cádiz, el arte humano
tu elogio hacer no ha podido
ni mi labio en que ha vertido
su sal todo el Oceano.
Desde el mundo americano
a tus plácidas riberas
cruzan las brisas ligeras
y, reina del mar, suspiras
pensando que sus guajiras
se enlazan con tus playeras.

* * *

Granada, rico pensil,
cuando en éxtasis te admiro
recuerdo el triste suspiro
que al perderte dio Boabdil.
Tu vega el Darro y Genil
cruzan en juegos brillantes
y entre alamedas fragantes
tu Alhambra duerme encantada
y a la vez Sierra Nevada
te corona de diamantes.

EL TESTAMENTO DE UN GITANO

(TANGUILLO DE CADIZ)

Allegro

Her - ma - ni - to de mi co - ra - zón que ya tu sa -
 bras que mees loy mu - rien - do y te pi - doy teen - co -
 mien - do que lla - mes aun es - cri - ba - no tam -
 bien a mi pri - mo her - ma - no. Qui - sie - ra ha - cer tes - ta - men - to co - mo es - sos
 pa - yos con fun - da - men - to a - pun - te - me - us - te se - ñor es - cri -
 ba - no. A - pun - te - me - us - te una cor - ti - na que por ca - bu - je - ro ca - be una ve -
 ci - na a - pun - te - me - us - te se - ñor es - cri - ba - no A - pun - te - me - us - te unos col -
 cho - nes que por ca - bu - je - ro ca - ben dos me - lo - nes a - pun - te - me - us -
 te se - ñor es - cri - ba - no A -

Hermanito de mi corazón
 que ya tu sabrás
 que me estoy muriendo.

Y te pío y te encomiendo
 que llames a un escribano;
 también a mi primo hermano.

Quisiera hacer testamento
 como esos payos con fundamento.

Apúnteme ustedé, señor escribano.

Apúnteme ustedé una cortina
 que por ca bujero
 cabe una vecina,
 apúnteme ustedé, señor escribano

Apúnteme ustedé una escopeta
 que no tiene llave,
 cañón ni baqueta,
 apúnteme ustedé, señor escribano.

Apúnteme ustedé unos colchones
 que por ca bujero
 caben dos melones,
 apúnteme ustedé, señor escribano.

Apunte ustedé un cuadro rompío
 que ya ni Dios sabe
 el Santo que ha sío,
 apúnteme ustedé, señor escribano.

LAS VIEJAS RICAS
(TANGUILLO DE CADIZ)

Se le- van- tan los ras- tri- llos el je- fe man- da for-
- mar se po- nen en mar- cha al cas- ti- llo las vie- jas ri- cas se
van Pues ha lle- ga- do el mo- mento de pa- ra siem- pre par-
- tir del llan- to el sen- ti- mien- to a nues- tro so- jo quiere sa-
- lir a- dios a- dios ca- ba- lle- ros a- dios a- dios se- ño-
- ri- tas has- ta el a- ño ve- ni- de- ro ya se des-
- pi- den las vie- jas ri- cas

Se levantan los rastrillos,
el jefe manda formar,
se pone en marcha el castillo,
las Viejas Ricas se van.

Pues ha llegado el momento
de para siempre partir,
el llanto del sentimiento
a nuestros ojos quiere salir.

Adiós, adiós, caballeros;
adiós, adiós, señoritas,
hasta el año venidero
ya se despiden las Viejas Ricas.

LA ALBOLAA

Es- ta no- che man- do yo que ma- ña-
Es- ta no- che voy a po- ner que por
ña- na man- de quien quie- ra. Don- de está la
las es- qui- nas ban- de- ras Di- cho- sa la
no- via si es- ta- ra em- pe- ña si es- ta- ra em- pe- ña
ma- re que tie- ne pa- dar que tie- ne pa-
ña- ro- sas y jas- mi- nes por la ma- dru-
dar ga por la ma- dru- ga. A- le- van- ta pa-
- dri- no hon- rao a- le- van- ta y no duer- mas más
que ya a la no- via la han co- ro-
ma- ña ni ta lu- gar ten
nao A- le- drás

Esta noche mando yo;
que mañana mande quien quiera.
Esta noche voy a poner
que por las esquinas banderas.
Donde está la novia,
si estará empeñá.
Dichosa la mare
que tiene que dar
rosas y jazmines
por la madrugá.
Alevanta, padrino honrao,
alevanta y no duermas más,
que ya a la novia la han coronao.

Alevanta, padrino honrao,
alevanta y no duermas más,
que ya mañanita lugar tendrás.

LA MOSCA

Niña la mosca de «arangué» que una y dos son dos;
que una y dos son dos, no tienen tanta firmeza
como tenemos los dos. ¿A cómo llevas la libra
de las castañas tostadas? Churumbito churumbito
churumbito churumbito. Mariquiya cuánto vales
tan tan tan tan tan tan tan tan tan tan.

Niña, la mosca de «arangué»
que una y dos son dos;
que una y dos son dos,
no tienen tanta firmeza
como tenemos los dos.
¿A cómo llevas la libra
de las castañas tostadas?

¡Ay, churumbito, churumbito, churumbá!
Niña, la mosca, la mosca,
aonde vino a picar...
la picarilla de la mosca,
debajo del delantal.
Mariquiya, cuánto vales,
Mariquiya, cuánto vales,
¡Tan, tan, tan, tarantán, tan!

APENDICE LITERARIO

CANCIONES CULTAS (1)

AURORA O LA GITANA

Letra de José Zorrilla

Música del Maestro Iradier

I

Yo soy Aurora la Gitanilla,
a quien adora toda Sevilla:
Yo con mi oculta ciencia gitana,
soy pájaro en Sevilla,
flor en Triana.

Nadie conoce de mi existencia,
ser, ni principio, forma ni esencia.
Floto en el aura cual los vapores;
duermo en capullo como las flores.
Tengo visibles dos alas bellas,
y a ver los astros subo con ellas.
Mujer y ave, vapor y hada,
yo lo soy todo, yo no soy nada.
Mas como en todo y en nada existo,
nadie lo sabe, nadie me ha visto.

Por la parte más ancha
cruzo el vacío,
y sin puente ni lancha
traspongo el río;
porque yo juego
con la tierra y el aire,
la agua y el fuego.

Que soy Aurora la Gitanilla,
a quien adora toda Sevilla;
pues con mi oculta ciencia gitana,
soy pájaro en Sevilla,
flor en Triana.

(1) Con las canciones andaluzas que a seguido se transcriben comienza, según se puede advertir, el tipo culto de las mismas que ha llegado a nuestros días.

II

Nací entre juncias en Alfarache,
 donde una loba fue mi nodriza:
 Cual su lustrosa piel de azabache,
 peino una trenza sedosa y riza.
 Yo aprendí en medio de aquellas lomas
 la habla trinada de los jilgueros
 y la habla amante de las palomas,
 de las abejas y los corderos.

¿Hay gracia alguna que en mí no quepa?
 ¿Hay cosa alguna que yo no sepa?
 Guardarme su secreto
 no puede un alma.
 Tengo al mundo sujeto
 bajo mi palma;
 y ante mis ojos,
 se me arrodilla esclavo
 de mis antojos.

Quién es Aurora nadie lo sabe;
 Yo de mí sola tengo la llave;
 Soy maravilla con forma humana;
 soy pájaro en Sevilla,
 flor en Triana.

III

De todos dicen que soy querida;
 todos me dicen que soy hermosa;
 mas un misterio guarda mi vida:
 de quien lo explique seré la esposa.
 Bravos hidalgos, mozos gentiles,
 ¿Quién quiere el ama de una gitana
 dentro de un cuerpo de veinte abriles
 que es absoluta reina en Triana?
 ¿No hay quien se prende de mi persona?
 ¿Quién me da su alma por mi corona?

Un alma solícito
 para un conjuro;
 Un pecho necesito
 firme y seguro.
 Busco, y no encuentro,
 un corazón que pueda
 llevarme dentro.

Mas ¿qué es Aurora sin quien la quiera?
 Falso arco iris de primavera,
 mariposilla ciega y liviana,
 que se quema en Sevilla
 y arde en Triana.

MOTE

Desdichadilla de la Gitana,
 mariposilla ciega y liviana,
 que hoy maravilla, polvo mañana,
 será nada en Sevilla,
 nada en Triana.

LA NAVAJA

Eugenio Sánchez de Fuentes y maestro
 Núñez-Robres

I

De prata fina, compare,
 tié mi chavala un vasito
 pa refrescá yo solito
 cuando me aprieta er caló.

(RECIT.º) ¿Lo ha entendío usté, plasnó?

Porque sabe mi paloma
 que por este jierro mío,
 hay en er mundo, y no es groma,
 más cruses que ha bendesío
 er Pare Santo de Roma.

Zoy un probe baratero;
 mas no mespresies, endina,
 que en queriendo yo dinero
 mi navaja es una mina.

II

En guipando yo los clisos
 de mí mona jitaniya,

siento así como cosquiya
en medio der corasón.

(RECIT.º) ¿Lo ha oío usté, so guasón?

Conque jopo, que lo embisto;
que meto mano a la faja,
y va usté a vé, ¡Jesucristo!
un moso valiente y listo
en tirando de navaja.

Zoy un probe baratero;
mas no mespresies, endina,
que en queriendo yo dinero
mi navaja es una mina.

III

Cuando baila las mollares
mi jitana en un jaleo,
¡ay Jesús y que me mareo!...
¡qué tentaciones me dan!...

(RECIT.º) ¿Zabe usté quién soy, charrán?

Pues tanta puñalá he dao
a mosos de rompe y raja,
que hasta el jierro sa gastao
y hecha un jilo sa quedao
la cuchiya e mi navaja.

Zoy un probe baratero;
mas no mespresies, endina,
que en queriendo yo dinero
mi navaja es una mina.

EL SORDAO ANDALUZ

(Letra y música del maestro Isidoro Hernández)

I

Desde que marché al servicio
y que mi tierra dejé,

no pienso más que en mi mare
y en la mujé que yo sé.

Puerto de Santa María,
cuando volveré yo a ti,
pa darle un beso a mi mare
y un abraso a mi gachí.

II

Premita Dios que si ingrata
tás orvidáo de mí,
el hombre que tú más quieras
jaga lo propio con ti.

Probe der que se va lejos,
que nadie se acuerda de él,
porque er corasón orvida
cuando los ojos no ven.

LA MACARENA

(José María Gutiérrez de Alba y maestro Iradier)

I

¿Aonde vas, macarenita
con la mantiya tersiá,
robando los corasones,
dejando el arma abrasá?

Ven acá.

Ven acá, resalerito,
no te jagas e rogá,
que aquí hay un cuerpo penando
por tus peasitos na ma.

¡Ay! ¿te va?

¡Premita Dios que te pierdas
y yo te yegue a encontrá!

II

Dejarla dí; abrirle paso;
naide la yegue a estorvá;

que er Dios e la Macarena
es esa mosa juncá.

¡Jé, salá!

¿No oyes que te estoy yamando?
¡vaya una sereniá!
¡por el arma de tu mare,
macarena, una mirá!

¡Ay! ¿te va?

¡Premita Dios que te pierdas
y yo te yegue a encontrá!

III

Mujé, deje que te pones
vestío de faralá,
te jases la esconosía
y ya no me quiés jablá.

¡Güena está!

Con la mantiya te tapas,
sin gorver la cara atrás.
¡Anda con Dios, macarena;
tú de mi te acordará!

¡Ay! ¿te va?

¡Premita Dios que te pierdas
y yo te yegue a encontrá!

LA CHICLANERA

(Letra y música del maestro I. Hernández)

En la villa de Chiclana
este cuerpo se crió,
que es la tierra de más gracia
que en España alumbra er só.

Son sus hijas sandungueras
rebosando caliá,
y sus hijos son toreros
desde nuestro padre Adán.

¡Viva el garbo de mi tierra
y las mosas de poé;
vivan Cádiz y Chiclana,
y los Puertos y Jeré!

Paquiro, Redondo
nasieron aquí,
que aquí está la nata
de tó lo varí:
bendito sea el suelo
que cuna me dio,
ya que tanto bueno
en él puso Dió.

¡Que viva tu gracia!
¡Que viva tu aqué!
¡ay olé!
¡ay olé!

LAS PUÑALAS Y EL PARNE

(Ramón Franquelo y maestro Mercé)

I

Aquí estoy, serrana mía,
con la vía
dispuesta a reñí por ti:
er moso cruo que quiera
que jecher er cuerpo asia fuera
que un jembro lo aguarda aquí.
Y er que se atrieva con yo,
no que no...
ya está con las boqueás:
y que no lo sé jasé;
si no me arría el parné,
le encajo mir puñalás.

II

Cuando en la reja graciosa
salerosa
me largas una mirá,
me regüerves la consensia

y me jierve la pasensia
lo mesmo que una colá...
¿Te se antoja un potusí?
Dí que sí,
lo verás aquí traé...
Pa tí se jizo er Pirú;
¡en cuanto digas Jesú!
ya tienes aquí el parné.

III

Tengo más fuerzas que un güey,
y mi ley
siempre se ha de respetá:
ar que me mire de lao,
me lo como de un bocao
sin siquiera resueyá.
Por tí, mi gloria y mi sor
y mi amor,
soy de toítico capás;
y tengo, como lo ves,
pa tí, serrana, el parnés,
pa los hombres, puñalás.

LA VELADA DE SAN JUAN

(E. Sánchez de Fuentes y maestro Sanz)

Anda, nena; la mantiya;
y ven sin jasé más dengues,
a la Alamea e Seviya
a lusí tus pelendengues.
Que abiyelo
muchas perlas
pa poerlas
yo gastá;
y en la faja
una navaja
pa jaserte
respetá.

Echarse a un lao, cabayero,
que semos yo y mi chiquiya:

(PREGONANDO)

¡Turroneo, turroneo!
¡Vengan buñuelos, gitanas!
¡Arveyanas!

(RECITADO)

— ¡De las tostás y las güenas, turrón,
de las reales confiturías!...
— Con desirles a ostés, cabayeros, que
éste se cayó en un arroyito de miel
y perdió toíto er durse...

(CANTADO)

— Pus vaya allá ese chulé,
que a mi me gustan los mosos
que pregonan como osté.

II

Por tí siento un ascua jecho
mi corasón, reina mía,
y tengo dentro del pecho
toa una inquisición metía.

¿Que es mentira?
¡No lo digas!
¿Mis fatigas
no ves ya?
Basta, nena,
e sarandeo,
o me queo
en la Velá.

Echarse a un lao, cabayero,
que semos yo y mi chiquiya.

(PREGONANDO)

¡Turroneo, turroneo!
¡Vengan buñuelos, gitanas!
¡Arveyanas!

(RECITADO)

— ¡De las tostás y las güenas, turrón,
de las reales confiturías!...
— Si esto lo jise yo pa las boas de
la Virgen y toavía se están rechu-
pando los deos los angelitos...

(CANTADO)

—Pus vaya allá ese chulé,
que a mi me gustan los mosos
que pregonan como osté.

EL CALESERO

(Letra y música del maestro Hernández)

A los toros, cabayeros;
la calesa está enganchá:
a las cuatro es la corría,
y las cuatro van a dá.

En un trotesiyo
yegamos ayá,
que tengo una jaca
¡vaya un animá!
Arre, Pulinaria,
valerosa, ¡chás!
¡Soy el mejor moso
de Puerto Real!

* * *

Subasusté, mairinita,
subasusté por favó:
vaste a dí como una reina
con campaniyas y tó;
que tengo yo una calesa
que vale más de un miyó:
es, para que usté se entere,
de lo bueno lo mejó.

* * *

A los toros, cabayeros, etc.
(Repite la primera parte)

LOS REQUIEBROS

(Ramón Franquelo y maestro Sánchez Allú)

I

Cuando te miro, serrana,
con ese garbo y salero,
¡Jesucristo!
¡Viva Cristo!
toitico me desespero,
porque me dan unas ganas,
¡juy, qué ganas!...
de morirme, que me muero.

II

Con esas medias de sea
me pareses una infanta...
¡Vaya un lujo!
¡Viva er lujo!
Y qué andares, y ¡qué planta!
Premita Dios que me vea,
mas que sea
enroscao en tu garganta.

III

¡Quiéreme, lucero mío,
ten de un probe carriá!...
¡Por el cielo!
¡Viva el cielo!
Venga de ahí, ¡puñalá!
que soy un moso cosío,
con más brío
que toa la cristiandá.

LA BOLERA

(E. Sánchez de Fuentes y maestro Sanz)

I

Cuando mi arrastrao torero
canta al son de su guitarra,
al punto me planto en jarra
y empiezo a bailá el bolero.
El se esmorona y me dice:

« ¡Resalá!

¡mira esa liga, chiquiya,
que te la van a pisá!

¡Juy qué pierna, ven, Paquiya,
verás qué bien la sé atá!

¿No es cierto?... un beso, morena»;
y le rispondo: ¿No má?

II

« ¡Bendiga Dios tu pinré!»
me dicen tós los curriyos
si repico los paliyos
y sarandeo el rulé.

« ¿Quién es el rey de ese garbo,
resalá?

«Un moso mu sandunguero;
se yama Mano-pesá;
conque jopo, cabayero,
con osté no quieo yo ná:
tan sólo con mi torero
me gusta a mi... ¡chanelá!

LA CAZADORA

(José M. Gutiérrez de Alba y maestro Sanz)

I

Pa cazar gente, salero,
no necesito escopeta;

que sólo ar ve mi chancleta
se caen muertos los gachés.

¡Ya se ve!

So jilando,

que se va usté encampanando...
y no lo digo po usté.

¡Ya se ve!

II

Si yo paso, toa la gente
pará se quea en la caye,
y ar ver mi garbo y mi taye
vienen muriendo a mis pié.

¡Chachipé!

Un pañuelo,

que er probe se ha puesto lelo.
Vaya, espabilese usté.

¡Chachipé!

III

Si quien acabar la guerra,
que me yeven; y en un rato
a tó un ejérsito mato:
como dos y una son tre.

¿No oye usté?

¿Es conmigo?

Si yo po usté no lo digo,
cara e... ¡queso sin raé!

¿No oye usté?

EL PINCHO

(José M. Gutiérrez de Alba y maestro Sanz)

Naide aquí cobra er barato
más que este moso cosío;
este pincho, que ha nasío
más bravo que er mesmo Cí.

No más que una mosa e caye
aquí en este reino manda;

¡juy, que me jago saranda
si la guipo junto a mí!

En su boquita e rosa
más chumendos le daría
que granos de trigo cría
la campiña e Jeré.

Si algún chabó, ¡Jesucristo!
me la quisiea jonjabá,
eso tardaba en yegá
a mano er trepamulé.

¡Ay qué clisos abiyela!
Toíto un mundo se meresen.
¿Y sus piños? ¡Si paesen
cachitos de requesón!

¿Y su jermosa sintura?
¿Y su terre? ¿Y su pinré?
Y su... ¡Várgame un divé,
me da mar de corasón!

DIEGO CORRIENTES

(José M. Gutiérrez de Alba y maestro Sanz)

Consuelo del arma mía,
la de los ojitos garsos,
muerto está mi corasón
er día que no te jablo.

En busca de mi fortuna
por las vereitas ando:
con lo er rico, socorro
ar pobre nesetitao.

Aquí está Diego Corriente
con su cabayo cuatrarbo,
su jembra en er pensamiento
y su trabuco en la mano.

* * *

Valen más de mi Consuelo
la grasia, sandunga y garbo,
que los tesoros que tiene
er Rey de España enserraos.

Sus ojitos son saetas;
su boquita un relicario,
aonde está la devosión
de este probe apregonao.

Aquí está Diego Corriente, etc.

* * *

Me persigue una partía,
y a mi no me da cudiao;
cuando más serca la veo,
ensiendo un puro jabano.

Me conose er comandante,
y atrás güerve su cabayo;
y yo me queo en er mío,
echando jumo y cantando.

Aquí está Diego Corriente, etc.

PEDRO LA CAMBRA

(José M. Gutiérrez de Alba y maestro Sanz)

I

Allá va Pedro La Cambra
con veinte mozos bazarros,
sobre caballos briosos
cargados de contrabando.

Van subiendo por la sierra
con sus trabucos al brazo,
la seda de los caireles
entre las matas dejando.

« ¡Jala arriba, valeroso,
que er reposo arriba está!
Un cartucho prevenió;
mucho brio; ¡jala ayá! »

Dice Pedro La Cambra:

« Yo no soy preso,
mientras mis escopetas
no marren fuego ».

II

En la cumbre de la sierra
las reatas van soltando ;
las cargas echan al suelo
para pensar los caballos.

La gente alerta se aposta
las avenidas guardando,
para no ser sorprendidos
por las tropas del resguardo.

«Cáa valiente busque un fardo,
que er resguardo alerta está ;
si se armare arguna buya,
er que juya, morirá».

¿De quién son esos machos
con campaniyas ?
Son de Pedro La Cambra ;
van a Seviya.

III

Franco hicieron el alijo :
libraron su contrabando ;
y otra vez a cargar vuelven
los famosos seviyanos.

Delante Pedro La Cambra
monta un soberbio alazano,
del aparejo redondo
la plata y oro colgando.

«Con nosotros no hay quien puea ;
la verea franca está ;
y a mi gente tó se humiya
de Seviya a Gibrartá».

Por encima del monte
los machos veo ;
son de Pedro La Cambra,
van a Toleo.

INDICE

INDICE

PREAMBULO	5
LA CANCION ANDALUZA.—DEFINICION Y ORIGENES	6
PARTICULARIDADES	6
AREA GEOGRAFICA	7
ANTECEDENTES HISTORICOS-MUSICALES.—VARIEDAD DE FUENTES DE LA CANCION ANDALUZA	7
TONADILLAS	8
ROMANCES Y CORRIDOS	8
EL CANTE FLAMENCO Y LA CANCION ANDALUZA	9
VILLANCICOS	10
 CANCIONES GENERICAS:	
ANDALUZAS PRIMIGENIAS	13
ANDALUZAS DEL XIX	16
EL CUPLE O GENERO INFIMO	18
PASTORA Y SU GENERACION ARTISTICA	18
LOS AÑOS 30	19
CAMPANILLEROS	20
TANGUILLOS DE CADIZ	21
 CANCIONES VARIAS:	
INFANTILES	22
HABANERAS Y GUAJIRAS	25
NANAS	26
TRILLERAS	27
 CANCIONES GITANAS ANDALUZAS:	
LA ALBOLAA, LA CACHUCHA Y LA MOSCA	28
 INTENTOS REALIZADOS EN PRO DE LA CANCION ANDALUZA	
¿SE PUEDE HABLAR HOY PROPIAMENTE DE LA CANCION ANDALUZA?	29
LINEAS GENERALES DE UN PLAN PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA	30

APENDICE MUSICAL:

VILLANCICOS:

¡AY!, DEL CHIQUIRRITIN	35
CAMPANA SOBRE CAMPANA	36
CANTO DEL AGUINALDO	38
DIME, NIÑO, ¿DE QUIEN ERES?	39
MADRE, A LA PUERTA HAY UN NIÑO	41
POBRE GITANILLA	43
UNA PANDERETA SUENA	44
LA VIRGEN VA CAMINANDO (ROMANCE)	45
CANCION DE LA VIRGEN	46
VILLANCICO POR CAMPANILLEROS	47
TARANTAN	48
GATATUMBA	49
RIN, RIN	50
VENID PASTORES	51

CANCIONES VARIAS:

TRES MORICAS ME ENAMORAN	55
EL TRIPILI	56
EL MARABU (SIGLO XVIII)	57
EL ZORONGO	58
EL VITO	59
LA CACHUCHA	60
CORRUCOS	61
JEREZ DE LA FRONTERA, TUYA ES LA FAMA	62
EL MAYO	63
SI EL RIO DE CARTUJA	64
NANA	65
CANTO DE TRILLA	66
GUAJIRA ANDALUZA	67
EL TESTAMENTO DE UN GITANO (TANGUILLO DE CADIZ)	68
LAS VIEJAS RICAS (TANGUILLOS DE CADIZ)	70
LA ALBOLAA	71
LA MOSCA	72

APENDICE LITERARIO:

CANCIONES CULTAS:

AURORA O LA GITANA	77
LA NAVAJA	79
EL SORDAO ANDALUZ	80

LA MACARENA	81
LA CHICLANERA	82
LAS PUÑALAS Y EL PARNE	83
LA VELADA DE SAN JUAN	84
EL CALESERO	86
LOS REQUIEBROS	87
LA BOLERA	88
LA CAZADORA	88
EL PINCHO	89
DIEGO CORRIENTES	90
PEDRO LA CAMBRA	91

AUGUSTO BUTLER GENIS

(MAXIMO ANDALUZ)

Intendente Mercantil. Profesor numerario de la Escuela Central Superior de Comercio, de Madrid. Académico C. de las Reales Academias Sevillana de Buenas Letras e Hispano Americana, de Cádiz. Escritor galardonado, entre otros, con el Premio Nacional «VIRGEN DEL CARMEN» 1952; así como con el de Prosa en los Juegos Florales de la Vendimia Jerezana (1961).

Miembro del Jurado del I FESTIVAL NACIONAL DE LA CANCION ANDALUZA, y Secretario general del que juzgó el I FESTIVAL-CONCURSO DE ARTE FLAMENCO, de Jerez de la Frontera.

Entre sus publicaciones de varias índoles, que exceden de quince títulos, figuran: CANTES ANDALUCES, Madrid, 1930. CANTE Y CANTAORES GADITANOS, conferencia en el Liceo Andaluz de Madrid, 1936. DON FRANCISCO DE GOYA, TORERO EN SEVILLA, conferencia en el Club Taurino de Zaragoza, 1946. EVOCACION Y PRESENCIA DEL CANTE DE DON ANTONIO CHACON, conferencia en Radio Madrid, Jerez, 1947. LOS CABALES, Bilbao, 1948. CACIONERO DEL BUEN VINO, Bilbao, 1950. ADVERTENCIAS Y OBLIGACIONES PARA TOREAR CON EL REJON, por Don Luis de Trexo, Madrid, 1639. (Edición y noticia bibliográfica por...), Bilbao, 1952. ROMANCERO DEL CANTE, Bilbao, 1952. ABC DE LA TAUROMAQUIA, Madrid, 1954. JEREZ EN LA CANCION POPULAR ANDALUZA, (Obra premiada, edición del Excmo. Ayuntamiento), Jerez, 1962.

Ha sido Director del Semanario SOL Y SOMBRA, y de las Revistas BRUJULA y MARES, de Madrid, y colaborador de EL NOTICARIO BILBAINO; EL DILUVIO, de Barcelona; LAS PROVINCIAS, de Valencia; LA VOZ DE GALICIA, de La Coruña; DIARIO DE CADIZ, y AYER, de Jerez. Y de los semanarios: DOMINGO; DIEZ MINUTOS; GRANA Y ORO; GRAN MUNDO y varios más, así como de Radio Madrid, Radio Bilbao y Radio Pamplona, entre otras emisoras.

LA CANCION ANDALUZA

III TRABAJO

CAMILO MURILLO JENERO

"CASI HISTORIA Y CASI CRITICA
DE LA
CANCION ANDALUZA"

CASI PROLOGO

La canción española y por ende, la andaluza, empieza a surgir en los años diez. Su historia es pues tan corta como la Historia del Cine; más corta aún.

Carlos Fernández de Cuenca, el gran historiador del Cine y director de la Filmoteca Nacional, se lamenta de que a pesar de lo reciente de la existencia del arte filmico, existan lagunas en su historia. En toda Historia han quedado siempre espacios en blanco, por muy joven que ésta sea.

¿Existen lagunas en la Historia de la Canción Española? El autor de este trabajo no cree que existan, no cree, en todo caso, que sean demasiado importantes. La investigación tampoco resulta demasiado difícil. Se trata de un trabajo acerca de la Canción Andaluza y la investigación queda circunscrita a Andalucía, a España en último término.

El autor no ha desdeñado la investigación documental ni muchísimo menos. Pero el autor —periodista siempre y ante todo— ha preferido lo vivo a lo pintado y como los protagonistas —autores que crean y artistas que en virtud de su personalidad exigen un repertorio determinado— están aún vivos y coleando —y Dios quiera que por mucho tiempo—, quien estas líneas pergeña ha marchado a buscar la historia contada por sus propios protagonistas.

Al fin y al cabo el periodismo es la Historia de todos los días, contada cotidianamente. Desde que la Revolución Industrial promovió al gran periodismo actual tal y como hoy día es, la Historia y la Crítica, para la mentira y la verdad, encuentran su mejor, casi su única fuente, en las Hemerotecas.

Finalmente, el autor ha temido que realizar un verdadero y constante esfuerzo para no traicionar el anonimato de este trabajo, para que su nombre —siquiera por el lógico procedimiento de la eliminación— no quede patente tras la lectura de estas páginas.

Si por un venturoso azar el trabajo resulta premiado y la plica abierta, el Jurado lo comprenderá claramente y encontrará, junto con el nombre del autor, una breve relación de acción de gracias a una serie de personas sin cuyos testimonios dicho trabajo hubiera resultado imposible.

EL «COUPLET»

Año de gracia de 1910. Procedente de Ricla llega a Madrid un músico jovencísimo. Ha sido niño de coro en Zaragoza y se llama Jenaro Monreal Lacosta. Viene nada menos que a conquistar Madrid.

Tozudo como buen aragonés, andando el tiempo se le meterá entre ceja y ceja conseguir perfeccionar la canción andaluza... y lo conseguirá. No sólo sus canciones serán las más populares, sino también las más flamencas, las más gitanas, las más «a son». Entre ellas, «Tani», «Campañera», «¡Ay, mi sombrero!», «Lerele». Y muchas más.

«Somos los aragoneses
gigantes y cabezudos».

—que decía la letra de un cantable famoso y zarzuelero.

Monreal se encuentra el vasto panorama del cuplé que se ha enseñoreado de tablados y tabladillos donde priva el llamado «género ínfimo». «...El cuplé... ¿Sabe alguien lo que es el cuplé?» —pregunta Machado en unos versos deliciosos.

Entonces la palabreja se escribe aún a la francesa, «couplet», y las señoras se guardan muy mucho de asistir a los antros de corrupción donde dichas piececillas se ejecutan. «La Pulga», «La Regadera» y «La Mosca», son las muestras más «granadas» del género. («La Regadera», por cierto, con excesivas reminiscencias de «La alegre trompetería»). Como el cine —las Historias del Cine y de la Canción son simultáneas y en ciertas ocasiones, como se verá, curiosamente relacionadas— el cuplé ha llegado a España con el siglo XX, el de la atómica y las dos guerras mundiales. Los maestros Rivas y Badía hacen su agosto fabricando uno tras otro, cuplés picarescos, calcados de los originales franceses... aunque alguna vez, como en el caso del «Zapatero», asome en ellos cierto tinte español. El genio de nuestra raza, que se manifiesta aún en algo tan deleznable como entonces es el couplet, escrito así, a la francesa.

Nadie hubiese dicho que la Fornarina había sido lavandera. Tal era su elegancia. Guapa y buena artista, tuvo además la suerte de encontrar en su camino artístico a José Juan Cadenas, el autor-empresario más avisado y multiforme que recuerda la Historia del Teatro desde Molière hasta nuestros días. Cadenas —que cuando no concebía una obra, siem-

pre procuraba *traducir* alguna— llevó a cabo la versión castellana de varios cuplés franceses de gran éxito que puso en manos de Fornarina... y que ésta hizo aplaudir entusiásticamente por un público fervoroso entre el que de vez en vez se mezclaba tal cual señora de buena reputación. Porque... ¡es que la Fornarina era tan elegante! Ahora bien: los cuplés seguían siendo muy subidos de color.

«Quítese usted esa llave
tan grande y feroz
que lleva en el bolsillo del pantalón»

—decía uno de ellos.

Y un buen día, allá por los inicios de la Guerra Europea Número Uno, surge Pilar Monterde, con sus «tangos». Unos «tangos» que no dejan de ser couplets, pero que ya poseen, en sus aires musicales y en sus letras, algo que huele y recuerda al café cantante.

La canción española y con ella la canción andaluza, ha empezado a emanciparse del cuplé, servil y francés.

Porque al lado de los tablados donde actúan las cupletistas, coexiste en aquellos prósperos años el café cantante.

«CAFÉ CANTANTE, CUADRO FLAMENCO»...

En 1914, el Maestro Monreal, por cuatro pesetas al día —un sueldazo, en aquel entonces— figura adscrito a la nómina de la orquesta en un café cantante de la madrileña calle de la Magdalena.

¿Cómo era un café cantante? Cosa sencilla: Profusión de mesas y profusión de camareras grandes, viejas y gordas, destinadas, más que al servicio, a engatusar a los paletos, isidros, catetos o como quiera llamar-seles, que sentaban sus reales en tan poco recomendable lugar. Ninguna señora que se preciara de medianamente virtuosa, por supuesto. Un aspecto de café antiguo, de barrio, de los que aún queda alguna muestra arqueológica hoy día, sin convertir aún en banco. Un tablao y muchos espejos.

El espectáculo se componía de dos partes: En la primera, actuaban las «boleras». Existía, por aquel entonces, una marcadísima diferencia entre lo bolero y lo flamenco, entre lo español y lo jondo, de tal forma que ninguna bolera hubiese osado bailar con guitarra ni ninguna «bailaora» emular a Terpsícore a los compases de la orquesta. (Menguada orquesta, toda vez que se componía de piano y si acaso, como un gran lujo, violín). Boleras y bailoras tenían un solo rasgo en común: unos descomunales adornos, más o menos en forma de corazón, destinados a encubrir las pilosidades con que la Madre Naturaleza dotó sabiamente a nuestras axilas.

(Los depilatorios, como los «couplets» anteriormente, también habían de llegarnos, con algunos años de retraso, de la perversa y vecina Francia).

Después de las boleras —que interpretaban la «Cachucha», las «Malagueñas para baile» (que no es flamenco, aunque otra cosa parezca) el «Olé de la Curra», el «Vito» y los «Panaderos»— venían los duetistas: él y ella. Sus cuplés a veces tenían algo de español, entre aquel galimatías feroz de música ramplona y letra ininteligible:

«Déjame, chiquilla déjame
no me seas tontona, tontona, tontona
y dame pa café».

Famosos duetistas fueron Jenaro el Feo, Churri el Bonito, Paz Gutiérrez y Canela y el castizo Felipe Fernández, agente artístico recientemente fallecido.

Finalmente actuaba «la regional». Mucho ojo. Lo regional, lo español, ya empezaba a introducirse. Acompañada por la antes aludida y parva orquesta, la regional interpretaba algún cuplé aragonés, asturiano, gallego (el maestro Reñé ya había compuesto, más o menos inspirado en lo popular, aquello de «A mi me gusta la gaita, viva la gaita, viva el gaitero»), o andaluz. Dos botones de muestra:

«De noche cuando me acuesto
le rezo a la Virgen de la Macarena»,

del Maestro Monterde, y aquel pasodoble de Rafael Gómez:

«Yo soy el mejor torero
nacido en Andalucía
y cuando salgo a la plaza
se suspende la corría».

La intromisión se ha producido. El elemento español se ha apoderado de todo cuanto constituye el cuplé... menos de la propia palabra, que sigue siendo francesa y escribiéndose al estilo galo: couplet.

La segunda parte del espectáculo en los cafés cantantes, consta únicamente del cuadro flamenco, en su manera más tradicional y clásica, tal y como hoy cualquier extranjero puede verlo en «Zambra» de Madrid, en «El Duende» que regentan Pastora Imperio y Gitanillo de Triana o en el «Cortijo del Guajiro» sevillano. Cantaor (uno sólo, por lo regular), bailaores, bailaoras, guitarristas y «festeros», que hacen palmas y dan olés, se colocan en forma de herradura en el «tablao» y cada uno actúa «por tocas». Primeramente actúan los farruqueros, los más endebles, porque la farruca es lo más fácil. A renglón seguido, se bailan zapateados y alegrías «para bailar», con solamente dos coplas, una de entrada y otra de salida. Destaca entre estos bailaores el Estampío, también recientemente

fallecido. Cierra con broche, más o menos dorado, la cosa el cantaor que interpreta soleares, seguiriyas gitanas y peteneras. Apenas si existe el fandango.

Del café cantante, de sus «regionales» y de su cuadro flamenco más tarde, al incidir esta corriente flamenca, andaluza, española, sobre el couplet francés que hace furor, brotará inmediatamente la canción española y su más florida, popular, universal y apreciada variante: la canción andaluza.

LAS POCOS VARIADAS VARIEDADES

He aquí a la Historia de la Canción y la Historia del Cine por primera vez juntas. En aquellos felices tiempos las películas son muy cortas: el cine aún es casi experimento de física recreativa, sin argumento, los públicos aún se aterran ante el tren avanzando hacia la cámara, que por primera vez lanzaron los hermanos Lumiere y aún se maravillan con el mal teatro fotografiado de «El asesinato del Duque de Guisa», Charlot y Max Linder no pasan todavía de hacer sus primeros pinitos.

El espectáculo cinematográfico es pues, apasionante, pero excesivamente breve. Se busca rellenar los programas y se piensa en los artistas del género ínfimo y del café cantante.

La gente va tomando gusto por el cine, pero lo mejor del caso es que aún toma más afición por el relleno y se da el caso de que en Romea se llegue a proyectar un film de cinco minutos. El resto —larguísimo fin de fiesta— son variedades.

Género por cierto —al menos entonces— el menos variado que darse pueda. Cancionista, bailarina, cancionista, bailarina, y vuelta a empezar. (Excepción hecha de los tampoco demasiado frecuentes ventrílocuo, transformista, imitador de estrellas, etc.). Naturalmente, se busca darle una variación a las cancionistas. Y así, coexisten las «cupletistas», con piezas más o menos frívolas, y las «regionales», y entre éstas, las de diferentes regiones.

Un día, los empresarios se dan cuenta de que aquellas películas son sólo un pretexto y que se puede prescindir de ellas tranquilamente. Así lo hacen y surgen las «varietés», (¡siempre la palabra francesa a cuestas!) o variedades, género que hemos convenido que es el menos variado que existe.

Allá por los años 13 y 14, el programa se compone de: Una cancionista regional «fuerte» (es decir, bravía y de buena voz, como Emilia de Benito y andando el tiempo, Ofelia de Aragón, hoy esposa de un conocido industrial de la Gran Vía madrileña) y otra «regional», «fina», como Raquel Meller, además de los correspondientes aditamentos de otras cupletistas y bailarinas, amén de algún —escaso— elemento del sexo feo.

Para el tema que estamos tratando, lo importante consiste en que estas «regionales» ya interpretan cuplés de giro e inspiración españoles. La canción española no sólo ya existe, sino que triunfa. Vamos pues a definirla:

LA CANCION ESPAÑOLA SURGE, SEGURAMENTE COMO REACCION ANTIEXTRANJERIZANTE, AL ADAPTAR, AL ESPAÑOLIZAR EL CUPLE A NUESTRAS FORMAS MUSICALES, A NUESTRA POESIA Y A NUESTRO TEMPERAMENTO.

UNA DE LAS RAMAS —SIN DUDA LA MAS IMPORTANTE, LA MAS FLORIDA Y GRANADA, EN GRACIA A LO ABUNDANTE Y HERMOSO DEL FOLKLORE DE CUYA REGION PROCEDE— DE LA CANCION ESPAÑOLA ES LA CANCION ANDALUZA.

Couplets y coupletistas. Cafés cantantes y «regionales». Variedades y toda suerte de cupletistas, entre ellas las que cantan canciones (cuplés) españoles y *andaluces*. Esta es la trayectoria.

Son las personas las que crean la Historia y nunca a la inversa. Y en el mundo del arte, cuando surge un intérprete señero, impar, el autor, que de ordinario crea a su libre albedrío, doblega su talento creador al servicio a la arrolladora personalidad del intérprete. (Oscar Wilde escribió «Salomé» en francés y para Sarah Bernhardt).

Pastora Imperio creó historia. Y merece capítulo aparte.

PASTORA

El hermano de aquella singular gitana de ojos verdes, Pastora Imperio, se llamaba —y se llama— Víctor Rojas, era guitarrista y acompañaba, desde siempre, a la incomparable artista que recorría entre ovaciones delirantes los escenarios.

Porque su éxito era único. Porque Pastora desconcertaba al público. Pastora —incluso los que tenemos treinta y picos de años la hemos visto— *accionaba*, expresaba sus canciones basándose en el ritmo y no en la palabra, en la música y no en la letra de ellas. (Procedimiento o forma de actuar, en definitiva, análogo al que después implantaran en los escenarios Carmen Amaya y Lola Flores).

Desde siempre Pastora buscó, casi obsesivamente, llevar sus canciones desde la guitarra a la orquesta, hacer un flamenco con música. El maestro Cándido Larruga, el aragonés —de Huesca era— más andaluz que jamás haya existido, se dedicó en cuerpo y alma a la difícil tarea. De allí, entre otras, surgió «Trianerías»

«Trianerías, trianerías,
que a cualquiera vuelven loca»...

Uno de los «letristas» (feísima palabra con que en España se designa al parolier francés, alguno de los cuales tienen la categoría de un Jacques Prevert, excelente poeta galo y autor de «Las hojas muertas», simple canción), era Graciani, padre de Tita Gracia y de Eugenia Roca y autor de «Pastora ha vuelto». El maestro Salvador Martín coadyuvó al éxito incomparable de la Imperio con aquel número que terminaba:

«Tu mare, tu pare, tu abuelo, tu abuela
y el cura gracioso que te bautizó».

Resulta curioso. Pastora obtenía una tempestad de aplausos sólo con la guitarra, que conocía al dedillo desde pequeña por obra de su hermano. Y sin embargo, deseaba traducir lo que sólo era flamenco, arcano para la orquesta —como luego veremos— en canción, en cuplé al uso.

Queda aún por mencionar al Maestro Quirós. Y sobre todo, al gran Montesinos, el Rafael de León de la época, suma autoridad en materia tan espinosa como el cuplé y «letrista» (¡condenada palabra!) prolífico e inspirado. Un día, Montesinos tropezó con Font de Anta...

EL MAESTRO FONT DE ANTA Y SU TIEMPO

¿Quién no ha visto las procesiones de Semana Santa sevillana? ¿Quién no ha oído la marcha fúnebre, garbosa, perfumada, inmortal, que acompaña el balanceo de la Amargura, de la Macarena, de la Virgen del Valle, cuando recorren, tras de su hijo divino, las calles en vilo de pasión e incienso de la Sevilla eterna?

Esta marcha fúnebre, inmortal, incomparable, se llama «Amargura» y sus notas se deben a la pluma feliz de Manuel Font de Anta a quien Sevilla ha dedicado una de las más recoletas de sus calles.

Si bien la canción andaluza existía, más o menos balbuciente, antes de él, Manuel Font ha sido su forjador, el creador de sus formas más hermosas y puras.

Era sevillano, como la inmensa mayoría de los autores a cuya inspiración se debe el repertorio actual de la canción andaluza. (Tres ciudades, como más adelante veremos, contribuyen a esta creación: Madrid —lógicamente, como centro de España—, Sevilla y Jerez, patria de Antonio Quintero). Hombre serio, gran instrumentista, excelente director de bandas, persona bondadosa, el retrato de Manuel Font y de Anta preside y honra hoy día la Delegación sevillana de la Sociedad General de Autores de España, que regenta su hermano José.

Los primeros viajes de Font a la Corte datan de 1913. Y en 1916 Ursula López, tonadillera de mérito a la sazón, se prenda del talento artístico de aquel excepcional pianista y se lo lleva consigo a Madrid. Ursula es

propietaria del Gran Teatro, en las Salesas... pero el teatro sufre un incendio y el castillo de naipes parece venirse abajo.

No importa. Ursula López le presenta a los mejores letristas y tonadilleros de la época. Y Font, inmensamente trabajador, como buen sevillano (no sé, Señor, por qué los sevillanos han de tener tan absurda fama de holgazanes), inunda Madrid de cuplés: Amalia de Isaura, Carmen Flores, la Argentinita, Amalia Molina, pronto basan su repertorio en las piezas magistrales de Font de Anta, que llega a colaborar, en letra, incluso con los Hermanos Álvarez Quintero («Tranvías sevillanos», por ejemplo, que interpretara la «Reina de las Castañuelas», Amalia Molina).

Font, gracias a su esfuerzo, supera aún la labor de Larruga. Este no goza de muy buena salud. Y finalmente, muere joven. Montesinos ve en Font un continuador de la labor de Cándido Larruga, el oscense más flamenco que jamás haya existido, y se entrega a la colaboración con Font de Anta en cuerpo y alma.

«Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.
El querer, serrana, que yo a ti te tengo
no lo rompe nadie».

* * *

«Cruz de mayo sevillana
Cruz de mayo que en mi patio levanté.
¡Quién pudiera verte ahora
como la primera vez!»

¡Incomparables, puras, inspiradísimas canciones de Manuel Font de Anta, víctima inocente y lamentable de la barbarie revolucionaria, un día cualquiera del trágico verano del 36, en Madrid!

En 1920 y en el Teatro de Lara, Mercedes Serós estrena en el mismo día dos canciones andaluzas —ya el género goza de gran apogeo— llamadas a pasar a la Historia: «La Cruz de Mayo», de Font de Anta y «El capote de paseo», de Monreal, narrador de esta primera parte de nuestra verídica historia, como casi único superviviente de la época dorada de las variedades y del cuplé.

Por cierto que Monreal un buen día, allá por estas fechas, se marcha a Francia por media docena de días y se pasa en el extranjero más de media docena de años. Cuando regresa se encuentra con dos nombres nuevos, importantísimos, con dos sevillanos: Quiroga y Mostazo.

Aunque el creador y el rey, en estos años veinte hasta la guerra, sea Manuel Font de Anta, no por esto faltan los príncipes de la canción. Sobre todo, del pasodoble: llega a haber una época dorada de dicho ritmo, en la que —lógicamente— brilla con luz propia el Maestro Padilla («El Relicario», «La Violetera», «Valencia», «Ça, c'est Paris»... y ahí queda eso). A la inspiradísima batuta de José Padilla se debe aquello de

«Chiquilla, chiquilla,
chiquilla del alma mía.
Mira si yo te querré
que te quisiera ver
conmigo toa la vía».

y que con diferentes letras parodísticas yo recuerdo haberselo oído cantar a las incomparables murgas gaditanas y a sus hermanas las regocijantes murgas de la Alameda de Hércules sevillana.

Martínez Abades tocaba de oído. Y ensayaba de oído, lo cual ya es bastante más difícil. A él se debe «Mala Entraña» (El Gitanillo), lacrimógeno y si no andaluz, al menos, andalucista cuplé, que recorrió España de punta a punta:

«Gitanillo, gitanillo,
no me mates, serranillo.
¡Qué mala entraña tienes pa mí!
¡¿Cómo pues ser así?!»

Casi andaluz, y si no, por lo menos muy español, es su «Agua que no has de beber».

Claro (todo hay que explicarlo) que el estilo de Martínez Abades, tan de almanaque, tan de cuadro novecentista «con mucho asunto», se debe, en su mayor parte, a la invasión italianizante que se produce en el cuplé español por obra y gracia de la gran Olimpia D'Avigny (a pesar del muy galo nombre de ésta). «Los cabellos de mi Mariana» abre la serie y a partir de dichos cabellos, lo italiano priva. Ni más ni menos que como hoy. «Nihil novum sub sole» podrían decir los letristas y compositores actuales oyendo «Piove», «Romántica», «Questa piccolissima serenata», «Domenica e sempre domenica», y otras muestras del talento italo que resuenan a lo ancho y lo largo de las ondas radiofónicas españolas. Entonces se produjo la reacción, como antes ocurriera frente a lo francés. La canción española y con ella, la andaluza, se adapta, sin perder su personalidad, a la modalidad recién surgida.

LA GOYA Y LA CANCION

«Dicen que el Emilio Bomba
ha pretendido a la Goya
y la Goya no lo quiso, mi vida
porque ha vendido cebollas».

No sé, en verdad, si el Bomba se dedicó alguna vez a la tan honrada

como humilde profesión de hortelano o si «será un ripio que traerá la poesía», que dijo Brígida en el «Tenorio». Lo cierto es que así lo cantaban los «murguistas» en una de las infinitas variaciones del archifamoso «Ven y ven». Y lo cierto y verdad, que la Goya no se casó con el Bomba: contrajo matrimonio con el exquisito escritor Tomás Borrás.

A la Goya debemos varias cosas importantes: Aurora Jouffret (que así se llamaba la excepcional artista que respondió a tan pictórico mote) fue la primera que intentó (y lo consiguió) dignificar el género, consiguiendo que al teatro o teatrillo donde actuaban cupletistas acudieran, si no señoras de acrisolada honestidad, al menos, maridos y padres morigerados.

De América del Sur trajo canciones de ritmo criollo, que ella españolizaba, aflamencaba a veces y que son el clarísimo exponente de todas las canciones iberoamericanas que hoy se cantan de forma aflamencada por tríos o por «cantaores» de flamenco. (En aquella época, tal vez la primera, «Cielito lindo»; en nuestros días, «La luna me engañó», «Espinita» por bulerías en boca de Lola Flores).

Por último, los autores de letra le deben un favor impagable. A la Goya se le ocurrió, por vez primera, que los cuplés (españoles, andaluces o meros cuplés indefinidos, que de todo había, como en botica) no tuvieran tres letras, sino solamente dos. Para alargarlos un poco, la Goya repetía el segundo estribillo, dejando un puente de música que ella rellenaba paseando garbosamente (y que años después causaría la desesperación de todas aquellas canzonetistas que no sabían qué hacer ni con el puente musical, ni con el gesto, ni con los brazos ni con el público). Actualmente, las cupletistas han pasado a llamarse «canzonetistas» —nombre italianizante— o «tonadilleras» —nombre de excesiva resonancia y categoría— y la repetición de dicho estribillo tiende a suprimirse, para abreviar, cosa que en la mayoría de los casos es de agradecer.

Estructuralmente —y aprovechamos la ocasión para hacer este útil inciso— el cuplé no es sino una composición literario-musical compuesta de tres —o más— «letras» —en francés, «couplets»— coronadas por un estribillo —en francés «refrain»— que se repite al cabo de todas dichas letras: primera, segunda, tercera y a veces, cuarta. El cuplé de matiz español adopta dicha forma y por tanto, dicha forma corresponde asimismo a la hija predilecta de la canción española: la canción andaluza.

Andando el tiempo, la canción pasará a ser: 1.ª letra, estribillo, 2.ª letra, estribillo y finalmente, repetición del estribillo en que su primera cuarteta es sólo puente de música en la orquesta.

Más tarde, ya en nuestros días, el bolero y el fox americano, con sus nuevas estructuras, llegan hasta nosotros. Bolero y fox constan de una introducción (que el fox se llama «verse») y que adopta un aire explicativo, lírico, a veces sin ritmo y de un coro («chorus» en inglés, bolero propiamente dicho en el caso de la canción así llamada) que se repite una vez más (no así la introducción o el verse). El conjunto de la canción suele tener una «coda», para dotar a la pieza de un efecto final «de público». Los italianos, cuya música impera hoy día en el mundo merced al acierto

de sus canciones y universalidad de sus festivales, utilizan las denominaciones de «estrofa» (una sola letra, que se canta en el centro, emparejada entre dos «ritornellos») de «finalino» (una coda de especial gracia, muy ligada con lo anterior) etc., etc. Y los autores españoles ya, en la canción andaluza, estas nuevas formas de construir la canción, sobre todo, en los casos de «boleros» y beguines flamencos.

Vamos a preguntarnos de paso una cosa: ¿Resulta lícito al compositor andaluz utilizar estos ritmos y estos giros? Si son ibero-americanos, para mi modesto entender, sí, porque son nuestros. Nuestra fue América durante siglos, en ella existía algo autóctono, indio, pero los ritmos hispanoamericanos proceden, en su mayoría, de nuestros cantares populares y en especial, de los tangos y comparsas gaditanos. Hablar de un bayón (baiao debería escribirse siempre) o de un carnavalito gitanos no me parece, en principio, ninguna herejía.

Volvamos a la Goya y a sus contemporáneas: Como el cuplé español, regional, nace en Madrid y aquí tiene su centro, resulta muy lógica la invasión madrileña en letra y música: su capitana, la casticísima Carmen Flores que aún hoy asoma su pequeña y salada figura por algún que otro festival. Títulos: «La chula tanguista», «Venga alegría», como ejemplos de canciones donde el giro madrileño se deja sentir. Incluso Pastora rinde de vez en vez tributo a la Corte e incluso Font de Anta, andaluz de pura cepa, escribe un chotis inmortal: «Su Majestad el Chotis»

«Que no pué ser, que no pué ser,
bailar el chotis sin dar vueltas al revés».

El género ha surgido y como consecuencia lógica, adviene la especialización. Raquel es emperatriz de «lo fino», La Torrericca, de «lo regional», Pastora, de «lo andaluz»: el «cante» y el «son» tímidamente, se escapan de la guitarra hacia los giros de sus cuplés. Mercedes Serós sigue parecidos derroteros a los de Raquel y Pilar Alonso se siente catalanista a ultranza.

Ha irrumpido el charlestón, música típica, tal vez definitoria, de los «happy twenties» y entre «Si vas a París, papá» y «Al Uruguay, yo no voy», brota un charlestón cuya letra tiene, nada más y nada menos que el siguiente título «Allways Sevilla, Sevilla, yes». Aún quedan, en el Rastro madrileño y en el Jueves sevillano, discos de La Voz de su Amo—aquel perrito escuchando el gramófono de bocina— con esta canción impresionada por aquella reina de la gracia, madrileña que cantaba muy bien todo lo andaluz, llamada Luisita Esteso. La Banda del Empastre lo tocaba siempre, en su vuelta final por el ruedo que había sembrado con la nocturna y luminosa alegría de las charlotadas.

Y ahora que rozamos de pasada el tema de los toros, es menester decir que sin duda una de las más claras y auténticas fuentes de la canción española se cifra en el rico venero de los toreros pasodobles que en el mundo han sido, desde «La Giralda» y «Gallito» hasta el de «Manolito

Bienvenida» y los madrileños de «Domingo Ortega» («Ortega, Domingo Ortega, torero de maravilla») y Marcial Lalanda («Marcial, tu eres el más grande, se ve que eres madrileño»). Respecto a estos dos, podrán no ser andaluces, pero tienen algo de flamencos. Porque el pueblo de Madrid ama el flamenco y es flamenco y abarrota el Circo de Price cuando de flamenco se trata. Actualmente, el pasodoble torero, el dos por cuatro para el paseillo o en loor de un torero («Pepita Greus», en el primer y «Domingo Ortega» en el segundo caso), sufre una grave crisis. Apenas si el pasodoble del «Litri», de Monreal, se salva un tanto de ella. Pero de todos modos es preciso reconocer que sin esta corriente de majeza, torería y flamenquismo que aporta a la canción andaluza el pasodoble torero, no hubieran existido jamás dos números tan sensacionales como «Francisco Alegre» —verdadero pasodoble torero dedicado a un torero imaginario— y «Capote de grana y oro», por cuya letra rezuma el recuerdo indeleble de uno de los matadores más grandes de todos los tiempos, Manuel Rodríguez Sánchez, a quien el también cordobés Pedro Orozco dedicara un pasodoble popular y pegadizo: «Manolete».

Y ahora el lector me va a permitir que lo invite a hacer un viaje. Un viaje conmigo hasta la Sevilla de los años veinte. Allí vamos a encontrarnos con un ambiente único, incomparable, y con cuatro jerifaltes de la canción andaluza, que coexisten en la misma ciudad al mismo tiempo (Font de Anta, triunfante, se halla ya en Madrid). Los cuatro jerifaltes son: García Padilla, Rafael de León, Juan Mostazo y el Maestro Quiroga.

«...Y SEVILLA»

Vamos también a variar de narradores, porque el Maestro Monreal (que es quien hasta ahora ha aportado este inmenso mundo de recuerdos) se halla, en dicho momento histórico, ausente de España; va según dijimos, por seis días, acompañando a una bailarina llamada Paquita Pagán (que toca maravillosamente las castañuelas y aún hoy sigue siendo gran maestra) y regresa muchos años después... casado con la bailarina.

Nuestros narradores pues, van a ser Antonio García Padilla y Rafael de León y Arias de Saavedra, Marqués del Valle de la Reina. Vamos a presentárselos a ustedes:

Antonio García Padilla es hijo de Antonio García Rufino, «Don Cecilio de Triana», editor, director y redactor, todo en una pieza, de un gracioso periódico, casi libelo político, titulado «Don Cecilio» que hizo las delicias de los sevillanos durante muchos años. «Don Cecilio» periódico y «Don Cecilio», personaje, fueron en la Sevilla de los felices años veinte de lo más popular. García Rufino llevaba siempre consigo varios pares de gafas. Sí, porque se encontraba casi todos los días con algún personaje o personajillo a quien había hecho objeto de sus hirientes puyas... y venía

el desastre. Entonces, Don Antonio, alias «Don Cecilio», sustituía los espejuelos rotos por unos nuevos con una frase que se hizo proverbial:

—No pasa nada. No ha pasado nada.

Antonio García Padilla es autor de canciones tan celebradas y cotizadas como «Mi Tarara», «Coplas», «Patio Moro», «La Gabriela» y mil más, porque pocos autores tan prolíficos como él existen. Antonio García Padilla fue colaborador —y compadre— de Antonio Olmedo, periodista de honor y durante muchos años director del «ABC» sevillano. ¿Y compadre por qué? Porque Antonio Olmedo le sacó de pila a su primogénita. Su nombre, Carmen García Galisteo, en el arte, Carmen Sevilla. Por si fuera poco todo lo anterior, Antonio García Padilla es el padre de la «Andaluza más universal», según acaban de declarar a Carmencita en un reciente certamen.

Rafael de León, sevillano como todos ellos cuatro y como Font, es hijo primogénito del Marqués del Valle de la Reina, nace en una casa típicamente sevillana, casi solariega, en la calle de los Monsalves y a los siete años ya toca el piano de oído, con prodigiosa gracia y facilidad. Su padre se empeña en que Rafael sea abogado; durante la estancia del joven aristócrata en el Sacromonte de Granada, conoce a otro joven de Fuente Vaquero, llamado Federico García Lorca, que ya es abogado y anda licenciándose en Filosofía y Letras, una gran amistad los une: cuando se enfadan —o simulan enfadarse— Rafael y Federico se hablan de usted. Andando el tiempo, Rafael de León y Arias de Saavedra forjará a la canción andaluza tal y como hoy es: la dotará de un rigor preceptivo, de una narrativa, de una temática peculiar y de un estilo a la vez popular y culto. En larga colaboración con un jerezano ilustre —Antonio Quintero Ramírez— el Marqués del Valle de la Reina conseguirá, a través de las voces de Manuel Ortega Caracol y del Príncipe Gitano, entre otros artistas, llevar al cante jondo o por lo menos a su estilo y a sus giros, desde el «colmao» en que aún se guarece, hasta los escenarios con platea repleta de gente bien y localidades a precios prohibitivos para el populacho.

A Rafael de León puede discutírsele: es discutido y lo será (afortunadamente para él, opino yo). Pero de lo que no cabe duda es de que Rafael ha originado —junto con su fraterno colaborador el Maestro Quiroga— la más grande, ancha y profunda revolución que en este a la vez popular y selecto, a la vez sencillo y difícil, arte de la canción andaluza, se recuerda.

Para bien de ella, desde luego, pese a una serie de matices que más tarde enumeramos.

Antonio García Padilla me habla del maestro Mezquida (José Mezquida Jaén, es su nombre completo), a quien he conocido y conozco. Gran fabricante de cuplés, de los que generalmente componía letra —a su leal saber y entender— y música él fue quien puso en solfa la primera canción de Rafael de León:

«Sombrilla japonesa
de mil colores
de pájaros y rosas
multicolores».

«Sombrilla japonesa» se titulaba. El maestro Mezquida, excelente afinador de pianos, profesión a la que dedicaba parte de sus actividades, no llegó a alcanzar una fama extensa, pese a haber guiado los primeros pasos y los primeros gorgoritos de Juanita Reina («Cristo bendito de los faroles», fue una de las canciones) y de Antoñita Moreno; tal vez no lo consiguiera por no haberse atrevido jamás a dar «el salto» definitivo a Madrid, centro indiscutible de trabajo para todas las profesiones artísticas, incluso la canción andaluza, por muy paradójico que esto parezca.

Brujuleaba entonces por Sevilla el Maestro Meléndez, pintoresco tipo que cuando veía por la calle alguna mujer de bandera, se le acercaba y preguntábase:

—Señorita, ¿usted canta?

Y si la real hembra le contestaba que no, él se comprometía a enseñarle a cantar... ¡Hacía falta, en aquel entonces, tan poquito para pasar como «cancionista» o «cupletista» andaluza —lo de canzonetista ya dijimos que vino después— ante los poco selectos auditorios de los cabarets que se daban como hongos, con sus frívolas y regionales —a veces, las regionales, tan ligeras de ropa como las frívolas— a lo ancho y a lo largo de toda la geografía española.

El maestro Triano, excelente compositor, también vivía en Sevilla, por aquel entonces. A él se debe «Aixa la hebrea»; lo árabe, incluso lo marroquí, no sólo ha influido en la canción andaluza, sino que ha inspirado la temática de muchas piezas, desde las «Bulerías Moras» de Font hasta la actuales «La Mora», de Montoro y Solano y «El Berebito», de Monreal.

En el Kursaal de la capital andaluza trabajaba el Maestro Solá y en una Academia, perteneciente al celeberrimo Realito y sita en la calle Trajano, donde años después se ubicara el famoso cabaret Barrera, tenía sentado su cuartel general el Maestro Salvador Martí. Eran los tiempos de Carmelita Caballero, madre de la hoy bailarina internacional Carmen Santana, guapísima mujer y personalidad digna, por sus graciosas excentricidades, de una extensísima novela de humor.

Antonio García Padilla encubrió su personalidad bajo el seudónimo de «Kola», que él detesta actualmente y bajo dicho alias firmó infinidad de graciosísimos cuplés frívolos. Su padre, «Don Cecilio», había estrenado años antes, en el Teatro del Duque hispalense, una zarzuela titulada «El Gitanillo», con música de López del Toro. A Trini Picó le correspondió, en dicho estreno, un cierto tango del «Morrongo», con reminiscencias del «Pollo Tejada», cuyo final de estribillo decía así:

«Si quieres que te quiera
ponme fianza;
en tus palabras no creo
porque eres muy falsa».

Animado por el ejemplo de su padre, que tan garbosos y andalucistas cantables sabía llevar a cabo, espigando los versos en lo netamente popular, Antonio García Padilla escribió una zarzuela —también para el «Duque»— en colaboración con el que andando el tiempo sería director de «ABC», Antonio Olmedo y con los maestros Carretero y Vidiriet. Se llamaba «Trini la Barrenera» y estaba llena de garrotines, de farrucas, de andalucismo. Continuando tan castiza carrera literaria, García Padilla inició una colaboración que había de convertirse en fraternal y continúa, con un grupo de músicos que tenían su cuartel general en la Academia de la calle Torrejón número tres. Los tres compositores se llamaban José Gardey, Luis Rivas y Juan Mostazo y empleaban el seudónimo conjunto de GARRIMOS, utilizando para ello la primera sílaba de sus respectivos apellidos. A veces, cuando la letra era de dos o más autores (García Padilla y o bien Rafael de León o bien Perelló junto con él) eran cinco o seis los autores a firmar y a cobrar algo en apariencia tan nimio como una canción.

De aquella reducidísima academia, de enrejada ventana al fondo y entarimado suelo, tan cercana a la típica Alameda de Hércules y a la castiza Plaza de la Europa en Sevilla, ha salido mucho, muchísimo, de lo mejor que la Historia de la canción andaluza registra. Actualmente Rivas —algecireño— es profesor de la Universidad Laboral, Gardey —valenciano—, director de varias orquestas, ambos comparten la regencia musical de la compañía «Galas Juveniles», titular del Teatro San Fernando y de donde han ido saliendo figuras de la canción y del baile andaluces tan excelentes como Lolita Sevilla, Marujita Díaz, Eulalia del Pino, Conchita Bautista, Imperio de Triana y muchas más.

M O S T A Z O

En el ámbito internacional, Juan Mostazo Morales a través de las Ediciones Jules Garzón, de París, que tanto han hecho por difundir nuestra música allende nuestras fronteras, es si cabe más conocido que en España. Raro es el baile pueblerino francés a donde no hayan llegado los compases alegres y briosos de «Mi jaca» o «Coplas».

Al igual que su colaborador en «Antonio Vargas Heredia», el también sevillano Joaquín de la Oliva, Juan Mostazo murió prematuramente, de un ataque de uremia. No le dio tiempo a recoger el fruto de su trabajo

y de su inspiración, traducido en francos, marcos y dólares, que fluían constantemente del extranjero.

Mostazo murió a poco de finalizar la guerra española y andando el tiempo uno de sus primos, Juan Valenzuela Mostazo, montó en Sevilla la Editorial «Fiesta en Triana», una de las muy pocas —quizás la única— de Andalucía, dedicada a difundir, con la devoción que es de suponer, el repertorio del inmortal maestro, parte del cual fue adquirido a la Unión Musical Española, primitiva editorial de dicho repertorio.

En un mismo tiempo coexistieron en Sevilla tres grandes creadores de la canción andaluza: Quiroga, Mostazo y García Matos. Si Quiroga representaba «lo sevillano», Mostazo se caracterizaba por «lo flamenco» y García Matos por «lo gitano». Con este último realizó García Padilla dos notables canciones: «Flamenquilla» y «Canasteros de Triana». La segunda ha dado la vuelta al mundo:

«Hay en el cielo un lucero
que brilla con luz lozana...».

Emigrado a América en el pandemonium de los primeros tiempos de nuestra contienda, no es extraño ver ahora a Manolo García Matos acompañando a Carmen Amaya en alguna película de la Warner Brothers o al piano mientras por tierras de América y España canta Lola Flores, la jerezana universal.

En aquellos años del segundo lustro de los veinte, Mostazo compuso con Rafael de León «María del Valle» y «Romería del Quintillo» y con Antonio García Padilla —amigo entrañable más que colaborador— una larga teoría de canciones que tal vez culminen en aquella «Venta de los Gatos», trasunto de la leyenda de Bécquer y de la obra quinteriana, en que el estribillo se basa en una copla de columpio arrancada de la viva entraña popular:

...«La niña que está en la bamba
no tiene pare ni mare
pero tiene mi cariño
que en el mundo es lo que vale»...

En la madrileña calle de Chinchilla, donde después tantos y tantos compositores han tenido su estudio, puso su academia Mostazo. La contienda civil, empero, la pasó en zona nacional. Sevilla por aquel entonces era la más poblada e importante entre las ciudades de dicha zona. Corría el dinero a raudales en los infinitos cabarets que parecía brotar por generación espontánea. Conchita Piquer y Antonio Márquez residían no lejos de aquella famosa calle de Torrejón y de su célebre academia Gardey-Rivas-Mostazo y finalmente, Antonio García Padilla, que ya hacía años que había empezado a utilizar en las canciones palabras más o menos calés —«tumbagas», «parné» y otras por el estilo— llevaba consigo un

libro voluminosísimo en el cual, hoja por hoja, había incluido todas sus canciones, que pasaban del medio millar, libro que se hizo célebre entre las artistas, más o menos «cabareteras» y más o menos «folklóricas», que diríamos hoy, toda vez que el folklore, como género teatral aún no había nacido.

Por cierto que un día le preguntaron a Antonio García Padilla cual era la frase que más veces había oído repetir en las canciones andaluzas. Y Antonio, que había heredado el excelente humor de su padre, sin vacilar respondió:

—«El mocito así cantó».

Que efectivamente era la frase clave que daba pie al clásico estribillo.

Fue el cine —que incide una vez más sobre la canción andaluza, movido sin duda por la singular atracción que ésta ejerce, desde su nacimiento, sobre el público— el factor último que crea en el mundo entero la popularidad de Mostazo. Pues durante la guerra, como precedente de las actuales coproducciones, los alemanes, con artistas, directores y guionistas hispanos, llevan a cabo una corta serie de films hispanoalemanes: «El Barbero de Sevilla» y «Suspiros de España» —dirigidas ambas por Benito Perojo; Antonio Quintero colabora en sus guiones— y «Carmen la de Triana», de Florián Rey, con Imperio Argentina. De ésta, los alemanes, que se limitan a servir estudios, técnicos de cámara y rodaje y capital, hacen también una versión alemana llamada «Andalusische Nächte» que protagoniza Karl Klüssner y en la que Imperio habla en alemán. El éxito de estas producciones es arrollador y las canciones de Mostazo dan la vuelta al mundo: «Los Piconeros», «Triana, ay, mi Triana», «Antonio Vargas Heredia», «Puerto Camaronero», «Carceleras del Puerto», etc., etc. Aún hay más: camino de Alemania, Mostazo pasa por París y allá tiene ocasión de poner sus canciones en manos de grandes editores capaces de difundirlas universalmente.

Por cierto que en «Suspiros de España» se incluía el famoso pasodoble, que daba título a la película, que se debe a la inspiración del Maestro Alvarez y que pertenece a la antes aludida época de oro del pasodoble en que el rey tal vez haya sido Villajos (que años después escribiera la archiconocida «Luna enamorá») y un importantísimo autor, Carlos Castellanos, excelente pasodoblista, autor de la música de «Patio moro», «La morena de mi copla», «Cielo andaluz» y «La Gabriela», nada menos y en nuestros días, de «El cordón de mi corpiño», «Carnavalito flamenco» que entra de lleno en los nuevos ritmos que hoy airean el cuplé andaluz.

Mientras en Madrid en estos años de anteguerra «Raffles» (sobrenombre de Ramiro Ruiz) y Alvaro Retana (de rica historia e inagotable anecdotario) escriben *de todo y para todas*, en Sevilla, además de Rafael de León y de A. García Padilla «Kola», surgen también nuevos letristas: José Pérez Ortiz (un sastre tan excelente que no necesita tomar medidas: se conforma con echarle un vistazo al cliente, por muy extraño que esto parezca y un anticuario tan experto como para haber llegado actualmente a millonario) y José Sánchez de León (andando el tiempo con-

serje del sevillano Teatro de la Exposición). Al primero se debe el «Qué buena soy» que popularizó Gracia de Triana, al segundo la «Mari-Puri», tanguillo de Mostazo creado por Estrellita Castro.

Tanguillo éste que no es sino un eslabón más en la cadena de éxitos que jalonan «María Salomé», las tres canciones de la película «Morena Clara», film al que luego habremos de referirnos («Echale guindas al pavo», «El día que nació yo» y «Farsa Monea», se llaman las tres) y por último aquel magnífico «Limón Limonero»:

« ¡Limonero, ay limón limonero !,
a tu vera me dijo un mocito falso y embustero:
«Como a naide en el mundo he querido
serrana, te quiero».
Ten piedad de mi,
calma mi dolor,
ay, limón limonero,
limonero mío de mi corazón».

GARCIA LORCA, SANCHEZ MEJIAS, «ARGENTINITA» Y LOS ORIGENES DEL MAL LLAMADO FOLKLORE

Antes de proseguir con la historia de nuestros sevillanos forjadores de la canción andaluza, resulta imprescindible relatar lo acontecido a un selecto grupo de personajes congregados en torno a Encarnación López Júlvez, «Argentinita».

«La Argentinita», bailarina, «bolera» podríamos decir exactamente, utilizando la terminología de entonces, conocía, como Pastora, la guitarra desde muy niña: su padre era un gran aficionado a la vihuela. La reacción que en ella se produjo fue inversa a la de Pastora: fue Argentinita la primera *bailarina* que con un éxito de clamor llevó la guitarra a los escenarios, ya que la guitarra era privativa de las *bailaoras*. La acompañó en tan arriesgada decisión Laura de Santelmo, otra «bolera». (Por cierto que lo que menos bailaban las boleras era el bolero, lo que no deja de ser gracioso).

Conocidos de todos son los lazos que ligaban a «Argentinita» con Ignacio Sánchez Mejías y a éste con Federico García Lorca. Andando el tiempo, tras la trágica muerte de Ignacio en la plaza de toros de Manzanares, Federico habría de dedicar al gran amigo desaparecido su inmortal «Llanto»; andando el tiempo Pilar López Júlvez, ya casada con el notable compositor y director de orquesta Tomás Ríos, habría de crear —y mantener, que es más difícil— el «Ballet Español» en las cabeceras de cuyos carteles figura, con una mezcla de orgullo y devoción, el siguiente «slogan»: «Coreografía de Argentinita».

De este trío maravilloso Sánchez Mejías-García Lorca-Argentinita, no queda nadie sobre la tierra: Sólo unos viejos discos en que se escucha —acompañada graciosamente al piano por Federico— la voz de Encarnación López contando la historia de los muleros que van al agua; sólo un melancólico capítulo en el extraordinario «Madrid de Corte a Checa» del también malogrado Agustín de Foxá.

Sánchez Mejías, el torero intelectual, autor de una comedia de buen éxito, hombre de fundamental buen gusto, deseaba renovar y depurar el arte popular de «Argentinita». En aquellos años finales de la década de los veinte, Federico García Lorca había recopilado (quizás oyéndolos de viva voz en sus correrías por España, o tal vez espigando en el cancionero de Almansa, sobre el que luego volveremos), una serie de canciones populares andaluzas. El ilustre Manuel de Falla, gran amigo de todos, había asesorado, según es fama, la labor de armonizar dichas canciones. Ya «Argentinita» había llevado el «Amor Brujo», de Falla, al escenario; ahora llevó aquellas graciosas, purísimas piezas populares recogidas por el inmortal granadino:

«Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante enfermo
con calentura».

Y aquella otra:

«Si tu madre quiere un rey
la baraja tiene cuatro:
Rey de oros, rey de copas,
rey de espadas, rey de bastos».

«Los mozos de Monleón» puede considerarse como un severo romance castellano, severo por su melodía austera, por lo duro de su tema, por lo justo y árido de sus palabras:

«Para ir a la corrida
y reanudar con despacio»

De toda España, no sólo andaluz, considero a «Los Peregrinitos» que van a Roma a que los case el Papa porque son primos

...«y dice el monaguillo
del Padre Santo:
¡Quién fuera peregrino
para otro tanto!».

Netamente andaluz —lo he oído mil veces, como nana, en mi infan-

cia— es la «Tarara» que más tarde habrían de glosar García Padilla y Mostazo para el film «El Barbero de Sevilla». «Romance de contrabandistas» subtítulo el propio Federico al singular «Anda jaleo»:

«No salgas, paloma al campo
mira que soy cazador
y si te cojo y te mato
para mi será el dolor
para mi será el quebranto.
Anda, jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo».

Incluso entre la breve, pero excelente lista de canciones se encuentran unas sevillanas, de las postrimerías del XVI y principio del XVII, atribuidas a la pluma inagotable y excelsa de Fray Félix Lope de Vega y Carpio:

«Río de Sevilla
¡qué bien pareces!
lleno de velas blancas
y ramas verdes».

Letrilla que el Fénix de los Ingenios tal vez creara —su vena lírica era inagotable— o tal vez espigara en el acervo popular como la copla que da origen a su inmortal «Caballero de Olmedo». Federico introduce en estas sevillanas nuevas estrofas, llenas de garbo:

«Lo traigo andado, lo traigo andado,
lo traigo andado, la Macarena y todo
lo traigo andado;
cara como la tuya
no la he encontrado».

Años más tarde, de la mano del genial Antonio y su compañera Rosario, el «Zorongo Gitano» —más entroncado con lo «jondo» que con la canción andaluza— recorre el mundo entero y el maestro García Leoz lo incluye, orquestado y armonizado, en uno de sus ballets: «La Zapatera y el embozado».

«La luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
los que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan».

Es curioso: También Jesús García Leoz, maravilloso compositor y

musicólogo navarro (a él se deben las ilustraciones sinfónicas de un sin fin de películas hispanas) se malogró muy joven, en plena actividad artística. Gran amigo, verdadero adorador de Federico, a él se debe el «Tríp-tico» de canciones andaluzas, para soprano y piano y orquesta, en que puso música a una corta serie de composiciones lorquianas que desde las páginas de «Poemas» y «Libro de Poemas» estaban pidiendo a voces, claman-do, una melodía que sus estrofas ya llevaban latente:

«A la flor, a la pitiflor,
a la verde oliva»

ó

« ¡Ay, muchacha:
cuánto barco en el puerto de Málaga!»

Ya no alientan sobre la faz de la tierra ni García Leoz, ni Falla («El paño moruno», de las «Siete canciones») ni Albéniz (su «Serenata», a la que después se le puso letra «a monstruos», que diría un profesional de la canción), ni Joaquín Turina, ni Enrique Granados, ni ninguno de los mú-sicos de altura que tanto hicieron por elevar hacia la universalidad y ex-quisitez la canción andaluza.

«Candela que arde,
masa del infierno
que toda mi sangre
la abrasa de celos»

y más tarde:

«Lo mismo que el fuego fatuo
lo mismito es el querer:
le huyes y te persigue
lo llamas y echa a correr».

Al también finado Gregorio Martínez Sierra se deben estas letras, del «Amor Brujo», sobre cuya pantomima escribió Falla la partitura inmortal donde se incluye la «Canción del fuego fatuo» que participa de lo andaluz y del cante jondo simultáneamente.

Para el trío Argentinita-Sánchez Mejías-García Lorca, el repertorio recopilado por Federico supone un éxito enorme, pero Sánchez Mejías no se conforma con esto y en los albores de los treinta contrata a una serie de artistas flamencos, cada uno para que trabaje en su propia —y por lo ge-neral limitadísima— especialidad y monta unos cuadros en los que se mez-clan el baile, la canción y el cante andaluces. El primero se llama «Las calles de Cádiz», al género recién nacido se le llama «estampas escenifica-das». Estamos ante el origen de los espectáculos folklóricos que en la post- guerra española invadirán, hasta la saciedad los escenarios de la penínsu-

la y en los cuales el plato fuerte lo constituirá sin duda, la cancionista an-daluza y sus creaciones.

En «Las calles de Cádiz» —al que sigue «Nochebuena de Jerez»— se canta, por un coro de niños, aquello de

«Zapatero que estás—trabajando
de día y de noche—a la luz del candil».

y la «figura» se arranca, en un punto, con el gracioso «Tanguillo del es-cribano»

«Apúnteme usted una cortina
que por cá agujero cabe una vecina.
Apúnteme usted, señor escribano...»

LEON Y QUIROGA

En torno a la biografía del Maestro Quiroga existe un largo y comple-to trabajo, publicado en seis números consecutivos del diario «Las Pro-vincias», de Valencia y firmado por Camilo Murillo. Este trabajo —del pasado año— es de lo poco —prácticamente nada— publicado sobre un tema —el de la canción andaluza— que a pesar de estar en continuo can-delero en las ondas radiofónicas y en los escenarios españoles, apenas ha merecido que periodistas y escritores se ocupen de él.

Hijo de grabador y de maestra de escuela, en la familia de Manuel López-Quiroga y Miquel abundan las maestras nacionales y los artistas de la orfebrería. El propio Quiroga asegura que su auténtico oficio es el de grabador y que en ninguna otra profesión —incluyendo la de compo-sitor, donde tan extraordinario éxito ha alcanzado— ha ganado tanto di-nero como en la Fábrica de la Moneda y en otras entidades privadas, que en el artículo mencionado se citan y donde el maestro, en los años de la Dictadura, llegó a percibir el entonces astronómico sueldo de trescientas pesetas diarias. Igualmente asegura el maestro que aún en aquellos tiem-pos en que firmaba varios, muchos espectáculos folklóricos simultánea-mente (Conchita Piquer, Juanita Reina, Lola Flores y Manolo Caracol, Mari-Paz, hasta seis al mismo tiempo) no consiguió, ni con mucho, re-caudar las cifras que los tiempos de oro del cabaret (años inmediatamente anteriores a nuestra contienda) le proporcionaban. La canción que más dinero ha hecho recaudar a Quiroga no es ninguna de sus famosísimas piezas musicales, sino una canción frívola «Dale al columpio, Timoteito». Todo ello parece increíble, pero es perfectamente cierto y lo ha contado el mismo maestro, hombre de una sencillez y de una amabilidad encan-tadoras.

Quiroga, cuya vida se inicia con el siglo, empieza a trabajar hacia 1918, cuando ya existían muchas «cosas» más o menos andaluzas en el ámbito de la canción española. Admira a Font de Anta, Larruga y Quiros, los fundadores, no quiere ser maestro de escuela ni músico mayor, aprende el oficio de grabador y se entrega a las dificultades de la armonía y el contrapunto bajo la dirección de su maestro que lo es a la vez de capilla en la Catedral hispalense.

Su vida artística, como la de Rafael de León, es plácida, su bohemia, dorada y corta: enseguida consigue ganar dinero con las fusas y corcheas. Hace varios viajes a la Villa y Corte y el año 30 Antonio García Padilla, padre de Carmen Sevilla y colaborador asiduo entonces del joven Quiroga, le presenta a Rafael de León, iniciando ambos una colaboración que jamás se ha interrumpido hasta la fecha, permaneciendo inalterablemente fiel pese a no haberse firmado un solo documento de exclusividad jamás entre ellos. Como Manolo Quiroga se encuentra solo en Madrid y no hay en su familia ningún pariente músico que, como a otros compositores sevillanos ya avecindados en la capital de España, le envíe, transcritos, cantares y aires populares desde la ciudad del Betis, el maestro, con su genial simplicidad, no se anda con rodeos y «se inventa un nuevo tipo de canción», no basado en ningún texto musical directo, sino en su sentir andalucista y en sus recuerdos de infancia y juventud, simplemente.

El maestro Quiroga visita un día al marqués del Valle de la Reina y le dice:

—Deje usted venir a Rafael, su hijo, conmigo, a mi casa de Madrid. No se empeñe en que sea abogado; abogados en España hay miles, Rafael de León sólo hay uno.

Y hacia mediados del año 33 el marqués accede y Rafael de León se avecinda definitivamente en Madrid, junto a Quiroga, al que antes admiraba, como a Font de Anta y a Salvador Valverde, a quien conoce el joven aristócrata en la propia academia del Maestro Quiroga.

Rafael ya en un viaje anterior ha entregado a Quiroga varias letras que han de hacerse famosas: «Rocío», «Manolo Reyes» —que el maestro tarda en musicar dos años— y «Curro Molina» (las dos últimas en colaboración con García Padilla). En este viaje del año 30 va acompañando a Estrellita Castro, gentil introductora de embajadores en sus primeros tiempos.

Salvador Valverde (sevillano con pasaporte argentino, periodista, poeta y comediógrafo), a quien Rafael admiraba profundamente desde sus comienzos; Salvador Valverde, que es autor ya de la letra de la «Cruz de Mayo» a la que puso música Font y que muchos años más tarde nos devolviera, iluminada de eastmancolor «El último cuplé», se convierte en el asiduo colaborador del heredero del marquesado del Valle de la Reina. Y van surgiendo las «Marías», en una arrolladora serie de éxitos: «María de la O», «Mari-Cruz», «María Magdalena» y finalmente, otro nombre de mujer, «Triniá».

«Al museo de Sevilla
iba a diario Juan Miguel
a copiar las maravillas
de Murillo y Rafael».

Cierto que en la pinacoteca sevillana no existe ningún lienzo rafaeliano. Pero es que León había escrito «De Murillo y de Valdés» y Valverde se empeñó en que fuera Rafael.

—Es más popular —decía.

Tan arrollador es el éxito de la canción que «María de la O», con libro de Valverde y León e ilustraciones musicales del maestro Quiroga se convierte en comedia. Un punto de atención: la canción andaluza, que empezó en los cafés cantantes, ha conseguido encaramarse a los más ilustres tablados de la farándula. «María de la O» comedia desarrolla en el escenario la temática apuntada en los versos del cantar:

«Para tu sed fui yo el agua,
para tu frío, candela»...
«Maldito parné
que por su culpita dejaste al gitano
que fue tu querer»...

El día 13 de julio de 1936 —clama ya la sangre de Calvo Sotelo y el Ejército de África está a punto de sublevarse y cruzar el Estrecho— Valverde y León ponen punto final a una canción en que ambos confían ampliamente. Se titula «Ojos verdes». También rematan una comedia, basada asimismo en una canción y que jamás ha de verse iluminada por la cegadora luz de las candilejas: «María Magdalena», glosa teatral de aquel

«Vuelve otra vez a ser mía,
vuelve otra vez a ser buena,
pero vuelve arrepentía,
¡Ay, María Magdalena!
Pobre del platero que sólo quedó:
la burla lo hiere, la pena lo mata...»

Aquel día 13 de julio de 1936 Valverde y León están escribiendo, juntos, en el Ateneo de la Ciudad Condal. Barcelona ha visto el Sábado de Gloria el éxito de «María de la O», que aun prosigue, de manos de María Fernanda Ladrón de Guevara. Se ha estrenado al mismo tiempo que «Doña Rosita la Soltera o el Lenguaje de las Flores» de García Lorca y que «Nuestra Natacha», de Alejandro Casona.

La guerra. La odisea. Y el éxodo de Salvador Valverde hacia Argentina, cuando Franco gana la guerra.

Durante la contienda, el primogénito del Marqués del Valle de la Reina se ha visto lógicamente encarcelado en Barcelona. En el cautiverio,

empero, ha ganado dinero a manos llenas escribiendo guiones de cine: ahora bien, en la cárcel un tomate vale 110 ptas. y un litro de aceite 750. El maestro Quiroga se halla en Madrid; un día —fabulosa anécdota— lo paran unos milicianos en la cola del tranvía. Le preguntan que en qué trabaja y él responde:

—Soy músico. Vivo del dinero que me producen mis cuplés.

Los milicianos están a punto de llevárselo. El único que sabe leer de entre ellos lo defiende y por fin, el mandamás le devuelve los papeles diciéndole:

—Bueno. Por esta vez pase. Pero esto de vivir de la música se va a acabar.

La pesadilla de la guerra ha terminado. Y León y Quiroga, ya solos, reanudan su colaboración. Miguel de Molina ha tenido que emigrar también a tierras americanas; ahora la gran intérprete para las canciones que van surgiendo es Conchita Piquer, la ilustre valenciana que vocaliza, que expresa, que dramatiza y que *dice*. A veces colabora León con un cordobés (Nicolás Miguel Callejón: «La Chiquita Piconera») con un onubense (Xandro Valerio, «La Parrala») con un excelente poeta nacido en Guadalajara (José Antonio Ochaita: «La Lirio»), incluso con el actual presidente de la Sociedad General de Autores de España, Luis Fernández Ardavín, poeta netamente madrileño («La Caramba», «Lola Montes»).

Parece ahora llegado el momento de hablar del ámbito de la canción andaluza, que si bien geográficamente abarca sólo un poco más de los límites de Andalucía (la región murciana, Cartagena, La Unión, cuna de las cartageneras, de las tarantas, del cante de las minas y por tanto, fuente de la canción andaluza), en cuanto a creadores de la canción, en cuanto a autores y a intérpretes, abarca un ámbito mucho más extenso. Si bien la mayoría son sevillanos, algunos, de Jerez, un par de ellos onubenses (el maestro Manuel Naranjo por ejemplo) uno, de Almería (maestro Miguel Rodríguez Algarra), se dan casos de extremeños (Juan Solano) de aragoneses (Larruga y Monreal) y entre los intérpretes, la Piquer es valenciana, el Príncipe Gitano, nacido en Castellón, «calorré» pañero que nació hablando el «valensiá», Pepe Blanco, de Logroño, Carmen Morell, bilbaina, Rafael Farina, gitano salmantino y Antonio Molina del pueblo de Fuencarral, provincia de Madrid. En cuanto a centros de producción de esta tan apreciada mercancía llamada canción andaluza, Madrid, Barcelona y Sevilla son los principales.

Refiriéndonos al ámbito de aceptación, hay que considerarlo general en toda España, porque general es en nuestro país la afición que se siente hacia Andalucía y sus cosas. Traspasadas nuestras fronteras la canción andaluza triunfa hasta el punto de que el maestro Quiroga confiesa en el aludido artículo de Camilo Murillo que ha llegado a liquidar muchísimos más fondos de Francia que de ningún otro país, incluida, naturalmente, España.

El maestro Quiroga representa el clásico tipo de músico devoto de la letra, que coloca el cantable o la pantomima ante el atril de su piano y lo

musica, tratando de trasladar al pentagrama todo su sentido lírico y dramático.

—«Sin Rafael de León, sin mis excelentes colaboradores, yo jamás hubiese llegado a ser el maestro Quiroga»— asegura.

Compenetrado con tan excelente compositor, enfrentado con un éxito desusado y general, Rafael de León, cuyas preferencias líricas se hallan definidas por un triángulo cuyos vértices ocupan Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, se enfrenta con el problema de elevar la canción andaluza, de rimarla y escribirla decorosamente, de otorgarle, en los teatros de primera categoría de España, un rango del que hasta ahora ha carecido. Y Rafael —que, ya fallecido su padre, posee un título de marqués— empieza por incorporar a su poesía cantable un mundo aristócrata («Lola Clavijo», «Romance de la Reina Mercedes», «Mañana sale»), en contraposición al mundo popular de las «cantaoras», los «colmaos»; el trágico mundo temático del cante jondo (cárcel, hospicios, navajazos, bravuconerías, Guardia Civil frente a los gitanos) lo coloca junto a las más delicadas leyendas andaluzas, plenas de lirismo («La rosa y el viento», «No te mires en el río», «Romance de las tres cautivas», «Me da miedo de la Luna», «El laurel»). Toreros, contrabandistas, hembras famosas y gente del bronce aparecen sin cesar por sus producciones. Rafael investiga incesantemente, los viejos puestos de libros viejos de las orillas del Retiro lo conocen como visitante de todos los días.

...«Cuando pase por tu calle
con mi pena y con mi libro»...

escribe Rafael en uno de los poemas de «Pena y Alegría del Amor». Porque Rafael siempre lleva consigo, vaya donde vaya, muchos libros.

En un mundo de pandereta, pero enraizado auténticamente en el sentir y en el decir andaluces, el que Rafael de León nos presenta.

...«¿Es que no brillan mis ojos
es que no vale mi boca
es que las otras te besan
de una manera especial?»

le hace decir a la Piquer en uno de los muchos espectáculos que escribe con Antonio Quintero. Y Juanita Reina, merced a la pluma de Quintero y León, canta en escena las siguientes frases de «Tú eres mi marío»—sintesis, en canción, de una gran comedia de Quintero y Guillén, «Mi hermana Concha», que paseara por toda España en triunfo la genial Carmen Díaz—:

«Yo no soy celosa,
yo no desconfío:

por más que les gustes a las buenas mozas
¡Tú eres mi marío!»

La canción está escrita en «siguiriyas» gitanas. Y cuanto dice en ella la protagonista es lo contrario de lo que su alma siente. Pero el alma de la mujer andaluza es así; exactamente así, tal como se describe en esta canción excelente: «Tú eres mi marío».

Para Rafael de León, una canción es «una comedia en pildora». Pequeños dramas sintetizados a los que hay que buscar un nombre (a veces León abusa de los nombres como leit-motiv) o una frase que dé pie al estribillo y se grabe profundamente en la mente del auditorio («Ni hablar del peluquín», «Te lo juro yo», «Dime que me quieres», «No me quieras tanto», «No debía de quererte», «Dale que dale»). Para el futuro de la canción española, Rafael declara que «hay que comprimir cada vez más la canción, tal vez hasta que quede totalmente exprimida, en forma ya de copla», y esto como forma de defensa ante lo breve y por ende pegadizo, de la canción moderna que nos invade desde fuera.

La canción es siempre un monólogo (o casi siempre: Valderrama y Adelfa Soto, Los Gaditanos y Los Paquiros han lanzado últimamente dúos, canciones andaluzas expresadas alternativamente). Rafael de León se enfrenta con este monólogo y sin desdeñar que dicho soliloquio sea una exposición de las penas y alegrías de la cantante, o una serie de consejos, impresiones y bromas dirigidas por ésta directamente al público que la escucha, se empeña casi siempre en contar una historia, que generalmente —y este es su gran hallazgo— *dialoga*:

—«Serrana: ¿me das candela?
y yo te dije —Gaché,
ven y tómalas en mis labios
que yo fuego te daré».

Y aunque la canción empiece narrando la tonadillera una historia acaecida a no importa qué personajes, el estribillo —viejo y excelente truco— unas veces es la protagonista quien lo canta y otras León lo pone en boca de algún otro distinto personaje del «drama comprimido» que son sus canciones. (En «No me quieras tanto», el primer estribillo figura que lo dice ella, el segundo estribillo, él). Generalmente, dialoga; preguntas, respuestas y exclamaciones están a la orden del día, no pocas veces es el propio pueblo quien pregunta, aconseja, se duele o se alegra:

—«¿Qué te pasa, Ruiseñora?
—¡Que tengo un nudo de pena y celos en la garganta!»

y más tarde, la misma voz anónima, voz de todos, se compadece:

—«¡Dios te ampare, Ruiseñora!
Campanas doblen por el silencio de tu garganta».

«En este todo de luz, personaje, efectos y altibajos musicales, decorados, movimientos de escena, etcétera, que es una canción, el intérprete (la intérprete, por lo general) ha de ser más actriz que conzonetista, ha de saber decir antes que cantar y el autor ha de saber dirigir como si de una escena de comedia se tratara. El micrófono ante la boca resulta intolerable, disimulado, muy útil. La canción, en su dimensión teatral tiene puntos y comas». Son frases textuales de Rafael de León.

ANTONIO QUINTERO

Jerez ha aportado a la canción andaluza dos nombres señeros: Lola Flores y Antonio Quintero Ramírez, presidente del Montepío de Autores Españoles y consejero nato y perpetuo de la S. G. A. E.

En Jerez existen actualmente dos autores muy estimables cuyas producciones alcanzan con frecuencia el éxito nacional (se trata de Gallardo y Nicolás Sánchez). Avescindado en Madrid hay otro jerezano, Paco García Tejero, de muy garbosa música que ha merecido varias veces el honor de ser grabada. Pero es Antonio Quintero la gran y consagrada figura que como autor andalucista representa a la ciudad natal de Primo de Rivera.

Un observador atento, repasando la obra de Quintero, puede observar en ella, de inmediato, dos casi obsesiones temáticas: las estrellas, los planetas, el cielo, sus astros y luceros y en segundo lugar, el dinero, su poder, su magia, su fuerza.

«El día que nací yo
¿qué planeta reinaría?
Por donde quiera que voy
¡Qué mala estrella me guía!».

(«El día que nací yo», de Quintero, Guillén y Mostazo).

«Los dineros,
el que inventó los dineros
castigo se ha merecido».

(«Manuela la de Jerez», de Quintero, León y Quiroga).

«Quererte sí que te quiero,
pero eso es como si ná,
que en la vida es el dinero
el que quita y el que da».

(Tanguillo de la estampa «La Salvaora», de los mismos autores).

Quintero tiene unos principios de hombre de negocios y de oficinas (del que tal vez provenga esta su afición por las imágenes y la temática de tipo pecuniario) y trasladado prontamente a Madrid, gana un concurso de sainete al mismo tiempo que Pascual Guillén, seudónimo que encubre el auténtico nombre de Manuel Desco Sanz, levantino al igual que Ramón Perelló, el autor de la letra de «Mi jaca» y «Los Piconeros», que es «de la misma quinta» y de la misma promoción artística que Quintero y Guillén.

La propia empresa del Teatro Pavón, que ha convocado el concurso, une a ambos autores en estrecha colaboración. Antonio Quintero, como buen jerezano, conoce el cante a lo ancho y a lo largo, en toda su pureza y en todos sus entresijos. Incluso se «cantiñea» excelentemente, incluso es capaz, en algún ensayo (aún hoy día) de advertir a tal cual cantaor de postín:

—No, no señor. Eso se canta así. Escuche usted.

Y darle a renglón seguido lecciones de bien decir el cante.

Quintero y Guillén conciben una idea genial: Dramatizar el cante flamenco. Llevar a la escena su temática y su ambiente. Y no sólo eso: resolver las situaciones teatrales por medio de coplas al igual que en la zarzuela determinadas situaciones dan pie a los cantables.

Surge «La copla andaluza», que tras una penosa odisea alcanza en el propio Pavón un éxito tan increíble que aun hoy es frase hecha, entre los flamencos la siguiente:

—Se va a ver «La Copla Andaluza»

con lo cual quieren indicar que va a ocurrir algo tan excepcional y ruidoso como aquel éxito lo fuera.

Cepero, Pena (hijo), Angelillo, Guerrita y Juanito Valderrama que entonces empieza «hablan» poco, el «hilo» de la comedia lo llevan los actores, las figuras resuelven las situaciones cantando, por lo general fandangos, que en aquel entonces hacen furor. Aún hoy continúan dando guerra por la escena española los «desafíos» «por fandangos» en que dos cantaores se retan «a copla limpia».

A «La copla andaluza» sigue «El alma de la copla» y a estas, un sin fin de obrejas de otros, más que autores, imitadores de la nueva fórmula creada por Quintero y Guillén («El niño de oro», de José María Granada, «El sabor de la gloria», que estrenara Angelillo). Quintero y Guillén abandonan el género y se dedican a elaborar una serie de comedias asainetadas sin música ni cante jondo... más que en el espíritu, ya que Quintero lleva dentro de sí en todo instante toda la gama del cante flamenco.

Por una parte, «Argentinita», de la mano de Sánchez Mejías ha creado las estampas escenificadas, con bailes y canciones o cantes, dentro de una pantomima. Por otra Quintero y Guillén han conseguido llevar a las tablas la dramatización de la copla. Para llegar al género mal llamado folklore no hay más que dar un paso. Pero ese paso no se da hasta pasada la guerra. La idea se le ocurre al marido y mentor artístico de la Piquer, el que fuera fino y valeroso torero Antonio Márquez. León y Quiroga acaban de estrenar un espectáculo de «estampas escenificadas» en el seno de

la compañía «Cabalgata» donde figuran —nada menos— Mari-Paz, Lola Flores, Carmelita Vázquez y el Príncipe Gitano. Guillén, a raíz de la guerra también ha emigrado a Argentina. Y Antonio Quintero está solo. Como casi todo dentro de los espectáculos que se montan, se debe a la pluma de León y Quiroga, a Márquez se le ocurre llamar al autor de «La Copla Andaluza» para que éste dote de una cohesión, de una armonía, de una unidad y de un interés típicamente teatrales al espectáculo. Y allí surge la colaboración de Quintero, León y Quiroga (colaboración que ha durado cerca de veinte años y que, en frase del propio maestro Quiroga «no está rota, sino solamente interrumpida») y de esa colaboración brota el primer «Retablo Español» de Conchita Piquer en el que figuran (aunque parezca mentira) Amalia de Isaura, Rodri-Mur, Roberto Font, Carmelita Vázquez y Juanito Valderrama entre una verdadera pléyade de buenos bailarines, bailaoras, bailarinas, bailaoras y otros artistas de relleno de la categoría de los guitarristas Melchor de Marchena y Esteban de Sanlúcar.

Puesto que todo, desde que se alza hasta que cae el telón, es de ellos tres, a Quintero —gran hombre de negocios teatrales— se le ocurre considerar aquella serie de estampas —con argumento, con situaciones, con auténtico movimiento escénico— como un todo, como una obra teatral susceptible de registrarse y cobrarse como Gran Derecho.

Los espectáculos se suceden unos a otros como las guindas enredadas al sacarlas del cesto. El máximo apogeo lo alcanza el género mal llamado folklore —mal llamado porque el folklore es el total acervo popular de un pueblo, desde la labranza a la confitería, pasando desde luego por el baile y la canción— en los años del estraperlo y del final de la II Guerra Mundial. En 1945 sólo actúan en el San Fernando sevillano, por ejemplo, un par de compañías de revista, ninguna de comedia y sí cerca de la treintena de espectáculos más o menos folklóricos. Cada figura o figurilla de la canción aspira a ser cabeza de ratón, a tener su propio espectáculo, brotan los imitadores, surgen los malos autores metidos a escribirse ellos solitos dos horas de espectáculo y se ve a cada figura ¡y se escucha cada letra y se oye cada música por esos escenarios de Dios!

Lógicamente, la crítica —acaudillada en este aspecto por Sergio Nerva y por Alfredo Marquerié— arremete contra el género y se rasga las vestiduras cuando el Teatro Lope de Vega madrileño abre sus puertas con un «folklore» capitaneado por la Piquer que se intitula «Tonadilla». Pero en 1948, Juanita Reina estrena en el Reina Victoria una de sus «Soleras de España» en que la primera parte está constituida por un «álbum de la Sevilla romántica» que se llama «La Rosa Eterna». Se canta allí aquel garboso pasodoble:

«La rosa coloraíta
¿de qué rama habrá nació?
Nació de una palabrita
que luego no se ha cumplió»...

Y es tan limpio, tan claro, tan popular, tan inspirado, tan jugoso, tanta calidad tiene aquel multicolor espectáculo presentado por los sempiternos Quintero, León y Quiroga, que Alfredo Marquerie vuelve pies atrás y lanza desde las columnas de «ABC» una frase que ha de hacerse famosa:

—«Me paso al folklore».

Algo así como: «Es de Ronda y se llama Cayetano».

Aquella noche histórica, Quintero se adelanta hacia las candilejas y anuncia que el trío va a separarse, porque «ya es imposible mejorar al folklore». (Textual y un tanto peregrina afirmación). Pero todo queda en agua de borrajas y el trío no separa. Ahora bien: Quintero, en sus palabras, ha intuído algo muy claramente: el género mal llamado «folklore» marcha hacia la más rotunda de las decadencias a pasos agigantados. Los espectáculos están cortados todos por la misma tijera, los temas se repiten, las canciones se parecen unas a otras como gotas de agua, a «Paloma la de Alcalá» sigue «Antonia la de Aracena» a ésta «Esperanza la de Ronda» y así hasta el infinito, hasta agotar todas las ciudades y todos los nombres de mujer habidos y por haber en el santoral y en la geografía española. Ya se sabe de antemano, antes de entrar a verlo, que el espectáculo de Juanita Reina tendrá «mucho libro», que habrá tres personajes «graciosos»: la característica y dos actores, que el galán cantante interpretará dos romanzas que a nadie van a interesar un pimiento y que el segundo acto constará de unas «variedades» más o menos ilustradas. De la «Mariana» surge la «Zarzamora» y de ésta «La Ventolera» (tienen exactamente la misma medida) y los espectáculos se construyen con arreglo a la falsilla, no de lo que gustó el pasado año, sino de lo que gustó la primera vez. Claro que el trabajo que ha de desarrollar el trío para atender a una serie de auténticos encargos anuales resultan agotador. Pero lo cierto y verdad es que el folklore languidece hasta llegar a la penosa situación actual en que no resulta ni siquiera, las más veces, rentable y nuestros artistas regionales —con una lógica mayoría de andaluces, claro— han de emigrar, en su mayoría, a tierras americanas donde predomine el dólar. En la presente temporada que acaba de finalizar, León ha presentado un solo espectáculo, en colaboración con Quiroga y para Marifé de Triana. No se puede decir que su éxito haya revestido caracteres apoteósicos, como tampoco ha sido un río de oro el que Quintero ha preparado (en colaboración con el sevillano Manuel Gordillo, compositor en la lista de cuyas producciones se alinean muchos y muy claros éxitos, hombre tenaz y extraordinariamente laborioso) para Rafael Farina y titulado «Copla y Canción». No. El folklore, aun más, la canción andaluza específicamente, tal y como se continúa presentando en los escenarios, no tiene, rotundamente dicho, nada que hacer. Se impone una renovación, un nuevo enfoque, una modernización, tal vez derivando hacia la pureza originaria, tal vez hacia otros temas y otras escenificaciones. Como género teatral, tal como estamos acostumbrados a verlo, el folklore se halla en la más clara de las agonías. Y de él sólo quedan y quedarán siempre, porque es un género que

posee tal vitalidad que jamás puede morir, las canciones españolas y sobre todas ellas, en un porcentaje elevadísimo, la canción andaluza, base de todo el género folklórico y si se nos apura mucho, de los actuales programas de variedades.

Sobre Quintero, León y Quiroga resulta preciso aclarar tres equívocos. Más arriba escribí «auténticos encargos». Se dijo mucho, hablando del trío que éste presionaba sobre las empresas, que los tres acaparaban a los artistas. Dentro de los complejos matices de todo lo humano, la aseveración no resulta sin embargo cierta. Cuando unos autores triunfan rotundamente, no son ellos quienes asedian a los artistas, sino totalmente a la inversa. (Véanse, en apoyo de mi aseveración, los escritos sobre teatro, «Historias» de sus comedias, de Enrique Jardiel Poncela, donde el fenómeno se explica con una claridad meridiana). Se decía de ellos que León era quien escribía las letras de las canciones y Quintero quien ensamblaba y movía los cuadros. Nada más lejos de la realidad. Entre ambos escritores reinó una auténtica colaboración. Quintero siempre ha sido un excelente poeta popular y un magnífico letrista. (Recuérdense algunas de las más excelentes canciones del ya citado film «Morena Clara»). León, antes de iniciar su colaboración con Quintero, había escrito muchas y bellas estampas y había estrenado varias comedias de buen éxito («María de la O», «Cancela», ésta en colaboración con J. A. Ochaíta). Ahora se escribe y se murmura que están separados. Y tampoco es cierto. Por motivos económicos, la colaboración se ha interrumpido pero el maestro Quiroga no tiene el menor inconveniente en ponerle música a cualquier libreto de León sea quien sea el colaborador que éste elija y Antonio Quintero por su parte me ha manifestado en diversas ocasiones y con distintos motivos que considera al maestro como excelente amigo e inapreciable colaborador.

En dieciocho años de trabajo conjunto (1940-1958), el archifamoso trío lanzó la serie de las «Zambras», numeradas por el año en que se estrenaban: 1946, 47, 48, etcétera, las «Soleras de España» números 1, 2, 3, 4; las varias ediciones del «Retablo Español» siempre para la Piquer, «Aventuras del querer» (Carmen Morell y Pepe Blanco), «La maravilla errante», «Pasodoble», «Rosa Espinosa», «El libro de los sueños», «El patio de los luceros», «Redondel» (para Juanito Valderrama). Lo curioso del caso —el teatro tiene estas inefables sorpresas— es que sus grandes éxitos, sus rotundos aciertos, no los obtuvieron ni con la Piquer de los «Retablos», ni con la Juanita de las «Soleras», ni con los Manolo Caracol-Lola Flores de las «Zambras». Un espectáculo de modestas figuras (Mari-Rosa y las hermanas Montes) titulado «Pregón de Feria», es considerado unánimemente por la crítica como el mejor libreto de Quintero y León y la más inspirada partitura de Quiroga. Allí Carmela Montes entona «La Rosa de Capuchinos»:

«Rosita de Capuchinos,
vara de nardo y clavel

¿quién ha sembrao de espinos
el jardín de tu querer?»

Y el gran éxito, la consagración —si no tremendo suceso pecuniario, sí en cambio universal aceptación de crítica y público— la logran con el inolvidable «Cancionero» que agrupaba a la inmortal Mari-Paz, a Mario Gabarrón y a Roberto Rey.

«Se ha perdido un real mozo de los Madriles
y en San Telmo lo buscan con dos candiles.
Alguaciles mis ojos debieran ser
y al momento, mamita, darían con él.
Que lo mismo en el Puente que en la Alamea
lo adivino en la cara de las moneas.
No les digo su nombre por discreción:
Puede que en el Alcázar les den razón».

Indudablemente la calidad de «Cancionero» abrió nuevos cauces y nuevas perspectivas al difícil y cotizado arte de la canción andaluza.

Había muchos espectáculos. Demasiados. Y —era inevitable— surgieron los seguidores de Quintero, León y Quiroga. Un maño —Monreal— y un cartagenero —Perelló— escriben los espectáculos de Antoñita Moreno y Gracia de Triana («Tablao»); también los primeros de la Morell y Pepe Blanco; Perelló asimismo los de Juanito Valderrama que se llaman siempre «Romancero». En el año 40 se establece en Madrid, Antonio García Padilla, y con Carlos Castellanos escribe siempre las canciones y los cuadros del espectáculo de Estrellita Castro —su comadre—, espectáculo que en toda ocasión se titula «Romería». Y en las postrimerías de los años cuarenta surgen Ochaita, Valerio y Solano, un nuevo trío (en realidad cuarteto, Montoro, viejo amigo de Juan Solano, firma siempre algunos cuadros) que ha de hacer la competencia a Quintero, León y Quiroga. El nuevo terceto —cosas de la vida— obtiene su consagración con «Canciones y bailes de España», libreto que escriben para la Piquer, cuyo esposo uniera un día a Quintero con León y Quiroga.

«Doña Pepa la Clavela
ayer compró una alianza:
—Te caso con Curro Ponce
porque a mi me da la gana.
Era la niña un sollozo
de los pies a la garganta:
—Madre, yo tengo otro amor
a quien le di mi palabra».

(«Me casó mi madre», Ochaita, Valerio y Solano).

«Percheles:

calesas y cascabeles,
pestañas como doseles
y en medio, la mar azul.

Percheles:

si un cariño nace malo
muy cerquita queda el Palo:
dale castigo de cruz».

(«Percheles», de los mismos autores).

Más barrocos, menos volcados hacia el público, más complicados y retóricos en letra —e incluso en música— que Quintero, León y Quiroga, menos andaluces que ellos, porque dos —Solano y Ochaita— no lo son, se debe sin embargo a este trío un tono general de excelente calidad musical y literaria, de buena poesía en casi todos los casos.

Su propia calidad tal vez les impida contar con muchos números populares, que hayan traspasado la barrera del sonido que va desde las candilejas al público, pero espigando entre su excelente producción podemos citar «Sortija de oro», «El Carambó», «La Romera» (excelentemente interpretado en discos por Gracia Montes) las «Coplas del Chapinero» (hermosísima canción-romance) y aquel pasodoble que servía de presentación a la genial valenciana y que se titulaba con el nombre de la propia tonadillera: «Concha Piquer».

«Aunque los mares azules—fueran leños encendíos
mi barco los cruzaría.
Si me dieran los Perules—doblores de oro fundío
ni el oro me detendría».

Largo, prolijo y farragoso resultaría un recuento de las canciones famosas que han desfilado por los espectáculos de Quintero, León y Quiroga o han sido lanzadas por éstos como números sueltos. El lector puede encontrar una relación casi completa (son doscientos y pico de nombres) de sus números más conocidos en las contraportadas de las canciones que con música de Quiroga se incluyen en la antología que acompaña a este trabajo.

LOS PROCEDIMIENTOS MECANICOS DE DIFUSION

Indudablemente entre los nombres de personas que han contribuido al progreso y la difusión de la canción andaluza hay que anotar a Conchi-

ta Piquer, Rafael de León, Quiroga, Mostazo y Font de Anta. Pero quizás el nombre más importante en este orden sea el de Thomas Alva Edison, el norteamericano por excelencia, el inventor por antonomasia, el símbolo de la creatividad y la productividad de su país. Es broma y no lo es.

Una serie de inventos llena al mundo, en poco tiempo, de música y de canciones: entre ellas, las andaluzas. El autor dispone hoy de unos medios de difusión como jamás soñara el más iluso de los brujos medievales. Y a Edison se debe el fonógrafo y simultáneamente con Augusto y Luis Lumiere, el cinematógrafo, que el ilustre norteamericano jamás consideró invento útil ni comercial (!!!).

Relativamente perfeccionado el fonógrafo, la casa RCA-Víctor-La Voz de su Amo, lanza los gramófonos, patente y nombre propios, tremendos aparatos con tremendas bocinas, parientes lejanísimos del microsuro, del pick-up y de la alta fidelidad. A los discos se les llama en Andalucía «las placas», su sonido, chillón y lejano, recuerda el lastimero quejido de varias especies de la escala zoológica, pero no obstante, la novedad del invento hace que el público pida cada vez más «placas» y que exija a sus proveedores de música en conserva sus intérpretes predilectos. Se forman discotecas, inmediatamente, de cante flamenco y de cuplés andaluces. Chacón y Pastora Imperio impresionan unos pesadísimos discos (nos referimos al peso en el sentido físico de la palabra, naturalmente) que tienen un reborde para que la aguja no se escape y en los que se enuncia a tan eminentes artistas anteponiéndoles el «señor» y el «señorita». Eran tiempos mucho más corteses.

El cine, que es mudo, suspira por ser sonoro. Por muy discutible que pueda considerarse, artísticamente hablando, que la conquista de la palabra represente para el cine un avance y no un retroceso estético, lo cierto es que el arte fílmico consigue el don divino de la palabra y en el primer film sonoro, «El cantor del jazz» en su trozo fónico, antes que hablar, se canta. Es decir: el cine, más que hablado, nace «cantado». Pronto se organiza la producción en español (Hollywood, Joinville) y la producción española (Orphea, de Barcelona, 1929). Imperio Argentina, que ha empezado su vida artística en las variedades, interpreta canciones modernas en ciertas películas o sketches fílmicos, que entonces se llevan mucho («Su noche de bodas», «La casa es seria») y cuando Imperio se ve llamada a interpretar «La Hermana San Sulpicio», basada en la inmortal novela de Armando Palacio Valdés y dirigida por Florián Rey, en 1931, introduce en el film unas sevillanas que ella misma ha recopilado:

«Es que me dejo llevar
de dulces palabritas de amor
y luego que me dejan plantá
me dicen con salero: «Perdón,
que de lo dicho no hay ná»...

Como siempre que la canción andaluza asoma su simpática y castiza

cabeza al mundo artístico, el éxito resulta arrollador... porque la canción andaluza está en el alma de nuestro pueblo, que la siente y la comprende y posee además los suficientes valores como para representar un producto universal, susceptible de dar la vuelta al mundo.

A la difusión contribuye decisivamente un invento que ha pasado en poco tiempo del estadio de aparato de galena al de superheterodino —el nombrecito se las trae—. Se lo debe la Humanidad a un italiano ilustre, Guillermo Marconi que de seguro no se pudo figurar nunca los incontables beneficios y los innumerables dolores de cabeza que habría de proporcionar al sufrido género humano.

La industria fílmica, mientras tanto, ha comprendido el enorme atractivo taquillero que las canciones andaluzas representan y no abandonará ya jamás este filón. Cuando Cifesa se dispone a producir «Morena Clara», basada en la comedia pluricentenario de Quintero y Guillén, dirigida por Florián Rey y asimismo protagonizada por Magdalena Nile del Río (Imperio Argentina), de lo primero que se ocupa es de las canciones, que firmarán Perelló, Mostazo y los propios autores del libreto. Nuevo éxito inenarrable. Y los cinematografistas, lógicamente, no se contentan con esto: se aplican a convertir una canción («María de la O») en película: se basan para ello en la pieza teatral escrita a base de los versos del cantable primitivo. Dirige el film León Artola y lo protagonizan Pastora la Grande, Carmen Amaya, Antonio Moreno, Julio Peña. En zona nacional —donde triunfan, mientras tanto, los films hispanos rodados en Alemania— no se estrena hasta finalizada la contienda. Y en la postguerra, ya sea llevando en la cabecera del reparto a Estrellita Castro, a la propia Imperio, a Juanita Reina, Paquita Rico, Carmen Sevilla o finalmente, ya en estas últimas temporadas, Marifé de Triana, la industria cinematográfica no deja de lanzar películas donde el principal atractivo radica en la cancionista que protagoniza la cinta y en sus andaluzas canciones. La crítica acumula invectivas contra ello, pero el público las reclama, las distribuidoras cotizan dicho género y hasta los niños prodigios como Joselito se ven obligados a cantar canciones de este tipo, y no está el mal en las canciones, ni en el género en sí, sino en que las películas están mal hechas, son malas porque mediocre es el guión, desacertada la dirección y el film se ha producido con una sórdida economía de medios. Cuando Bardem y Berlanga abordan una película con canciones andaluzas («Bienvenido, Mister Marshall» no es otra cosa que una película para lucimiento de Lolita Sevilla, según han confesado ambos repetidas veces, entre ellas, personalmente a mi mismo, no hace mucho) el resultado alcanza un triunfo en el Festival de Cannes. Prueba evidente de que para el talento no existen barreras.

«El último cuplé» y la serie de sus films satélites nos acaban de poner en contacto con canciones que, si no viejas cuentan por lo menos con más de veinte años de edad. Y nos han hecho sentirnos melancólicos porque, sin duda, nada hay que supere en poder evocador a la música.

Mientras tanto en el mundo radiofónico han surgido dos novedades:

de una parte se han creado los llamados «Programas del Oyente» en donde los radioescuchas realmente *programan* un espacio donde hacen valer sus preferencias. Sobre todo en la región andaluza (aunque Castilla no le ande a la zaga) la mayoría que alcanza la canción de Andalucía resulta abrumadora. Y por otro lado los concursos radiofónicos de muy diverso tipo, los certámenes de artistas noveles y los programas «cara al público» impulsan muy decisivamente al género ligero, en donde se cuenta con un alto porcentaje de piezas andaluzas.

Adviene finalmente la Televisión, otra posibilidad de difusión, un medio publicitario de gran fuerza y con ella nos llega el magnetofón, brindándonos la posibilidad de grabar inmediatamente cualquier canción en cualquier sitio y trasportarla en una simple y liviana cinta.

El momento actual se halla definido por dos realidades: una, las editoriales, que ahora han cobrado toda su fuerza y efectividad, aunque su existencia sea anterior a las sociedades de Autores (que precisamente nacen como reacción de defensa frente a las casas editoras). En nuestros días resulta muy difícil difundir adecuadamente una canción a través del mundo sin contar con la organización de una editorial potente. El otro elemento recién surgido lo representan los festivales, que han ido brotando a lo largo de la Geografía española y entre los cuales no falta —no podía faltar— el de la canción andaluza. A Jerez de la Frontera le ha correspondido el acierto y el honor de organizarlo.

LA NUEVA GENERACION Y LOS NUEVOS DERROTEROS

Han surgido, en los últimos tiempos, una serie de canciones de las que vamos a escoger tres: «María Dolores», de Fernando García Morcillo, «Camino verde», de Carmelo Larrea y «Granada», de Agustín Lara, a las que se podrá tildar de que analizándolas bien, parecen poco andaluzas, pero a las que no se puede negar que respiran un gran amor por Andalucía, un acendrado andalucismo. Las tres están escritas por hombres que no son andaluces, incluso uno es extranjero. Pero han paseado triunfalmente por el mundo el recuerdo de Andalucía y algo sin duda de inmenso valor poseen: su universalidad.

El folklore como género y la canción andaluza como su base se han prodigado y repetido con exceso. Y el género se encuentra en un momento de dura crisis, del que le salvara sin duda su poderosísima vitalidad. Una corta generación (en Madrid, el maestro Segovia, Camilo Murillo, Ignacio Román, Francisco Naranjo; en Sevilla, Juan Antonio Caro y José Alfonso), generación joven, trata, unidos a veces los jóvenes a los veteranos, de enfrentarse con este momento de *indecisión*. El momento de universalismo que atraviesa el mundo —la radio y el avión nos lo han dejado pequeño— impone nuevos derroteros más universalistas.

Y a mi forma de ver, el quid no radica en los ritmos. Aparte de que los iberoamericanos pueden considerarse como perfectamente nuestros, aparte de que ya existía hace mucho tiempo la rumba flamenca y siempre se ha considerado *española* la *habanera*, la «Piccolissima Serenata» tiene un carácter eminentemente italiano a pesar de hallarse escrita en ritmo de baião. La eminentemente localista, napolitana desde la cruz a la fecha «'Sta Miss 'Nsciucio» («Señorita Blabláblá», en la traducción española) ha ganado mercedamente el Festival de la Canción Napolitana ...y es una samba.

Venimos a decir que el ritmo adoptado es lo de menos. El ritmo es casi un bien mostrenco. Algunas canciones que hoy interpretan todas las orquestas de baile no fueron escritas para ritmo preconcebido alguno, sino como meras y simples canciones que después han sido interpretadas adoptando una forma rítmica u otra. Lo importante es que la canción andaluza sea eso: andaluza. (Perogrullo no mejoraría esta última frase). Cuando la composición literario-musical resultante exprese, tanto en sus versos como en sus notas, el sentir y el pensamiento de nuestro pueblo tal como es, tal como fue en el pasado y sigue siendo actualmente, cuando nuestras costumbres, nuestra gracia y nuestra forma de reaccionar emanen de la canción como un perfume, cuando de sus compases se desprenda una estilización de los cantares, las coplas y los giros que definen la música meridional española, entonces podremos hablar con propiedad de una verdadera canción andaluza. Que existirá, que se renovará y que colmará los gustos del público mientras el mundo sea mundo y mientras en Andalucía nazcan poetas y músicos.

Ahora bien: no olvidemos la naturaleza literario-musical, compleja, de la canción andaluza. Nos hallamos delante de una especialidad y para salvar al enfermo necesitamos de los servicios de un especialista.

Más que un poeta, nos hará falta un «cupletero», un «letrista» dominador del «monstruo», del «fraseo» y otras triquiñuelas que sólo se vencen tras largos años de labor conjunta con el músico. Y más que un compositor de altura, precisamos un «tonadillero» capaz de elaborar una melodía pegadiza «dentro de la octava», en una extensión mínima que la haga apta para las voces populares de la grey cupleteril.

No es cosa fácil, no. Se cuenta que dos autores se reunieron en un balneario francés. Habían venido a escribir.

—Estoy desesperado —dijo el uno—. Llevo aquí tres meses y no he pasado del primer acto.

—Pues yo —contestó el otro— llevo aquí medio año y sólo tengo una frase.

— ¡Ah, pero es que usted es parolier! (autor de letras de canciones) —justificó inmediatamente el dramaturgo.

ANDALUCIA Y SU CANCION

La mayoría de los musicólogos se hallan de acuerdo en que la música andaluza procede de los pueblos musulmanes que durante años dominaron nuestra patria.

No es la abundancia de melismas el rasgo que la caracteriza, sino el hallarse basada en sistemas tonales distintos a los del resto de Europa. La escala del canto árabe medieval, según Ribera, no estaba compuesta de tetracordos ni exacordos, sino de octavas simplemente, división esencialmente armónica. Otro carácter: la cadencia final a la dominante del modo menor en contradicción con la música europea que exige como final la tónica. En cuanto a su armonización, no aparece la que corresponde a las melodías europeas en modo menor, sino una serie de acordes modulantes, una teoría de quintas descendentes que vienen a detenerse en el acorde de dominante menor.

Existen pues diferencias esenciales en cuanto a cadencias, armonización y modulaciones, lo que prueba que *existe un sistema tonal propio*. La sucesión cadencial de quintas descendentes deja *una impresión de vaguedad, una especie de suspensión* que los oídos europeos desean completar con un acorde de tónica menor, pero el pueblo andaluz la considera natural y decisiva.

Variadísimos son los ritmos que la música andaluza puede adoptar y aun estos ritmos varían, al ejecutar una misma pieza, en la guitarra, en el taconeo, en las castañuelas, en los pitos y las palmas de los jaleadores.

Para algunos musicólogos, el canto jondo se diferencia del flamenco: el primero es árabe y puro, el otro, posterior y más liviano, deriva de él. El terreno del canto jondo resulta espinosísimo: hay en esto tantas teorías como personas; el autor de este trabajo tiene su opinión, pero bueno será que vayamos ahora de la experta mano del maestro Monreal para empezar afirmando que en Andalucía coexisten lo andaluz y lo flamenco.

Lo andaluz es sólo andaluz, regional. Lo flamenco es andaluz y además, flamenco. Para aclarar más el posible galimatías: Lo andaluz correspondería en Aragón a la jota y en Asturias a la asturianada. Lo flamenco no tiene correspondencia posible en ninguna región, tal vez en ningún país. (Yo diría, puesto a establecer comparaciones, que en Norteamérica el flamenco corresponde si acaso, al jazz puro, al jazz negro de los primeros tiempos, a los auténticos «negro spirituals», primeros blues, jazz de entierros y de casas alegres).

Las fuentes más puras de la canción andaluza serían pues:

LAS RUEDAS INFANTILES.

LOS PREGONES POPULARES; DE VENDEDORES (el maestro Quiroga hace un gran hincapié en ello, su mentor, el maestro de capilla de la Catedral siempre solía repetírselo: le hablaba como precedente del muecín llamando a los fieles desde las torres moras de Andalucía).

LOS REQUIEBROS CANTADOS, ANTE LAS REJAS, CON GUI-

TARRAS Y OTROS INSTRUMENTOS DE CUERDA (derivación de lo anterior, según Quiroga).

LAS CANTIÑAS (Maestros Quiroga y Rivas).

EL CANTO LLANO, SIN FLORITURA ALGUNA (Rivas) (Dicha floritura habría de añadirse después al canto llano el canto jondo, que viene cargado con dos elementos raciales no andaluces: lo árabe y lo gitano. Recuérdese en cuanto a «florituras» la forma de tocar el violín de los zíngaros centroeuropeos: Walter Starkie: «Don Gitano»).

LAS NANAS.

LOS ROMANCES INFANTILES. EL ROMANCERO EN GENERAL. Fuente importantísima según Rafael de León. Los romances se han cantado siempre, desde su nacimiento, por juglares o rapsodas o simplemente, por el pueblo; aún se cantan en plazas y mercados y el film «Los Golfos» acaba de recoger el feroz «Romance de Jarabo» que unas ciegas entonan en los viejos zocos de Madrid.

LOS TANGUILLOS GADITANOS. (Los tangos-tientos, en cambio, pertenecen al flamenco: Monreal).

LA PAREMIOLOGIA. LOS REFRANES. («El Quijote», «La Celestina»), en cuanto a letra.

LAS CANCIONES Y ROMANCES HEBREOS, SEFARDIES.

LAS CASIDAS Y GACELAS ARABES, maravillosamente recopiladas por Emilio García Gómez (León).

LOS VILLANCICOS. (Género poético y musical de gran antigüedad y pureza, primer metro de la lírica hispana).

LOS CAMPANILLEROS.

LOS CANTARES PARA DIAS SEÑALADOS Y PROCESIONES. (León).

LAS SEVILLANAS. LOS FANDANGOS DE HUELVA. Lo que no es ni flamenco ni «jondo» aunque sea copla. (Monreal).

LOS CANTARES DE TRILLA, CARCEL, BODAS, ACEITUNAS, VENDIMIA, RONDALLAS DE QUINTOS. (León).

LOS ZEJELES. —«Tres Morillas», por ejemplo— armonizada ésta en unión de la «Tirana del Zarandillo» y de «El Majo Celoso», por F. J. Obradors.

LAS JACARAS, remate musical de las representaciones teatrales en nuestro Siglo de Oro.

Algo entre este acervo de canciones populares se halla recogido en el cancionero de Almansa —imposible de adquirir ni aun de encontrar incluso para un investigador tan paciente como el maestro Monreal— y en los de Pedrell y Eduardo Ocón, organista de Málaga, cancionero donde se registran los compases andaluces del polo y las soleares, transcritos sobre el papel pautado, lo que ofrece tremendas dificultades para los músicos, tan enormes que no ha conseguido aún ninguno acompañar con la orquesta al «cantaor» como lo haría una simple guitarra en manos de un «toacaor» que no tuviera la menor idea de la técnica musical.

García Lorca consigue recopilar, encontrar, algunas canciones —que

no «cante jondo», *esto es otro cantar*— andaluzas. Sólo algunas: deben haber existido muchas, tal vez escritas por plumas de la categoría de Góngora y Lope (Roma ha armonizado «Ay, amargas soledades», de Fray Félix, musicada por un compositor anónimo), que tanto gustaban ambos de la canción y el romancillo populares.

Sobre la copla —que es común a toda España— sobre el cantar andaluz incide plenamente lo flamenco, hasta existir zonas donde resulta imposible separar una cosa de la otra. Influye muy poco la tonadilla del siglo XVIII, puesta en bocas de «La Tirana» y «La Caramba», merced a las corcheas del maestro Estévez y otros; la zarzuela, según Monreal, tiene poca influencia sobre la canción andaluza: al contrario, Jerónimo Jiménez (escribamos el nombre así) se inspiraba para sus garbosas partituras en composiciones boleras y en los tanguillos. García Padilla, en cambio, considera enorme el influjo de la zarzuela sobre la canción andaluza, naturalmente, refiriéndose a sus primeros tiempos. Personalmente, yo me sitúo en medio de ambas extremas posiciones creyendo en una mutua influencia. Y no podemos olvidar la también mutua influencia de nuestra revista, tan castiza a veces en libro y música. Guerrero, Alonso —granadino—, en nuestros días Moraleda y sobre todo, el maestro Antonio García Cabrera, madrileño, uno de los compositores más garbosos, inspirados y populares de nuestra historia musical. «De Triana al Rocío», «Romance del Espartero», (al lado de «En la noche de bodas», de carácter castellano), pueden considerarse como piezas antológicas de la canción andaluza.

Quizás el padre de la canción andaluza responda al vulgar y españolísimo nombre de Manuel García. Tenor, padre de la Malibrán, fue el primero que intentó cantar lo andaluz sin acompañamiento de guitarra y dejó escrito un celeberrimo «polo» y una canción titulada «El contrabandista». (Véase a este respecto el artículo publicado en «ABC», Edición de Andalucía, por Santiago Montoto).

Cuando surge el cuplé, inciden sobre esta forma literario-musical las fuentes de lo andaluz antes enumeradas y, por si fuera poco, incide también todo el complejo mundo que el cante jondo lleva consigo. Se empieza por hacer andaluz el pasacalle, el pasodoble, que hasta ahora sólo es español. Y empiezan a nacer aires nuevos: Unos los proporcionan los ritmos de la guitarra (bulerías, farrucas, tientos), otros los ritmos típicamente gitanos (zambra, zorongo), otros son ritmos europeos y americanos adaptados a lo andaluz (marcha, vals-bulerías, bolero) finalmente algunos jamás han dejado de ser aires, realmente, canciones, de Andalucía (tanguillos, garrotines, romances, seguidillas y sevillanas).

El cante siempre brotará junto a la guitarra. La canción surge de la orquesta aunque primitivamente se acompañara de la guitarra y se admita que a veces se cantara sin acompañamiento alguno. El único elemento común a ambos es uno que puede hallarse a través de toda la ibérica piel de toro, de punta a punta: la copla.

Entre el cante flamenco y la canción andaluza siempre ha existido

una enorme diferencia. Lo cual no quiere decir que los dos no sean buenos amigos: que ella base a veces sus giros en los tercios de un cante y que algún cantaor de raza no lleve, en ocasiones, tal cual canción, a la guitarra y a sus sonos, entonándola «por» éste o aquél compás: «por bulerías», «por tientos»... etcétera.

LINEAS GENERALES PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCIÓN ANDALUZA

Al autor de este trabajo, tras madura —y honrada— reflexión se le ocurren los siguientes puntos:

1.º—Edición de una antología anual, en forma de estos cancioneros que inundan los kioscos de España. Antología a precio sumamente asequible y por otra parte editada de modo atractivo. Dicha edición iría a un público popular, numerosísimo, al cual insensiblemente, por lo que en publicidad se conoce como «sugestión de la letra impresa», le iríamos mejorando la apreciación estética, iríamos creando en él un mejor gusto aun en este terreno tan popular y modesto de la canción andaluza.

2.º—Creación de un premio anual. No importa que sea impecune. Puede ser un «Disco de oro» aunque el disco no sea de oro, sino de hojalata pintada de purpurina. Napoleón descubrió el alto valor publicitario y psicológico de los galardones, con la creación de la Legión de Honor. El «Disco de Oro» puede otorgarse no a la canción que más venta haya alcanzado al grabarse en discos, sino a la canción grabada en discos que mayores méritos alcance según un Jurado desinteresado y ecuánime que siguiera la labor realizada en materia de canción andaluza durante todo un año. Para los autores —al margen del que se creara para los intérpretes— debiera crearse una especie de estatuilla, un Oscar de la Canción Andaluza (mejor, dos: una para la mejor letra, otra para la mejor música) con objeto de estimular a los profesionales.

3.º—Una dura lucha hasta conseguir mejor calidad en el disco. Más que a la calidad de la grabación (que por suerte las grabadoras españolas editan muy bien) nos referimos a calidad en cuanto a música y letra. El disco hoy día tiene un papel fundamental. Podría crearse una comisión que cuando a ella fuera expuesta alguna canción de mérito ejemplar, se ocupara de su grabación inmediata, por artistas de universal aceptación y de rotundo éxito, como medio segurísimo de difundir inmediatamente una obra de la que el resto de los autores habrían de tomar ejemplo. Asusta pensar lo realmente económico que resulta hasta ahora la grabación de discos en España. Y sin embargo ¡cuán poco se aprovecha en nuestro país este fabuloso medio de difusión!

4.º—Decidida protección a los artistas de variedades que empiezan y al género de Variedades en general (Cenicienta de la Sociedad General de

Autores de España, acaudalada Cenicienta toda vez que los ingresos de Pequeño Derecho son mayoría en las arcas de una Sociedad que mantiene y posee en propiedad dos teatros... dedicados el uno a la Zarzuela y el otro —Goya— a la comedia). Es preciso estimular las variedades. Pero como desde el advenimiento del cine, de las estampas escenificadas, de las comedias montadas con gran alarde escenográfico por Tamayo, las variedades sin más ni más no parecen contar con el favor público en la medida que antiguamente y se tiende más al espectáculo en cuyo seno se incluyan canciones andaluzas, el autor de este trabajo propone la creación, para las próximas Fiestas de la Vendimia, de un premio *al mejor libreto de comedia o sainete andaluz con canciones*, especie de zarzuela donde los primitivos cantables de este género fueran sustituidos por canciones andaluzas para hombre, mujer, conjuntos, etc. El premio podría ser otorgado a música y letra conjuntamente o, mejor aún, solamente al mejor libreto: ningún músico de campanillas se negaría a ponerle música. El estreno no resultaría demasiado difícil: Jerez, en todo caso, podría patrocinarlo.

5.º—La función crea el órgano. Es preciso proteger a los jóvenes artistas de variedades. Crear por Andalucía alguna compañía por el estilo de «Galas Juveniles» de Sevilla, antes citada o de la que en Granada dirigía el agente artístico Eusebio Quesada. Han resultado venero de excelentes figuras.

6.º—Pero, sobre todas las cosas, resulta absolutamente preciso mantener el Festival de la Canción Andaluza. Realzar su carácter nacional, extender hasta el máximo su difusión por España y tal vez incluso, conseguirle un carácter internacional albergando dentro de su seno, como invitados, las diversas canciones de distintas regiones del mundo (canciones napolitanas, tirolesas, provenzales, folklore de los diversos puntos de Cuba, por ejemplo).

El Festival de la Canción Andaluza, en el tema que tratamos, puede obrar milagros en todos los sentidos.

Madrid y Sevilla, julio y agosto 1960.

FINIS CORONAT OPUS.—LAUS DEO.



I N D I C E

INDICE

CASI PROLOGO	5
EL «COUPLET»	7
«CAFE CANTANTE, CUADRO FLAMENCO»	8
LAS POCOS VARIADAS VARIEDADES	10
PASTORA	11
EL MAESTRO FONT DE ANTA Y SU TIEMPO	12
LA GOYA Y LA CANCION	14
«...Y SEVILLA»	17
MOSTAZO	20
GARCIA LORCA, SANCHEZ MEJIAS, «ARGENTINITA» Y LOS ORI- GINALES DEL MAL LLAMADO FOLKLORE	23
LEON Y QUIROGA	27
ANTONIO QUINTERO	33
LOS PROCEDIMIENTOS MECANICOS DE DIFUSION	39
LA NUEVA GENERACION Y LOS NUEVOS DERROTEROS	42
ANDALUCIA Y SU CANCION	44
LINEAS GENERALES PARA PROMOVER EL RENACIMIENTO DE LA CANCION ANDALUZA	47

SOMERA BIBLIOGRAFIA

SOMERA BIBLIOGRAFIA

Resultaría prácticamente imposible la enumeración de todos los libros, artículos, ensayos, etc., que a través de toda una vida han servido al autor para redactar este modesto trabajo. A título meramente informativo se citan, como simple ejemplo, los siguientes:

- Angel Zúñiga.—Historia del Cuplé.
- Sadoul.—Historia del Cine.
- Carlos Fernández de Cuenca.—Historia del Cine.
- Núñez del Prado.—Cantaos andaluces.
- Enciclopedia de la Música.
- Prat Caballi.—Publicidad Combativa.
- José María Pemán.—Andalucía.
- Federico García Lorca.—Obras completas.
- Felipe de Triana.—Arte y artistas flamencos.
- Domingo Manfredi.—Geografía del cante andaluz.
- José Carlos de Luna.—De cante grande y cante chico.
- Manuel Barrios y Rafael Belmonte.—Biografía del cante de Jerez.
- José de las Cuevas.—El vino de Jerez.
- Vicente Blasco Ibáñez.—La Bodega y otras novelas de tipo regional.
- Gregorio Marañón.—Conferencia en la Cátedra del Vino de Jerez.
- Washington Irving.—Cuentos de la Alhambra.
- José de Soto y Molina.—Jerez y su vino.
- Joaquín Romero y Murube.—Memoriales y divagaciones.
- Antonio de Trueba.—Antón el de los Cantares.
- Manuel Siurot.—Soleares. Fragmentos de un discurso sevillano.
- Fray Diego de Valencina.—Discurso.
- José María de Salaverria.—Sevilla y el Andalucismo.
- J. M. Caballero.—El cante andaluz.
- Antonio Machado Alvarez.—Cante flamenco.
- Tomás Borrás.—Prólogo a «Artes y Artistas Flamencos».
- Salvador Rueda.—Treno Gitano.
- M. Tudela.—La Caramba.
- N. González Ruiz.—La Caramba.
- R. Manzano.—La Fornarina.
- Tomás Andrade da Silva.—Antología del cante flamenco.
- S. y J. Alvarez Quintero.—Obras completas.

Casanova.—Memorias. Tomo IV: España.
Morayta.—Historia General de España.
Ortiz de Villajos.—Gitanos de Granada.
Barsaly Dávila y Blás Pérez.—Apuntes del dialecto calo o gitano puro.
Walter Starkye.—Trotamundos y gitanos.
Felipe Pedrell.—Estudios sobre el folklore musical.
Alejandro Dumas.—De París a Cádiz.
Alejandro Casona.—La Molinera de Arcos.
Higinio Inglés.—Historia de la Música Española.
José Subirá.—Historia de la Música.
Tomás Borrás.—Palmas Flamencas.
Cervantes.—Obras completas.
Somerset Maugham.—Obras completas.
Tomás Borrás.—Tam-tam (Ballets).
Rafael Cansino Asens.—La Romería del Rocío.
Celestino López Martínez.—Publicación de la Real Academia Sevillana de
Buenas Letras.

PARTITURAS QUE ACOMPAÑABAN AL TRABAJO DE D. CAMILO MURILLO JENERO

GENERO	TITULO	LETRA	MUSICA	ARTISTA
Baile Bolero	Las Carretas del Rocío Mi alma eres tú	J. Suárez Milos Gener	Monreal F. García Morcillo	Ana M. ^a González y Antonio Molina
Beguine Bolero	Las Cuatro Fuentes Villa Alegre	C. Murillo C. Murillo	F. García Morcillo F. García Morcillo	
Bolero-Beguine	Si no fueras tú	J. Villafranca	Segovia	Marujita Díaz
Bolero Flamenco	Caminante Solitario	Valderrama y Serrapí	Rivas y Gardey	Imperio de Triana
Bulerías del Siglo XVIII	Los Piconeros	Ramón Perelló	Juan Mostazo	Juanito Valderrama
Bulerías	Carceleras del Puerto	J. de la Oliva	Juan Mostazo	Sarita Montiel
Bulerías	Mi Tarara	A. García Padilla	Juan Mostazo	Sarita Montiel
Bulerías	Puerto Camaronero	A. García Padilla	Juan Mostazo	Estrellita Castro
Bulerías	Los Churumbeles	Currito	Gardey y Naranjo	Estrellita Castro
Bulerías	Los «Asituneros»	Nicolás Callejón	Triano-Monreal	Gracia de Triana
Bulerías	Ovejitas Blancas	Callejón y Palma	Monreal	Gracia de Triana
Bulerías-Canción	No te mires en el río	Rafael de León	Quiroga	Conchita Piquer
Canción-Bulerías	La rosa y el viento	Rafael de León	Quiroga	Conchita Piquer
Canción	Pepa Bandera	Quintero y León	Quiroga	Lola Flores
Canción Andaluza	No digas a nadie	A. García Padilla y Pedro Valenzuela	Juan Mostazo	Estrellita Castro
Pasa-Calle	Niña ¿de qué te la das?	Manuel Susillo	Manuel Font	Chelito
Marcha Andaluza	La Venta de Eritaña	Alcaide de Zafra	Maestro Font	Dora la Cordobesita
Canción	Puentecito	Perelló	Monreal	Antoñita Moreno
	Porque te quiero	Peralta	Monreal	
Canción Andaluza	La «arriá» en Triana	L. Manzano	Font de Anta	Dora la Cordobesita
Canción Andaluza	¡Triana, Triana!	A. García Padilla	J. Mostazo y J. M. Molleda	
Canción-Zambra	Antonio Vargas Heredia	Joaquín de la Oliva	Juan Mostazo y Merenciano	Sarita Montiel
Marcha-Canción	Los ojos de la ventera	Quintero y León	Quiroga	Diana Márquez
Marcha-Canción	Barquerito de Lora	Román y Villafranca	Segovia	Marisol Reyes
Siglo XIX	Coplas de Pedro Romero	Rafael de León	Quiroga	Conchita Piquer
Farruca	Serva la Barí	Tenorio	Monreal (G. y M.)	Pepe Blanco
Farruca	El Berebito	Blanca Flores, Torres y Ferman	Monreal	
Farruca coreable	La Chunga	Perelló	Monreal	Pepe Blanco
Canción-Farruca	Tani	Currito	Monreal (G. y M.)	Pepe Blanco
Tipo de Garrotín	Garrotín del Bele	Tenorio	Monreal (G. y M.)	Estrellita Castro
	Habanera del Cariño	Currito	Monreal	Antoñita Moreno
Pasodoble	Ana María («La Fea»)	Ramón Perelló	Juan Mostazo	Conchita Piquer
Pasodoble	La Venta de los Gatos	Kola y D'Oran	Juan Mostazo	Conchita Piquer
Tanguillo	La Rubia Platino	Antonio Quintero	Juan Mostazo	Estrellita Castro
Pasodoble	«De Seda Clara»	A. García Padilla y Pedro Valenzuela	Juan Mostazo	Estrellita Castro
Pasodoble	Sentimiento	A. García Padilla	Juan Mostazo	Estrellita Castro
Pasodoble	Coplas	R. de León y García Padilla	Juan Mostazo	
Pasodoble	Capote de grana y oro	Quintero y León	Quiroga	Juanita Reina
Pasodoble	El Gran Reverte	Currito	Monreal	Pepe Blanco
Pasodoble	Pepe Romero	Tenorio	Monreal (G. y M.)	
Pasodoble	Plata y Marfil	Currito	Monreal (G. y M.)	
Pasodoble	Mi copla es una mujer	C. Murillo	F. García Morcillo	
Pasodoble	Torero por Alegrías		Nano Morga	
Pasodoble	Pasodoble de «El Litri»	Currito	Monreal (G. y M.)	
Pasodoble	Campanera	Naranjo y Murillo	Monreal	
Pasodoble	¡Ay, mi sombrero!	Perelló	Monreal	Pepe Blanco
Pasodoble	Mi Jaca	R. Perelló	Juan Mostazo	
Pasodoble	La Niña del Amo	Ignacio Román y F. Naranjo	Manuel Naranjo	Antonio Molina
Pasodoble-Canción	Manuela la de Jerez	Quintero y León	Quiroga	Juanita Reina
Pasodoble-Tanguillo	¡Seren... Va!	Perelló	Monreal	Pepe Blanco
Zambra	¡La Bien Pagá!	Ramón Perelló	Juan Mostazo	Conchita Piquer
Zambra	La Hija de la Tirana	José del Valle	Rivas y Gardey	Carmen Morell
Zambra	Yo soy... ésa...	Quintero y León	Quiroga	Juanita Reina
Zambra	Y sin embargo te quiero	Quintero y León	Quiroga	Juanita Reina
Zambra	La Salvaora	Quintero y León	Quiroga	Manolo Caracol
Zambra del Sacro-Monte	Lerele	Currito	Monreal	Lola Flores
Zambra-Bolero	Tu querías riquezas	Valderrama y Serrapí	Rivas y Gardey	Juanito Valderrama
Zambra-Canción	Ya estoy pagá	Tenorio	Monreal (G. y M.)	Antoñita Moreno
Zambra-Canción	Ojos Verdes	Valverde y León	Quiroga	Lolita de Málaga

LISTA DE TITULOS DE ALGUNAS CANCIONES ANDALUZAS DEL MAESTRO FONT DE ANTA

NO HAY TU TIA — ANA MARIA
 EL SOL DE ESPAÑA
 CAMINITO DE ARACENA
 LA MUJER CAPRICHOSA
 NIÑA DE QUE TE LA DAS
 EL COLOR DE MIS OJOS
 POR PETENERAS
 QUERER CAÑI
 LA VELÁ DE SANTA ANA
 LA CRUZ DE MAYO
 LA ROMERIA DEL ROCIO
 LA SERRANA DE VALVERDE
 LEY DE RAZA

LA BANDOLERA BRAVA
 CORAL LA GITANA
 LA MALAGUEÑA
 CARCELERA GITANA
 CONSUELO LA ALEGRIA
 LAS CUATRO RAZONES
 LAS VERDADES DEL BARQUERO
 PLAZUELA DE LOS LUCEROS
 LA NIETA DE CARMEN
 A TOS LOS ESTRANGIS
 TRANVIAS SEVILLANOS
 POR EL PUENTE
 LA VENTA DE ERITANA



GOBIERNO DE MADRID. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIAS. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS. SERVICIO DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS. SERVICIO DE INVESTIGACIONES Y ESTADÍSTICAS.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LA
EDITORIAL JEREZ INDUSTRIAL, S. A.
DE JEREZ DE LA FRONTERA,
EL DIA 29 DE ENERO DE 1963,
FIESTA DE SAN FRANCISCO DE SALES,
PATRON DE LOS PERIODISTAS ESPAÑOLES.

LAUS DEO.